

Le jeudi 7 avril 2011
et le vendredi 8 avril 2011
à 19 h 30

Thursday, April 7, 2011
and Friday, April 8, 2011
7:30 p.m.

**Orchestre symphonique
et la Sinfonietta de McGill**
**McGill Symphony Orchestra
and Sinfonietta**

Alexis Hauser
directeur artistique / artistic director

avec les **hommes** du **Choeur universitaire de McGill**
with the **men** of the **McGill University Chorus**
FRANÇOIS OUMET, directeur / director

Kevin Myers, ténor solo / tenor solo
classe de / class of Stefano Algieri

en célébration du 200^e anniversaire de / in celebration of the 200th Anniversary of

FRANZ LISZT
(1811-1886)

Une Faust-Symphonie en trois études de caractère d'après Goethe (1853/54)
A Faust Symphony in three Character Pictures after Goethe

Faust

Gretchen

Mephistopheles et Choeur finale / and Final Chorus

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MCGILL / MCGILL SYMPHONY ORCHESTRA

Alexis Hauser, directeur artistique / artistic director

flûte / flute
Catherine Church
Lara Deutsch
James Zhang (+ *piccolo*)

haubois / oboe
Olivier Barrier
Andrea Ell

basson / bassoon
Barbara Bentley
Sarah Highland

clarinette / clarinet
David Gazaille
Katherine Schoepflin

cor / French horn
Simon Bourget
Marie-Sonja Cotineau
Emily Hush
Stephanie MacAlpine
Kaoru Matsushita
Lyne Santamaria
Erin Schwabe-Fry

trompette / trumpet
Duncan Campbell
Eloy Neira
Emma Rowlandson-O'Hara

trombone
Raymond Carruthers
Andy Rosza
(*tr. basse / bass tr.*)
Matthew Russell

tuba
Simon Ouellette

percussion
Noam Bierstone, *timpani*
Mark Morton
John Senneker

harpe / harp
Jacqueline McNulty

orgue / organ
Mark McDonald

violon / violin
(*solo / concertmaster*)
Sua Choi

Christina Deaville
Michael di Barry
Jeremy Dyck
Lauren Foster
Jeremy Foster
Sarah Frank
Wei Gao
Eleanor Huey
Pippa Jarvis
Erica Jacobs-Perkins
Bénédicte Lauzière
Jeong-min Lee
Jing Liu
Charna Matsushige
Ruža McIntyre
Emilie-Anne Neeland
Natasha Penny
David Pierre
Lise-Marie Riberdy
Melanie Riordan
Olga Rykov
Zoë Saint-Pierre Belzile
Emma Shiroma-Chao
Audrey Sproule

Brita Tastad
Aliza Thibodeau
Kenny Wong
Christine Yoo

alto / viola
Alexandra Andrews
Eric Burge
Scott Chancey
Ryan Davis
David Endemann
François Martin-Vogel
Eleanor Verrette

violoncelle / cello
Justin Abrams
Thomas Fortner
Sarah Gans
Amaryllis Jarczyk
Yoona Jhon
Toby Kuhn
Dominic Painchaud
Leana Rutt
Eli Weinberger

contrebasse / double bass
Patrick Ayoup
Anthony Blackman
Joshua Bullen
Max Cardilli
Nicholas Chalk
Dylan Hunter
Jonathan Keijser

Répétiteurs des sections / Sectional Coaches:

Elizabeth Dolin, Michael Dumouchel, Jean Gaudreault, Denise Lupien,
Lambert Chen, Brian Robinson, Thomas Williams

Gérante de l'ensemble, musicothécaire / Ensemble Manager and Librarian: Andrea Stewart
Gérant(e)s adjoint(e)s de l'ensemble/ Ensemble Assistant Managers: Bryan Holt, Katherine Schoepflin

les hommes du / male singers of the
CHOEUR UNIVERSITAIRE DE MCGILL / MCGILL UNIVERSITY CHORUS
François A. Ouimet, directeur / director

<i>basse / bass</i>		<i>ténor / tenor</i>
Alex Bilodeau	Kintaro O. Akiyama	Jean-Thomas
Evan Boborwski	Alexandre Beauregard	Boulianne
Kevin S. Drennan	Joseph V. Clark	Stefano P. Degano
Frank Engli	Matthew M. Daher	Julian David Gamon
Adam J. Furman	Michael Destounis	Daniel E. Gilbert
Daniel Goldthwaite	Andrew Michael	Tim Hirtz
Alexander Jofe	Dyrda	Frederic Issid
Levi John Lewis	Afolabi O. Fapojuwo	Simon Labbé
Zack Krastel	David Hier	Hubert Léveillé
Jamie A. Lamontagne	Matt Horrigan	Gauvin
Micah Langer	Sébastien Jalbert	Young-Gi Min
Ben Hsien-Pin Liao	Seung Soo Kim	Peter Powell
Albert M. Luce	William Kuo	Matt Bridges
Stéphane J. Mayer-Paradis	Kunal Lahiri	David Chen
Sean Q. Mayers	Michael C. Lenz	Aimé A. Duquet
Antoine Pellegrin	Robert A. (Alan) Mackie	Farshad Eshghi-Sanati
Christopher J. Pelonzi	Owen D. Nelson	Doug Giroux
Mathieu E. Poirier	Jack Olszewski	Dariush Khalkhauri
Anthony O. Rodrigues	Guillaume Ross	Keenan L. McCracken
Emlyn D. Scherk	Maximillion Scebba	Justin N. Pambianchi
Teagan R. Schultz	Eric A. Sheehan	Guillaume Pilote
Michael Sheng		Charlie Prince
Mark S. Vandendool		Roger Smith
Max S. Williams		Kit Soden
		Max Tan
		Amric Trudel
		Julio Zúñiga

Frank Mutya, doublure du ténor solo / understudy for tenor solo
classe de / class of Winston Purdy

Accompagnateur du Choeur universitaire / University Chorus accompanist: Matthieu Poirier
Bibliothécaire de l'ensemble / Ensemble Librarian: Kelly Symons
Bibliothécaire, matériel d'orchestre / Performance Librarian: Erika Kirsch
Administratrice des ressources d'ensembles / Ensemble Resource Administrator: Alexis Carter

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

Notes de programme

Il n'y aura pas d'entracte

La *Faust-Symphonie* de Franz Liszt (1811-1886) est basée sur la légende allemande de Faust, un intellectuel blasé qui conclut un pacte avec le diable : en échange de son âme, il recevra la connaissance absolue et jouira de plaisirs terrestres infinis. Méphistophélès, qui personnifie le diable dans la légende, accepte de servir Faust jusqu'à ce qu'il atteigne l'apogée du bonheur humain, après quoi le diable réclamera son dû. Méphistophélès aide Faust à séduire l'ingénue Gretchen, ce qui mènera la jeune fille et sa famille à leur perte. Toutefois, à la fin, l'innocence de Gretchen la sauve et elle entre au paradis, alors que Faust est condamné aux Enfers. Des pièces de théâtre et des spectacles de marionnettes basés sur cette légende remportaient beaucoup de succès en Allemagne au 16^e siècle. L'histoire a été popularisée en Angleterre grâce à la pièce de Christopher Marlowe, *La Tragique histoire du Docteur Faust*. Liszt utilise toutefois la version de Goethe, dans laquelle Faust est gracié par Dieu à cause de son acharnement, et grâce aux prières de Gretchen.

Le *Faust* de Goethe a servi d'inspiration aux opéras de Gounod (1859), de Boito (1868) et de Busoni (1925). Il est aussi à la base de la « légende dramatique » *La Damnation de Faust* de Berlioz, les *Scènes du Faust de Goethe* de Schumann, la deuxième partie de la *Symphonie n° 8* de Mahler, et la *Symphonie gothique* de Havergal Brian. C'est en 1830 que Liszt prend connaissance du *Faust* de Goethe, mais il ne considère sérieusement la mise en musique de ce texte qu'après avoir entendu la *Damnation de Faust* de Berlioz en 1852. Liszt écrit la version initiale de l'œuvre rapidement, sur une période de deux mois en 1854. D'abord composée pour petit orchestre sans cuivres, il retravaille la pièce pour en faire l'œuvre que l'on connaît aujourd'hui, avec trois mouvements qui dépeignent chacun un personnage de l'histoire. La symphonie, à juste titre, est dédiée à Berlioz.

Liszt a composé la *Faust-Symphonie* alors qu'il vivait à Weimar et travaillait auprès du Grand Duc en tant que Kapellmeister extraordinaire. Le fait que Liszt, une des figures de proue du mouvement romantique, occupe un poste traditionnel à la cour peut sembler étrange; si ce rôle était communément accepté par leurs prédécesseurs, il était habituellement rejeté par les musiciens du 19^e siècle. En fait, Liszt a profité de la stabilité que lui procurait son poste à Weimar pour faire progresser d'autres aspects de sa carrière. Dans sa jeunesse, Liszt a connu une carrière de pianiste virtuose jamais égalée dans l'histoire de cet instrument, et a fait des tournées à travers l'Europe avant même que ne se répandent les chemins de fer. À un certain moment, il a voulu arrêter la vie de tournée et réorienter sa carrière vers une occupation qui l'intéressait de plus en plus, soit celle de compositeur. La cour de Weimar comportait un orchestre et une maison d'opéra, deux ressources cruciales pour Liszt qui voulait composer et diriger des œuvres orchestrales de grande envergure. Il y est resté de 1848 à 1861, années qu'il a employées à augmenter la taille de l'orchestre, à engager de meilleurs musiciens et à améliorer leur salaire. Il a ainsi développé un orchestre permanent de 45 musiciens, auxquels s'ajoutaient des instrumentistes de l'extérieur de la ville selon les besoins du compositeur. Non seulement son poste de Weimar lui a donné la possibilité de composer et de diriger de la musique orchestrale, mais c'est aussi là-bas qu'il a formé une première génération d'élèves, dont Hans von Bülow (1830-1894), Peter Cornelius (1824-1874) et William Mason (1829-1908). À Weimar, Liszt s'est entouré de la crème de la société européenne de l'époque, se faisant l'hôte de réceptions où se croisaient peintres, sculpteurs, poètes, dramaturges, scientifiques et politiciens.

Liszt voyait chacun des mouvements de sa *Faust-Symphonie* comme un poème symphonique. C'est après son arrivée à Weimar en 1848 que le compositeur a développé le poème symphonique comme un nouveau genre proposant une alternative à la forme sonate et à la symphonie. Liszt utilisait le terme « poème symphonique » (« *Symphonische Dichtung* » en allemand) pour désigner une composition orchestrale en un seul mouvement qui transmet un programme, une trame narrative ou une idée par la musique. Un poème symphonique est structurellement différent d'une symphonie: les récapitulations sont raccourcies, le matériel des codas est utilisé dans les développements, et les thèmes sont traités de manière tout à fait différente. La méthode de transformation thématique développée par Liszt dans ses poèmes symphoniques consiste à faire découler les idées contrastantes d'une œuvre de quelques unités musicales de base. À Weimar, Liszt a composé douze poèmes symphoniques, dont *Prométhée* (1856), *Mazeppa* (1856), *Hamlet* (1861) et, bien entendu, la *Faust-Symphonie* (1857). Les poèmes symphoniques de Liszt mettent habituellement en scène des héros exceptionnels mis dans des situations extrêmes, ou qui font face à un dilemme déchirant. Afin d'expliquer le contexte de l'œuvre, Liszt publiait toujours une préface à ses poèmes symphoniques.

Le premier mouvement de la *Faust-Symphonie* représente le personnage principal, Faust lui-même. Le mouvement reprend la structure d'un allegro dans une forme-sonate, avec un développement central court et une récapitulation prolongée. Le thème de Faust est composé d'accords augmentés arpégés qui brouillent la tonalité de l'œuvre, *do* majeur, créant ainsi un univers tonal très ambigu. Ce motif évoque un Faust sombre, un idéaliste en quête de connaissance. La mélodie pentatonique du hautbois et de la clarinette font contrepoint à ce motif. Les métamorphoses thématiques de Liszt couvrent un large registre expressif et révèlent clairement les contradictions qui caractérisent la personnalité complexe de Faust. Jusqu'à un certain point, le mouvement est une synthèse de l'œuvre au complet, puisque plusieurs thèmes et motifs qui y sont développés réapparaissent, transformés, dans les mouvements suivants.

Le deuxième mouvement, en *la* bémol majeur, est lent, méditatif et délicatement orchestré. Il représente Gretchen. Après l'introduction des flûtes et des clarinettes, le hautbois joue le thème de Gretchen accompagné du violon alto, exprimant la vertueuse candeur de la jeune fille. Alors que le thème de Gretchen est d'abord présenté comme un duo entre le hautbois et l'alto, il réapparaît plus tard, cette fois-ci pour quatuor à vents et quatuor à cordes. Il s'agit d'une stratégie compositionnelle typique de l'écriture orchestrale de Liszt: il considérait l'orchestre comme un amalgame de différents ensembles de chambre qu'il pouvait remanier et combiner pour conserver une constante variété de textures. Un échange entre la clarinette et les violons dépeint Gretchen qui joue à « il m'aime, il ne m'aime pas » en retirant un à un les pétales d'une fleur. Gretchen est obsédée par Faust, et le thème de ce dernier se faufile à travers le deuxième mouvement, les deux thèmes s'entrelaçant dans un duo d'amour passionné.

Puisque Méphistophélès symbolise la négation, et par-là même ne crée rien mais ne fait que détruire, Liszt s'est trouvé devant un défi considérable au moment de développer un portrait musical du personnage. Au final, le compositeur n'a pas donné de thème particulier à Méphistophélès, mais lui fait plutôt reprendre les thèmes de Faust entendus dans le premier mouvement en les déformant de façon diabolique grâce à la technique de transformation thématique. Liszt renforce le caractère démoniaque du pacte qui menace l'âme de Faust en citant une de ses propres compositions, *Malédiction* pour piano et orchestre à cordes (1840). Tout le troisième mouvement est une grossière parodie du premier. Le langage musical s'approche de l'atonalité avec son chromatisme extrême, ses tressaillements rythmiques et ses sections traitées en scherzo. Contrairement à celui de Faust, le thème de Gretchen reste intact puisque Méphistophélès est impuissant devant la pureté de la jeune fille. La fuite de Faust est représentée musicalement par une fugue qui a pour sujet le motif du « doute » (ce qui est tout à fait à propos, le mot « *fugue* » signifiant « fuir » en latin). La version de 1854 se clôt par une référence à Gretchen; toutefois, en 1857, Liszt compose une nouvelle finale qui inclut un chœur d'hommes chantant « Tout ce qui est passager n'est qu'image; l'inachevé ici s'accomplit; l'indescriptible ici se réalise... » Un ténor soliste chante la dernière phrase : « L'Éternel-Féminin nous entraîne vers le haut » au son des murmures du chœur. La première a eu lieu à Weimar le 5 septembre 1857 sous la direction de Liszt, pour l'inauguration d'un monument à la mémoire de Goethe et Schiller.

*Les notes de programme ont été écrites par Colette Simonot, Ph.D., l'École Schulich
Traduction par Julie Mireault, étudiante du 2^e cycle de l'École Schulich*

Alexis Hauser

Le chef d'orchestre Alexis Hauser, né à Vienne, suit des cours de maître, avec Hans Swarowsky et reçoit en 1970 son diplôme avec distinction (Universität für Musik und darstellende Kunst à Vienne). Il suit également des cours de maître avec Franco Ferrara (Accademia Chigiana Siena, 1969) et avec Herbert von Karajan (Salzburg, Sommerakademie Mozarteum, 1970).

Il a reçu des invitations du Grant Park Festival de Chicago ainsi que de la Finlande, la Norvège et d'Islande. En plus de ses spectacles d'opéra au New York City Opera, il a dirigé de nombreux opéras à l'Opera Midwest de Chicago ainsi qu'au Kennedy Center Opera House de Washington. Récemment, il a fait ses débuts en Suisse où il a dirigé au Zuerich Opera House la première mondiale de l'opéra *Kalkuel* de Werner Schulze (musique) et de Carl Djerassi (livret).

Il a obtenu son premier poste de directeur musical du Orchestra London Canada et a travaillé ensuite comme chef invité principal de l'Orchestre philharmonique de Budapest, avec qui il a fait plusieurs enregistrements ainsi qu'une vidéo de la *Première symphonie* de Mahler, retransmise partout en Europe. À Tokyo, il a enregistré *Turungalila*

Symphonie de Messiaen et la *Sixième symphonie* de Mahler, à Moscou, la *Neuvième symphonie* de Bruckner et enfin à Cracovie, Pologne, le Requiem de Dvořák.

Comme directeur de l'Orchestre symphonique de McGill, il reçoit, dès la fin de sa saison inaugurale 2001- 2002, des invitations pour participer au Festival international de Lanaudière et pour se produire au Carnegie Hall à New York. Sa présentation de *Falstaff* de Verdi lui a valu les éloges de *The Gazette* qui l'a qualifiée de révélation. En 2004, Hauser dirige la première canadienne de la version originale de *Das klagende Lied* (Chant plaintif) de Mahler. En 2005, il ressuscite, avec le metteur en scène François Racine, l'opéra *Louis Riel* d'Harry Somers, à la Place des Arts de Montréal, dans une production d'Opera McGill. Cette interprétation a reçu le prix Opus « Événement musical de l'année », remis par le Conseil québécois de la musique. La CBC Radio a diffusé plusieurs des concerts de Hauser avec l'Orchestre symphonique de McGill et son nouvel album, réunissant les oeuvres *L'Ascension* de Messiaen et la *Deuxième Symphonie* « La Résurrection » de Mahler a paru en novembre 2009. Quoique l'OSM sous la direction de Charles Dutoit a joué la création de *Notations pour orchestre I-IV* de Pierre Boulez en 1983, M. Hauser dirige aussi ce soir *Notation VII*, dont c'est la création canadienne.



Program notes

** There will be no intermission. **

Franz Liszt's (1811-86) *Faust Symphony* is based on a German legend in which Faust, a dissatisfied intellectual, makes a deal with the devil, exchanging his soul for unlimited knowledge and worldly pleasures. Mephistopheles, the devil's representative in this tale, agrees to serve Faust until he attains the zenith of human happiness, at which point the devil will reclaim Faust's soul. Mephistopheles helps Faust seduce the innocent Gretchen, whose life and family are destroyed in the process. However, in the end, Gretchen's innocence saves her, and she enters heaven, while Faust is damned to hell. Many plays and comic puppet shows based on this legend were popular in Germany in the sixteenth century. The story was made famous in England with Christopher Marlowe's play, *The Tragical History of Doctor Faustus*. Liszt's version follows Goethe's later rewriting of the story, in which Faust is saved by God's grace because of his own constant striving and Gretchen's pleading with God on Faust's behalf.

Goethe's *Faust* provided the inspiration for operas by Gounod (1859), Boito (1868), and Busoni (1925). It also inspired the "dramatic legend" *The Damnation of Faust* by Berlioz, Schumann's *Scenes from Goethe's Faust*, the second part of Mahler's *Symphony No. 8*, and Havergal Brian's *Gothic Symphony*. Liszt first encountered Goethe's *Faust* in 1830, but he did not seriously consider writing his *Faust Symphony* until after he heard Berlioz's *The Damnation of Faust* in 1852. Liszt's initial version of the work was composed quickly over two months in 1854 and was for small orchestra without brass; however, by 1857, he had expanded the symphony into its final form, in which each of the three movements provides a portrait of one of the main characters of the story. The work is, appropriately, dedicated to Berlioz.

Liszt composed the *Faust Symphony* while living in Weimar and working as the Kapellmeister-in-Extraordinary for the Grand Duke of Weimar. It seems odd that Liszt, a leader of the Romantic movement, held a traditional position at court—a role commonly accepted by musicians in earlier periods but usually rejected by nineteenth-century musicians. However, Liszt took advantage of the stability offered at Weimar to advance his career in many ways. Earlier in his life, Liszt had enjoyed a virtuoso career unmatched in the history of piano performance and had toured extensively throughout Europe before the age of the railway; however, he wanted to stop touring in order to change his career focus because he had become increasingly interested in composing. Weimar had an orchestra and an opera house, two crucial resources that could help Liszt realize his ambition of composing and conducting large-scale orchestral works. Liszt was there from 1848 to 1861, during which time he increased the size of the orchestra, brought in better players, and improved the musicians' salaries. He developed a permanent orchestra of 45 players and called on musicians from outlying areas when he needed a larger ensemble. Not only did the Weimar position give him an opportunity to compose and conduct orchestral music, but he taught his first generation of pupils there, including Hans von Bülow (1830-94), Peter Cornelius (1824-74), and William Mason (1929-1908). In Weimar, Liszt surrounded himself with the best and the brightest of European society, hosting parties at which he mingled with other musicians, as well as painters, sculptors, poets, dramatists, scientists, and politicians.

Liszt regarded each of the movements of his *Faust Symphony* as a tone poem, or symphonic poem. He had developed the new genre of the symphonic poem as an alternative to sonata form and to the symphony shortly after moving to Weimar in 1848. Liszt used the term symphonic poem (*Symphonische Dichtung*) to describe a one-movement orchestral composition conceived with a program, a narrative or idea that is conveyed by the music. A symphonic poem is structurally different from a symphony: recapitulations are shortened, codas are used for development, and themes are dealt with in new ways. Liszt developed the method of thematic transformation for his symphonic poems, whereby contrasting ideas in a work emerge from one or two basic musical thoughts. While in Weimar, Liszt wrote twelve symphonic poems, including *Prometheus* (1856), *Mazeppa* (1856), *Hamlet* (1861), and of course, the *Faust Symphony* (1857). Liszt's symphonic poems typically deal with exceptional heroes who confront overwhelming situations or find themselves in a difficult dilemma. In order to explain the extra-musical inspiration, Liszt published a preface with each of his symphonic poems.

The first movement of Liszt's *Faust Symphony* provides a character sketch of Faust himself. The movement is structured as a sonata-allegro form with a short central development section and a protracted recapitulation. Faust's theme is made up of broken augmented triads, which create an impossibly ambiguous tonal environment, blurring the C major key of the work. It is meant to evoke a gloomy Faust, a dreamer in search of knowledge. This theme uses all twelve tones of the chromatic scale, anticipating atonal techniques of the twentieth century. Next, a nostalgic theme is introduced by the oboe and then, at the end of a crescendo, a fast, violent theme depicts Faust's insatiable appetite for life's pleasures. The oboe and clarinet counter this melody with a pentatonic one. Liszt's thematic metamorphoses span a variety of moods and effectively reveal the contradictory sides of Faust's complex character. To some degree, this movement is a synthesis of the entire work, since many of its themes and motives appear throughout the score, albeit in different guises.

The second movement, in the key of A-flat major, is a slow, meditative, and delicately-scored movement meant to convey Gretchen's character. After an introduction with flutes and clarinets, the oboe plays Gretchen's melody along with the viola, expressing her virginal innocence. While Gretchen's theme is introduced essentially as a duet for oboe and viola, it appears later scored for woodwind quartet and then a string quartet. This strategy is typical of Liszt's orchestration techniques: he viewed the orchestra as a collection of many chamber ensembles to be combined and recombined in order to produce a varied musical surface. A dialogue between the clarinet and violin depicts Gretchen plucking flower petals, playing a game of "he loves me, he loves me not." Gretchen is obsessed with Faust and so his theme eventually finds its way into the second movement, and the two themes together form a passionate love duet.

Because Mephistopheles is the spirit of negation and cannot create but can only destroy, Liszt was faced with a challenge when trying to develop a musical character sketch of him. As a result, the composer gave Mephistopheles no themes of his own, but instead allowed him to mutilate the themes from the Faust movement and diabolically distort them, using the technique of thematic transformation. Liszt strengthens the evil, soul-destroying contract to which Faust had agreed with a self-quotation from one of his earlier works, *Malédiction* (or Curse) for piano and strings (1840). The entire third movement is a grotesque parody of the first movement. The music verges on atonality with its extreme chromaticism, rhythmic leaps, and fantastic scherzo-like sections. Unlike Faust's themes, Gretchen's theme remains intact because Mephistopheles is powerless when faced with her innocence. Liszt appropriately portrays Faust's flight from Mephistopheles with a fugue (the term "fugue" means "flight") with the "doubt" motive as subject. The 1854 version of the Faust Symphony ends with a reference to Gretchen; however, in 1857, Liszt wrote a new ending, featuring a male chorus singing, "Everything transitory is only an approximation; what could be achieved here comes to pass; what no one could describe, is here accomplished..." A tenor soloist sings the final phrase, "...the Eternal Feminine draws us aloft," over the murmur of the chorus. The symphony was premiered under Liszt's baton in Weimar on September 5, 1857, for the inauguration of a monument to Goethe and Schiller.

Programme notes written by Colette Simonot, Ph.D., Schulich School of Music

Alexis Hauser

Austrian conductor Alexis Hauser was born in Vienna and graduated with distinction from Hans Swarowsky's masterclass in 1970 (Vienna Musikuniversität) as well as from masterclasses with Franco Ferrara (Accademia Chigiana Siena in 1969) and Herbert von Karajan (Salzburg Sommerakademie 1970).

His first permanent position as music director came from Orchestra London Canada which was followed by his invitation to become principal guest conductor of the Budapest Philharmonic with whom he made several recordings and a video of Mahler's *Symphony No. 1* which was transmitted throughout Europe. In Tokyo he recorded Messiaen's "Turangalila" and Mahler's *Sixth Symphony*, in Moscow Bruckner's *Ninth Symphony*, and in Cracow, Poland, Dvořák's *Requiem*.

After his inaugural season in 2001/2 as Director of the McGill Symphony Orchestra in Montreal, he received invitations to appear at the International Festival of Lanaudière and also at Carnegie Hall in New York. In 2004, Hauser performed the Canadian premiere of the original version of Mahler's *Das klagende Lied*; in 2005 he revived, together with Stage Director François Racine, Harry Somer's opera *Louis Riel* in an Opera McGill production at Montreal's Place des Arts which was awarded the Prix Opus "Événement musical de l'année" by the Conseil québécois de la musique. Hauser's new CD album combining Messiaen's *L'Ascension* with Mahler's "Resurrection" Symphony was released in November 2009. Although the OSM under Charles Dutoit premiered Pierre Boulez' *Notations pour orchestre I-IV* in 1983, this will be the Canadian premiere of *Notation VII*.

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 le lien ci-bas. 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 below. Thank you for your interest and support.

www.mcgill.ca/music/alumni/support

Faust-Sinfonie

FRANZ LISZT

Alles Vergängliche
ist nur ein Gleichnis;
das Unzulängliche,
hier wird's Ereignis;
das Unbeschreibliche,
hier ist es getan;
das Ewigweibliche
zieht uns hinan.

Toute chose périssable
est un symbole seulement,
l'imparfait, l'irréalisable
ici devient événement;
ce que l'on ne pourrait décrire
ici s'accomplit enfin
et l'Éternel Féminin
toujours plus haut nous attire.

All of the transient,
Is parable, only:
The insufficient,
Here, grows to reality:
The indescribable,
Here, is done:
Woman, eternal,
Beckons us on.