

# Orchestre symphonique de McGill McGill Symphony Orchestra

**Alexis Hauser**  
directeur artistique / Artistic Director



**Les 23 et 24 février 2017 à 19 h 30 /  
February 23 & 24, 2017 at 7:30 p.m.**

*Salle Pollack Hall*



**McGill**



Schulich School of Music  
École de musique Schulich

**SMCQ**

Société de musique  
contemporaine du Québec

# ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MCGILL / MCGILL SYMPHONY ORCHESTRA

**Alexis Hauser**, directeur artistique / Artistic Director

**Walter Boudreau**, chef invité / Guest Conductor

Berliner Momente I (*Hommage à Berlin*) (1988, rev. 2006)  
(commande du CBC pour l'Orchestre Métropolitain /  
commisioned by the CBC for Orchestre Métropolitain)

**WALTER BOUDREAU**  
(né en / b. 1947)

Berliner Momente II (*Guerre Froide*) (1991, rev. 2006)  
(*commande du / commisioned by the Toronto Symphony Orchestra*)

**W. BOUDREAU**

## *entracte*

Concerto pour / for Orchestra, Sz 116 / BB 123 (1943)  
I. Introduzione: Andante non troppo - Allegro vivace  
II. Giuoco delle coppie: Allegretto scherzando  
III. Elegy: Andante, non troppo  
IV. Intermezzo interrotto: Allegretto  
V. Finale: Presto

**BÉLA BARTÓK**  
(1881-1945)

*Concert présenté en coproduction avec la SMCQ dans le cadre du Festival Montréal/Nouvelles Musiques*  
Concert presented in coproduction with the SMCQ as part of the Montreal/New Music Festival

**flûtes / flute**

Rachael Cohen  
Shane Culnan  
Stephanie Morin  
Lucy Song

**hautbois / oboe**

Carly Gordon  
Michael Johnson  
Jonathan Werk  
Leo Ziporyn

**clarinettes / clarinet**

David Dias da Silva  
Seok Hee Jang  
Pier Martel-Harvey  
Chris McMillan  
Nick Walshe

**bassons / bassoon**

Daniel Clark  
Katelyn Egan  
Aaron Goler

**cors / horn**

Shane Conley  
Danae Eggen  
Ryan Garbett  
Rachel Nierenberg

**trompettes / trumpet**

Ben Hare  
Francis Laporte  
Joey Moore  
Chris Price  
Brent Proseus

**trombones / trombone**

Robert Hernandez  
Daniel Murphy  
Chris Paul  
Felix del Tredici

**tuba**

Malcolm Kellett-Cooke

**harpes / harp**

Antoine Malette-Chenier  
Amy Thompson

**timpanis / timpani**

Paul Finckel  
Alex Haupt

**percussions / percussion**

Rob Cosgrove  
Alex Haupt  
Jessica Tsang

**violons / violin**

Emma Bazinet  
Edward Dai  
Edgar Donati  
Kimberly Durlflinger  
Maïthéna Girault  
Alexandra Hauser  
Alexia Hlynialuk  
Anna Humphrey  
Daniel Jiang  
Jana Kaminsky  
Yuki Landry  
Celine Murray  
Chris Stork  
Jung Tsai  
Teresa Wang,  
*violon solo / concertmaster*  
Le Ee Wong  
Xueao Yang

**altos / viola**

Harris Bernstein  
Noemi Chemali  
Angela Chen  
Mayu Egan  
Jeffrey Ho  
Madeleine Hubler  
Nathaniel Le  
Jackson McKay  
Evan Robinson  
Lauren Tyros  
Kevin Woo  
Calvin Yang

**violoncelles / cello**

Noel Campbell  
Eleanor Hopwood  
Reuben Labovitz  
Jason Pegis  
Fiona Robson  
Aiden Russell  
Noah Schuster  
Tsung-Yu Tsai

**contrebasses / bass**

William Boivin  
Jemma Jones  
Genevieve Mays  
Dylan Reckner  
Freddy Speer

**Répétiteurs des sections / Sectional Coaches:** Ted Baskin, Frédéric Bednarz, Elizabeth Dolin, Jean Gaudreault,  
Aiyun Huang, Frederic Lambert, Alex Read, Brian Robinson

**Gérante de l'ensemble, musicothécaire / Ensemble Manager, Librarian:** Thomas Burton

**Assistants / Assistant Managers:** Sienna Cho, Francis Laporte

**Bibliothécaire, matériel d'orchestre / Performance Librarian, Gertrude Whitley Performance Library:** Julie Lefebvre

**Coordonnatrice des ressources d'ensembles / Ensemble Resource Supervisor:** Christa Marie Emerson

**Assistante aux ressources d'ensembles / Ensemble Resource Assistant:** Poppy Kipfer

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

## Biographies



Le chef d'orchestre **Alexis Hauser**, né à Vienne, suit des cours en direction d'orchestre avec Hans Swarowsky et reçoit en 1970 son diplôme avec distinction (Universität für Musik und darstellende Kunst à Vienne). Il étudie également avec Franco Ferrara (Accademia Chigiana Siena, 1969) et avec Herbert von Karajan (Salzburg, Sommerakademie Mozarteum, 1970). Il est récipiendaire de la bourse Leonard Bernstein à Tanglewood en 1974, où il reçoit également le prix Koussevitzky, décerné par l'Orchestre symphonique de Boston.

Depuis 2001, il est le directeur artistique de l'Orchestre symphonique de McGill. Maestro Hauser agit également en tant que directeur artistique du nouvel orchestre Pronto .... Musica! qui a fait ses débuts à Montréal à l'automne 2013.

Les engagements internationaux du Maestro Hauser à titre de chef invité comprennent : l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, ainsi que les Orchestres symphoniques de Pittsburgh, de San Francisco, du Minnesota, de Toronto, de Mexico, et de Buenos Aires; l'Orchestre symphonique de la Radio de Vienne, le Bruckner Orchester Linz; les Orchestres philharmoniques de Belgrade, de Zagreb, de Bucarest et de Ljubljana; le Grant Park Festival de Chicago. Il a également participé à des tournées en Italie, en Scandinavie et en Islande. En 2005, M. Hauser a dirigé la première mondiale du nouvel opéra *Kalkül* de Werner Schulze (musique) et de Carl Djerassi (livret) au Zürich Opera House.

Son intérêt particulier à travailler avec de jeunes musiciens et chefs d'orchestre l'a mené à des postes de professeur invité et à donner des cours de maître à la Juilliard School et à la Manhattan School of Music à New York; la Civic Orchestra Chicago; et la Kunitachi Music University à Tokyo, au Japon; la Glenn Gould School of Music de Toronto, la musique de l'Université de Graz, en Autriche. Depuis l'été 2013, il travaille avec l'orchestre du Festival Les Orpheistes de Vienne. Le travail de Maestro Hauser peut être vu et entendu sur de nombreuses productions et enregistrements sur CD, DVD, à la télévision et à la radio à travers l'Europe, le Japon et le Canada, ainsi que sur YouTube.

Conductor **Alexis Hauser** was born in Vienna, Austria and graduated with distinction from the class of Hans Swarowsky in 1970 (Vienna Musikuniversität). He also studied with Franco Ferrara at the Accademia Chigiana Siena in 1969 and with Herbert von Karajan at the Salzburg Sommerakademie in 1970. Hauser was the winner of the prestigious Koussevitzky Conducting Prize of the Boston Symphony Orchestra as well as the recipient of Tanglewood's Leonard Bernstein Scholarship in 1974.

Since 2001 he has served as Artistic Director of the McGill Symphony Orchestra. Maestro Hauser also acts as Artistic Director to the Montreal based orchestra, Pronto....Musica! founded in the fall of 2013.

Hauser's international guest conducting schedule has included performances at the Vienna Symphony, Rotterdam Philharmonic, the symphony orchestras of Pittsburgh, San Francisco, Minnesota, Rochester, Toronto, Mexico City, Buenos Aires, RSO Vienna, Bruckner Orchestra Linz; the Philharmonics of Belgrade, Zagreb, Bucharest and Ljubljana; Grant Park Festival Chicago as well as tours in Italy, Scandinavia and Iceland. His European opera conducting debut took place at the Zürich Opera House in (2005) with the world premiere of the opera *Kalkül* by Werner Schulze (music) and Carl Djerassi (libretto).

Hauser's special interest in working with young musicians and conductors has led to guest professorships and masterclasses at Juilliard School and Manhattan School of Music in New York; the Civic Orchestra Chicago; the Music University Graz, Austria; the Kunitachi Music University in Tokyo, Japan; and the Glenn Gould School of Music in Toronto. Since the summer of 2013 he has worked with *Les Orpheistes* Festival Orchestra in Vienna. Maestro Hauser's work can be seen and heard on numerous CD's and DVD's as well as on television and radio productions throughout Europe, Japan and Canada.



Le compositeur et chef d'orchestre **Walter Boudreau** a signé à ce jour plus de soixante œuvres pour orchestre, ensembles divers et solistes, ainsi qu'une quinzaine de partitions de films, de théâtre et deux musiques de ballet. Il a étudié avec Gilles Tremblay, Serge Garant, Mauricio Kagel, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Olivier Messiaen, Iannis Xenakis et Pierre Boulez. Directeur artistique et chef attitré de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) depuis avril 1988, il a également dirigé de nombreux ensembles et orchestres dans l'exécution d'œuvres de musique contemporaine. Entre autres, il était choisi en 1990 comme premier compositeur en résidence à l'Orchestre symphonique de Toronto pour trois ans. Codirecteur artistique, avec Denys Bouliane, du festival de musique contemporaine de l'Orchestre symphonique de Québec Musiques au présent (1999), de *La Symphonie du Millénaire* (2000) et des trois premières éditions du festival international Montréal/Nouvelles Musiques (MNM) —

qu'il continue à diriger depuis 2009 en solo — puis directeur artistique de la Série hommage de la SMCQ, il reçoit à ce titre plusieurs prix Opus (Conseil québécois de la musique) couronnant l'« Événement musical de l'année au Québec » (1999-2000-2003-2008). Entre autres distinctions, il s'est mérité le prix Opus du « Compositeur de l'année » au Québec (1998), le Prix Molson du Conseil des arts du Canada (2003), et le Prix Denise-Pelletier (Prix du Québec) pour les arts de la scène (2004). Il a été nommé Chevalier de l'Ordre national du Québec et membre de l'Ordre du Canada en 2013 et a reçu le Prix du Gouverneur général pour les arts du spectacle en 2015. Il a reçu en 2016 la Bourse de Carrière pour les arts de la scène et les arts multidisciplinaires du Conseil des arts et des lettres du Québec (60 000\$), qui reconnaît son engagement et son apport exceptionnel à la discipline, et lui permet de finaliser son vaste projet des cinq *Berliner Momente*, composés sur une période de 20 ans (1988-2008).

Composer and conductor **Walter Boudreau** has created over sixty works for various types of ensembles, as well as fifteen film scores and two ballets. His works have been performed in Canada, the United States, France, Belgium, Germany, Poland, and Finland. In 1998 he was awarded the prix Opus "Composer of the year" (Conseil québécois de la musique). Since 1988 Boudreau has been artistic director and principal conductor of the Ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). In 1990 he was appointed as the Toronto Symphony Orchestra's first composer in residence for a period of three years. Boudreau has directed various contemporary music group. With Denys Bouliane, he assumed the artistic direction of the Millennium Symphony (2000) and the Montréal/New Music Festival (MNM) (2003-05-07). Jointly they received the prix Opus "Musical Event of the year." Among other distinctions, in 2003 Boudreau was awarded the Molson Prize by the Canada Council for the Arts, quickly followed in 2004 by the Prix Denise-Pelletier for the performing arts (Prix du Québec). In 2013 he was appointed as a Chevalier de l'Ordre du Québec, named as a Member of the Order of Canada. He has received the Governor General's Performing Arts Award in the classical music category in 2015. In 2016, Boudreau received a \$60,000 award (Bourse de Carrière) for performing arts and multidisciplinary arts from the Conseil des arts et des lettres du Québec, in recognition of his commitment and exceptional contribution to the discipline, allowing him to finalize his vast five-part project *Berliner Momente*, composed over a period of 20 years (1988-2008).

## Notes du programme

### Berliner Momente, W. Boudreau

L'aventure des *Berliner Momente* a commencé en 1988, alors que je recevais une commande de Radio-Canada pour célébrer le 750<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de la ville de Berlin et destinée à l'Orchestre Métropolitain. Puis, au fil du hasard des commandes, j'en ai composé quatre autres, dont le dernier en 2008 (*Berliner Momente V*), vingt ans plus tard ! L'ensemble du cycle forme maintenant une immense symphonie « unifiée » d'une durée d'environ 79 minutes.

Le premier des *Berliner Momente* a pris comme sujet plusieurs siècles d'histoire berlinoise, allant des champs à peine habités jusqu'à la grande ville moderne que nous connaissons aujourd'hui. L'œuvre décrit 33 moments historiques clef à travers ses quelques 15 minutes de musique. J'ai basé mon oeuvre sur deux matériaux principaux, correspondant à deux aspects fondamentaux de l'histoire du peuple allemand. D'une part, l'hymne national allemand (tiré du célèbre quatuor à cordes « *Empereur* » de Joseph Haydn) symbolise l'aspect digne, noble, clair, du peuple allemand : c'est l'Allemagne du *Aufklärung*. D'autre part, plusieurs motifs tirés du *Crépuscule des Dieux* de Richard Wagner évoquent l'aspect tragique, douloureux, sombre du peuple allemand : c'est le Romantisme, le *Sturm und Drang*, mais aussi le nazisme...

Dans les autres *Berliner Momente*, je m'en suis surtout tenu à l'histoire récente de Berlin, celle des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles et, tout particulièrement, son passé nazi. Ainsi, le *Berliner Momente II* regorge de moments où les thèmes/icônes « subissent » des orchestrations de type militaire, faisant explicitement allusion aux fanfares et parades fascistes qui ponctuaient notamment les diverses activités du Festival Wagner de Bayreuth, à l'époque du Troisième Reich. L'hymne national allemand s'y retrouve pourvu d'arrangements pompeux aux antipodes de la délicatesse du quatuor à cordes d'origine.

C'est seulement à la fin du *Berliner Momente III* que je redonne à cette musique de Haydn sa pureté d'origine. La forme de ce *Berliner Momente III* consiste donc en une confrontation des pôles « Wagner » et « Haydn », ce dernier étant d'abord complètement écrasé, puis émergeant à mesure que l'on avance dans l'oeuvre avec de plus en plus de force.

Suit *Berliner Momente IV* - un grand adagio - qui irrigue le quatuor de Haydn à travers de grandes dilatations et une panoplie de variations, permettant ainsi sa contemplation sous une myriade d'angles différents.

Le point d'aboutissement de cette immense symphonie arrive finalement dans *Berliner Momente V*, sorte de méga-récapitulation dramatique de l'ensemble des mouvements précédents et se terminant de façon spectaculaire par un condensé kaléidoscopique des motifs originaux qui ont servi de « déclencheurs » au cycle orchestral.

Les événements historiques dans le cycle ont été utilisés comme un guide « libre » pour en façonner la forme. En fin de compte, les interactions entre les matériaux musicaux ont été la seule véritable force motrice de la composition de ces oeuvres. Si j'ai choisi de développer davantage sur les musiques de Haydn et Wagner, c'est parce que je chéris profondément ces deux compositeurs, et je crois fermement que les grandes oeuvres transcendent leur époque (et style...) et constituent une source infinie d'inspiration pour les compositeurs à venir...

Dans cette perspective, on ne peut que se réjouir de l'héritage de notre propre culture musicale, celle-ci adoptant constamment de nouvelles formes, tout en conservant l'essentiel de son élan initial.

-- Walter Boudreau

*Le compositeur et chef d'orchestre Walter Boudreau, directeur artistique de la SMCQ, a reçu une bourse de carrière du Conseil des Arts et des Lettres du Québec en 2015 pour parachever ce mégacycle orchestral « Berliner Momente ».*

## Concerto pour orchestre, B. Bartók

Le titre « Concerto pour orchestre », tout comme *Boléro*, *Water Music*, ou encore *Till l'Espiegle*, pointe inmanquablement envers un seul et unique compositeur. L'œuvre de Bartók n'était pourtant pas la seule à s'intituler ainsi (on pense notamment à celle de Hindemith en 1925), mais reste que depuis le soir de la première, soit le 1er décembre 1944 avec l'orchestre symphonique de Boston, sous la baguette de Serge Koussevitzky, le *Concerto pour orchestre* est devenu non seulement la pièce la plus célèbre dans le genre, mais encore une des musiques les plus jouées de tout le répertoire orchestral. De surcroît, le *Concerto pour orchestre* est sans doute la raison pour laquelle, au courant des cinquante dernières années, quelque deux-cents compositeurs ont décidé de faire usage de ce même titre (plusieurs mélomanes vont reconnaître ici Witold Lutoslawki, Elliott Carter et Michael Tippett.)

Mais qu'est-ce donc exactement qu'un Concerto pour Orchestre? Nous pourrions puiser dans le terme Italien *concertare*, qui signifie combattre, ou lutter. Traditionnellement, un « concerto » implique un instrument solo qui « combat » l'orchestre. Dans de rares occasions, il se peut qu'un concerto présente deux, trois, ou même encore plus de solistes. Par extension, cette opposition entre le, ou les solistes et l'orchestre pourrait logiquement être étendue jusqu'au point où chaque instrument (ou section) de l'orchestre brille tour à tour sous les projecteurs. Bartók lui-même décrit son travail comme ayant « une tendance à traiter chaque instrument de l'orchestre de manière concertante, ou *soloistique* », et de fait, presque tous les instruments sont, chacun leur tour, mis en relief par rapport à la masse sonore orchestrale, parfois dans un contexte de virtuosité. Le fugato pour cuivres dans la section centrale du premier mouvement, ainsi que les passages *perpetuum mobile* pour cordes ou ceux, brillants, pour trompette dans le *Finale*, font partie des exemples qui illustrent bien cette particularité d'orchestration.

Le *Concerto pour orchestre* fut le dernier ouvrage complet écrit par Bartók pour cet ensemble. Ce fut également le premier morceau qu'il écrivit en Amérique, après un hiatus de trois ans où il n'écrivit absolument rien. En raison de la montée du Nazisme en Europe, Bartók avait quitté sa Hongrie natale et avait émigré à New York en 1940. Mais la vie new-yorkaise s'avéra être un grand fardeau pour lui, tracassé comme il était autant par le bruit de la ville, les problèmes de santé, les soucis financiers, le logement inconfortable dans lequel il demeurerait, que par le sentiment d'aliénation et le stress émotionnel de vivre dans un pays étranger où sa musique n'était ni connue, ni appréciée. Il ne reçut que cinq télégrammes lors de son 60<sup>e</sup> anniversaire en 1941. Si déprimé était Bartók qu'il déclara à sa femme : « Je ne vais plus jamais, sous aucune circonstance, écrire une nouvelle œuvre. »

C'est grâce aux efforts de deux compatriotes hongrois, le violoniste Joseph Szigeti et le chef d'orchestre Fritz Reiner, que l'énergie créative de Bartók renaquit. Ils convainquirent Serge Koussevitzky, chef d'orchestre de l'orchestre symphonique de Boston, d'approcher Bartók avec une commande pour ses musiciens. La chose devait être faite avec beaucoup de doigté, car Bartók se serait révolté au moindre soupçon de charité. Lorsque Koussevitzky visita Bartók dans la chambre d'hôpital à New York où il était convalescent (dû à sa leucémie, alors non diagnostiquée), le compositeur rejeta l'offre. Mais l'idée d'écrire pour un ensemble de si grande distinction enflamma son imagination, et il en devint rapidement si excité qu'il quitta l'hôpital, se rendit au lac Saranac dans le nord de l'état de New York, et écrivit la pièce en environ deux mois.

Au niveau de la forme, l'œuvre se sépare en cinq arrangements symétriques, avec pour centre la lenteur de l'« Eligia », flanquée de deux mouvements plutôt gais, courts et de tempi modérés, qui à leur tour sont encadrés par les mouvements extérieurs, qui eux sont plus longs, plus vigoureux, plus extravertis et de structure complexe (presque de forme sonate).

L'œuvre commence calmement par une introduction lente qui met de l'avant le motif essentiel : un thème qui se prolonge en faisant un usage proéminent l'intervalle de quarte. La section *Allegro* principale débute avec un thème énergétique et sautillant chez les cordes; écriture très bartokienne dans l'usage des inversions et des nombreux intervalles de quarte. Peu de temps après, le trombone solo présente un thème de type fanfare (encore une

fois en mettant l'accent sur les quarts), et au hautbois nous entendons le second thème principal.

Le deuxième mouvement, « *Guioco delle coppie* » (jeu des paires), présente une structure très originale : un enchaînement de mélodies inspirées du folklore est entendu successivement chez cinq paires différentes d'instruments à vent. Chaque paire joue un intervalle différent en mouvement parallèle. Ensuite entrent successivement les hautbois en tierces, les clarinettes en septièmes, les flûtes en quintes, les trompettes avec sourdine en secondes. Un choral solennel de cuivres forme la section centrale du mouvement. La séquence des vents en paire revient ensuite, mais de façon légèrement plus élaborée, et en gardant leurs intervalles respectifs, sauf les flûtes qui sont maintenant en septièmes.

« Une effusion d'arabesques mélismatiques et d'imitation en canon ». La description de Nicolas Slonimsky illustre adéquatement le mouvement lent central, empli d'une grande délicatesse, tels tant de rubans et de vrilles, surtout dans les passages de début et de fin. Bartók a décrit ce mouvement comme étant une « chanson lugubre des morts », peut-être en réponse aux jours les plus noirs de la guerre, à son mal du pays, et à la condition humaine en général. L'impression de deuil subsiste même après que le piccolo ait joué ses dernières notes.

Le quatrième mouvement est de forme ABACBA. Le A présente l'air gai du hautbois, B la chanson nostalgique populaire « *Hungary gracious and fair* » (altos), et le C « l'interruption » à laquelle le titre fait référence; une version vulgaire et bruyante d'un thème tiré de la septième symphonie de Shostakovich. Selon le fils de Bartók, Peter, le compositeur était tellement dégouté par l'usage incessant que faisait Shostakovich du thème de la marche, qu'il ne put résister au fait d'en incorporer une parodie dans son *Concerto pour orchestre*.

Alors que le *Finale* met à l'épreuve les habiletés techniques des instrumentistes à corde dans un *perpetuum mobile*, les cuivres, eux, sont mis en valeur dans une fugue qui culmine dans toute sa splendeur en un immense climax. Malgré le fait que Bartók lui-même n'ait jamais fait de ce mouvement une musique à programme, plusieurs auditeurs sont enclins à imaginer le tourbillon dynamique d'un festival folklorique. Un spécialiste de Bartók, György Kroó, va même plus loin en traçant une analogie avec l'opéra *Fidelio* et la neuvième symphonie de Beethoven, oeuvres qui illustrent l'homme passant du monde de la noirceur et de l'oppression à celui de la lumière et de la liberté, et dans lesquelles les sections finales résonnent telle une danse jubilatoire dans un monde libéré.

– Robert Markow  
traduction Emmanuelle Majeau-Bettez



## Program Notes

### Berliner Momente

The *Berliner Momente* “saga” began in 1988, when I received a CBC commission - for the Orchestre Métropolitain (Montréal) - to celebrate the 750th anniversary of the founding of the city of Berlin. Having opened a kind of “surprise (Pandora’s ?) box” with an unprecedented incursion in the music of Haydn & Wagner (which I had never done before...), in *Berliner Momente (I)*, I decided to pursue my investigations further and - over the years - here and there, with the help of additional orchestra commissions, I composed four more works, the last 2008 (*Berliner Momente V*, commissioned by Radio France), twenty years later! The entire cycle now constitutes an immense “unified” symphony for a total duration of about 79 minutes.

The first *Berliner Momente* focuses mainly on several centuries of Berlin’s history, from barely inhabited fields in the Middle Ages to the modern metropolis that it has become. The work describes & comments - musically - some 33 key historical moments through its 16 minutes of music. I based my work on two main materials, corresponding to two fundamental aspects of the history of the German people. On the one hand, the German national anthem (from Joseph Haydn’s celebrated *Emperor* string quartet), symbolizes the dignified, noble, transparent side of the German people: it is the Germany of Enlightenment (*Aufklärung*). On the other hand, several motifs taken from Richard Wagner’s *Twilight of the Gods* opera (*Götterdämmerung*), evoke the painful, sombre & tragic aspect of Germany: It’s unbridled romanticism, the *Sturm und Drang*, but also Nazism...

In the subsequent *Berliner Momente II & III*, I concentrated my explorations on the recent history of Berlin (essentially that of the late 20<sup>th</sup> and beginning 21<sup>st</sup> centuries) and - especially - its Nazi past. Thus, *Berliner Momente II*, is full of moments where the themes/icons “experience” military-style orchestrations, explicitly referring to fascists marching bands and parades that punctuated the various activities - amongst others - of the Wagner Bayreuth Festival, at the time of the Third Reich. The German national anthem is found there, set in pompous arrangements at odds with the delicacy of the original string quartet version.

Only at the end of *Berliner Momente III* will the music of Haydn reach its original purity. The overall structure of this movement is therefore a violent confrontation pole between Wagner and Haydn, the latter being at first completely crushed and then progressively emerging with more and more strength as one progresses in the work, and finally through elaborate fusion devices, between the first and 2<sup>nd</sup> movements, triumphantly resume its intrinsic “noble” grandeur at the very end.

*Berliner Momente IV* is a vast (and complex) adagio which irrigates & celebrates the “reinstalled” Haydn quartet’s German national anthem through large space-time expansions and a vast array of multiple rhythmic variations, allowing its contemplation in a myriad of different angles. The culmination of this immense symphony finally arrives in *Berliner Moment V*, sort of dramatic mega-recapitulation of all previous movements that ends dramatically with a condensed kaleidoscope of the original patterns & artifacts that served as “triggers” to the setting of the entire orchestral cycle.

In Conclusion -- Historical events in the cycle were used as a loose guideline to shape the form. Ultimately, the interactions between musical materials, was the sole driving force behind the composition of these five works. I chose to develop further on the music of Haydn and Wagner, because I deeply cherish both composers, and I strongly believe that great compositions transcend their own time and style, and constitute an infinite source inspiration for future composers... In this perspective, one can only rejoice in the legacy of our own musical culture, constantly taking on new shapes and forms, while retaining in essence it’s “eternal” momentum.

-- Walter Boudreau

*Composer and conductor Walter Boudreau, artistic director of the SMCQ, received a career grant from the Conseil des arts et des lettres du Quebec in 2015 to complete this orchestral megacycle “Berliner Momente”*

## Concerto for Orchestra

Like *Bolero*, the *Water Music* and *Till Eulenspiegel's Merry Pranks*, the title "Concerto for Orchestra" invariably brings to mind a single composer. Bartók's work was by no means the first to bear this title (notably Hindemith in 1925), but ever since the first performance, which took place on December 1, 1944 with the Boston Symphony conducted by Serge Koussevitzky,\* it has become not only by far the most famous Concerto for Orchestra ever written, but one of the most frequently performed works in the entire orchestral repertory. Furthermore, it has surely been the stimulus that encouraged or inspired more than two hundred additional composers to write compositions of the same title in the past half century or so (Witold Lutosławski, Elliott Carter and Michael Tippett are names many concertgoers will recognize as having contributed to this genre.)

What exactly *is* a Concerto for Orchestra? We might take our cue from the Italian term *concertare*, which means to contend or strive together. Traditionally, a "concerto" involves a single solo instrument "contending" with the orchestra. On rare occasions, we find a concerto for two, three, or even more soloists. By extension, this opposition of soloist(s) and orchestra can logically be carried to the ultimate stage of having every instrument (or section) of the orchestra take its turn in the spotlight. Bartók described his own work as having "a tendency to treat single orchestral instruments in a *concertante* or soloistic manner," and indeed, virtually every instrument is spotlighted against the orchestral fabric at one point or another, sometimes in virtuosic context. Examples include the fugato section for the different brass instruments in turn in the middle of the first movement, the *perpetuum mobile* passages for strings at the beginning of the Finale, and the brilliant high trumpet writing in the same movement.

The Concerto for Orchestra was Bartók's last completed work for orchestra. It was also the first work he composed in America, following a three-year hiatus during which he composed nothing. As a result of the increasing Nazification of Europe, he had left his native Hungary and emigrated to New York City in 1940. But life in New York proved to be a great burden to him, plagued as he was by the noise of the city, health problems, financial worries, uncomfortable living accommodations, the pervasive news of war, as well as the deep sense of alienation and the emotional stress of living in a foreign country where his music was neither known nor appreciated. He received only five telegrams on his 60th birthday in 1941. So depressed was Bartók that he declared to his wife that "under no circumstances will I ever write another new work."

It was through the efforts of two Hungarian compatriots, the violinist Joseph Szigeti and the conductor Fritz Reiner, that Bartók's creative energy was revived. They persuaded Serge Koussevitzky, conductor of the Boston Symphony, to approach Bartók with a commission to write a work for his orchestra. This had to be handled with great tact, for Bartók would have rebelled at anything smacking of charity. When Koussevitzky visited Bartók in his New York hospital room, where he was resting from the still-undiagnosed disease that would later kill him (leukemia), the composer initially rejected the offer. But the idea of writing for so distinguished an orchestra fired his imagination, and within a short time, he became so excited by the prospect that he left the hospital, went to Lake Saranac in upstate New York, and wrote the composition in about two months.

The overall plan of the work is a five-part symmetrical arrangement, with the central slow "Elegia" flanked by two rather lightweight, short movements of moderate tempo, which in turn are framed by the longer, more vigorous, extroverted and structurally complex (quasi-sonata form) outer movements.

The work opens quietly with a slow introduction that sets forth the essential motivic idea: an extended theme with prominent use of the interval of the fourth. The main *Allegro* section begins with an energetic, bounding theme in the strings, distinctly Bartókian in its use of inversions and many intervals of the fourth. The solo trombone soon presents a fanfare-like figure (again emphasizing fourths), and in the oboe we hear the second principal theme.

The second movement, "Giuoco delle coppie" (Game of Pairs), has an unusual and original design: a chain-like se-

quence of folk-inspired melodies heard successively in five different pairs of wind instruments. Each pair plays at a different interval in parallel motion. Then come successively oboes in thirds, clarinets in sevenths, flutes in fifths, muted trumpets in seconds. A solemn brass chorale forms the central portion of the movement. The sequence of paired winds then returns in slightly more elaborate fashion, retaining their associated intervals except for the flutes, now in sevenths.

“An effusion of melismatic arabesques and canonic imitations” is Nicolas Slonimsky’s apt description of the central slow movement, saturated as it is with wisps and tendrils of great delicacy in its opening and closing passages. Bartók described the movement as a “lugubrious death-song,” perhaps in response to the darkest days of the war, to his homesickness, and to the general human condition. The sense of grief lingers on after the piccolo has played its last, desolate notes.

The fourth movement is basically in ABACBA form, with A representing the perky oboe tune, B the nostalgic popular art-song “Hungary gracious and fair” (violas), and C the “interruption” referred to in the title, a vulgar and raucous treatment of a tune from Shostakovich’s Seventh Symphony. According to Bartók’s son Peter, the composer was so disgusted by Shostakovich’s incessant use of the ludicrously simple march tune that he could not resist incorporating a parody of it into his Concerto for Orchestra.

The Finale taxes the technical abilities of the string players to the hilt in a *perpetuum mobile*, while the brass are featured in a fugue that culminates in a splendid climax. Although Bartók attached no programmatic significance to the movement, many listeners are prone to imagine the swirling dynamism of a folk festival. Bartók specialist György Kroó goes beyond this in finding an analogy with Beethoven’s opera *Fidelio* and the *Ninth Symphony*, in which man breaks through a world of darkness and oppression to the light of freedom, and in which the closing resounds as a jubilant dance in a liberated world.

-- Robert Markow

*Ce concert sera diffusé par l'École de musique Schulich en direct sur Internet le 24 février /*  
This concert will be broadcast live by the Schulich School of Music over the Internet on February 24

<http://sites.music.mcgill.ca/webcasts/>

*ICI Musique est fière d'héberger la webdiffusion de ce concert sur [icimusique.ca/smcq50](http://icimusique.ca/smcq50)*

*Rejoignez-nous sur Twitter @ICIMusique #smcq50*



ICI Musique is proud to host this webcast on [icimusique.ca/smcq50](http://icimusique.ca/smcq50).

Join the conversation on Twitter @ICIMusique #smcq50

### **La musique à McGill**

Fondée en 1904, l'École de musique Schulich de l'Université McGill incarne les plus hauts standards internationaux d'excellence en formation professionnelle et en recherche. Elle est réputée pour ses programmes en formation orchestrale et opératique, en jazz, en musique ancienne et contemporaine. Son statut de chef de file en enregistrement sonore et technologie de la musique lui permet d'unique possibilités de collaboration avec le milieu musical. Reconnue aujourd'hui comme une des écoles les plus importantes d'Amérique du Nord, la réputation de ses plus de 240 professeurs, les quelque 700 concerts et événements présentés par année ainsi que ses programmes de recherche en technologies attirent chaque année plus de 850 étudiants du Québec, du Canada et de l'étranger.

### **Music at McGill**

Founded in 1904, the Schulich School of Music of McGill University embodies the highest international standards of excellence in professional training and research. The school is renowned for its orchestral, operatic, jazz, contemporary and early music training programs as well as its music research disciplines. Its leadership in sound recording and music technology are unparalleled in North America, and helps foster unique collaborative projects each year. The Schulich School of Music is recognized as one of the top music schools in North America and abroad and the reputation of its more than 240 professors attracts over 850 undergraduate and graduate students each year. The school presents approximately 700 concerts and events annually.