



Schulich  
en concert

23 MARS 2017 19 h 30  
SALLE TANNA SCHULICH

# Musique canadienne: connexion française.

Brian Cherney, coordonnateur

Œuvres de **HAWKINS, BECKWITH, SOMERS,  
MATHER, MILHAUD, et WYSCHNEGRADSKY**

  
Society for American Music

## Concert de musique canadienne

Ceux qui ont assisté à cette série de concerts de musique canadienne au cours des quelques dernières années seront surpris de trouver sur ce programme des compositeurs pouvant difficilement être considérés comme canadiens. Cependant, il se trouve qu'il existe une forte relation entre leur musique et/ou leurs activités en tant que professeurs, et celles des compositeurs canadiens dont la musique sera exécutée ce soir.

Il n'était certainement pas inhabituel pour des compositeurs du Québec actif après la Seconde Guerre mondiale d'aller étudier en France, ainsi que ce fut le cas pour des figures d'importance telles que Gilles Tremblay, Serge Garant et Clermont Pépin. Mais ce n'était pas non plus inhabituel que des compositeurs du reste du Canada s'y rendent. Barbara Pentland, par exemple, native de Winnipeg, a étudié à Paris en 1929 auprès de Cécile Gauthier. Au cours des années suivant la Guerre, Harry Somers (1925-1999) et Bruce Mather (né en 1939) – qui tous deux étaient nés à Toronto et avaient entamé leurs études auprès de compositeurs associés au Conservatoire royal de musique de Toronto – se sont aussi rendus à Paris pour y étudier la composition. Somers étudia avec Darius Milhaud au début de janvier 1950, et Bruce Mather en fit de même entre 1959 et 1961. John Beckwith, originaire de Victoria, s'était rendu à Toronto en 1945 pour y étudier le piano avec Alberto Guerrero, mais se rendit à Paris en 1950 pour étudier la composition, non pas avec Milhaud mais avec Nadia Boulanger. Tant Somers que Beckwith, d'ailleurs, on pu étudier à Paris grâce aux bourses octroyées par l'Association canadienne de hockey amateur! La pièce de John Hawkins qui est programmée ce soir, *Waves* (1970), rend clairement compte de l'influence de Boulez, bien que Hawkins ait étudié la composition non pas avec celui-ci, mais plutôt avec István Anhalt (1919-2012) à l'Université McGill. Anhalt avait aussi étudié à Paris avec Nadia Boulanger suite à la Seconde Guerre mondiale. De plus, c'est dans le Paris des années 1970 que Bruce Mather rencontra le compositeur de naissance russe et pionnier de la musique microtonale Ivan Wyschnegradsky (1893-1979), figure qui eut une influence profonde sur sa musique depuis cette rencontre.

D'où la « connexion française » et l'inclusion de deux compositeurs non-canadiens au programme du concert. Ni Milhaud ni Wyschnegradsky n'auraient réclamé du gouvernement canadien une citoyenneté canadienne, mais sans doute devrait-on leur accorder quelque distinction « honoraire » dans les annales de la musique contemporaine récente.

Cette série de concerts de musique canadienne, initiée en 2014, a été associée depuis le début à un cours de musique canadienne enseigné à McGill depuis cinq ans. L'intention,

en organisant ces concerts, était d'interpréter un important répertoire d'œuvres écrites par des compositeurs canadiens d'une génération antérieure, génération qui constitue réellement la « fondation » de la musique moderne canadienne, et qui regroupe des noms tels que ceux de John Weinzweig, Barbara Pentland, Harry Somers, John Beckwith, Bruce Mather, Pierre Mercure, François Morel, Serge Garant et d'autres encore. La majorité de ce répertoire n'est jamais exécutée en concert, et risque plus ou moins de glisser dans l'oubli, notamment depuis que la Société Radio-Canada a abandonné son rôle traditionnel de diffuseur de la musique de concert canadienne contemporaine.

En ce sens, nous entendrons ce soir une œuvre majeure pour voix et piano, « *Waves* », écrite par John Hawkins (1944-2007), compositeur né à Montréal et qui enseigna pour la majeure partie de sa carrière à l'Université de Toronto. Il fut indubitablement l'un des compositeurs canadiens les plus doués de sa génération, mais sa musique n'est, à peu de choses près, jamais jouée depuis son décès (survenu tellement trop tôt). Il faut espérer que, peut-être, ces exécutions encourageront les gens à explorer, découvrir, célébrer et interpréter d'avantage d'œuvres tirées du répertoire de la musique canadienne.

—Brian Cherney  
*traduction, Paul Bazin*

## Concert of Canadian Music

Those who have been attending these concerts of Canadian music for the past few years will be surprised to find on the program several composers who can hardly be considered to have been Canadian. However, it turns out that there is a strong connection between their music and/or their activities as teachers and that of the Canadian composers whose music is being performed this evening.

It was certainly not unusual for Quebec composers active after World War II to study composition in France, for instance, such well-known figures as Gilles Tremblay, Serge Garant and Clermont Pépin. But it was not unusual for young composers from elsewhere in Canada to study there. Barbara Pentland, for instance, a native of Winnipeg, studied in Paris in 1929 with Cécile Gauthier. In the years after the war Harry Somers (1925-1999) and Bruce Mather (b. 1939), who were both born in Toronto and began their studies with composers associated with the Royal Conservatory of Music and the University of Toronto, went on to study composition in Paris. Somers studied with Darius Milhaud beginning in January 1950, and Bruce Mather studied with him in 1959-61. John Beckwith, originally from Victoria, B.C., had come to Toronto in 1945 to study piano with Alberto Guerrero, but went to Paris in 1950 to study composition, not with Milhaud but with Nadia Boulanger. (Both Somers and Beckwith, by the way, studied in Paris thanks to scholarships provided by the Canadian Amateur Hockey Association!) The piece of John Hawkins on tonight's program, *Waves*, written in 1970, shows clearly the influence of Boulez, although Hawkins did not study composition with Boulez but with István Anhalt (1919-2012) at McGill. Anhalt had also studied composition in Paris with Nadia Boulanger after the Second World War. In addition, in Paris in the 1970s, Bruce Mather met the Russian-born composer and pioneer of microtonal music Ivan Wyschnegradsky (1893-1979), a figure who has had a profound influence on the evolution of his music in the years since then.

Thus, the "French connection" and the inclusion of two non-Canadian composers on the concert. Neither Milhaud nor Wyschnegradsky would likely have pressed the Canadian government for Canadian citizenship but perhaps they should be given some sort of "honorary" distinction in the annals of recent Canadian music.

These concerts have been associated, since their inception in 2014, with a course in Canadian music taught at McGill for the past five years. The intention, in arranging for the concerts, was to try to perform important repertoire by Canadian composers of an older generation, that which was really the "foundation" generation of modern Canadian music,

composers such as John Weinzweig, Barbara Pentland, Harry Somers, John Beckwith, Bruce Mather, Pierre Mercure, François Morel, Serge Garant, and so on. Much of this repertoire is not being performed and is in danger of more or less slipping into oblivion, especially since the Canadian Broadcasting Corporation has given up its traditional role with respect to contemporary Canadian concert music.

As a case in point, this evening we are hearing a major piece, *Waves* for voice and piano, by the Montreal-born composer John Hawkins (1944-2007) who lived and taught at the University of Toronto for a good part of his career. He was undoubtedly one of the most gifted composers of his generation in Canada but his music has been heard very little if at all since his death (at far too young an age) in 2007. It is to be hoped that perhaps these performances will encourage people to explore, discover, celebrate, and perform more of the Canadian repertoire.

—Brian Cherney

# Concert de musique canadienne / Canadian Music Concert: connexion française

*Waves* pour soprano et piano / for soprano and piano (1971)  
texte de / text from *Four Quartets*, T. S. Eliot

**JOHN HAWKINS**  
(1944-2007)

**Jessica Wise**, soprano  
**Bruce Mather**, piano

Quatuor à cordes n° 2 / String Quartet No. 2 (1950)

**HARRY SOMERS**  
(1925-1999)

Andante  
Interlude scherzo  
Masque  
Interlude scherzo  
Lento

**Joshua Peters**, **Amy Hillis**, violons / violin  
**Catherine Gray**, alto / viola  
**Andrea Stewart**, violoncelle / cello

Symphonie de chambre n° 6, opus 79 /  
Little Symphony No. 6, Op. 79 (1923)

**DARIUS MILHAUD**  
(1892-1974)

Calme et doux  
Souple et vif  
Lent et très expressif

**Stephanie Manias**, soprano; **Meagan Zantingh**, alto  
**Benjamin Dunker**, ténor / tenor; **Clayton Kennedy**, basse / bass  
**Jacqueline Leclair**, hautbois / oboe; **Matt Haimowitz**, violoncelle / cello  
**Peter Schubert**, directeur / director

*entracte*

*La lune mince* pour chœur / for choir (1965)  
texte de / text by Paul Valéry

**BRUCE MATHER**  
(né en / b. 1939)

**VivaVoce**  
**Peter Schubert**, directeur / director

*Étude sur le carré magique sonore* opus 40

**IVAN WYSCHNEGRADSKY**  
(1893-1979)

**Bruce Mather**, piano

*Étude VIIA* pour piano en microtons / for piano in 16<sup>th</sup> tones

**B. MATHER**

**Bruce Mather**, piano en microtons / 16<sup>th</sup>-tones piano

*Fractions* pour Piano en microtons et quatuor à cordes /  
for piano in 16<sup>th</sup>-tones and string quartet (2006)

**JOHN BECKWITH**  
(né en / b. 1927)

**Joshua Peters, Amy Hillis**, violons / violin  
**Marina Thibeault**, alto / viola  
**Andrea Stewart**, violoncelle / cello  
**Bruce Mather**, piano en microtons / 16<sup>th</sup>-tones piano

*En l'honneur du 90<sup>e</sup> anniversaire de John Beckwith / In honour of John Beckwith's 90<sup>th</sup> Birthday*

*concert présenté dans le cadre de la conférence SAM /*  
concert presented as part of the **SAM Conference**



## Notes du programme

### **Waves** (1971)

Au départ, je l'avais conçue pour piano seul, mais je me suis rendu compte que les idées poétiques à la base de l'œuvre exigeaient l'emploi de « mots-symboles », d'où l'inclusion du soprano. Depuis longtemps, ayant lu et relu les « Four Quartets » du poète T. S. Eliot, je voulais exprimer ses idées par la musique, sans toutefois « mettre en musique » ses poèmes. Dans « *Four Quartets* » Eliot se préoccupe du temps et de ses divers aspects—de la répétition cyclique d'événements humains et universels, qu'il compare à des vagues énormes. Voici le plan de l'œuvre dans ses grandes lignes :

Introduction—Maintenant ! (passé, présent ou avenir)

1<sup>e</sup> partie – Contemplation d'une épiphanie

2<sup>e</sup> partie - mène à...

3<sup>e</sup> partie - Vagues de réalisation ; élans extatiques...interrompus par...

4<sup>e</sup> partie - Insinuations chuchotées ; temps figé ; hors-temps ; immobile ; repos

5<sup>e</sup> partie - Renversement du temps, « l'avenir est un chant estompé »

6<sup>e</sup> partie - Cloches et autres formes d'ondes

—John Hawkins

L'œuvre fut commendée par la SMCQ avec le support du Conseil des arts du Canada. Ce sont la soprano Margo McKinnon et le pianiste et compositeur Bruce Mather qui l'ont interprétée en création.

### **Quatuor à cordes n° 2** (1949-1950)

Le *Quatuor à cordes n° 1* de Harry Somers, une œuvre d'étudiant écrite en 1943, constitue la première pièce majeure à avoir été composée tôt dans la carrière du compositeur. Cette pièce est remarquable tant pour sa portée que pour la rigueur de son travail thématique, bien qu'elle ne révèle d'autre source d'influence que le romantisme du dix-neuvième siècle tardif.

Le *Quatuor à cordes n° 2*, écrit à Paris au cours de l'hiver 1949-1950, témoigne du progrès remarquable fait depuis l'écriture de sa première œuvre pour cette formation. Il a commencé le travail pour ce deuxième quatuor au début de décembre 1949 et a complété l'œuvre entière au début d'avril 1950. Alors âgé de 24 ans, il écrivit son quatuor seul malgré qu'il étudiât à ce moment auprès de Darius Milhaud. En fait, pour la classe de composition de Milhaud, il écrivit plutôt un trio instrumental en utilisant certaines des sonates de Mozart comme modèles formels. Dans tous les cas, il n'y a aucune trace de Milhaud dans le quatuor à cordes. Plutôt, l'œuvre fut de toute évidence influencée par Bartók, compositeur qui semble avoir passablement occupé Somers à cette époque. La correspondance de Somers avec sa mère, Ruth, révèle que non seulement il lisait les plus récentes publications au sujet de Bartók (par exemple, une édition spéciale du magazine *Tempo* consacrée au compositeur), mais qu'il assista en plus à une interprétation du *Concerto pour orchestre* au début de l'année 1950, de même qu'à une série d'exécutions des six quatuors donnée par le Quatuor Végh à la fin janvier de cette même année. Il écrivit longuement à Ruth Somers au sujet de cette expérience extraordinaire, affirmant que « [Bartók] maîtrise le métier de com-



positeur, qu'il possède une connaissance technique complète de son médium instrumental, de la modestie, de l'imagination, et qu'il possède aussi l'étincelle nécessaire pour donner vie à toutes ces choses ». Le sixième Quatuor semble avoir été celui qu'il admirât le plus et cela se reflète, entre autres choses, dans les passages lyriques souvent confiés aux instruments soli. Le 18 février 1950, il rapporta à Ruth qu'il avait complété le premier mouvement de son quatuor, et que la « conception d'ensemble » prenait « une forme excellente » : *Andante – interlude scherzo – Masque – interlude scherzo – Lento*. Il poursuivit, expliquant que « le masque avoisinera le grotesque, imitant les thèmes et les caractéristiques des autres mouvements. Je suis confiant au sujet de ce quatuor, et je sens que ce sera une *grande œuvre* ». Incidemment, la forme d'ensemble du quatuor est celle d'une arche, typique de tant d'œuvres matures de Bartók. Certains aspects de l'écriture suggèrent aussi une influence de ce compositeur : le matériel motivique souvent basé sur le demi-ton et la quarte juste; l'usage des procédés d'imitation, incluant des "points" d'imitation rapprochés tels que ceux que l'on retrouve à profusion dans les quatuors tardifs de Bartók; une vitalité rythmique découlant de l'utilisation d'ostinati (bien que ces figures aient déjà constitué, à ce moment, une caractéristique récurrentes du langage de Somers, trait d'écriture probablement hérité de John Weinzweig, qui fut son professeur de Toronto); enfin, de modestes explorations de techniques inhabituelles, telles que les trilles à plusieurs voix et les attaques col legno dans « *Masque* ». Encore, dans les trois mouvements principaux, Somers continue de composer d'importantes lignes mélodiques, façonnées avec attention – ce que John Beckwith, plus tard au cours des années 1950, qualifia avec justesse de « chants personnels de tristesse, et peut-être de solitude » (On peut retrouver ceux-ci tôt dans la musique du compositeur). Cette caractéristique, couplée à la juxtaposition d'harmonies tonales et dissonantes, de même que le recours à une écriture imitative, pointe en direction du développement de Somers au cours des années 1950 et au-delà.

Au fait, notons que ses lettres à Ruth révèlent que durant les mois au cours desquels il écrivit le quatuor, Somers lisait *Les frères Karamazov* de Dostoïevski et *l'Ulysse* de Joyce.

—Brian Cherney  
traduction, Paul Bazin

### ***Symphonie de chambre n° 6, op. 79* (1923)**

Cette œuvre a été écrite en 1923 à la suite d'une visite à New York au cours de laquelle Milhaud se rendit à Harlem pour y entendre du jazz. On pourrait trouver une trace de cette visite dans l'instrumentation réduite de la *Symphonie de chambre*, de même que dans certaines caractéristiques de l'écriture mélodique, bien qu'il s'agisse aussi d'une œuvre curieuse si on la considère sous d'autres angles. Par exemple, les quatre parties vocales (SATB) n'ont pas de texte et sont plus ou moins traitées comme si elles étaient des lignes instrumentales, quoi qu'elle soient généralement moins mélismatiques que les parties confiées au hautbois et au violoncelle. Dans son ensemble, l'exécution cette pièce en trois mouvements ne nécessite guère plus de six minutes. Bien que chaque mouvement ait un tempo et une structure métrique propres, tous les trois sont d'abord lyriques, posés. Le schéma des mouvements correspond à *Calme et doux – Souple et vif (en 7/4) – Lent et*

*très expressif*. Cette œuvre a été créée à Paris en 1924 aux Concerts Wiéner sous la direction de Milhaud. Elle est dédiée à Germaine Schmitz, femme du distingué pianiste et professeur français E. Robert Schmitz, qui tous deux furent de proches amis de Milhaud. En 1946 et 1948, Harry Somers a voyagé aux États-Unis pour étudier le piano avec Schmitz, ce qui constitue une « connexion française » additionnelle au programme de ce soir.

—Brian Cherney  
traduction, Paul Bazin

### **La lune mince** (1965)

Féerie —Paul Valéry

La lune mince verse une lueur sacrée,  
Toute une jupe d'un tissu d'argent léger,  
Sur les bases de marbre où vient l'Ombre songer  
Que suit d'un char de perle une gaze nacrée.  
Pour les cygnes soyeux qui frôlent les roseaux  
De carènes de plume à demi lumineuse,  
Elle effeuille infinie une rose neigeuse  
Dont les pétales font des cercles sur les eaux...  
Est-ce vivre? ... O désert de volupté pâmée  
Où meurt le battement faible de l'eau lamée,  
Usant le seuil secret des échos de cristal...  
La chair confuse des molles roses commence  
À frémir, si d'un cri le diamant fatal  
Fêle d'un fil de jour toute la fable immense.

*La lune mince*, pour chœur a cappella, a été écrite à l'été 1965 à la demande d'Elmer Iseler, chef des *Festival Singers* de Toronto.

Je souhaitais réaliser un travail sur l'harmonie explorant les différentes sonorités verticales rendues possibles par ce médium. Il m'a toujours semblé que chaque médium – chœur, quatuor à cordes ou piano – présente une échelle propre des complexités harmoniques. Un accord pouvant sembler très simple lorsque joué par un piano pourra paraître extrêmement complexe lorsque chanté par plusieurs voix. À mon avis, le médium choral n'est pas adapté aux dissonances extrêmes fondées sur des accords de septièmes et de neuvièmes. Conséquemment, j'ai créé un réseau harmonique de base consistant en quatre triades augmentées séparées par des tierces mineures. Son apparition constitue le sommet de la pièce en termes de densité. Ce réseau est alors maintenu pour une durée de quinze mesures au cours desquelles chaque triade augmentée est articulée par des ostinati rythmiques aux vitesses différentes : les basses à chaque cinq croches, les ténors trois fois par mesure, les alto à chaque blanche et les sopranos à chaque cinq croches de triolets.

Le réseau se transforme selon deux façons principales. D'un côté, l'emphase est mise périodiquement sur les triades majeures présentes dans le réseau de manière à engendrer les polarités de si, mi, la, do#, fa#, sol et do. De l'autre côté, les triades augmentées sont complétées de manière à obtenir des gammes par ton, qui apparaissent dans leur forme la plus pure à la fin de la pièce, et où douze parties vocales distinctes font entendre la gamme par ton sur do à huit tempi différents. Dans le poème de Valéry, j'ai été frappé par les sons évocateurs, les images extraordinaires telles que « une lueur sacrée / Toute une jupe d'un tissu d'argent léger » et « La chair confuse des molles roses commence / À frémir ». J'ai préféré les trois premiers mots du poème « La lune mince » au titre « Féerie » retenu par Valéry. J'ai utilisé le poème à la façon d'un vocabulaire de son puisque, de manière générale, aucune voix ne chante plus de deux mots de suite. D'ordinaire, des mots individuels sont utilisés de manière à colorer une note individuelle ou des phrases mélismatiques. Les seules exceptions se rencontrent dans les phrases murmurées, où des vers entiers du poème sont utilisés.

—Bruce Mather  
traduction, Paul Bazin

### **Étude sur le carré magique sonore** (1957)

Le terme « carré magique » est emprunté à une inscription découverte dans les catacombes romaines, composé de 5 mots de 5 lettres disposés en forme de carré. Cette inscription, qui reçut le nom de carré magique, avait cette particularité qu'en la lisant de gauche à droite ou de haut en bas on obtient la succession des mêmes 5 mots. Dans le carré magique sonore une phrase musicale de 6 mesures et de structure cyclique est 6 fois superposée à elle-même de telle façon qu'en lisant le carré ainsi formé de gauche à droite (les 6 mesures successives) ou de haut en bas (les 6 mesures superposées) on obtient la même phrase musicale.

—Ivan Wyschnegradsky

Cette oeuvre a été créée le 8 avril 1971 au Festival de Royan par la pianiste Marie Elena Barrientos.

### **Étude VIIA** (2002)

À la demande de la pianiste française Martine Joste j'ai composé en 2000 mes *Huit Études pour piano en seizièmes de ton*. Dans l'*Étude VII* j'ai utilisé en forme arpégée les accords de 3 sons « classés » majeur, mineure, diminué et augmenté avec leurs renversements. D'un accord au suivant il y a des glissements par seizièmes de ton. En 2002 j'ai imaginé une version plus développée, *Étude VIIA*, avec des accords de septièmes, donc avec 4 sons.

—Bruce Mather

### **Fractions** (2006)

Les systèmes d'accordage alternatifs me sont longtemps apparus comme constituant, peut-être, le territoire le moins exploré par le monde de la musique de création. En 1990, lorsque je fus invité à écrire pour un ensemble d'instruments anciens, je découvris que je pouvais les répartir en deux groupes accordés à distance d'un quart de ton l'un de l'autre. Quelques années plus tard, admiratif

de la pièce Saumur de Bruce Mather – écrite pour un seul clavecin dont les deux claviers sont accordés à distance d'un quart de ton – je suivis son exemple dans deux de mes œuvres, une pour clavecin solo et l'autre pour clavecin et un violon utilisant les quarts de ton. En 1999 ou en 2000, Mather me fit entendre un enregistrement d'une pièce qu'il avait écrit pour le piano de Carillo [en seizièmes de ton], et il m'a alors semblé qu'il s'agissait d'un médium riche en possibilités. À Montréal, en 2005, je pu jouer à même ce piano. J'étudiai la charte de la notation pour cet instrument, écoutai d'avantages d'enregistrements gentiment prêtés par Mather, et à partir de calculs, je me mis éventuellement à l'écriture de *Fractions*.

Les quatre-vingt dix-sept notes de l'instrument couvrent les quatre-vingt dix-sept hauteurs comprises à l'intérieur du seul octave ascendant qui débute sur le do central (do4). C'est là moins une limitation que ce qu'il pourrait en paraître. Par quelque illusion auditive, en raison du grand nombre d'infimes intervalles intermédiaires, les notes graves entre ré et mi bémol ont un timbre aussi différent des notes plus hautes la ou si bémol que le timbre du basson ne peut être différent du timbre d'une flûte. Néanmoins, pour élargir le spectre des hauteurs disponibles, j'ai cherché à inclure des instruments plus graves et plus aigus, et un quatuor à cordes répondait non seulement à ces besoins, mais offrait, en plus, des possibilités microtonales. Deux des membres du quatuor sont accordés un quart de ton plus haut que les deux autres.

*Fractions* peut évoquer l'image des pictogrammes dans un ascenseur : « ouvrir la porte » et « fermer la porte ». Alors que la pièce commence, les bras du pianiste sont étendus de la note la plus grave à la note la plus aigüe de l'instrument, formant l'octave juste do4 – do5 et faisant entendre cet intervalle plusieurs fois comme une cloche puissante. À la fin, de manière similaire, les bras du pianiste convergent exactement au centre du clavier, sur la note fa#, toujours comme s'il s'agissait d'une cloche. Une mélodie, distincte, émerge d'abord sous une forme récurrente, lente, d'un ton entier, puis dans des versions d'un demi-ton, d'un ton et demi et de deux tons. Le détail décoratif chez les cordes se fait successivement par des intervalles allant d'un seul demi-ton à six demis-tons, et au piano via des divisions encore plus fines et délicates – un seizième de ton, un huitième, trois seizièmes, etc. Le piano se situe souvent à distance d'un huitième de ton du groupe des cordes.

La création de *Fractions* a été donnée par Bruce Mather et le quatuor *Accordes* à l'occasion d'un concert de l'ensemble *New Music Concerts*, à Toronto, le 28 avril 2007.

—John Beckwith  
traduction, Paul Bazin

## Biographies

Né à Victoria en 1927, **John Beckwith** est une des personnalités éminentes du monde de la musique canadienne. Depuis plus que soixante ans, il y joue un rôle majeur en tant que pianiste, compositeur, professeur (Université de Toronto), animateur, critique, chercheur et écrivain. Il fut doyen de la faculté de musique de l'Université de Toronto de 1970 à 1977, et occupa le poste de premier occupant de la *Jean A. Chalmers Chair of Canadian Music* à l'Université de Toronto de 1985 à 1991. En tant que compositeur, il a créé des œuvres majeures en tous genres — opéras, œuvres pour orchestre, musique de chambre, chœur, et voix seule.

Ce mois-ci (mars 2017), John Beckwith célèbre son 90<sup>e</sup> anniversaire, et c'est en l'honneur de cette étape importante que nous présentons sa pièce *Fractions* pour piano en microtons et quatuor à cordes.

Né à Montréal, **John Hawkins** étudie le piano avec Lubka Kolessa au Conservatoire de musique de Montréal. Grâce à une bourse Woodrow Wilson, il entre à l'Université McGill et étudie dans la classe d'István Anhalt. Il assiste aux cours d'été à Tanglewood et aux cours de direction de Pierre Boulez à Bâle, en Suisse. En tant que pianiste, il participe à la création de plus de 70 œuvres avec des ensembles tels la Société de musique contemporaine du Québec et le *New Music Concerts* de Toronto. En 1977, une bourse du Conseil des Arts du Canada lui permet de passer une année entière à New York.

À partir de 1970, il fut professeur à la Faculté de musique de l'Université de Toronto où il lance une série de concerts et de conférences intitulée « *La musique et la poésie* », mettant en valeur le répertoire vocal du 20<sup>e</sup> siècle. Plus de 35 œuvres de 20 compositeurs différents y ont été jouées.

Les œuvres de Hawkins ont été jouées au Canada, aux États-Unis et en Europe. Il a reçu des commandes de Radio Canada, de l'Orchestre symphonique de Toronto, de Nexus, du *York Winds*, du *New Music Concerts*, de la SMCQ, du *Chamber Concerts Canada* et du *Banff Centre*.

—Centre de musique canadienne  
traduction, Bruce Mather

**Bruce Mather** est né à Toronto en 1939 et vit à Montréal depuis 1966. Il a étudié le piano avec Alberto Guerrero et la composition avec Oskar Morawetz, Godfrey Ridout et John Weinzweig au Conservatoire royal de musique de Toronto, ainsi qu'à la Faculté de musique de l'Université de Toronto où il a obtenu son baccalauréat en 1959. Ses études supérieures l'amènent en France où il travaille avec Darius Milhaud (composition), et Olivier Messiaen (analyse). Il a terminé sa maîtrise à l'Université Stanford auprès de Leland Smith, et son doctorat à l'Université de Toronto en 1967. Professeur de composition, d'analyse et d'harmonie à l'Université McGill de 1966 à 2001, Mather a participé en 1966 à la création de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), et a siégé aux premiers conseils d'administration (1967-1980). Sa rencontre en 1974 avec Ivan Wyschnegradsky, célèbre pionnier de la musique microtonale, fut déterminante dans son esthétique et l'a mené à explorer la composition microtonale au cours de plus de trois décennies.

**Harry Somers** (1925-1999), né à Toronto, ne commence à s'intéresser à la musique qu'au début de son adolescence. Au *Royal Conservatory of Music* de Toronto il étudie le piano avec Reginald Godden (1941-43) et Weldon Kilburn (1946-49), et la composition avec John Weinzweig (1942-43; 1946-49). À la fin des années 1940, il poursuit ses études en piano à San Francisco auprès de E. Robert Schmitz avant de se rendre à Paris pour y travailler la composition avec Darius Milhaud (1949-50).

Somers est l'un des plus importants compositeurs canadiens du vingtième siècle. Sa musique est exécutée aux États-Unis, en Amérique centrale, en Amérique du Sud, en Europe et en Union soviétique. Dans sa production exceptionnellement diversifiée se trouvent des œuvres majeures pour la scène, le concert, le cinéma, la radio et la télévision, faisant appel aux voix, aux instruments et aux sons synthétiques à l'intérieur d'une grande variété de formes, traditionnelles comme nouvelles. Son œuvre la plus connue est l'opéra « *Louis Riel* », commandé pour l'année du centenaire du Canada en 1967, et présenté avec l'Orchestre du Centre national des Arts à Washington, D.C., lors des célébrations du bicentenaire des États-Unis, et sera exécuté de nouveau en 2017 par la Compagnie canadienne de l'opéra en l'honneur du 150<sup>e</sup> anniversaire du Canada.

Si j'ai écrit beaucoup de musique microtonale, c'est grâce à ma rencontre avec l'un des grands pionniers de cette musique, **Ivan Wyschnegradsky**, à Paris en 1974. Né à Saint-Pétersbourg en 1893 d'une famille très aisée, il s'expatrie à Paris peu après la révolution de 1920, et il y vécut dans la pauvreté et l'oubli jusqu'à sa mort en 1979. Cependant, grâce au dévouement du compositeur Claude Ballif, un nouvel intérêt pour la musique Wyschnegradsky voit le jour à partir de 1970. J'ai connu Claude Ballif à peu près à cette époque, mais je dois ma rencontre avec Wyschnegradsky à mon collègue de Montréal, l'éminent compositeur suédois Bengt Hambraeus. Alors directeur musical pour la radio suédoise, il était venu à Paris en 1970 pour y rencontrer Marina Scriabine, fille du célèbre compositeur, dans le but de préparer la programmation pour le centenaire de Scriabine en 1972. C'est elle qui m'a présenté à Wyschnegradsky, qui avait rencontré son père dans sa jeunesse. Comme j'ai beaucoup joué les œuvres de Scriabine et que j'adore sa musique, Hambraeus m'a mis en relation avec Wyschnegradsky. Dans les cinq dernières années de sa vie, j'ai échangé plus de 50 lettres avec lui. Je l'ai souvent vu lors de mes séjours en France, notamment en 1978-79, l'année où j'ai remplacé Claude Ballif et pris en charge sa classe d'analyse au Conservatoire de Paris. Entre 1977 et 1998, j'ai présenté à Montréal cinq concerts dédiés à sa musique, et plus précisément ses œuvres pour deux, trois, et quatre pianos et Ondes Martenot. Aussi, j'ai pu réaliser deux disques vinyles et deux disques compacts de sa musique. L'Association Wyschnegradsky à Paris s'occupe activement de la propagation de sa musique. Ce qui m'a impressionné chez lui, c'est non seulement la qualité de sa musique, mais aussi sa pensée théorique, tout au long de sa vie. Il a vraiment créé un langage cohérent avec les microtons. Puisque j'ai utilisé ces structures d'espaces non octaviées pour la plupart de mes œuvres, même pour celles en demi-tons, je me considère un disciple de Wyschnegradsky.

—Bruce Mather

## Program Notes

### **Waves** (1971)

The work began as a solo piano piece, but I soon realized that the poetic ideas underlying the work as it stood really required the added dimension of “word-symbols”, hence the inclusion of the soprano. For a long time I had read and re-read *Four Quartets* by T. S. Eliot, and wished to convey his ideas in music but without trying to “set” his poetry to music. Eliot’s preoccupation with “time” and its various aspects—the seeming cyclic recurrence of both human and universal events in huge wave-forms—these are some of the “questions” which haunt the pages of the *Four Quartets*. Here is a basic plan of the work in outline form:

Introduction—Now! (Past, Present or Future?)

Section I – Contemplation of an “epiphany”

Section II – Leads to...

Section III – Waves of realization; ecstatic outbursts—interrupted by...

Section IV – Whispered insinuations; frozen time; timeless; motionless; stillness

Section V – Reversal of time: “the future is a faded song”.

Section VI – Bells and other wave-forms.

*Waves* was commissioned by the SMCQ with the aid of a grant from the Canada Council. The first performance took place at a concert of the SMCQ featuring Margo McKinnon and Bruce Mather.

—John Hawkins

### **String Quartet No. 2** (1949-50)

Harry Somers’ *String Quartet No. 1*, a student work written in 1943, was the first large piece he wrote early on in his career and is remarkable for its scope and closely-knit thematic discipline, although it displays no obvious influence apart from late nineteenth-century romanticism. The *String Quartet No. 2* was written in Paris over the winter of 1949-50 and shows the remarkable progress he had made in the intervening years. He began working on it in early December 1949 and completed the piece in early April 1950. At the time he was 24 and actually studying composition with Darius Milhaud but he wrote the quartet on his own. (He actually wrote an instrumental trio for Milhaud’s composition class, using certain sonatas of Mozart as formal models.) In any case, there is no trace of Milhaud in the quartet. Instead, it was clearly influenced by Bartók, a composer with whom Somers seems to have been quite preoccupied at the time. His correspondence with his mother, Ruth, reveals that not only was he reading recent publications about Bartók (for instance, a

special Tempo magazine issue on the composer) but early in 1950 attended a performance of the *Concerto for Orchestra* as well as a cycle of all six quartets given by the Végh Quartet towards the end of January. He wrote to Ruth Somers at length about this “extraordinary experience,” saying that “[Bartók] possesses the craftsmanship of composition, the complete technical knowledge of his instrumental medium, honesty, imagination and he possesses the spark to bring these things to life.” The *Sixth Quartet* seems to have been the one he particularly admired and this is apparent in, among other things, the frequent lyrical passages given to a solo instrument. By 18 February 1950 he reported to Ruth that he had completed the first movement and that the “whole conception” was “shaping up excellently”—*Andante* — *interlude scherzo*—*Masque*—*interlude scherzo*—*Lento*. He went on to explain that “the masque will be close to the grotesque, mimicing [sic] the themes and characteristics of the other movements. I feel strongly about the quartet and feel it is going to be a ‘big’ work.” Thus, the over-all form of the quartet is that of an arch, typical of so many of Bartók’s mature works. But certain aspects of the writing also suggest the influence of Bartók: the motivic material often based on the semitone and perfect fourth, the use of imitative procedures, including close “points” of imitation so prevalent in the later Bartók quartets, a rhythmic vitality often created by the use of ostinato figures (although these were already by then a constant feature of Somers’ language, something he had probably picked up from his teacher in Toronto, John Weinzweig), and modest explorations of unusual techniques, such as multi-voiced trills and col legno attacks in the *Masque*. As well, in the three main movements he continues to write extended, carefully shaped, and expressive melodic lines, which John Beckwith later in the 1950s aptly described as “personal songs of sadness, perhaps loneliness.” (These can be found early on in his music.) This feature, together with the juxtaposition of tonal and dissonant harmony, as well as the use of imitative writing, points ahead to Somers’ development in the 1950s and beyond.

By the way, his letters to Ruth reveal that during the months in which he was writing the quartet he was reading Dostoyevsky’s *The Brothers Karamazov* and Joyce’s *Ulysses*.

—Brian Cherney

### ***Symphonie de chambre (Little Symphony) n° 6, opus 79* (1923)**

This work was written in 1923 in the wake of a visit to New York during which Milhaud went to Harlem to hear jazz. The reduced instrumentation of the *Symphonie de chambre* may have been influenced by this, as well as certain characteristics of the melodic writing but it is a rather curious work from other points of view. For one thing, the four vocal parts (SATB) do not have a text and are treated more or less as instrumental parts, although they



are generally less melismatic than the oboe and cello parts. The entire piece, consisting of three movements, takes only about six minutes to perform. Although each movement has its own particular tempo and metrical structure, each one is primarily lyrical, relaxed. The scheme of the three movements is *Calme et doux*—*Souple et vif* (in 7/4)—*Lent et très expressif*. The work was first performed in Paris in 1924 at *Concerts Wiéner* under Milhaud's direction. It is dedicated to Germaine Schmitz, the wife of the distinguished French-born pianist and teacher E. Robert Schmitz, who were close friends of Milhaud. In 1946 and 1948 Harry Somers travelled to the U.S. to study piano with Schmitz, another "French connection" in tonight's program.

—Brian Cherney

***La lune mince*** (1965)

Féerie —Paul Valéry

La lune mince verse une lueur sacrée,  
Toute une jupe d'un tissu d'argent léger,  
Sur les bases de marbre où vient l'Ombre songer  
Que suit d'un char de perle une gaze nacrée.  
Pour les cygnes soyeux qui frôlent les roseaux  
De carènes de plume à demi lumineuse,  
Elle effeuille infinie une rose neigeuse  
Dont les pétales font des cercles sur les eaux...  
Est-ce vivre? ... O désert de volupté pâmée  
Où meurt le battement faible de l'eau lamée,  
Usant le seuil secret des échos de cristal...  
La chair confuse des molles roses commence  
À frémir, si d'un cri le diamant fatal  
Fêle d'un fil de jour toute la fable immense.

*La lune mince* for unaccompanied chorus was written in the summer of 1965 at the request of Elmer Iseler, conductor of the Festival Singers of Toronto.

I wanted a harmonic work that would explore the various vertical sonorities possible in the medium. It has always seemed to me that each medium, choir, string quartet or piano, has a different scale of harmonic complexity. A chord that may sound very simple on the piano will sound extremely complex when sung by many voices. In my opinion the choral medium is not suited to extreme dissonance based on sevenths and ninths. Accordingly I created a basic harmonic network consisting of four augmented triads separated by minor thirds. Its appearance constitutes the climax of the work in terms of density. This network

is maintained for 15 bars during which each augmented triad is articulated by rhythmic ostinatos at four different speeds, the basses every 5 eighth notes, the tenors 3 times per measure, the altos every half note and the sopranos every 5 eighth-note triplets.

The network is transformed in two principal ways. On the one hand the major triads present in the network are emphasized periodically to produce tonal centers B, E, A, C#, F#, G and C. On the other hand, the augmented triads are filled in to produce the whole-tone scale which appears in its most pure form at the end of the work where 12 different parts use the whole-tone scale on C at 8 different tempi.

In the poem of Valéry I was struck by the evocative sounds, the extraordinary images such as “*une leur sacrée, toute une jupe d’un tissu d’argent léger*” and “*La chair confuse des molles roses commence à frémir.*” To Valéry’s title, “*Féerie*” I prefer the first three words of the poem, “*La lune mince...*” I have used the poem as a vocabulary of sound since, usually, no more than two words in a row from the text are used in any voice part. More often single words are used to colour single notes or melismatic phrases. The only exceptions to this are in the whispered phrases where whole lines of the poem are used.

—Bruce Mather

### ***Étude on the magic square in sound*** (1957)

The term “magic square” comes from an inscription discovered in the catacombs of Rome, consisting of 5 words of 5 letters each, arranged in the form of a square. The inscription, which was named “the magic square”, was so constructed that in reading it from left to right or from top to bottom one obtains the same succession of five words. In the magic square in sound a musical phrase of 6 bars and of cyclical structure is superimposed 6 times on itself in such a way that in reading the square from left to right (the 6 successive bars) and from top to bottom (the six bars superimposed) one creates the same musical phrase.

—Ivan Wyschnegradsky

This work was first performed on 8 April 1971 at the Royan Festival by the pianist Marie Elena Barrientos.

### ***Étude VIIA*** (2002)

At the request of the French pianist Martine Joste, I composed in the year 2000 my *Eight Études for Piano in Sixteenth tones*. In *Étude VII* I used in arpeggiated form the major, minor, diminished and augmented triads and their inversions. One chord slides into the next by steps in sixteenth tones. In 2002 I imagined a more developed version, *Étude VIIA*, with chords of 4 notes, seventh chords.

—Bruce Mather

## ***Fractions*** (2006)

Alternative tunings had long struck me as perhaps the least-explored territory for new composition. Invited in 1990 to write for an ensemble of early instruments, I found I could divide them into two different tunings, about a quarter-tone apart. A few years later, admiring Bruce Mather's *Saumur*, for a harpsichord with manuals tuned a quarter-tone apart, I followed his example in two works, one for harpsichord solo and the other for harpsichord and a violin using quarter-tones. Around 1999 or 2000, Mather played me a recording of a work he wrote for the Carillo piano, and it appealed to me as a medium rich in possibilities. In Montreal in 2005, I had a hands-on encounter with the instrument. I studied the notational chart, and listened to further recordings kindly loaned by Mather, and from calculations made in odd moments eventually got down to writing *Fractions*.

The instrument's ninety-seven pitches cover the ninety-seven sixteenth tones lying within the single octave rising from middle-c. This is less of a restriction than it may seem. By some sort of aural illusion, with so many minute intervals in between, the low notes around d and e-flat take on as different a timbre from the high ones around a and b-flat as a bassoon in relation to a flute. Nevertheless, to widen the pitch-spectrum I thought of including lower and higher instruments, and a string quartet not only suited this purpose but also offered microtonal capabilities. Two of the quartet members tune a quarter-tone higher than the other two.

*Fractions* may evoke the image of the elevator pictographs "Open Door" and "Close Door." It opens with the pianist's arms extended to the instrument's lowest and highest notes, forming the perfect octave c' to c", and sounding this several times like a loud bell. At the end, correspondingly, the pianist's arms converge at the exact middle of the keyboard, on the unison note f-sharp, with further loud bell sounds. A prominent melody occurs first with a recurrent slow "logo" of a whole tone, then in versions with half, one-and-a-half, and two tones. Decorative detail for the strings moves through successive intervals from one to six half-tones, and for the piano through the delicate smaller divisions -- one-sixteenth, one-eighth, three-sixteenths, and so on. The piano is often one-eighth tone distant from the strings.

The première of *Fractions* took place at New Music Concerts in Toronto on 28 April 2007, performed by Bruce Mather and the Accordes Quartet.

—John Beckwith

## Biographies

**John Beckwith**, born in Victoria in 1927, is one of the most distinguished figures in Canadian music. For more than sixty years he has played a major role in Canadian musical life, as pianist, composer, Professor at the University of Toronto, broadcaster for CBC radio, and music critic, as well as a pioneering researcher and writer in the field of Canadian music. From 1970 until 1977 he was Dean of the Faculty of Music at the University of Toronto and was the first occupant of the Jean A. Chalmers Chair of Canadian Music at that institution from 1985 until 1991. As a composer, he has written major works in all genres—operas, works for orchestra, chamber music, and music for choir and solo voice.

This month (March 2017) John Beckwith is celebrating his 90<sup>th</sup> birthday and we are pleased to present his piece *Fractions* for 16th-tones piano and string quartet in honour of this milestone.

Born in Montreal, **John Hawkins** studied piano with Lubka Kolessa at the *Conservatoire de musique et d'art dramatique*. At McGill University, on a Woodrow Wilson Fellowship, he was a composition student of István Anhalt. He also attended summer courses at Tanglewood and the conducting seminar of Pierre Boulez in Basel, Switzerland in 1969. As a pianist he took part in performances of over 70 new works with the ensembles of Montréal's *Société de musique contemporaine du Québec* and Toronto's New Music Concerts. In 1977-78 Hawkins held a Canada Council Senior Arts Grant enabling him to live and work for one year in New York City. Hawkins was the 1983 recipient of the Jules Léger Prize for new chamber music.

In 1970 Hawkins joined the Faculty of Music at the University of Toronto, where he specialized in the analysis and performance of twentieth-century repertoire and performed as a pianist and conductor. Starting in 1994 he organized and participated in a series of Music and Poetry lecture/concerts featuring twentieth-century vocal literature. Over 35 works by 20 different composers were performed.

Hawkins' compositions were performed in the United States, Europe and in most Canadian centres. He received numerous commissions from various groups and organizations such as the Canadian Broadcasting Corporation, Toronto Symphony Orchestra, Nexus, York Winds, New Music Concerts, *Société de musique contemporaine du Québec*, Chamber Concerts Canada and the Banff Centre.

—Canadian Music Centre

**Bruce Mather** was born in Toronto in 1939 but has lived in Montreal since 1966. He studied piano with Alberto Guerrero and composition with Oskar Morawetz, Godfrey Ridout and John Weinzweig at the Royal Conservatory of Toronto as well as at the University of Toronto, where he obtained his Bachelor's degree in 1959. He then went for advanced studies to France where he worked with Darius Milhaud (composition) and Olivier Messiaen (analysis). He subsequently completed a Master degree at Stanford University with Leland Smith and his doctorate at the University of Toronto in 1967. Mather was a Professor at McGill University from 1966 until 2001, teaching composition, analysis, and harmony, and was one of the founders of the *Société de musique contemporaine du Québec* (SMCQ) in 1966, serving on the Council of Administration until 1980. His meeting in 1974 with the famous pioneer of microtonal music, Ivan Wyschnegradsky, played a determining role in his aesthetic and has led him to explore microtonal composition in his music over the course of more than three decades.

**Harry Somers** (1925-99) was born in Toronto and became interested in music in early adolescence. He studied piano at the Royal Conservatory of Music of Toronto with Reginald Godden (1941-43) and Weldon Kilburn (1946-49) and composition with John Weinzweig (1941-43; 1946-49). At the end of the 1940's he continued piano studies in San Francisco with E. Robert Schmitz before going to Paris to study composition with Darius Milhaud (1949-50).

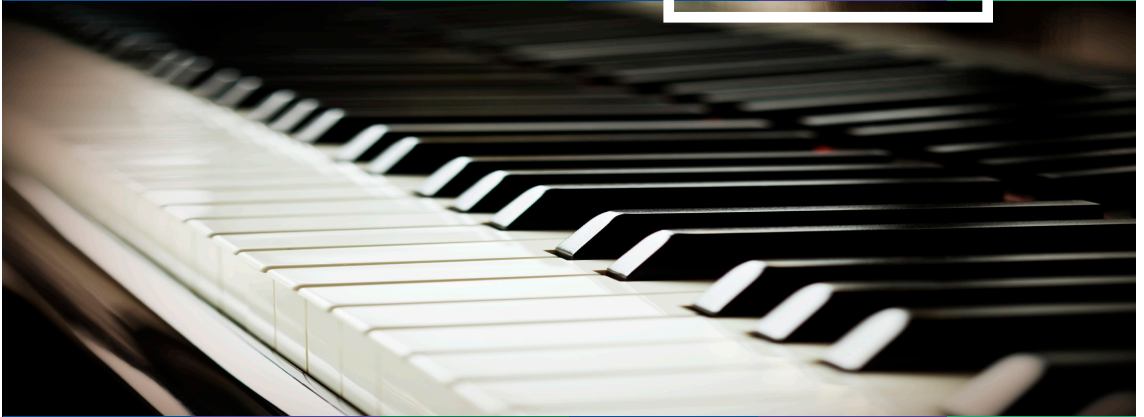
Somers is considered one of the most important Canadian composers of the twentieth-century. His music has been performed in the United States, Central and South America, Europe, and Russia. His exceptionally diversified output includes major stage works, concert music, and music for radio and television, featuring both voices and instruments in a variety of forms, both traditional and new. His most famous work is the opera *Louis Riel*, commissioned for Canada's centennial year in 1967. This work was presented in Washington, D.C. during the bicentennial celebrations of the United States and is being performed again in 2017 by the Canadian Opera Company in honour of Canada's 150<sup>th</sup> birthday.

If I have composed a great deal of microtonal music, it is thanks to my meeting with one of the great pioneers of microtonality, **Ivan Wyschnegradsky**, in Paris in 1974. Born in St. Petersburg in 1893 into a wealthy family, he moved to Paris soon after the revolution in 1920. He lived there in poverty and neglect until his death in 1979. However, starting in 1970 the composer Claude Ballif (1924-2004) helped him considerably. I owe my meeting with Wyschnegradsky to my new colleague at McGill University, the eminent Swedish composer Bengt Hambraeus. As music director of Swedish Broadcast, he came to Paris in 1970 to meet Marina Scriabin, daughter of the famous composer, as part of the plans for

the Scriabin centennial in 1972. She introduced him to Wyschnegradsky who had met her father in his youth. As I had played many works of Scriabin and adored his music, Hambræus put me in touch with Wyschnegradsky. In the last five years of his life I exchanged over 50 letters with him. I saw him often in France, especially in the academic year 1978-79 when I replaced Claude Ballif in his analysis class at the *Conservatoire de Paris*. Between 1977 and 1998 I presented in Montreal 5 concerts of the music of Wyschnegradsky with 2, 3, and 4 pianos and with ondes Martinot. Also I was able to produce 2 vinyl disks and 2 CDs of his music. In Paris the Wyschnegradsky Association actively promotes his music. What impressed me about Wyschnegradsky was not only the quality of his music but also his work as a theorist throughout his life. He created a coherent language with microtones. As I used his structures of “non-octaviant spaces” in most of my music, even in works in semitones, I consider myself a disciple of Wyschnegradsky.

—Bruce Mather

Schulich  
en concert



**27 MARS 2017** 19h30 **SALLE POLLACK**

# Mozart en miroir

## Kyoko Hashimoto, piano

Jean Lesage, coordonnateur

BILLETTS  
DISPONIBLES EN LIGNE  
DÈS MAINTENANT  
[mcgill.ca/music](http://mcgill.ca/music)

ou au 514 398-4547

*Œuvres de WOLFGANG AMADEUS MOZART et créations par des étudiants du département de composition - NOA HARAN, DANNIEL RIBEIRO, DOYOON KIM, CHRIS GODDARD et JAMES RUBINO*

