



**SOUND
STREAMS**

CATALOGUE

COMMISSIONED WORKS

1982-2012

STAFF

LAWRENCE CHERNEY

Artistic Director

[Directeur Artistique](#)

CHRIS LORWAY

Executive Director

[Directeur Général](#)

JORGE AYALA

Digital Community Manager

[Gestion des Communications Numériques](#)

SARAH BAUMANN

Director of Marketing & P.R.

[Directrice, Marketing et Relations Publiques](#)

KYLE BRENDERS

Artistic Associate

[Adjoint Artistique](#)

AMBER EBERT

Outreach Programs Manager

[Gestion des Programmes de Diffusion](#)

CHRISTINA NIEDERWANGER

Director of Development

[Directrice du Développement](#)

CAITLIN WELD

Associate Producer

[Productrice Adjointe](#)



NEW DIRECTIONS IN MUSIC

**SOUNDSTREAMS
CATALOGUE**

Commissioned Works
1982-2012

PREFACE

The works in this catalogue represent thirty years of commissions by Soundstreams, an organization dedicated to the creation and performance of new musical compositions. Naturally, each individual work included here embodies its composer's distinct voice and style; yet taken as a whole, the collection also reflects the particular aesthetic of Soundstreams Artistic Director Lawrence Cherney. Listen to several of the pieces in a single sitting, and you may begin to discern intriguing connections between them.

Each item, listed alphabetically by composer, contains a brief description of the piece, a list of its instrumentation and an excerpt from its score. While we have attempted to provide meaningful impressions of the works represented, we encourage you to learn more about them and their composers. Many of the pieces are available through the Canadian Music Centre, which will provide scores for your perusal, rental and purchase. All others are available from their publishers, listed in the credits at the end of the catalogue.

The catalogue's purpose is not to sell the works it lists but to promote them. Many of these compositions have been heard only once; we seek to begin remedying that situation by opening a dialogue about them, so please feel free to contact us at Soundstreams. We are proud to present this unique compendium of musical excellence, and we invite you to help us bring these remarkable works to the much wider audience that they deserve.

PRÉFACE

Les œuvres choisies pour ce catalogue représentent trente ans de commandes d'œuvres par Soundstreams, un organisme qui se consacre à la création et la présentation sur scène de nouvelles œuvres musicales. Chaque œuvre prise individuellement incarne bien le style et la voix de son auteur. Prise dans son ensemble, cette collection témoigne également des intérêts esthétiques du directeur artistique de Soundstreams, Lawrence Cherney. Écoutez plusieurs de ces pièces en une même séance; vous découvrirez peut-être des liens intrigants entre elles.

Les pièces sont présentées par ordre alphabétique : chaque sélection comprend une courte description de la pièce, le détail de son instrumentation et un extrait de sa partition. Nous nous sommes efforcés de les présenter de manière éloquente et enrichissante, mais nous vous encourageons à vous informer davantage au sujet de ces œuvres et de leurs compositeurs. Plusieurs de ces pièces sont disponibles au Centre de musique canadienne où l'on peut consulter, louer ou

acheter les partitions. On peut retrouver les autres pièces chez leur éditeur respectif, dont les noms sont indiqués à la fin du catalogue.

L'objectif de ce catalogue n'est pas de vendre ces œuvres, mais bien d'en faire la promotion. Plusieurs de ces pièces n'ont été entendues qu'une fois; nous souhaitons contribuer à changer cette situation en suscitant un dialogue autour d'elles. N'hésitez donc pas à communiquer avec Soundstreams. Nous sommes fiers de présenter cette anthologie unique, reflet de l'excellence musicale. Nous vous invitons à nous aider à faire connaître ces œuvres remarquables auprès d'un nouveau public.

ABOUT SOUNDSTREAMS

An International Centre for New Directions in Music

Led by Artistic Director Lawrence Cherney and Executive Director Chris Lorway, Soundstreams commissions and presents new music by Canadian composers and their international counterparts. These innovative collaborations are performed by the finest artists from Canada and around the world, and are presented in an annual concert series at Toronto's Koerner Hall, in national and international tours, and through a variety of education and outreach activities. In celebration of the company's 30th anniversary, additional dynamic content illustrating the past, present, and future of Soundstreams will be made accessible to all through our re-vamped website.

WWW.SOUNDSTREAMS.CA

Un centre international pour la promotion de nouvelles directions en musique

Sous la direction de Lawrence Cherney, directeur artistique, et Chris Lorway, directeur général, Soundstreams commande et diffuse des œuvres de compositeurs canadiens et de leurs homologues internationaux. Interprétées par les meilleurs artistes du Canada et du monde entier, ces œuvres sont présentées en concert dans la série annuelle au Koerner Hall de Toronto, mais aussi lors de tournées nationales et internationales et dans le cadre d'une foule d'activités pédagogiques et de diffusion. Pour souligner le 30e anniversaire de l'organisme, des contenus dynamiques illustrant le passé, le présent et l'avenir de Soundstreams seront rendus publics sur son site Web renouvelé.

WWW.SOUNDSTREAMS.CA

TABLE OF CONTENTS

i	Preface
iii	About Soundstreams
iv	Table of Contents
1	Works by Composers (A-Z)
135	Freddy's Tune
141	Toronto Fanfare Project
147	Interview with Percussionist Ryan Scott
151	Chronological Listings of Works
153	Credits

ISTVAN ANHALT

b. 1919-d. 2012



Traces (Tikkun)

For Baritone and Orchestra
2(pic)2(ca)2(bcl)2/2221/2perc/pn/str

PREMIERE: MAY 28, 1996

Traces is not a conventional opera. Rather than conforming to traditional concepts of music, staging, drama, and plot, it is driven by the inner drama of every human life. In part, this deeply emotional work is autobiographical, drawing on Anhalt's own experiences during the Holocaust, first as a forced-labour conscript in his native Hungary, then as an escapee in hiding for the remainder of the war. In a larger sense, *Traces* explores the role that the past plays in shaping the present. Its title refers to the countless actions we all perform, the myriad decisions we make, as we steer our courses through life. This recognition of the complexity within each individual finds its parallel in the structure of the piece, described by its composer as a "pluri-drama." Multiple roles are adopted by the solo performer, who sings a series of monologues in a variety of different dramatic voices.

Traces (Tikkun)

Pour baryton et orchestre
2(piccolos)2(cors anglais)2(clarinettes
basse)2/2221/2 percussion/piano/cordes

CRÉATION : 28 MAI 1996

Traces n'est pas un opéra classique; loin de se conformer aux concepts traditionnels de musique, de mise en scène, de dramaturgie et d'intrigue, c'est le drame intime au cœur de toute vie humaine qui en est le moteur. En partie autobiographique, cette œuvre d'une grande teneur émotionnelle s'appuie notamment sur l'expérience personnelle de Anhalt pendant l'Holocauste, notamment celle des travaux forcés dans les camps de travail de sa Hongrie natale, puis comme fugitif jusqu'à la fin de la guerre. De manière générale, *Traces* explore l'effet du passé sur le présent, son titre évoquant les innombrables actions que nous réalisons, les multiples décisions que nous prenons tout au long de notre vie. Cette reconnaissance de la complexité caractéristique de chaque individu trouve un écho dans la structure de l'œuvre que le compositeur qualifie de « pluridrame ». Le soliste incarne différents rôles; il interprète une suite de monologues en adoptant différentes voix théâtrales.

Elect. org.
 Perc.
 Bar.
 VE. 1
 VE. 2
 Vcl.
 Vcell.
 Db.

Vibr. bp
Soft mallet ped. mp
mp secco
mf
to medium
susp. cymb.
pp
poco meno f
f
mp
p
mp
mf
sf-mf
p
pp
p
mf
p
mp
p
pp
p

Life, again!
 In-hale! Exhale! Deeply

LOUIS APPLEBAUM

b.1918-d.2000



The Harper of the Stones

Story by Robertson Davies

For narrator/actor, fl, tpt, tbn, vn, va, cb, celeste, synth, perc, and tape

PREMIERE: OCTOBER 11, 1991

Two of Canada's greatest artistic pioneers collaborated on this musical ghost story for one of Soundstreams' Musical Mondays series. Robertson Davies (who also narrated the first performance) wrote the wholly original story at Applebaum's request. "Whether this ghost actually haunts the farm on the edge of the Laurentian Shield in which the Davieses find refuge, or whether the stones outside their door really do perform strange rituals, no longer matters," Applebaum remarked. "We have gained a tale made to order for musical story-telling." Though the music is mainly incidental, supporting the story, its final passacaglia is particularly striking. "Since the harper was not your conventional AF of M professional musician and his music peculiar and ancient," mused Applebaum, "should it be played on a modern sophisticated harp?" His solution was to assign the Harper's role to various synthesized harp sounds. This immensely engaging work begs for further performance.

The Harper of the Stones

Conte de Robertson Davies

Pour narrateur/acteur, flûte, trompette, trombone, violon, alto, contrebasse, célesta, synthétiseur, percussion et bande

CRÉATION : 11 OCTOBRE 1991

Deux des plus importants pionniers du milieu artistique canadien ont collaboré à cette histoire de fantômes dans le cadre des Musical Mondays de Soundstreams. À la demande d'Applebaum, Robertson Davies a écrit ce conte en plus d'en faire la narration lors de la création. « Qu'un fantôme hante réellement cette ferme située en bordure du bouclier laurentien où les Davis se réfugient, ou que les pierres près de leur porte accomplissent réellement d'étranges rituels importe peu maintenant », observait Applebaum. « Nous avons maintenant un récit fait sur mesure pour un conte musical. » Bien que la musique joue principalement un rôle de soutien du récit, la passacaille de la fin est particulièrement remarquable. « Le harpiste n'étant pas le musicien professionnel syndiqué typique, et sa musique étant par ailleurs plutôt inhabituelle » ajoutait Applebaum, « devrait-elle être jouée avec une harpe moderne sophistiquée? » Le compositeur a choisi de confier le rôle du harpiste à divers sons de synthèse. Cette œuvre fascinante mérite d'être rejouée.

12

13 I live on the slope of a hill and I have a fine view. There,
18 looking at my view, and sitting on one of my stones,
meditatively playing a large harp, was an old man.

14

15 37 38 39 40

16 *Moderato*

17

18

Detailed description of the musical score: The score is handwritten on a grand staff. The top two staves are empty, with measure numbers 12, 13, 14, and 18 on the left. The lyrics are written between staves 13 and 18. The bottom two staves contain the musical notation. Measure 37 is marked with a circled 'D' and the tempo 'Moderato'. The melody in the treble clef starts in measure 37 with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. A slur covers measures 37, 38, and 39. The bass line consists of chords: G2-B2-D3 in measure 37, G2-B2-D3-E3 in measure 38, and G2-B2-D3-E3 in measure 39. Measures 40 and 41 show more complex bass line chords.

The Legend of Sleepy Hollow

Original story by Washington Irving

Choreography by Lawrence Gradus

Stage direction by Danny Grossman

For narrator, vn, vc, cl, cl/bcl, synth with dance

PREMIERE: OCTOBER 11, 1991

Lanky schoolteacher Ichabod Crane, all too credulous in matters pertaining to the supernatural, has his eye on Katrina Van Tassel, daughter of a wealthy farmer. But he has a rival: "Brom Bones" Van Brunt. One night, riding home from a dance at the Van Tassel homestead, Crane is pursued by the spectral Headless Horseman of local lore—and is never seen again. Intended for younger audiences, Applebaum's engaging version of this classic ghost story showcases the composer's dramatic flair. Scored for an unconventional ensemble, it exploits the atmospheric capabilities of the synthesizer to set the scenes as the narrator's voice weaves its way through the music. Applebaum's experience as a film composer is evident in his masterly creation of a sound world that complements the narrative, connects with the dancers enacting it, and vividly conjures forth the rich imagery, both haunting and humorous, of Washington Irving's beloved tale.



The Legend of Sleepy Hollow

Histoire originale de Washington Irving

Chorégraphie de Lawrence Gradus

Mise en scène de Danny Grossman

Pour narrateur, violon, violoncelle, clarinette, clarinette/clarinette basse, synthétiseur et danse

CRÉATION : 11 OCTOBRE 1991

L'instituteur de Lanky, Ichabod Crane, plutôt enclin à croire au surnaturel, s'intéresse à Katrina Van Tassel, la fille d'un riche fermier. Mais Crane a un rival : « Brom Bones » Van Brunt. Un soir en rentrant d'un bal donné chez les Van Tassel, Crane est poursuivi par un fantôme, le Cavalier sans tête; on ne reverra jamais Crane. Composée pour un jeune public, cette captivante version d'un classique des histoires de fantôme démontre bien le sens dramatique du compositeur. Écrite pour un ensemble instrumental inhabituel, la musique exploite le potentiel du synthétiseur pour créer un arrière-plan pour la voix du narrateur. L'expérience d'Applebaum comme compositeur de musique de film est clairement perceptible dans cette œuvre où il a su créer un univers sonore qui complète la trame narrative et établit des liens avec les danseurs, en plus d'évoquer avec brio l'imagerie obsédante, riche et humoristique du récit de Washington Irving.

Handwritten musical score for 'Sleepy Hollow'. The score is written on ten staves, numbered 2 through 11. The instruments are: Violin 2 (V2), Violin 3 (V3), Viola (V), Cello (C), Double Bass (DB), and Synthesizer (SY). The music is in 3/4 time and features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. Dynamics include *p* and *mf*. Performance instructions include 'To Bass C.' and 'ONE OF THE RUDIGERS'. The score concludes with a double bar line and a fermata.

ONE OF THE RUDIGERS

p Sleepy Hollow ~~1845~~ Ichabod Crane. He had come to Sleepy Hollow as its schoolmaster. He was a native of Connecticut for whom the name of Crane was ~~connected~~ apt. He was tall, but exceedingly thin, with narrow shoulders, long arms and legs, hands that dangled a mile out of his sleeves, feet that might have served as shovels, and his whole frame most loosely hung together. His head was small and flat at the top, with huge ears, glassy eyes and a long ~~snipe~~ nose... →

So You Think You're Mozart

Story by Paul Quarrington

A concert play

For ob, cl, synth, 2 vn, va, vc

PREMIERE: MAY 5, 1991

A young boy is torn between his two loves: hockey and the piano. On one hand, he wants to be the next Mozart; on the other, he longs to be the next Wayne Gretzky. This enchanting and accessible piece was conceived when Applebaum and Lawrence Cherney realized that the approaching Glory of Mozart Festival, held in 1991 to mark the bicentennial of the composer's death, offered few events for young audiences. Novelist, musician and screenwriter Paul Quarrington was commissioned to write the script; the music, aside from two brief Mozartian quotations (part of the exposition from the C-major Piano Sonata and half a dozen bars from the Minuet in F, which Mozart wrote as a child), is Applebaum's own, composed expressly for the occasion. In the original production at Young People's Theatre in Toronto, the orchestra was part of the setting, with onstage pianos played by the actors.



So You Think You're Mozart

Scénario de Paul Quarrington

Scénario de concert

pour hautbois, clarinette, synthétiseur, 2 violons, alto et violoncelle

CRÉATION : 5 MAI 1991

Un jeune garçon est partagé entre deux passions : le hockey et le piano. Il voudrait bien être le prochain Mozart, mais il rêve également de devenir le prochain Wayne Gretzky. Applebaum et Lawrence Cherney ont conçu cette pièce charmante et accessible après avoir réalisé que le festival Glory of Mozart, devant souligner le bicentenaire de la mort du célèbre compositeur en 1991, offrait peu d'activités pour les jeunes. Le scénario a été écrit par le romancier, musicien et scénariste Paul Quarrington. Applebaum a écrit la musique spécialement pour cette occasion, à l'exception de deux courtes citations de Mozart (un fragment de l'exposition de la Sonate pour piano en do majeur, et quelques mesures du Menuet en fa que Mozart a composé enfant). Lors de la production originale au Young People's Theatre de Toronto, l'orchestre était présent sur scène et les acteurs jouaient eux-mêmes le piano sur scène.

1 Wolfgang states a rather simple theme. WOLF: Play this.

2 *(H) Plays* Jeremiah does so.

3 JEREMIAH: Like this?

4 WOLF: Like that.

5 Wolfgang jumps in, ~~with~~ gleefully

6 *(H) Plays* *Allegro*

The image shows a handwritten musical score on a page with six staves. The first four staves are for dialogue and a simple melody. The fifth and sixth staves are for piano accompaniment. The score includes handwritten annotations such as '(H) Plays' and 'Allegro'. The dialogue is between characters named WOLF and JEREMIAH. The piano part begins with a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

MILTON BARNES

b.1931-d.2001



Ark of the Covenant

Choreography by David Earle

For ob/shofar, hp and perc with dance

PREMIERE: JUNE 25, 1996

Commissioned by Soundstreams to coincide with the 1996 celebration of Jerusalem's third millennium as the capital of the Kingdom of Israel, *Ark of the Covenant* draws its inspiration from the Old Testament. The text it illustrates comes from the Second Book of Samuel, which tells how David became King of Israel after King Saul and his son Jonathan were slain in battle, and how, after leading his people to capture Jerusalem from the Jebusites, David brought into the city the *Ark of the Covenant*, the sacred chest containing the Ten Commandments. Composed in a Middle-Eastern Mediterranean style, *Ark of the Covenant* falls into four sections: "Invocation," "Recollections," "Rituals and Cortege," and "Bacchanal." The entire piece is intended to be performed as a ritual, incorporating dance to express the theme of each section.

Ark of the Covenant

Chorégraphie de David Earle

Pour hautbois/shofar, harpe et percussion avec danse

CRÉATION : 25 JUIN 1996

Commande de Soundstreams pour commémorer le troisième millénaire de Jérusalem à titre de capitale du royaume d'Israël, *Ark of the Covenant* s'inspire de l'Ancien Testament. L'œuvre illustre un texte tiré du Deuxième livre de Samuel qui raconte comment David est devenu roi d'Israël après la mort au combat du roi Saül et de son fils Jonathan, et, après avoir dirigé son peuple lors de la prise de Jérusalem contre les Jébuséens, comment David a apporté l'Arche d'alliance, le coffre sacré contenant les Dix commandements. De style moyen-oriental et méditerranéen, *Ark of the Covenant* compte quatre parties : « Invocation », « Recollections », « Rituals and Cortege » et « Bacchanal ». L'œuvre doit être interprétée comme un rituel, la danse participant à l'expression du thème de chaque partie.

GLENN BUHR

b. 1954



Heavenfields (Lobquin the Leprechaun)

Story by Paul Quarrington

For medium-high soprano, tenor, fl/pc, cl/E♭cl, tbn, perc, hp, 2vn, va, vc, cb

PREMIERE: MARCH 11, 1995

A musical comedy for children, *Heavenfields* has three principal characters: Lucretia, a girl of ten or eleven (to be played by a young actress with a good medium-high soprano voice and moderate dancing skills); Lobquin, a leprechaun (to be played by a small actor with a light tenor voice and good dancing skills); and an alien (to be played by a dancer) whose voice is created electronically. But other characters appear too, for the musicians are integrated into the theatrical action. They begin as mimes, portraying elementary school children as they play excerpts from music heard later in the work. Later, they become specific characters: the trombonist is the class clown, the conductor is the teacher, and the E♭ clarinet represents the teacher's voice. Although these roles demand no great acting skills, they do offer musicians a unique (and perhaps welcome) opportunity to play something besides their instruments!

Heavenfields (Lobquin the Leprechaun)

Conte de Paul Quarrington

Pour soprano de registre moyen, ténor, flûte/piccolo, clarinette/clarinette en mi bémol, trombone, percussion, harpe, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse

CRÉATION : 11 MARS 1995

Comédie musicale pour enfants, *Heavenfields* compte trois personnages principaux : Lucretia, une fillette de dix ou onze ans (pour jeune actrice possédant une voix de soprano de registre moyen et des habiletés de danse); Lobquin le lutin (pour acteur de petite taille possédant une voix de ténor et de bonnes habiletés de danse); un extraterrestre (pour danseur) dont la voix est produite électroniquement. Mais l'œuvre compte d'autres personnages; les musiciens participent également à l'action théâtrale, tout d'abord comme mimes alors qu'ils représentent des écoliers de niveau élémentaire en jouant des extraits musicaux qui seront entendus ultérieurement au cours de l'œuvre. Ils incarneront ensuite certains personnages : le tromboniste est le bouffon de la classe, le chef d'orchestre joue le professeur dont la voix est représentée par la clarinette en mi bémol. Bien que ces rôles n'exigent pas de grandes compétences d'acteur, ils offrent aux musiciens une occasion unique (et peut-être bienvenue) de jouer autre chose que leurs instruments!

Trb.

Perc.

Harp.

Text, songs & description of action

Vln. I

f

dim. al niente

J = ca. 72

3/4

ff

Spotlight on where Lobquin will enter.

Lobquin enters

ca. 7" - 12"

simulate engine dying

slow gliss.

mp

p

(lowest possible pedal tone)

* *glissando: follow up and down gestures of the conductor (upper strings and trombone gliss. together)*

pp

2

3

4

J = ca. 72

ff

pp

Lobquin has fashioned himself a space craft, but it is jerry-rigged and improvised, and exhibits little understanding of the physics of interstellar travel. For one thing it's made out of wood. For another, it has rubber wheels and what appears to be a crude sail. It moves forward slowly, shakily, and tumbles near the front of the stage with a bumpy wheeze -- apparently it's run out of whatever it uses for fuel.

DOROTHY CHANG

b. 1970



Lost and Found

For dizi, fl, cl/bcl, pipa, zheng, perc, pn, erhu, vn,
va, vc, cb

PREMIERE: JANUARY 25, 2011

Born and raised in America, Chang grew up with only limited exposure to Chinese music, ranging from the traditional folk songs that her mother tried to teach her to occasional concert performances by visiting ensembles. *Lost and Found* represents Chang's embrace of a musical heritage that had hitherto exerted little influence on her compositions, and her exploration of how that heritage might intersect with her own musical voice. Each of the work's five short movements takes its own approach to integrating the Chinese and Western traditions, summoning forth moods and styles that range from the driving energy of folk and jazz to gorgeous passages of tranquil contemplation. Such instruments as the pipa (a form of lute), the zheng (or zither), and the erhu (the Chinese equivalent of the violin) join forces with Western orchestral instrumentation to create unique blends of sound that are as evocative as they are unexpected.

Lost and Found

Pour dizi, flûte, clarinette/clarinette basse, pipa,
zheng, percussion, piano, erhu, violon, alto,
violoncelle et contrebasse

CRÉATION : 25 JANVIER 2011

Née en Amérique, les contacts de Chang avec la musique chinoise, alors qu'elle était enfant, se limitaient aux chansons traditionnelles que sa mère lui a apprises et à quelques concerts donnés par des ensembles de passage. *Lost and Found* représente à la fois le regard que porte Chang sur un héritage musical qui a peu influencé son travail de composition et une exploration des possibles rencontres entre cet héritage et sa propre voix. Chacun des cinq mouvements de la pièce aborde d'une manière particulière la question de l'intégration des traditions chinoise et occidentale et couvre une gamme étendue de styles et d'ambiances, de l'entrain et l'énergie du jazz et des musiques populaires en passant par des moments calmes et contemplatifs. La rencontre d'instruments tels que le pipa (une sorte de luth), le zheng (ou cithare) et l'erhu (équivalent chinois du violon) et les instruments occidentaux créent des mélanges sonores aussi évocateurs et qu'inattendus.

Pipa
 Zheng
 Pno.
 Erhu
 Vln.
 Vla.
 Vlc.
 Cb.

p
pp
n.
pp
poco rit. **a tempo** ♩ = 48
p
n.
n.
pizz. *p* *pp* *pp* *arco* *pp*
pp *n.*

Musical score for Pipa, Zheng, Pno., Erhu, Vln., Vla., Vlc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *n.*, and *ppp*. Performance instructions include *poco rit.* and **a tempo** with a tempo marking of ♩ = 48. The Vlc. part includes *pizz.* and *arco* markings. The Cb. part includes *pp* and *n.* markings.

An Unfinished Life

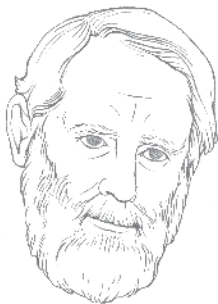
For narrator, 4 vocal soloists, chamber choir and chamber orchestra

PREMIERE: NOVEMBER 6, 2007

Etty Hillesum was twenty-nine when she died at Auschwitz on November 30, 1943. *An Unfinished Life* is based on the diaries that this young Dutch Jewish woman kept from March 1941 to October 1942. Having survived the war, they were published under the title *Het verstoorde leven* in 1981 and later in English as *An Interrupted Life*. Etty copied into her diaries many excerpts from the poems and letters of Rainer Maria Rilke; these excerpts provide most of the texts, which are sung by the choir and by the four male solo voices. In addition, Cherney transformed several brief passages of Hillesum's own writing, including several prayers, into a form of verse, and set these for the voices. The narrator's part and much of the spoken material in other voices is taken directly from the diaries, and is used with the kind permission of The Etty Hillesum Foundation.

BRIAN CHERNEY

b. 1942



An Unfinished Life

Pour narrateur, 4 voix solistes, chœur de chambre et orchestre de chambre

CRÉATION : 6 NOVEMBRE 2007

Etty Hillesum est morte à 29 ans, le 30 novembre 1943, à Auschwitz. *An Unfinished Life* s'inspire du journal que cette jeune femme juive hollandaise a tenu de mars 1941 à octobre 1942, et qui a été publié en 1981 sous le titre *Het verstoorde leven* et plus tard en anglais (*An Interrupted Life*). Etty y a transcrit de nombreux extraits de poèmes et de lettres de Rainer Maria Rilke, qui sont la principale source du contenu chanté par le chœur et les quatre voix d'homme solistes. De plus, Cherney a transformé divers extraits rédigés par Hillesum, y compris des prières, pour en faire des couplets pour les solistes. La partie du narrateur et la plupart des textes récités par les autres voix sont extraits du journal et sont utilisés ici avec l'autorisation de la Etty Hillesum Foundation.

March 16, 1941

Narrator: [Before] I yearned physically for all I thought was beautiful, wanted to own it...it is different now...I realized it only this morning, when I recalled my short walk around the Skating Club a few nights ago. It was dusk...

♩ = 60

*begin music on the words "It was dusk"

Conductor

T1

T2

Bass

Soprano (S)

Alto (A)

Tenor (T)

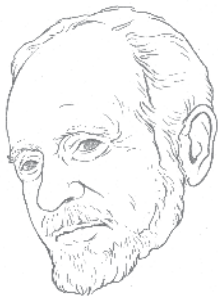
Bass (B)

Flute

Clarinet

MICHAEL COLGRASS

b.1932



Pan Trio

For steel pan, hp, perc

PREMIERE: MAY 21, 2008

Pans, or steel drums, are tuned percussion instruments fashioned out of oil drums. Colgrass explains his reasons for choosing this unusual instrumentation: "Although this instrument has been used in many genres since the 1950s, I had always thought of steel pans as colourful instruments that accompanied dancing on beaches in the Caribbean. Then I heard pan virtuoso Liam Teague, and my impression immediately changed. Here was a world-class soloist who played Bach on pans with the artistry of a classical musician. When Lawrence Cherney asked me to write a piece for the 2008 *Cool Drummings* series, I was immediately intrigued." In considering what other group of instruments would best complement the pan's idiosyncratic timbre, Colgrass decided to emphasize its warmth and its sustain with harp, marimba, vibraphone, and other small percussion instruments. The result is an immense palette of musical colours not found in more conventional ensembles.

Pan Trio

Pour steel-drums, harpe et percussions

CRÉATION : 21 MAI 2008

Les pans ou steel-drums sont des instruments de percussion à hauteur déterminée, fabriqués avec des barils de pétrole. Colgrass justifie ainsi le choix de cette instrumentation inhabituelle : « Bien qu'ils sont utilisés depuis les années 1950 dans différents genres de musiques, j'ai toujours perçu les steel-drums comme des instruments accompagnant la danse sur les plages des Caraïbes. Puis, j'ai entendu Liam Teague, un virtuose de l'instrument, soliste de calibre international, qui jouait Bach aux steel-drums avec une maîtrise égale à celle d'un musicien classique, ce qui a instantanément changé ma perception. Lorsque Lawrence Cherney m'a demandé d'écrire une pièce pour la série *Cool Drummings* de 2008, j'étais intrigué. » Colgrass a choisi la harpe, le marimba, le vibraphone et divers petits instruments de percussion pour faire ressortir la chaleur et la résonance des steel-drums et en compléter le timbre idiosyncrasique. Cette combinaison offre une vaste palette de couleurs sonores qu'aucun ensemble conventionnel ne peut produire.

246 247 248 249 250 251 252

Sop. Pan

Mba.
Bl. Cb.
Cym.

Blocks & C-bell
CYM

Hp.

Detailed description: This is a page of a musical score, likely for a jazz or contemporary ensemble. It features three staves. The top staff is for Soprano Saxophone and Pan Flute (Sop. Pan), with measures 246 through 252. The middle staff is for Mbarika, Blended Clarinet, and Cymbal (Mba. Bl. Cb. Cym.), with measures 246 through 252. The bottom staff is for Piano (Hp.), with measures 246 through 252. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Specific percussion instructions are noted: 'CYM' (Cymbal) and 'Blocks & C-bell' (Congas and Cymbal).

BRIAN CURRENT

b. 1972



Inventory

Original text by Anton Piatigorsky

For soprano and chamber ensemble (fl, ob, cl/bcl, bsn, vb/MalletKat, pn, vn I, vn II, va, vc, cb)

PREMIERE: MAY 9, 2006

“Sassy peep-toe pumps with jewel ornament.”
“Silver sling-backs with slip-resistant soles.”
“Espadrille grosgrain ribbon ankle-wraps.” These wonderfully exotic-sounding, rhythmically luxuriant phrases are just some of the actual descriptions of female footwear, discovered online, that inspired playwright Anton Piatigorsky to write his libretto for Current’s light-hearted look at the seductive power of consumer commodities. As a young woman who works as a shoe-store clerk daydreams about shoe ownership on a grand scale, her inner reverie alternating with her rapid-fire recital of the romantically named stock of which she is taking inventory, Current makes use of his signature “slanted time” to suggest the character’s underlying neurosis. While the vocal line remains relatively straightforward, the accompanying ensemble builds up layer upon layer of trills and accelerating tempos, providing the perfect musical metaphor for a frenetic desire-driven consumer culture in which speeding up and losing control become the normal state of life.

Inventory

Texte original d’Anton Piatigorsky

Pour soprano et ensemble de chambre (flûte, hautbois, clarinette/clarinette basse, basson, vibraphone/percussions électroniques MalletKAT, piano, violon I, violon II, alto, violoncelle, contrebasse)

CRÉATION : 9 MAI 2006

« Sassy peep-toe pumps with jewel ornament »,
« Silver sling-backs with slip-resistant soles »,
« Espadrille grosgrain ribbon ankle-wraps »; ces phrases aux sonorités exotiques et rythmiques ne sont que des descriptions de chaussures pour dame trouvées sur Internet. Ces descriptions ont incité Anton Piatigorsky à écrire un livret pour une pièce de Current portant sur le pouvoir de séduction des biens de consommation. Tout en faisant l’inventaire des chaussures d’une boutique où elle travaille, une jeune femme rêve d’une immense collection de chaussures, sa rêverie se mêlant avec l’énumération rapide des marques les plus romantiques que comprend l’inventaire. L’écriture « rythmique déformée » de Current suggère la névrose sous-jacente du personnage. Bien que la partie vocale demeure relativement simple, l’ensemble superpose progressivement des couches de trilles et d’accélération, créant ainsi une métaphore musicale de la frénésie de la culture de consommation où l’accélération constante et la perte de contrôle deviennent en quelque sorte la norme.

75 *adagio*

Voice

Sas sy peep toepumps with jewel or na ment: Es pa drille — gros grain rib bon ankle-wraps:

Fl.

mf

mf

p

Ob.

mf

B♭ Cl.

f

mp

Bsn.

mf

f

mp

Vib.

mf

p

*The Growth of Music and the Invention
of Storytelling*

Text by Michael Redhill

For narrator, vn, vc, pn

PREMIERE: MAY 7, 2002

“This is a fable.” So begins Giller Prize-nominated author Michael Redhill’s story of an inveterate liar who is betrayed by a growth under his arm that sings whenever he utters a falsehood. It was with the elemental quality of fable in mind that Daniel approached his setting of Redhill’s text, taking as his reference points Stravinsky’s music-theatre piece *L’histoire du soldat* and Berg’s opera *Wozzeck*. As with the Stravinsky, his music is direct and unadorned, deliberately eschewing word-painting. At the same time, Daniel did not set out merely to write incidental music: like Berg’s opera, his score has a structure that is independent of the text, an internal logic of its own. The music unfolds, says Daniel, “in what I call a ‘heterophonic’ relationship with the text, in that the music structures relate directly to the structure and intent of the text, yet have an independent musical-dramatic architecture.”

OMAR DANIEL

b.1960



*The Growth of Music and the Invention
of Storytelling*

Texte de Michael Redhill

Pour narrateur, violon, violoncelle et piano

CRÉATION : 7 MAI 2002

« Ceci est une fable. » Ainsi débute l’histoire écrite par Michael Redhill, en nomination pour le prix Giller, au sujet d’un menteur congénital qu’une excroissance située sous le bras trahit en chantant chaque fois qu’il ment. C’est donc avec la notion de fable que Daniel a entrepris de mettre en musique le texte de Redhill, prenant comme références historiques *L’Histoire du soldat* de Stravinsky et *Wozzeck* de Berg. À l’instar de Stravinsky, la musique de Daniel est directe et sans ornement, renonçant à illustrer le contenu littéraire. Mais Daniel ne s’est pas arrêté à composer une musique de soutien pour le texte; comme l’opéra de Berg, la composition est dotée d’une structure indépendante du texte, une logique interne qui lui est propre. Pour Daniel, la musique se déploie « dans ce que j’appelle un rapport “hétérophonique” avec le texte, dans le sens où la structure musicale dépend directement de la structure et des intentions du texte, mais la pièce conserve tout de même une architecture musico-dramatique indépendante. »

Toccata

But no marching band or orchestra would have been playing the infernal music that was howling out from Mordechai's armpit. He tugged at his shirt collar as he stumbled down

Allegro Molto ♩ = 116

The image shows a musical score for a piece titled "Toccata". It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff (violin) and a bass clef staff (piano). The second system also has a treble clef staff (violin) and a bass clef staff (piano). The tempo is marked "Allegro Molto" with a quarter note equal to 116 beats per minute. The music is in 2/4 time and marked "f" (forte). The key signature has one sharp (F#). The score is written in a style typical of a film score or a dramatic musical piece.

The Passion of Lavinia Andronicus

with libretto by Anne Michaels

For Countertenor, 2 tenors, baritone, soprano, mixed chorus, chamber orchestra (ob, cl, Bcl, bsn, tpt in C, tbn, elec. gtr, elec. bs, 2 perc)

PREMIERE: MARCH 5, 2005

In William Shakespeare's blood-soaked revenge tragedy *Titus Andronicus*, we get to know very little about Lavinia, Titus's only daughter, even though it is on her that the plot turns. Because of an atrocious crime committed against her, she spends most of her time on stage unable to speak, leaving much of her character and her inner world to be imagined by the audience. Daniel's oratorio is an exploration of that unknown Lavinia. The solo vocal groups, consisting of soprano and four male singers (countertenor, two tenors, and baritone), collectively speak with Lavinia's internal "voice" while the chorus provides external commentary and acts as the voices of those around her. These exchanges between soloists and chorus, combined with an unconventional ensemble accompaniment, create a unique sound world that invites the listener to imagine a new dimension to the tragic figure at the centre of one of Shakespeare's most harrowing plays.

The Passion of Lavinia Andronicus

livret de Anne Michaels

Pour contreténor, 2 ténors, baryton, soprano, chœur mixte et orchestre de chambre (hautbois, clarinette, clarinette basse, basson, trompette en do, trombone, guitare électrique, basse électrique, 2 percussionnistes)

CRÉATION : 5 MARS 2005

La tragédie sanglante de Shakespeare *Titus Andronicus* ne nous permet pas d'en savoir beaucoup au sujet de Lavinia, la fille unique de Titus, même si elle est au centre de l'intrigue. Un crime atroce commis contre elle la laisse sans voix sur scène; le public ne peut qu'imaginer le personnage et son monde intérieur. L'oratorio de Daniel explore en quelque sorte cette Lavinia que l'on ne connaît pas. Les quatre voix d'homme solistes (contreténor, deux ténors et baryton), s'entretiennent avec la « voix » intérieure de Lavinia, tandis que le chœur commente et incarne les voix de l'entourage de Lavinia. Ces échanges entre les solistes et le chœur et l'accompagnement peu conventionnel de l'ensemble créent un univers sonore unique qui incite l'auditeur à imaginer une nouvelle dimension tragique pour le personnage central de l'une des pièces les plus effroyables et dramatiques de Shakespeare.



25

T.I(solo) *pp* where skin

T.II(solo) *pp* where skin, where skin was love, was love, where skin

Bar.(solo) *pp* where skin was love, where skin was love, where skin

32

Cl.(solo) *pp* where skin, skin was love, love, where whis-pered

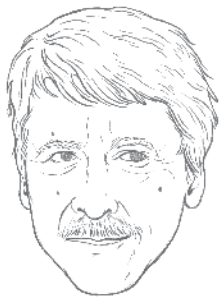
T.I(solo) where skin was love, where whis-pered

T.II(solo) was love, where skin was love, was love, where whis-pered

Bar.(solo) was love, where skin was love, where whis-pered

JOSÉ EVANGELISTA

b.1943



Cantares

For Mezzo-soprano and string quintet (vn I, vn II, va, vc, cb)

PREMIERE: FEBRUARY 24, 2010

Cantares ("Singings") is based on sixteen traditional Spanish songs, mostly from Castile. Encompassing religious songs, love songs, social songs, and a lullaby, much of the material would originally have been sung a cappella, with only rhythmic accompaniment. Evangelista sought a way of presenting them in new ways without imposing a harmonic language. His arrangements use as little artifice as possible, in order to preserve the integrity of the original melodies, which are neither harmonized nor embellished with counterpoint; nor are they formally developed. Ornamentation is provided by the accompanying instruments, which may also play drones and, on occasion, ostinati. "Most of the songs are probably fairly old," says Evangelista, "and present modal features that may be difficult to reconcile with tonal language. Some songs use microtonal tunings. My arrangements are monodic, and I often use heterophonic techniques inspired by traditional music of world cultures."

Cantares

Pour mezzo-soprano et quintette à cordes (violon I, violon II, alto, violoncelle, contrebasse)

CRÉATION : 24 FÉVRIER 2010

Cantares (« Chants ») a été composé à partir de 16 chants traditionnels espagnols, principalement de Castille. À l'origine, ces chants – chants religieux, chants d'amour, chants à contenu social, berceuse – devaient être chantés a cappella, seulement avec accompagnement rythmique. Evangelista s'est efforcé de trouver une nouvelle façon de présenter sans leur imposer de langage harmonique. Ses arrangements sont, autant que possible, dépourvus d'artifice, afin de préserver l'intégrité des mélodies originales, lesquelles ne sont ni harmonisées ni embellies par un contrepoint, ni même sujettes à un développement formel. L'ornementation est produite par les instruments d'accompagnement qui peuvent également jouer des sons pédales et, à l'occasion, des ostinatos. « La plupart de ces chants sont probablement très anciens », pense Evangelista, « et ont des caractéristiques modales difficiles à concilier avec le langage tonal. Certains chants utilisent des tempéraments microtonaux. Mes arrangements sont monodiques, et j'ai souvent recours à des techniques hétérophoniques inspirées de la musique traditionnelle de différentes cultures du monde. »

66 *mf*

Mezzo

A - quí me pon-go a can - tar, lo pri - me-ro di-go: vi - va, —
 La ca - de - na del a - mor, — la ca - de - na del que - rer. —

Vno. 1

mf pizz.

Vno. 2

mf

Vla.

arco

Vc.

mf

Cb.

mf

HARRY FREEDMAN

b.1922-d.2005



Borealis

For orchestra, children's choir, and three choirs SATB

PREMIERE: JUNE 13, 1997

When Freedman was commissioned to compose a work for the CBC's Barbara Frum Atrium in Toronto, the architectural configuration of that space brought to his mind the antiphonal music of the sixteenth-century Venetian composer Giovanni Gabrieli, with its brass choirs echoing one another in the galleries of St. Mark's Cathedral. *Borealis* makes use of such antiphonal and spatial effects. It also, as its title suggests (*Borealis* being Latin for "of the north"), draws inspiration from another awe-inspiring space: the frozen vastness of the Arctic. For Freedman, growing up in Winnipeg, where he often saw the Aurora Borealis or "northern lights," the North was an important creative influence. This composition celebrates what Glenn Gould memorably called "the idea of North"—not only its mystique but its dramatic and forceful aspects as well. The text used in the piece is an abstraction of Inuit and other aboriginal languages.

Borealis

Pour orchestre, chœur d'enfants et trois chœurs SATB

CRÉATION : 13 JUIN 1997

Lorsque Freedman a reçu une commande pour une œuvre destinée au Barbara Frum Atrium de la CBC, l'architecture du lieu lui a fait penser à la musique antiphonique du compositeur vénitien du XVI^e siècle Giovanni Gabrieli dont les ensembles de cuivres se répondaient à travers la basilique Saint-Marc. *Borealis* utilise de telles techniques d'antiphonie et de spatialisation. Comme son titre en fait foi (*Borealis* signifiant en latin « du nord »), la pièce s'inspire également d'un autre espace éveillant un certain sentiment de grandeur : l'étendue glacée de l'Arctique. Le nord a exercé une certaine influence créatrice pour Freedman qui a grandi à Winnipeg où il pouvait souvent observer les aurores boréales. Cette composition célèbre ce que Glenn Gould appelait « l'idée du Nord », ses dimensions mystique et dramatique, sa puissance. Le texte de la pièce est un mélange abstrait d'inuit et d'autres langues autochtones.

MUSICAL SCORE WITH LYRICS AND CHORDS

TRUMPET
 mp l.v. A| F| C| / A| F| E| G| Ab| Bb| C|

CHOIR I (ALL)
 ah o-ta-se-se-ga-na-ya ku- a- ja ni-lu-a kwl-an-da- na sa-nay-tu-a ji-kwl-nu la_nu-ma si-

CHOIR II
 sa-nay-tu-a ji-kwl-nu la

CHOIR III
 sa-nay-tu-a ji-kwl-nu la

CHOIR IV
 sa-nay-tu-a ji-kwl-nu la

CHOIR V
 sa-nay-tu-a ji-kwl-nu la

CHOIR VI
 ah ku- a- ja ni-lu-a kwl-an-da- na la_nu-ma si-

CHOIR VII
 ah ku- a- ja ni-lu-a kwl-an-da- na la_nu-ma si-

CHOIR VIII
 ah ku- a- ja ni-lu-a kwl-an-da- na la_nu-ma si-

CHOIR IX
 ah ku- a- ja ni-lu-a kwl-an-da- na la_nu-ma si-

CHOIR X
 ah o-ta-se-se-ga-na-ya

Graphic 10

For fl, cl, vn, vc, pn

PREMIERE: SEPTEMBER 27, 2004

Graphic 10 is part of a series of Freedman's compositions that pay homage to the visual arts. Like its predecessor *Graphic 8*, this piece was inspired by Henri Matisse's 1947 limited-edition art book *Jazz*, which contained prints of many of the artist's brightly coloured cut-paper collages of figures in silhouette. The particular images that inspired *Graphic 10* depict several individual dancers engaged in wild gyrations; Freedman seeks in this piece to express their spirit through his music. Incorporating instrumental virtuosity and collectively chanted texts, this engaging composition is vibrantly alive with the aural colours that are so characteristic of Freedman's work, and that so well reflect his strong affinity for the dynamic energy of Matisse's art.

Graphic 10

Pour flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano

CRÉATION : 27 SEPTEMBRE 2004

Graphic 10 fait partie d'une série de compositions de Freedman qui rendent hommage aux arts visuels. Comme *Graphic 8*, cette pièce s'inspire de *Jazz*, un livre qu'Henri Matisse a publié à tirage limité en 1947, et qui comprend des reproductions de nombreuses gouaches découpées, des collages de figures et silhouettes aux couleurs vives. Les images qui ont inspiré plus particulièrement *Graphic 10* représentent des danseurs en mouvement de rotation. Dans cette pièce, Freedman cherche à exprimer l'esprit de ces figures. Combinant virtuosité instrumentale et chants collectifs, cette composition donne à entendre de manière vibrante les couleurs sonores si caractéristiques de la musique de Freedman et démontre bien ses affinités profondes avec l'énergie et le dynamisme de l'art de Matisse.



9

Musical score for Flute, Clarinet, Violin, Cello, and Piano. The score is written in 4/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Flute, Clarinet, and Violin parts consist of melodic lines with slurs and accents. The Cello part provides a bass line with eighth and sixteenth notes. The Piano part features a complex accompaniment with sixteenth-note patterns and slurs. The score is divided into four measures, with a circled '9' above the first measure.

Valleys

For 6 choirs SATB

PREMIERE: NOVEMBER 3, 2002

It is the position of the six choirs relative to the audience that gives *Valleys* its name. They are to be placed around and above the audience: the largest of them on stage and the five others arranged in a semicircle in the first balcony. The considerable separation of the choirs achieved by this placement both prompted and facilitates the composition's extensive use of antiphonal and directional writing. The audience's position on floor level, with the choirs above them, summoned to Freedman's mind a picture of people in valleys looking up towards the tops of the surrounding hills on hearing the sound of Alpine horns—hence the title. Most of the text consists of the same invented language Freedman has used in other vocal works: "an abstraction of languages," he says, "that consist largely of consonant and vowel, thus avoiding the diction problems that plague conventional settings of Western poetry."

Valleys

Pour 6 chœurs SATB

CRÉATION : 3 NOVEMBRE 2002

La pièce tire son nom de la position des six chœurs par rapport au public. Les chœurs doivent être disposés autour et au-dessus du public; le chœur le plus important en nombre sur la scène et les cinq autres placés en demi-cercle au premier balcon. Cette séparation des chœurs suggère et facilite le recours à une écriture antiphonique et directionnelle. La position du public au parterre et des chœurs au balcon évoquait pour Freedman l'image de personnes regroupées dans une vallée, regardant les cimes environnantes et écoutant les cors des Alpes, d'où le titre de l'œuvre. Le texte est écrit principalement dans une langue inventée que Freedman a également employée dans d'autres œuvres vocales : « une langue abstraite », disait le compositeur, « faite de consonnes et de voyelles, de manière à éviter les problèmes de diction que posent bien souvent les pièces comportant des textes poétiques occidentaux. »



176

gradually louder

S
— NI-KI-MA — NI-KI-MA MUR-MURS IN THE STREAM

a
KA-TI-AK TU-I-JU-NA FAL-LIN VAY-ZOV WHY NESS SNOW-FLAKES FAL-LING —

t
KA-TI-AK TU-I-JU-NA FAL-LIN VAY-ZOV WHY NESS SNOW-FLAKES

b
— NI-KI-MA — NI-KI-MA SU-JU-A TIN-GU BON GUN GA BA DOON GA BA DONG

* SAKALITU MAKUA
TITUKAT SIKA
PAKUTU TASIMAJUT

* KUTIN KITUI GITA
CHIKA SATIGAYA
TIMANIVIK KATU

* EACH INDIVIDUAL SINGER SPEAKS THE WORDS IN THE BOX AS RAPIDLY AS POSSIBLE, IN ANY ORDER, BEGINNING SOFTLY THEN GRADUALLY LOUDER.

Voices

For choir SATB

PREMIERE: FEBRUARY 26, 1999

Freedman acknowledges that the title of this work “may strike some listeners as being somewhat redundant: one does not, after all, go to a choral concert expecting to see fifty krumhorn players on stage!” But in fact that title points to the innovative nature of the piece, for unlike most choral works, *Voices* has no meaningful text. Continuing an exploration of very dense choral sonorities that Freedman began in earlier work, it relies almost exclusively on abstract vocal sounds. There are no recognizable words that tell a story, describe a situation, or summon forth images; nothing to distract the listener from the qualities inherent in the music and the voices themselves. “What text there is,” says Freedman, “is a kind of abstraction of Inuktitut. As far as I know, none of the ‘words’ I created actually exist, so there is no literary context. There is just music, just voices.”



Voices

Pour chœur SATB

CRÉATION : 26 FÉVRIER 1999

Freedman concédait un certain caractère redondant au titre de cette œuvre : « après tout, on ne va pas écouter un concert de chœur en s’attendant à y entendre 50 joueurs de cromorne! » Mais ce titre souligne en fait le caractère novateur de la pièce : contrairement à la majorité des œuvres chorales, *Voices* ne comporte pas de texte intelligible. Poursuivant l’exploration de sonorités chorales denses que Freedman a entreprise auparavant, la pièce repose presque exclusivement sur l’emploi de sonorités vocales abstraites. Il n’y a aucun mot reconnaissable qui relaterait une histoire, décrirait une situation ou suggérerait des images; rien qui peut détourner l’auditeur des qualités inhérentes à la musique et aux voix elles-mêmes. « Le seul texte qu’il y a », commentait Freedman, « est une sorte d’abstraction conçue à partir de l’inuktitut. À ce que je sache, aucun des “mots” que j’ai créés n’existe réellement; il n’y a donc aucun contenu littéraire. Il n’y a que la musique, que les voix. »

Tempo I Faster (108) Tempo I

Faster (108)

tutti

SOP. *mp* TA TU NU TA TA KU-JIN PAN TU NU *mf* NIR NU AR-GA

AL.T. *mp* OO AH *cresc.* *mf* *dim.* *mp*

DIV. A 7 *mp* OO AH *cresc.* *mf* *dim.* *mp*

TEN. *mp* TA TU NU TA TA KU-JIN PAN TU NU *mf* NIR NU AR-GA

BASS *mp* TA TU NU TA TA KU-JIN PAN TU NU *mf* NIR NU AR-GA

Berliner Konzert

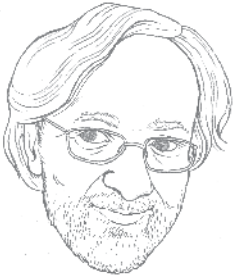
For Piano trio (vn, vc, pn) and string orchestra
(min.6-5-4-3-2)

PREMIERE: NOVEMBER 24, 2009

Created to mark the twentieth anniversary of the fall of the Berlin Wall, this piece does not merely celebrate that momentous event; its larger purpose is to explore through music the entire story of the city's division. Each of its six movements is inspired by historical events during the Wall's rise and fall; in evoking the various moods associated with those events, the piece charts the changing social and political climate of Berlin during the post-war years. The work's *concertante* nature likewise changes as it proceeds: sometimes the members of the trio play as three soloists alongside the orchestra, at other times they join together as a whole. Its solo and ensemble passages ranging from the atmospherically nuanced to the propulsively rhythmic, *Berliner Konzert* lends powerful expression to a city's troubled history even as it celebrates the collapse of a barrier that claimed so many lives.

PAUL FREHNER

b.1970



Berliner Konzert

Pour trio avec piano (violon, violoncelle, piano)
et orchestre à cordes (min.6-5-4-3-2)

CRÉATION : 24 NOVEMBRE 2009

Cette pièce a été créée pour souligner le 20^e anniversaire de la chute du mur de Berlin, mais elle ne se limite pas à cet événement. Chacun des six mouvements s'inspire d'événements historiques qui ont jalonné toute l'histoire de cette ville divisée, depuis l'érection du mur jusqu'à sa chute. En évoquant l'ambiance associée à ces différents événements, la pièce retrace les changements de climat social et politique de Berlin dans les années d'après-guerre. Le caractère « *concertant* » de la pièce lui-même se transforme au cours du déroulement de l'œuvre : les membres du trio jouent tantôt comme trois solistes distincts aux côtés de l'orchestre, tantôt ils forment un tout. Avec ses solos et ses passages d'ensemble couvrant toute une gamme d'ambiances, des moments les plus nuancés aux passages rythmiques les plus dynamiques, *Berliner Konzert* rend un vibrant hommage à l'histoire trouble d'une ville tout en soulignant la chute d'une barrière qui a coûté tant de vies.

Violin

Cello

Piano

Vln. I 1-2

Vln. I 3-4

77

8va

mp

6

6

6

6

6

6

6

6

6

6

p

pp

p

pp

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

3

Corpus

For 2 SATB choirs, 4 perc

PREMIERE: MARCH 11, 2012

Exploring mystical and religious themes of life, death, oblivion, and afterlife, *Corpus* combines settings of two texts separated by some eight hundred years: the poem *Corpse*, by British writer Michael Symmons Roberts, which appears partly in the piece's introduction and partly toward its end, and the *Dies Irae* hymn, which is divided between the two choirs in various ways—sometimes contrapuntally, sometimes antiphonally or homophonically—throughout the composition. Brief biblical excerpts are also used. Percussion plays an important role, with particular emphasis on the use of skins and metals. The two main settings conclude together, to be followed by a brief and musically very different postlude, its Hebrew text taken from Ecclesiastes 1:7 and its references to Middle Eastern folk music offset by soft, undulating choral textures. The effect is of a transition to a new musical and spiritual place, represented by the image of the all-embracing sea.



Corpus

Pour 2 chœurs SATB, 4 percussions

CRÉATION : 11 MARS 2012

Exploration de thèmes religieux et mystiques – la vie, la mort, l'oubli, la vie après la mort –, *Corpus* rassemble deux textes écrits à 800 ans d'intervalle : le poème *Corpse* de l'écrivain britannique Michael Symmons Roberts, que l'on entend partiellement dans l'introduction et à la fin de l'œuvre, et l'hymne *Dies Irae*, réparti entre les deux chœurs, de manière contrapuntique, antiphonique ou homophonique. Quelques courts extraits de textes bibliques sont également cités. La percussion occupe une place importante dans la pièce, en particulier les peaux et les métaux. Les deux principaux textes se terminent en même temps et sont suivis d'un bref postlude très différent du point de vue musical : le texte en hébreu est tiré de l'Écclésiaste (1:7) et l'écriture musicale rappelle la musique traditionnelle du Moyen-Orient et laisse également entendre de douces textures chorales. Ce postlude crée un effet de transition vers un nouveau lieu musical et spirituel, représenté par l'image englobante de la mer.

158 $\text{♩} = 96$

S. 1 *mf* *f* *ff*
Me! ee! ee! ee!

S. 2 *f* *ff*
This is my bo - dy ee! ee! ee!

A. *f* *ff*
This is my bo - dy

Choir 2
T. *f* *ff*
This is my bo - dy

B. *f* *ff*
This is my bo - dy

158 $\text{♩} = 96$
Cymbals and Tam Tams
Cym. Tam Tam *mp* *molto cresc.*

3 Turkish Cymbals

Wpb.

B.D. *mp* *molto cresc.*

Lila

For two spatially separated chamber orchestras
(Orch I: fl(picc), ob, cl, bsn, hn, tpt, tbn, pn, 2 perc,
str //Orch II: fl(picc), ob(eng.horn), cl, bsn, hn, tpt,
tbn, org, perc, str)

PREMIERE: JANUARY 17, 2006

Described by Fritjof Capra in *The Tao of Physics* as "a rhythmic play which goes on in endless cycles, the One becoming the many and the many returning into the One," *Lila* is a Hindu creation myth in which Brahman, the supreme universal spirit, transforms himself into the world. Frehner draws a parallel between this concept and his own compositional process: a single musical idea may seem to come out of nowhere to become part of the composition, travelling and developing in many possible directions. Such ideas offer divergent pathways, yet only one is followed in each piece. In *Lila*, Frehner plays with the possible "seeds" of the composition, developing some to their ultimate end and leaving others untapped. While the work contains no overt references to eastern classical music, certain rhythmic and metrical aspects of the score derive from Frehner's interpretation of that music's traditions.



Lila

Pour deux orchestres de chambrés séparés
spatialement (orchestre I : flûte (piccolo), hautbois,
clarinette, basson, cor, trompette, trombone, piano,
percussion (2), cordes; orchestre II : flûte (piccolo),
hautbois (cor anglais), clarinette, basson, cor,
trompette, trombone, orgue, percussion, cordes)

CRÉATION : 17 JANVIER 2006

Décrit par Fritjof Capra dans *Le Tao de la physique* comme un « jeu rythmique au déroulement cyclique sans fin, l'Un devenant le divers, et le divers retournant à l'Un », *Lilā* est un concept hindouiste selon lequel le Brahman, l'esprit universel suprême, se transforme pour créer le monde. Frehner trace un parallèle entre ce concept et sa propre méthode de composition : une simple idée musicale peut sembler surgir de nulle part pour être ensuite intégrée à la composition et développée dans plusieurs directions. De telles idées se prêtent à différents types de développement, bien qu'un seul soit retenu pour chaque pièce. Dans *Lila*, Frehner joue avec les « germes » de cette composition; il en fait croître certains jusqu'à leur développement ultime alors qu'il en laisse d'autres inexploités. Bien que l'œuvre ne comprenne aucune référence explicite à la musique classique orientale, certaines caractéristiques rythmiques et métriques de la composition témoignent de l'interprétation qu'en fait Frehner.

Left Ensemble

Piano I

Crotales

Maracas

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Bass

The musical score is arranged in a vertical stack of staves. The instruments are labeled on the left: Piano I, Crotales, Maracas, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The Piano I part features a complex rhythmic pattern starting in the third measure, with a '15m' marking above it. The Crotales part has a 'traced' instruction above the first measure and a 'pp' dynamic. The Maracas part has a 'p' dynamic and a 'fpp' dynamic. The Violin I part has a 'ppp < p' dynamic and a 'fpp < p' dynamic. The Violin II part has a 'fpp < p' dynamic. The Viola part has a 'fpp < p' dynamic. The Cello part has a 'fpp' dynamic. The Bass part has a 'fpp' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Seven Last Words of Christ

Cantata for high voice, choir, and string orchestra

PREMIERE: MARCH 16, 2008

In this series of seven musical meditations on the words spoken by Jesus on the cross, Frehner makes dramatic use of counterpoint and other forms of superimposition to explore the meanings and universal resonances of the texts. Whispered fragments of Psalm 22 surround the opening section of the first movement, "Father, forgive them, for they know not what they do." In "My God, my God, why have you forsaken me?" the passing of time is suggested by the recitation of additional fragments of Psalm 22 and by extended periods of silence. And in the penultimate movement, "It is finished," Christ's words are overlaid upon a rhythmically displaced modal setting of Hans Leo Hassler's *O Sacred Head, Now Wounded*. The work ends with the soloist singing on a pitch outside of the mode, thus reserving a sense of harmonic resolution as the wait for Easter morning begins.



Seven Last Words of Christ

Cantate pour voix aiguë, chœur et orchestre à cordes

CRÉATION : 16 MARS 2008

Dans ces sept méditations musicales sur les dernières paroles de Jésus sur la croix, Frehner explore la signification et le caractère universel des textes au moyen d'une écriture contrapuntique et d'autres formes de superposition. Des fragments chuchotés du psaume 22, « Père, pardonne-leur, car ils ne savent pas ce qu'ils font », entourent l'introduction du premier mouvement. Dans « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné? », la récitation de fragments additionnels du psaume 22 et la présence de silences relativement longs suggèrent le passage du temps. Dans l'avant-dernier mouvement, « Tout est accompli », les paroles du Christ sont superposées au texte *O Sacred Head, Now Wounded* de Hans Leo Hassler, dans un passage modal avec déplacement rythmique des paroles. La pièce se termine avec le soliste qui chante une note étrangère au mode, différant ainsi le sentiment de résolution harmonique alors que commence l'attente de la résurrection.

38 *senza vib.*
p *espressivo*

Solo
It is finished.

T
Pan - ge, lin - gua, glo - ri - ó - si,

B

38 *senza vib.* *espressivo*

Vln. 1 1
n *n* *pp*

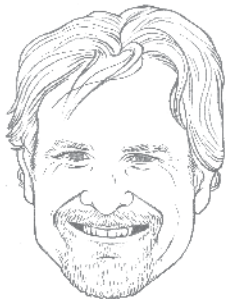
Vln. 1 2
senza vib. *espressivo* *pp*

Vln. 1 3
senza vib. *espressivo* *pp*

Vla. 1

CRAIG GALBRAITH

b. 1975



A Cradle Song

For two mixed choirs (SATB)

PREMIERE: NOVEMBER 9, 2003

William Blake's poem "A Cradle Song" incorporates into the soft and soothing language of a mother's lullaby increasingly explicit allusions to the birth—and the death—of Christ. In setting the poem to music, Galbraith chose to emphasize those allusions by punctuating certain passages with lines from common Latin motets. For example, Blake's lines "Sleep, sleep, happy sleep, / While o'er thee thy mother weep" are complemented by "*Fac me tecum pie flere*" ("Make me lovingly weep with you") from the *Stabat Mater*. Throughout much of the piece, one of the choirs creates a "bed" of sound while the other choir becomes the focus. By the fifth verse, "Sleep, sleep, happy child, / All creation slept and smil'd," the two choirs have begun to pass the "bed" back and forth, while the sound builds toward "Sweet babe, in thy face / Holy image I can trace."

A Cradle Song

Pour deux chœurs mixtes (SATB)

CRÉATION : 9 NOVEMBRE 2003

Le poème de William Blake « A Cradle Song », mêle aux paroles réconfortantes de la berceuse que chante une mère des allusions de plus en plus explicites à la naissance et la mort du Christ. Galbraith a choisi de souligner ces allusions en ponctuant certains passages avec des extraits tirés de motets en latin. Par exemple, les vers de Blake « Sleep, sleep, happy sleep, / While o'er thee thy mother weep » sont suivis de « *Fac me tecum pie flere* » (« Fais-moi pleurer avec toi ») tiré du *Stabat Mater*. Tout au long de la pièce, un des chœurs crée un arrière-plan sonore tandis que l'autre chœur passe au premier plan. Au cinquième vers, « Sleep, sleep, happy child, / All creation slept and smil'd », les deux chœurs alternent d'un plan à l'autre dans un mouvement qui culmine avec le vers « Sweet babe, in thy face / Holy image I can trace ».

52

pp mp pp mp mf

sleep, Sleep, sleep, sleep, hap - py

pp mp pp mp mf

sleep, Sleep, sleep, sleep, hap - py

pp mp pp mp mf

sleep, Sleep, sleep, sleep, hap - py

pp mp pp mp mf

sleep, Sleep, sleep, sleep, hap - py

I

The Spell of the Rose

For double choir (SATB)

PREMIERE: NOVEMBER 14, 2004

Thomas Hardy's poem *The Spell of the Rose* tells a story of alternating hope and turmoil in a troubled love relationship. Galbraith assigns passages of direct speech to solo voice and narrative passages to the full choir; he also adapts the poem slightly, dovetailing together Hardy's first and second stanzas. This creates an antiphonal texture that is then abandoned in the verses that follow, enhancing the sense of loss they convey. The slightly darker setting of the second verse indicates that the "spell" of the title is more likely a curse. Hope returns in the fourth verse with the lovers declaring they can salvage their relationship by planting the promised rose bush, while the fifth verse gathers together most of the preceding musical ideas as it moves toward a conclusion. By omitting Hardy's final stanza, Galbraith affirms his positive interpretation of the poem: that love triumphs in the end.



The Spell of the Rose

Pour double chœur (SATB)

CRÉATION : 14 NOVEMBRE 2004

Le poème de Thomas Hardy *The Spell of the Rose* relate l'histoire d'une relation amoureuse tumultueuse où se succèdent espoir et tourment. Galbraith confie des extraits des paroles que s'échangent les protagonistes à des solistes et le chœur chante les passages narratifs. Galbraith a aussi légèrement adapté le poème en combinant les deux premières strophes pour créer une texture antiphonique qu'il abandonnera dans les strophes suivantes, accentuant ainsi le sentiment de perte qu'elles expriment. L'ambiance plus sombre de la deuxième strophe laisse penser que le « charme » (*spell*) dont parle le titre est bien plutôt une malédiction. À la quatrième strophe, l'espoir renaît : les amants déclarent pouvoir sauver leur amour en plantant le rosier promis. La cinquième strophe reprend les idées musicales précédentes pour mener à la conclusion. Galbraith a omis la strophe finale du poème de Hardy pour soutenir son interprétation positive du poème : l'amour finit par triompher.

Choir I

The musical score is for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 2/4 time. The lyrics are: "He plant-ed ma-ny trees with - al, But no rose". The score includes dynamic markings: *mp*, *cresc.*, *f*, *ff*, and *pppp*. The Soprano, Alto, and Tenor parts have identical lyrics and melodic lines. The Bass part has a hummed introduction and a different melodic line. The score is divided into four measures, with a key signature change to B-flat major in the second measure.

S
He plant-ed ma-ny trees with - al, But no rose

A
He plant-ed ma-ny trees with - al, But no rose

T
He plant-ed ma-ny trees with - al, But no rose

B
pppp (hum) — *pp* plant-ed ma-ny trees with - al, But no rose

Symptoms of a quase language

For Soprano, gtr, and choir (SATB)

PREMIERE: APRIL 28, 2011

In the poem from which Galbraith has taken his text, Vancouver writer Desirée Jung uses a mixture of Portuguese and English to describe a state of mind in which two worlds collide and, for a moment, coexist with one another, intermingled and inseparable. Galbraith recognized a parallel to this in his own son's efforts to sort out his confusion as he learned two languages: English from his father and Portuguese from his mother. Jung's poem explores the blurring of boundaries experienced by many immigrants to Canada: the melding of two worlds as they integrate into their new homes. In translating this experience into a musical idea, Galbraith sometimes has Portuguese and English lyrics sung simultaneously, blending the two languages into a single sound. A subtle use of guitar accompaniment and close harmony lends further expression to the composition's theme of merging realities.



Symptoms of a quase language

Pour soprano, guitare et chœur (SATB)

CRÉATION : 28 AVRIL 2011

Galbraith a choisi un poème de Désirée Jung de Vancouver qui mélange le portugais et l'anglais pour décrire un état d'esprit où deux mondes s'entrechoquent et coexistent un moment, entremêlés et inséparables. Galbraith y a vu un parallèle avec la situation de son propre fils chez qui l'apprentissage de deux langues, l'anglais de son père et le portugais de sa mère, engendre une certaine confusion. Le poème de Jung explore la confusion des repères que vivent de nombreux immigrants au Canada : la dissolution de deux univers alors qu'ils s'intègrent à leur nouveau milieu de vie. Afin de traduire cette expérience en musique, Galbraith fait parfois chanter simultanément des textes en portugais et en anglais, mélangeant ainsi les deux langues en une seule sonorité. Un accompagnement subtil à la guitare et une écriture harmonique serrée contribuent à l'expression de cette idée de réalités qui se fondent l'une dans l'autre.

164 *pp*

Tat. *sen - ti - do, sin - - - - ta*

164 *pp*

Po - et - ry is love

Po - et - ry is love

Po - et - ry

8 *mor sen - ti - do, sin -*

mor sen - ti - do, Po - et - ry sin

164 *pp*

Gtr.

8 *pp*

6 6 6 6 3

CHRIS PAUL HARMAN

b. 1970



Projection

For 3 vn, 2 va, 2 vc, cb, pn

PREMIERE: MAY 8, 2001

Harman composed *Projection* at a time when he was pursuing his growing interest in condensed forms of expression. Consisting of many small sections and many even smaller fragments, the piece has a decidedly anti-narrative large-scale structure. Yet despite its lack of an overarching narrative, it still creates dramatic expectations—even though these are systematically undermined. *Projection* also displays a degree of spontaneity that is uncharacteristic of some of Harman's other work. Some of the ideas in the piece were inspired by Rachmaninov's *Piano Concerto No. 2*, from which Harman drew not quotations but impressions: ideas derived from his immediate response to the structure of that concerto. In psychology, "projection" refers to the unconscious attribution to another person of personal traits that one denies in oneself; Harman regards Rachmaninov's music as a "projection" onto this work.

Projection

Pour 3 violons, 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse et piano

CRÉATION : 8 MAI 2001

Harman a composé *Projection* à un moment où il s'intéressait à des formes d'expression condensées. Formée de plusieurs courtes sections et de nombreux fragments encore plus brefs, la pièce est toutefois dotée d'une longue structure non narrative. L'absence de structure narrative globale n'empêche pas la création d'attentes dramatiques, bien que celles-ci soient systématiquement contrecarrées. *Projection* témoigne également d'un degré de spontanéité peu courant dans les autres œuvres de Harman. Certaines des idées de la pièce ont été inspirées du *Concerto pour piano no 2* de Rachmaninov. Harman en a tiré des impressions plutôt que des citations : des idées dérivées de sa réaction immédiate à la structure du concerto. En psychologie, le terme « projection » désigne l'attribution inconsciente à une autre personne de traits personnels que l'on nie avoir soi-même. Selon Harman, il aurait en quelque sorte « projeté » des traits de la musique de Rachmaninov sur cette composition.

Handwritten musical score for strings and piano. The score is divided into two systems. The first system includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The second system includes Piano. Above the first system, time signatures 7/8, 4/4, 5/4, and 7/8 are indicated. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'n.v.', 'p', 'f', and 'sim'. The piano part includes chords and arpeggiated figures.

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabasso
Piano

(Ped.)

Time Zones

For Marimba duo

PREMIERE: APRIL 27, 2010

Hatch wrote *Time Zones* while he was living for a short time near Sydney, Australia. Through his frequent real-time conversations via Skype with people back home in Canada, he became vividly aware of how people in different parts of the world are separated by time as well as space. While he was still experiencing morning in Australia, for instance, those he was speaking to in North America were getting ready for bed. Written in up to eight different parts with eight different tempi and/or downbeats, *Time Zones* gives each of the two players' four mallets its own "time zone." Performance of the work requires a drum-set player's "limb independence," but with the drummer's independent use of arms and legs replaced by independence in the use of the mallets—a feat that Hatch describes as "not unlike trying to rub your tummy while tapping your head, but much more difficult."

PETER HATCH

b. 1957



Time Zones

Pour deux marimbas

CRÉATION : 27 AVRIL 2010

Hatch a écrit *Time Zones* alors qu'il vivait temporairement près de Sydney en Australie. Ses nombreuses conversations sur Skype avec des gens vivant au Canada lui ont fait prendre conscience du fait que les gens vivant dans différentes parties du monde sont tout aussi bien séparés dans le temps que dans l'espace. Par exemple, les gens qu'il appelait en Amérique du Nord se préparaient à aller au lit alors que pour lui, c'était encore le matin. *Time Zones* est une composition à plusieurs voix; par moment, elle peut compter jusqu'à huit voix ayant chacune son propre tempo. On peut dire que chacun des quatre maillets des deux interprètes a son propre « fuseau horaire ». Pour jouer cette pièce, les percussionnistes doivent avoir l'« indépendance des membres » d'un batteur, mais transposée au jeu des maillets comme tel, ce que Hatch décrit comme étant « semblable à l'action de frotter son ventre tout en tambourinant sur sa tête, mais en beaucoup plus difficile ».

101

The image shows a musical score for five measures, numbered 101 to 105. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The second system has a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a 4/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The melody in the treble clef staff of the first system consists of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The bass clef staff of the first system has a bass line with quarter and eighth notes, including slurs and accents. The second system continues the melody and bass line with similar rhythmic patterns and articulation.

CHRISTOS HATZIS

b.1953



Heirmos

For SATB choir, oboe d'amore, vn, vc, hp, perc

PREMIERE: APRIL 4, 1995

In composing *Heirmos*, Hatzis sought to evoke his experience of visiting Greek orthodox monasteries and hearing the monks and nuns sing their Sunday services. Certain aspects of this experience, such as the cantors' philosophical approach to time and the way the ambient space affected the timbre of their voices, made him aware of unexplored potential in his own work and prompted him to consider alternative ways of thinking about musical continuity. His reflections on how a listener becomes involved in a musical ritual heightened his awareness of music's role not just as an aesthetic unfolding in time but also as a catalyst for an individual and social "unfolding." The twentieth-century American prophet Edgar Cayce claimed that patience is the only means by which to spiritually experience the dimensions of time and space. Hatzis has designed *Heirmos* to encourage patience as a means of spiritually experiencing music.

Heirmos

Pour chœur SATB, hautbois d'amour, violon, violoncelle, harpe et percussion

CRÉATION : 4 AVRIL 1995

En composant *Heirmos*, Hatzis cherchait à évoquer une expérience personnelle, sa visite de monastères grecs orthodoxes où il a pu entendre le chant de moines et de religieuses lors des services religieux du dimanche. La conception philosophique des chantres au sujet du temps et l'effet de l'espace sur le timbre de leur voix lui ont fait prendre conscience du potentiel inexploré dans son travail et l'ont amené à envisager d'autres façons de concevoir la continuité musicale. Sa réflexion sur la participation de l'auditeur dans un rituel musical a accru sa conscience du rôle de la musique, non seulement comme phénomène esthétique qui se déploie dans le temps, mais aussi comme catalyseur d'un « déploiement » individuel et social. Le prophète américain du XXe siècle, Edgar Cayce, affirmait que la patience est le seul moyen pouvant nous permettre de faire l'expérience spirituelle du temps et de l'espace. Hatzis a conçu *Heirmos* pour favoriser la patience comme moyen de faire l'expérience spirituelle de la musique.

80

p

S (H)Y MNI

T (H)Y - MNI - TE TON KY

B MNI - TE KE (H)Y - PE - RJ - PSOU - TE ISS PAN - TASS TOUSS E -

86

S TE KE (H)Y - PE - RJ - PSOU - TE ISS PAN - TASS TOUSS E - O - NASS

T RJ - ON (H)Y MNI - TE

B O - NASS (H)Y MNI - TE

Of Threads and Labyrinths

For ob, hp and tape

PREMIERE: APRIL 4, 1995

Dedicated to its commissioners, Lawrence Cherney and Erica Goodman, this is the last in a group of four electro-acoustic works collectively titled *Quaternio*. Sharing melodic, harmonic, rhythmic, and textural ideas, they chronicle a particular passage in the composer's own life. Its title alluding to the myth of Theseus and Ariadne, *Of Threads and Labyrinths* concerns the dissolution of relationships and the difficulty of establishing a line of communication within labyrinths both real and imagined. The two instruments are seldom played at the same time, the characters they represent being engaged instead with their own separate realities and fantasies, represented by the taped part of the score. When they do play together, their union is not always inspired, though they struggle to reach a musical consensus. Eventually, the two instrumental characters resign themselves to speaking in two different musical languages and intonation systems, bringing their relationship to its anticlimactic conclusion.



Of Threads and Labyrinths

Pour hautbois, harpe et bande

CRÉATION : 4 AVRIL 1995

Dernière d'une série de quatre œuvres électroacoustiques appelée *Quaternio*, cette pièce est dédiée à ses commanditaires, Lawrence Cherney et Erica Goodman. Ayant en commun certaines idées mélodiques, harmoniques, rythmiques et texturales, ces pièces retracent en quelque sorte une étape particulière dans la vie du compositeur. Le titre *Of Threads and Labyrinths* évoque le mythe de Thésée et Ariane; la pièce traite de la dissolution des rapports personnels et de la difficulté d'entrer en communication à l'intérieur de labyrinthes, réels et imaginaires. Les deux instrumentistes jouent rarement en même temps; les personnages qu'ils incarnent étant chacun pris dans sa propre réalité et son imagination, représentées par la bande. Lorsqu'ils jouent ensemble, leur rencontre n'est pas toujours très inspirée, bien qu'ils s'efforcent de trouver un consensus musical. Les deux personnages instrumentaux finiront par se résoudre à s'exprimer dans deux langues musicales et deux systèmes d'intonation différents, ce qui mènera leur relation à son terme.

38 *senza vib.*
p *espressivo*

Solo
It is finished.

T
Pan - ge, lin - gua, glo - ri - ó - si,

B

38 *senza vib.*
pp *espressivo*

Vln. I 1
n *n*

Vln. I 2
senza vib.
pp *espressivo*

Vln. I 3
senza vib.
pp *espressivo*

Vla. 1

JOHN HAWKINS

b.1944-d.2007



The First Fable

Story and Lyrics by Timothy Findley

An entertainment with music and dance, for children
For mezzo(alto), soprano, dancers/mimes, narrator,
ob/enhn/ob d'amore, vc, perc, pn

PREMIERE: DECEMBER 12 1988

The celebrated novelist and playwright Timothy Findley once wrote a story called *The First Unicorn*. Spontaneously conceived for a child's first Christmas, it invoked other "firsts" as well: the first blade of grass, the first star, the first song. That story was subsequently lost, destroyed with other manuscripts in a fire, but Findley longed to revisit its theme: the magic attached to our first perceptions of things: seeing, hearing, smelling, and touching them for the first time, entertaining the thrilling idea that, because nothing is known, everything is possible. This commission gave him that opportunity. As Findley wrote: "The word that lies at the heart of this piece is *imagination*. The child-creature through whose eyes we see and through whose ears we hear, and whose body serves as a conduit for us here, offers us the chance to regain what most of us have lost—the singular spirit of wonder."

The First Fable

Récit et paroles de Timothy Findley

Divertissement musique-danse pour enfants
pour mezzo-soprano (alto), soprano, danseurs/
mimes, narrateur, hautbois/cor anglais/hautbois
d'amour, violoncelle, percussion et piano

CRÉATION : 12 DÉCEMBRE 1988

Le romancier et dramaturge célèbre Timothy Findley a écrit un conte intitulé *The First Unicorn*. Conçu pour le premier Noël d'un enfant, ce conte évoque d'autres « premières » : le premier brin d'herbe, la première étoile, la première chanson. Ce texte a été détruit, avec d'autres manuscrits, au cours d'un incendie, mais Findley souhaitait vivement reprendre ce sujet, la magie entourant notre première perception des choses : les voir, les entendre, les sentir et les toucher pour la première fois, croire que parce que l'on ne connaît pas une chose, tout est possible. Cette commande lui en a donné l'occasion. Comme l'écrivait Findley : « Le mot au centre de cette pièce est *imagination*. L'enfant avec les yeux duquel nous voyons, avec les oreilles duquel nous entendons, dont le corps nous sert en quelque sorte de canal de transmission, nous offre la chance de retrouver ce que la plupart d'entre nous avons perdu : l'esprit d'émerveillement. »

No. 18b

THE STAG DEPARTS

"A Unicorn! A Unicorn! I... am a Unicorn!"

CUE: (X) DISTANT GUNFIRE

(♩ = 50)

ENG. HORN
(AS SOUNDING)

VG.
con sord.
pp "How terrifying it was to hear the guns..."

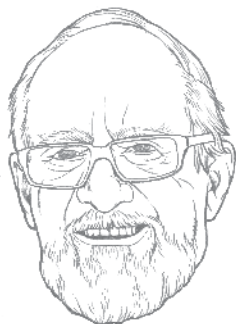
XYLO

PNO.
(una corda)
pp stacc.
loca b
8bassa senza ped.

The musical score is written for four instruments: English Horn, Viola, Xylophone, and Piano. It is in 9/8 time and consists of three measures. The English Horn and Viola parts are in G major and feature a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata in the third. The Xylophone part is silent in the first two measures and then plays a rhythmic pattern in the third measure. The Piano part is in G major and features a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata in the third. The score includes various performance instructions such as 'con sord.', 'una corda', 'pp stacc.', and 'loca b'. The tempo is marked as (♩ = 50). The score is written in a handwritten style with some corrections and markings.

DEREK HOLMAN

b. 1931



Laudes Creationis

Cantata for soprano, chorus and instrumental ensemble (pn, hp, ob, 3 perc)

PREMIERE: APRIL 6, 1987

The Latin title's English translation, Praises of Creation, reflects the theme common to each of the five texts that Holman has here set to music: *Domine, Dominus noster* (Psalm 8); *Bring me the sunset in a cup*, by Emily Dickinson; *Man*, by George Herbert; *i thank You God*, by e.e. cummings; and *Canticle of the Sun*, by St. Francis of Assisi. "In each poem, psalm or canticle," says Holman, "there is inevitably found the unanswerable question 'What is man?'" *Laudes Creationis* exemplifies many of the characteristic aspects of Holman's musical style. Each movement has a distinct harmonic and rhythmic identity. The three percussionists and the harp add a distinct colour to each section by accenting the angularity of the melodic material. Though certain passages in the work are more tranquil in mood, these usually function as resting places between more actively rhythmical sections.

Laudes Creationis

Cantate pour soprano, chœur et ensemble instrumental (piano, harpe, hautbois, 3 percussions)

CRÉATION : 6 AVRIL 1987

La traduction du titre latin, Éloge de la création laisse entrevoir le thème commun aux cinq textes que Holman a choisi de mettre en musique : *Domine, Dominus noster* (psaume 8), *Bring me the sunset in a cup* de Emily Dickinson, *Man* de George Herbert, *i thank You God* de e.e. cummings et *Cantique au soleil* de Saint-François-d'Assise. « Dans chaque poème, psaume ou cantique, on retrouve cette question à laquelle on ne peut répondre : "Qu'est-ce que l'homme?" » , dit Holman. *Laudes Creationis* présente plusieurs traits caractéristiques de la musique de Holman. Chaque mouvement a sa propre identité harmonique et rythmique. Les percussions et la harpe confèrent une couleur distincte à chaque section en accentuant le caractère angulaire du matériau mélodique. Certains passages plus calmes agissent comme plages de repos entre des parties plus animées.

[160]
f *dim.* - - *ci* - - *u* -
 omnia subieci sti sub pedibus eius, omnia, omnia
[161]
f *dim.* *A.*
 omnia subieci sti sub pedibus eius omnia
 opera manuum tua - rum omnia subieci sti sub pedibus
[162]
dim. - - *u* - - *en*

MELISSA HUI

b.1966



Pimootewin (The Journey)

Libretto by Tomson Highway

An oratorio in Cree and English

For soprano, tenor, actor, chorus, and chamber ensemble (fl, ob, perc, vn, va, vc, cb)

PREMIERE: FEBRUARY 11, 2008

In this acclaimed and ground-breaking work, the first oratorio ever to be written in the Cree language, Weesageechak and Misigoo bemoan the departure of the living to the land of the dead. They travel to the magic island where the Spirits of the Dead dance by the light of the moon, held up by Atheegis the Frog. Weesageechak kills the Frog and swallows the moon. The Spirits can no longer dance; Weesageechak captures them in a basket and sets out to return to the land of the living. But the Spirits are restless, and on the long journey back they escape, one by one, from the basket. Weesageechak is the Cree incarnation of the Trickster, the central figure of Native North American mythology. His role is to teach us the pivotal lesson that we exist not to suffer, not to wallow in guilt, but to take pleasure in the simple act of living.

Pimootewin (The Journey)

Livret de Tomson Highway

Oratorio en cri et en anglais

Pour soprano, ténor, acteur, chœur et ensemble de chambre (flûte, hautbois, percussion, violon, alto, violoncelle, contrebasse)

CRÉATION : 11 FÉVRIER 2008

Dans cette œuvre novatrice, le premier oratorio écrit en langue crie, Weesageechak et Misigoo pleurent le départ des vivants vers le pays des morts. Ils entreprennent un voyage et, avec l'aide d'Atheegis la grenouille, ils se rendent à l'île magique où les esprits des morts dansent au clair de lune. Weesageechak tue la grenouille et avale la lune. Les Esprits ne pouvant plus danser, Weesageechak les capture dans un panier et se met en route pour rentrer au pays des vivants. Mais les Esprits sont agités et durant ce long voyage, ils réussissent à s'échapper, un à un. Weesageechak est en quelque sorte la version crie du personnage de filou de la mythologie amérindienne. Son rôle est de nous enseigner que nous ne sommes pas là pour souffrir et nous complaire dans la culpabilité, mais plutôt pour apprécier le simple fait de vivre.

89

S solo

pi-mi-tha - an, ee - pi - mi tha - an. Ee - pi - mi - tha - an, ee - pi - mi tha - an. Ee

T solo

Ee - pi moo - tee yan, ee - pi moo - ti yan. Ee - pi moo - tee yan, ee - pi moo - ti yan.

Fl.

Ob.

poco crescendo

Perc.

Vln.

Vla.

Vc.

CHAN KA NIN

b. 1949



The Charmer

Concerto for oboe d'amore

For oboe d'amore and chamber orchestra (aff(♯), bcl, 2 perc, vn, va, vc)

PREMIERE: APRIL 27, 1994

As he contemplated writing a chamber concerto for oboist and Soundstreams Artistic Director Lawrence Cherney, Chan thought immediately of the oboe d'amore—and, in particular, of that double-reed instrument's age-old association with snake charming. It was with that exotic quality in mind that he set out to compose this piece. *The Charmer* depicts a modern-day character who is naturally outgoing and friendly, even somewhat eccentric. But Chan is also interested in exploring the private moments behind this character's public persona. What happens when he or she is at odds with his or her surroundings? What inner pain might be masked by the outward-facing personality? To address these questions, Chan juxtaposes the "private" soloist with the "public" orchestra throughout, playing in his music with the relationship between individuals and their larger social context. At the end, optimism prevails and our charmer decides to take on life as it comes.

The Charmer

Concerto pour hautbois d'amour

Pour hautbois d'amour et orchestre de chambre (flûte alto (flûte), clarinette basse, 2 percussions, violon, alto, violoncelle)

CRÉATION : 27 AVRIL 1994

Jonglant avec l'idée d'écrire un concerto pour hautbois pour le directeur artistique de Soundstreams Lawrence Cherney, Chan a pensé au hautbois d'amour et plus particulièrement à ce lien que l'on fait depuis longtemps entre l'instrument à anche double et les charmeurs de serpents. C'est avec cette connotation exotique que Chan s'est mis au travail. *The Charmer* met en scène un personnage moderne sociable, amical et un brin excentrique. Mais Chan s'intéresse aussi à la dimension plus intime du personnage. Que se passe-t-il lorsqu'il est en désaccord avec son entourage? Quelle douleur intime son apparente sociabilité peut-elle masquer? Chan aborde ces questions en juxtaposant le soliste « privé » et l'orchestre « public », transposant ainsi dans la musique les relations entre les individus et le cadre social élargi. En fin de compte, l'optimisme prévaut et notre charmeur choisit de prendre la vie du bon côté.

252
ord.

Fl.

Ob. d'Amore

Cl.

Perc. 1

Perc. 2

Vla.

Vla.

Vlc.

Fluter

f

mf

ff

3

C

B

Detailed description of the musical score: This page of a musical score, numbered 252, features six staves. The top staff is for Flute (Fl.), starting with a box containing '252' and 'ord.' above it. The second staff is for Oboe d'Amore (Ob. d'Amore), marked with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The third staff is for Clarinet (Cl.), also featuring a triplet of eighth notes. The fourth and fifth staves are for Percussion 1 (Perc. 1) and Percussion 2 (Perc. 2). The sixth staff is for Violin (Vla.), with a box containing '252' above it. The bottom two staves are for Violin (Vlc.). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics. The word 'Fluter' is written above the Flute staff. The bottom two staves (Vla. and Vlc.) have dotted lines indicating sustained notes or glissandos.

The Weaving Maiden

For mixed choir (SATB), narrator, dizi, pipa, yangqin, guzheng, perc, erhu and gehu

PREMIERE: FEBRUARY 12, 2006

The story of the Cowherd and the Weaving Maiden, a tale of two forbidden lovers who are allowed to meet only once a year on the seventh day of the seventh month over the wings of magpies, is well known in Chinese folklore. Composer Chan Ka Nin, librettist Mark Brownell, and Soundstreams' Artistic Director Lawrence Cherney had the idea of telling this story as an oratorio with spoken narration. Since the Weaving Maiden is from heaven and the Cowherd is of the world below, the music embodies the division between the celestial and the earthly. Gentle clusters of female choristers evoke the eternal voice of heaven, while the male chorus provides such more mundane elements as the mooing of the Cowherd's cattle. In its marriage of choral sounds with traditional Chinese instruments, the music itself creates a world in which the two lovers may live together.

The Weaving Maiden

Pour chœur mixte (SATB), narrateur, dizi, pipa, yangqin, guzheng, perc, erhu and gehu

CRÉATION : 12 FÉVRIER 2006

La légende du bouvier et de la tisserande, l'histoire d'un amour interdit où deux amoureux ne sont autorisés à se voir qu'une fois par année, le septième jour du septième mois, sur les ailes des pies célestes, est bien connue dans le folklore chinois. Le compositeur Chan Ka Nin, le librettiste Mark Brownell et le directeur artistique de Soundstreams Lawrence Cherney ont eu l'idée de reprendre cette histoire sous la forme d'un oratorio avec narrateur. La musique représente la division entre les mondes céleste et terrestre, respectivement le monde de la tisserande et celui du bouvier. Un chœur de femmes évoque la voix éternelle du ciel tandis qu'un chœur d'hommes incarne des sons plus mondains comme le beuglement des vaches. Par le mariage entre les sonorités des chœurs et les instruments traditionnels chinois, la musique crée en quelque sorte un monde où les deux amoureux peuvent vivre ensemble.



185

188 Niu Lang *mf*

Niu Lang

Cow

B1

B2

Dizi

Erhu

Gehu

gown Of the sev-enth ce-les-tial daugh-ter Down to the silk-en

gown Of the sev-enth ce-les-tial daugh-ter

gown Of the sev-enth ce-les-tial daugh-ter

gliss. *gliss.* *p*

HENRY KUCCHARZYCK

b.1953



Terror and Erebus (A Lament for Franklin)

Libretto by Gwendolyn MacEwen

For Solo Baritone and
chamber ensemble (fl, 2 cl/bcl, tpt, perc, hp, pn/
synth, vn I, vn II, va, vc, cb)

PREMIERE: JUNE 17, 1997

On May 19, 1845, two ships, the *Terror* and the *Erebus*, set sail under the command of Admiral John Franklin. Their mission: to find the elusive Northwest Passage. They never returned. After three winters, two of them spent stuck in the Arctic ice, the crew at last abandoned their vessels and began an impossible trek southwards, which none survived. The story of that ill-fated expedition had long fascinated Kucharzyk, and when he discovered in the archives of the CBC a transcript and tape of Gwendolyn MacEwen's 1975 radio play on the subject, he seized the opportunity to give musical voice to the tragic tale. MacEwen's play was scripted as a series of monologues by four characters: Franklin himself; his second-in-command, Captain Francis Crozier; Qaqortingneq, an Inuk; and Knud Rasmussen, the Danish polar explorer of the early twentieth century, who narrates. In Kucharzyk's setting, one performer portrays all four characters.

Terror and Erebus (A Lament for Franklin)

Livret de Gwendolyn MacEwen

Pour baryton solo et ensemble de chambre (flûte, 2 clarinettes/clarinettes basses, trompette, percussion, harpe, piano/synthétiseur, violon I, violon II, alto, violoncelle, contrebasse)

CRÉATION : 17 JUIN 1997

Le 19 mai 1845, le *Terror* et l'*Erebus*, lèvent l'ancre sous les ordres de l'amiral John Franklin. Leur mission : trouver le fameux Passage du Nord-Ouest. Ils ne reviendront jamais de cette expédition. Après trois hivers, dont deux où il fut prisonnier des glaces de l'Arctique, l'équipage a abandonné les navires et entrepris une marche vers le sud au cours de laquelle tous ont péri. L'histoire de cette malheureuse expédition fascinait Kucharzyk depuis longtemps lorsqu'il a découvert dans les archives de la CBC une transcription et un enregistrement de la pièce radiophonique de 1975 de Gwendolyn MacEwen sur ce sujet. Il y a vu la possibilité de mettre en musique ce récit tragique. La pièce de MacEwen mettait en scène une série de monologues de quatre personnages : Franklin, son second le capitaine Francis Crozier, l'Inuk Qaqortingneq, et l'explorateur danois du XIXe siècle Knud Rasmussen, qui est ici le narrateur. Dans la version de Kucharzyk, les quatre personnages sont interprétés par la même personne.

1

poco a poco cresc

1 brought them here
mf

one hundred and twenty nine men

let them in to this bottleneck

this white a-sy-lum
mf

mp

COL VLN!

p

mp

mf

[*mp* --- *cresc* - - - - - *poco f*]

White Label Experiment (homage to John Cage)

For percussion quartet and live electronics
(turntables/omnichord)

PREMIERE: MARCH 2, 2012

Composed to celebrate what would have been the hundredth birthday of avant-garde pioneer John Cage, this work pays homage to the ideas and philosophies embodied in his music and his words. Cage was famed for integrating non-traditional instruments into his work and for coaxing unconventional sounds from traditional ones; accordingly, Lizée—herself noted for incorporating turntables and other electronic devices into the concert-music setting—here makes extensive use of various *objets trouvés* (including typewriters and vinyl records on portable turntables struck with mallets) as percussion instruments, regardless of their original purpose. The idea of “preparing” instruments, one of Cage’s most significant contributions to modern music, is reflected here in alterations made to the surfaces of vinyl records, generating new patterns and melodies by creating new paths for the stylus. Lizée has described this piece as a kind of dance party for Cage: “a re-imagining of a rave.”

NICOLE LIZÉE

b. 1973



White Label Experiment (homage to John Cage)

Pour quatre percussionnistes et électronique en direct (platines tourne-disque et omnichord)

CRÉATION : 2 MARS 2012

Composée dans le but de célébrer le 100^e anniversaire de John Cage, cette œuvre veut rendre hommage aux idées et à la philosophie de ce pionnier de l'avant-garde musicale. Cage était bien connu pour son intégration d'instruments non traditionnels et sa capacité à tirer des sons non conventionnels d'instruments traditionnels. Elle-même connue pour son intégration de tourne-disques et autres appareils électroniques dans des contextes de musique de concert, Lizée utilise ici divers *objets trouvés* (dont des machines à écrire et des disques vinyles sur des tourne-disques frappés avec des maillets) comme instruments de percussion sans égard à leur fonction d'origine. La « préparation » d'instruments, une des plus importantes contributions musicales de Cage, est reprise ici par Lizée qui modifie les surfaces des disques vinyles et crée de nouveaux sillons pour la pointe de lecture, produisant ainsi de nouvelles figures et mélodies. Lizée a dit de cette pièce qu'elle était une sorte de « dance party » pour Cage; « une version revisitée d'un rave ».

110 (15^{me})

TT1+TT2: A-ho-Drum Myself/dive" Püch at 0

Aggile

(fin.)

ANALÍA LLUGDAR

b. 1972



El sueño de Aquiles

For 2 sopranos, mezzo-soprano, baritone,
4 percussionists

PREMIERE: OCTOBER 20, 2010

As complexly layered in its sonic materials as it is in its political motivation, *El sueño de Aquiles* ("The Dream of Aquiles") is a setting of a poem by Mexican writer José Manuel Recillas. The Aquiles of the title refers not only to the Greek warrior Achilles, the central character of Homer's *Iliad*, but also to Aquiles Serdán, one of the leaders of the Mexican Revolution. Through its mirroring of these two characters, one mythical, the other real, the text raises the eternal question of humanity's future and confronts the despairing thought that the struggle for freedom may prove everlasting. The composition calls for four immense percussion setups, placed at the front and back of a room. Four percussionists create a gamut of textures from low bass-drum rumblings to shimmering cymbal harmonics. Meanwhile, four voices alternate between clusters of close harmonies, complex rhythmic Sprechstimme, and intricate contrapuntal lines.

El sueño de Aquiles

Pour 2 sopranos, mezzo-soprano, baryton et
4 percussionnistes

CRÉATION : 20 OCTOBRE 2010

Œuvre d'une grande complexité, tant sur le plan sonore que politique, *El sueño de Aquiles* (Le rêve d'Achille) met en musique un poème de l'auteur mexicain José Manuel Recillas. Le titre renvoie non seulement à Achille, héros de l'épopée homérique *l'Illiade*, mais aussi à Aquiles Serdán, un des meneurs de la révolution mexicaine. Par la mise en parallèle de ces deux personnages, l'un mythique, l'autre réel, le texte soulève l'éternelle question de l'avenir de l'humanité et l'idée désespérante que la lutte pour la liberté peut s'avérer une entreprise sans fin. La pièce nécessite quatre immenses installations de percussions placées à l'avant et l'arrière de la salle. Quatre percussionnistes créent toute une gamme de textures, des grondements graves des grosses caisses aux chatolements harmoniques des cymbales. Pendant ce temps, quatre voix produisent en alternance des agrégats harmoniques serrés, des séquences rythmiques complexes en « parlé-chanté » ou Sprechstimme, et des entrelacs contrapuntiques.

38 12° 5° 15°

S 1 *p* e e e e e o - ven - go ven - go ven - go No *p sub.*

S 2 *p* So m - m -

Mezzo *whistle* *mf* *f* *mf* *p* *f* *p* *f* *p*
 (a) - (ho) - - - (ri) - sien ta - te

B *Gradually gets cuba*
 cuando sólo un detonar de nada y sólo olvido muerte de uno queda.

I *Suspended Cymbal* *Arco* *LV* *Bongos* *Tam Tam* *LV* *Bass drum* †
p *f* *f* *mf* *p*

II *p* *f* *pp* *f* *p* *pp*

III *f* *p* *f* *pp* *f* *pp*

IV *Chinese bending gong* *Bass drum Super ball* *Bongos* *Gong* *LV* *Log drum*
f *mf* *f* *f* *mf* *f*

Indelible Lines, Invisible Surface

For Oboe and strings (min. 43321)

PREMIERE: MAY 9, 2000

The emotional roots of this piece lay in Murphy's own thoughts about the flaws of society and the arrival of the new millennium in the year 2000. Coming from a century of war and turmoil, from a civilization shaped by generations of hate, Murphy began to think of rage and violence in terms of a poison moving through our society, in the same way that venom, or disease, moves through a human body. The single-movement piece is divided into three sections (fast, slow, fast) that unfold over approximately twelve minutes. It opens with an expressive cello solo that gradually climbs to a high C sharp. The rest of the strings enter at this point, providing a shimmering background for the solo oboe. The fast section is frantic and agitated. The final section returns to the material and mood of the first, leaving unanswered the questions that have been raised.

KELLY-MARIE MURPHY

b.1964



Indelible Lines, Invisible Surface

Pour hautbois et cordes (min. 43321)

CRÉATION : 9 MAI 2000

Cette pièce s'inspire de la réflexion de Murphy sur les maux de la société et le passage au nouveau millénaire. Sortant d'un siècle de guerres et de troubles, d'une civilisation façonnée par des générations de haine, Murphy s'est mise à concevoir la rage et la violence comme des poisons qui se répandent dans la société, tout comme le venin ou la maladie envahissent le corps humain. Cette pièce en un mouvement se divise en trois parties (rapide, lent, rapide) et dure environ douze minutes. La pièce débute par un solo expressif de violoncelle qui atteint progressivement un do dièse aigu. Les autres cordes font alors leur entrée et créent un arrière-plan chatoyant pour le hautbois solo. La partie rapide est agitée et frénétique. La dernière partie reprend le matériau et l'ambiance de la première partie, laissant les questions soulevées sans réponse.

Solo Ob. *f* 3 3 3 3

Vln. 1 *mf* 3 3 3 3

Vln. 2 *mf* 3 3 3 3

Vla. *mf* 3 3 3 3 *mf* *div. ad*

Vcl. *mf* 3 3 3 3 *mf* *uniz. 3*

D.b. *mf* 3 3 3 3 *mf* 3 3 3 3

77

MICHAEL OESTERLE

b.1968



Big City, little city

For viola solo and chamber ensemble (fl, bcl, trp, perc, hp, gtr, vn, vc)

PREMIERE: OCTOBER 12, 2007

This piece is inspired by the brilliance of Giotto, the Byzantine artist who depicted a world in which scale and perspective were inseparably linked to a spiritual and political power that relegated the individual to a truly insignificant position at the foot of the greater good (or God). In that world view, cities were not simply shelter but a representation of the desire to live in the house of God: a symbol of the heavens. The Byzantine Empire desired to create a city so big it would become the head and heart of all other cities, which would become small and subservient in comparison. Each of Osterle's four movements bears the name of a Byzantine city: Nicea, intellectual birthplace of the empire; Constantinople, the embodiment of Byzantine power; Cordoba, captured by the Moors in 711 and recaptured by Christians in 1236; and Serjilla, left dead by the empire's collapse.

Big City, little city

Pour alto solo et ensemble de chambre (flûte, clarinette basse, trompette, percussion, harpe, guitare, violon, violoncelle)

CRÉATION : 12 OCTOBRE 2007

La pièce s'inspire de Giotto, l'artiste byzantin qui peignit un monde où l'échelle et la perspective étaient étroitement liées au pouvoir spirituel et politique qui maintenait l'individu dans une position de moindre importance au pied du bien suprême (ou Dieu). Selon cette conception du monde, les villes n'étaient pas seulement des refuges, elles représentaient le désir de vivre dans la maison de Dieu : un symbole du paradis. L'Empire byzantin souhaitait créer une ville si grande qu'elle serait à la tête des autres villes, lesquelles perdraient leur importance et deviendraient subalternes. Chacun des quatre mouvements de la pièce porte le nom d'une ville byzantine : Nicée, berceau intellectuel de l'empire; Constantinople, symbole du pouvoir byzantin; Cordoue, conquise par les Maures en 711 et reprise par les chrétiens en 1236; Serjilla, laissée pour morte à la chute de l'empire.

♩ = 112

vla solo

f with a sudden burst of energy ...

fl (Piccolo)

mf with vibrato

bsclr

trpt senza sord.

mf

perc Claxon

mp steady in the background ...

gtr

mp steady in the background ...

hrp

mf

vlm

mp senza vibrato

vc

mp senza vibrato

Look on Glass

For marimba and koto

PREMIERE: APRIL 27, 2010

Though the marimba and the Japanese koto come from divergent musical cultures, their timbres complement each other: both have a particular contemplative quality. Oesterle exploits the sonic texture of this unusual combination of instruments extensively throughout this piece, drifting from extremes of density and volume within a restrained melodic contour. Each instrument's sounds reflects the other's in a relationship that the composer has compared to a conversation taking place on either side of a glass. Mostly the glass acts as a mirror, keeping each half of the conversation one-sided, but occasionally it is penetrated, allowing for a true dialogue. The work is structured in four miniature movements, each a kind of musical haiku; Oesterle, who wrote it in early spring, has dedicated it to the "annual promise of emergence from beneath what seems an impenetrable and unforgiving surface of hardened earth and snow."



Look on Glass

Pour marimba et koto

CRÉATION : 27 AVRIL 2010

Bien que le marimba et le koto proviennent de cultures musicales distinctes, leurs timbres se complètent : une certaine qualité contemplative caractérise les deux instruments. Dans cette pièce, Oesterle exploite à fond les textures sonores de cette combinaison instrumentale inhabituelle, en couvrant une gamme étendue de densités et d'intensités sonores dans un jeu mélodique restreint. Les sons de chaque instrument se renvoient l'un à l'autre dans un rapport que le compositeur compare à une conversation entre deux interlocuteurs situés de chaque côté d'une vitre. La vitre agit un peu comme un miroir, isolant chaque partie de la conversation, laquelle peut tout de même parfois pénétrer le verre pour devenir un véritable dialogue. La pièce est composée de quatre mouvements miniatures, chaque mouvement étant en quelque sorte une forme de haïku musical. Oesterle a dédié cette pièce, composée tôt au printemps, à « la promesse annuelle d'émergence sous ce qui semble être une surface impénétrable et étouffante de terre durcie et de neige ».

80

koto
(17 chord)

mf

la

p

marimba

p

mp

mp

pp

p

The image shows a musical score for two instruments: koto and marimba. The koto part is written in a 12-string configuration (17 chords) and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The marimba part is written in a 23-note configuration and features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The score is divided into five measures. The first measure starts with a dynamic of *mf* and a *la* marking. The second measure has a dynamic of *p*. The third measure has a dynamic of *mp*. The fourth measure has a dynamic of *pp*. The fifth measure has a dynamic of *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Arise, Cry Out In the Night

For 3 choirs: SSAATTBB, SATTBB chamber choir,
and children's choir

PREMIERE: JANUARY 30, 2010

The Warsaw Ghetto Uprising of 1943 was one of the twentieth century's most tragic episodes of heroism: a desperate act of Jewish resistance against the murder of the ghetto's population. Palej's musical commemoration of this event draws on texts both ancient and modern. The former, which come from the Hebrew Bible, include a fragment from the Lamentations of Jeremiah that contains the words that give the piece its title. The modern passages come from Wladyslaw Szlengel's poem *Counterattack*—a rallying cry amongst the resistance fighters that is sung here in its original Polish—and from *Harvest of Deeds*, by children's author and pedagogue Janusz Korczak. In 1942, German soldiers came to transport the Jewish children in Korczak's orphanage to the extermination camp in Treblinka. Offered sanctuary, Korczak refused to abandon his children, choosing instead to die with them. His words are sung in this piece by a children's choir.

NORBERT PALEJ

b. 1977



Arise, Cry Out In the Night

Pour trois chœurs : SSAATTBB, chœur de chambre
SATTBB et chœur d'enfants

CRÉATION : 30 JANVIER 2010

Le soulèvement du ghetto de Varsovie en 1943 fut l'un des épisodes héroïques les plus tragiques du XXe siècle : un acte désespéré de la résistance juive contre le massacre de la population du ghetto. Pour commémorer cet événement, la pièce de Palej s'appuie sur des textes anciens et modernes : un passage du livre des Lamentations d'où est tiré le titre de la composition, et un extrait emprunté au poème *Counterattack* de Wladyslaw Szlengel, un cri de ralliement des combattants de la résistance, chanté ici dans sa version originale polonaise. Un autre fragment provient de *Harvest of Deeds* de l'écrivain et pédagogue Janusz Korczak. En 1942, des soldats allemands sont venus chercher les enfants juifs de l'orphelinat de Korczak pour les emmener au camp d'extermination de Treblinka. Bien qu'on lui offrit de se cacher, Korczak refusa d'abandonner ses enfants et choisit de mourir avec eux. Ses paroles sont chantées ici par un chœur d'enfants.

177 **Tempo primo** (♩=ca.50), **molto inquieto e nervoso**

(CHOIR I)

S.
A.
T.
B.

pp *sfz* *pp* *p* *mp*

Ter-ror! Ter-ror on eve-ry side, eve-ry

Ter-ror! Ter-ror on eve-ry side, eve-ry

Ter-ror! Ter-ror on eve-ry side, eve-ry

Ter-ror!

RANDOLPH PETERS

b. 1959



Keys To The Unseen

For children's chorus, mixed chorus, str, org, vb

PREMIERE: FEBRUARY 6, 2000

Using text from Salman Rushdie's novel *The Ground Beneath Her Feet* and from abbreviated versions of the Latin Mass, *Keys to the Unseen* examines the subject of music itself. Two of its parts, *Kyrie* and *Sanctus*, refer to music from the past that survives in our consciousness and continues to exert an influence on the way we hear things today. *If We Were Worthy of the World* is about the transcendent power of singing and its uneasy connection with what used to be called the sacred.

Keys To The Unseen

Pour chœur d'enfants, chœur mixte, cordes, orgue et vibraphone

CRÉATION : 6 FÉVRIER 2000

À partir d'un extrait du roman *La Terre sous ses pieds* de Salman Rushdie, et de versions abrégées de la messe latine, *Keys to the Unseen* prend pour sujet la musique elle-même. Deux de ses parties, *Kyrie* et *Sanctus*, font référence à une musique du passé qui a façonné notre conscience et dont l'effet sur notre façon d'entendre continue à se faire sentir. *If We Were Worthy of the World* porte sur le pouvoir transcendant du chant et son rapport avec ce que l'on appelait le sacré.

4/4 $\downarrow = 50$ 2 3 4 5 6

Youth Choir
(back of hall with organ)

the scale, the chord;
The note, the scale, the chord;

Adult Choir
S.
A.
T.
B.

[Hmmm...]
ppp
[Hmmm...]
ppp
[Hmmm...]
ppp
[Hmmm...]

percussion
Vibraphone (slow notes on)
Large Tom-tam
Suspended Cymbal

organ

ppp

violins I

ppp

STEVE REICH (US)

b. 1936



Mallet Quartet

For 2 marimbas, 2 vibraphones

PREMIERE: APRIL 29, 2010

Co-commissioned by Soundstreams, the Amadinda Quartet in Budapest, NEXUS in Toronto, So Percussion in New York and Synergy Percussion in Australia, *Mallet Quartet* marked the first time Reich had written for the five-octave marimba. This instrument enabled him to add a low bass register that was new to his signature compositional style. Written in three movements (fast, slow, fast), the work involves a series of interlocking patterns among which the four players move. The marimbas create a dense harmonic background in the two fast movements, while in the central slow movement the texture becomes unexpectedly spacious and transparent. NEXUS, a group that has a long history both with Steve Reich's music and with Soundstreams, gave the work its Canadian premiere during Soundstreams' 2009–2010 concert series in Toronto.

Mallet Quartet

Pour 2 marimbas et 2 vibraphones

CRÉATION : 29 AVRIL 2010

Commande conjointe de Soundstreams, le quatuor Amadinda de Budapest, NEXUS de Toronto, So Percussion de New York et Synergy Percussion d'Australie, *Mallet Quartet* est la première composition de Reich pour marimba à cinq octaves. Avec cet instrument, l'écriture caractéristique de Reich s'est enrichie d'un registre grave. Écrite en trois mouvements (rapide, lent, rapide), l'œuvre comprend une série de figures entrecroisées que les quatre interprètes s'échangent. Dans les deux mouvements rapides, les marimbas créent un arrière-plan harmonique dense; dans le mouvement lent, la texture devient étonnamment ample et transparente. La création canadienne de l'œuvre a eu lieu dans le cadre de la saison de concerts 2009-2010 de Soundstreams à Toronto avec l'ensemble NEXUS, des interprètes de longue date de la musique de Steve Reich et des habitués de Soundstreams.

163

Vib. 1



Musical staff for Vib. 1, showing a sequence of chords and melodic lines in a key with three flats.

Vib. 2



Musical staff for Vib. 2, featuring a long sustained chord with a vibrato symbol (v) and a fermata.

Mar.1



Musical staff for Mar.1, consisting of two staves with a treble and bass clef, showing a rhythmic accompaniment.

Mar.2



Musical staff for Mar.2, consisting of two staves with a treble and bass clef, showing a rhythmic accompaniment.

ANDRÉ RISTIC

b. 1972



Quintette: Variations psychogéographiques sur Tannhäuser

For piano and string quartet

PREMIERE: APRIL 14, 2005

Ristic's "psychogeographic interpretation" of *Tannhäuser* revisits Wagner's opera in a double sense: it is both an artistic variation on the original and also the kind of revisiting that takes place in memory. Ristic uses the analogy of mapping a river that one has navigated on a canoe trip: one can either work from satellite photography or try to draft a map based on one's memories of the experience. Ristic's piece maps Wagner's opera to memory and to emotion. As a selective recollection, it has a certain randomness; the notation is almost entirely devoid of specific pitches. Instead, the players read from a page with very specific rhythms and use a reference line to create their own pitch choices. Though this form of notation might seem to invite chaos, the psychogeographic nature of the work allows the performers to create a coherent (though far from conventional) harmonic and melodic language.

Quintette : Variations psychogéographiques sur Tannhäuser

Pour piano et quatuor à cordes

CRÉATION : 14 AVRIL 2005

Avec son interprétation « psychogéographique » de *Tannhäuser*, Ristic revisite l'opéra de Wagner de deux manières : il s'agit à la fois d'une variation artistique sur l'original et d'une entreprise de mémoire. Ristic suggère une analogie avec l'acte de cartographier une rivière que l'on a parcourue en canot : on peut utiliser une photo satellite ou tenter de tracer la carte de mémoire, à partir du souvenir de l'expérience vécue. Cette cartographie de l'œuvre de Wagner par Ristic procède de la mémoire et de l'émotion. Le caractère sélectif de la mémoire confère à l'œuvre une part d'aléatoire; la notation est presque totalement dépourvue de hauteurs. Les interprètes lisent plutôt une partition comportant des rythmes très précis et choisissent eux-mêmes les hauteurs à l'aide d'une ligne de référence. On pourrait penser qu'une telle forme de notation induit le chaos; la nature psychogéographique de la pièce permet pourtant aux interprètes de créer un langage harmonique et mélodique cohérent, bien que peu conventionnel.

This musical score page features five staves. The top four staves are for the string section: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The bottom staff is for the Piano (Pno.).

- Vln. I:** Treble clef, measures 367-371. Dynamics: *f*, *p*, *p*.
- Vln. II:** Treble clef, measures 367-371. Dynamics: *f*, *p*, *p*.
- Vla.:** Alto clef, measures 367-371. Dynamics: *f*, *p*, *p*.
- Vc.:** Bass clef, measures 367-371. Dynamics: *p*, *plac.*
- Pno.:** Grand staff (treble and bass clefs), measures 370-371. Measure 370 is explicitly numbered.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The piano part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Uskok Rhapsody

For 6 tpt, 3 hn, 3 tbn, 3 tb

PREMIERE: OCTOBER 30, 2011

Though written for brass, *Uskok Rhapsody* sounds unlike any brass music with which most ears are familiar. To begin with, its instrumentation is unconventional: three brass quintets rather than the standard ensemble. Ristic describes the work as "a catalogue of psycho-geographic memories" that he collected while visiting the Uskok region of Montenegro, where his family name originated. Defining these memories as "recollections of traditional music, sound effects depicting the echoes in mountain terrain and the acoustic 'emptiness' of very large spaces," Ristic uses colour, rhythm, and texture to evoke them in musical form. The work contains sections representing thunderstorms, wind, streams, and even a transcription of an "insect orchestra." Though not a literal pastiche of sounds from nature, *Uskok Rhapsody* does suggest a natural space, inviting the listener to imagine taking a leisurely stroll amid the wonders of the world around us.



Uskok Rhapsody

Pour 6 trompettes, 3 cors, 3 trombones, 3 tubas

CRÉATION : 30 OCTOBRE 2011

Uskok Rhapsody est une pièce pour cuivres dont les sonorités sembleront toutefois peu familières aux oreilles habituées à la musique pour cuivres, à commencer par la composition non conventionnelle de l'ensemble, soit trois quintettes de cuivres. Ristic décrit sa pièce comme un « catalogue de souvenirs psychogéographiques » de la région d'Uskok, au Monténégro, qu'il a visitée et d'où vient son nom de famille. Ristic emploie des couleurs, textures et rythmes variés pour évoquer ces « souvenirs de musique traditionnelle, ces effets sonores rappelant l'écho des paysages montagneux et le "vide" acoustique de ces vastes espaces ». La pièce comprend des passages représentant des tempêtes, le vent, des cours d'eau et même un « orchestre d'insectes ». Si *Uskok Rhapsody* n'est pas une représentation littérale des sons de la nature comme tels, la pièce n'en évoque pas moins les espaces naturels, invitant l'auditeur à imaginer une promenade parmi les merveilles du monde qui nous entoure.

Musical score for four trumpets (Tp. III, IV, V, VI). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music is divided into four measures by vertical bar lines. Each measure contains complex rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Slurs and accents are used to indicate phrasing and dynamics. In the first measure, the first two staves (Tp. III and IV) have a slur over the first four notes, with a '5' above it, suggesting a five-measure phrase. In the second measure, there are slurs under the first and second notes of each staff. In the third measure, there are slurs under the first and second notes of each staff. In the fourth measure, there are slurs under the first and second notes of each staff. The notation is dense and technical, typical of a concert band or symphony orchestra score.

JAMES ROLFE

b.1961



Blind

For mixed choir SSAATTBB

PREMIERE: NOVEMBER 13, 2005

Blind is a setting of seven poems from Dennis Lee's 2003 collection *Un*. Lee's short, terse utterances, written in a strange, almost Joycean "fractal untongue" of his own devising, present a dark and apocalyptic vision of our world, but with flickers of humanity and hope: Armageddon is coupled with redemption, despair with exhilaration, pollution with purity. To Rolfe, who composed the piece to commemorate the sixtieth anniversary of the Netherlands' liberation from Nazi occupation, the word "blind" suggests not only the unthinking madness of war and the physical damage to its victims but also the phrase "God blind me," believed to have gained currency among First World War troops sickened by the sight of mass slaughter. "It's intriguing to realize that the apocalypse always seems to be with us, past, present and future," he says. "Is this reason for despair, or is it in fact reassuring?"

Blind

Pour chœur mixte SSAATTBB

CRÉATION : 13 NOVEMBRE 2005

Blind s'articule autour de sept poèmes d'un recueil de Dennis Lee intitulé *Un* (2003). Les propos brefs et secs de Lee, écrits dans une étrange « non-langue fractale » digne de Joyce, offrent une vision sombre et apocalyptique du monde, parsemée d'étincelles d'humanité et d'espoir : Armageddon et rédemption, désespoir et exaltation, pollution et pureté. Pour Rolfe qui a écrit cette pièce pour commémorer le sixantième anniversaire de la libération des Pays-Bas de l'occupation nazie, le mot « blind » (aveugle) n'évoque pas seulement la folie de la guerre et des souffrances physiques imposées aux victimes, mais également la phrase « mon Dieu, rend-moi aveugle », dont on dit qu'elle était couramment prononcée par les soldats de la Première Guerre mondiale qui n'en pouvaient plus de voir de tels massacres. « Il est curieux de constater que nous vivons toujours l'apocalypse, dans le passé, le présent et l'avenir », observe Rolfe. « Est-ce une raison pour perdre espoir ou, au contraire, faut-il s'en rassurer? »

2 if

3

♩ = 168 - 184 **Mercurially, energetically**

33 *f non espr., non vibr.*

S. 1
Blind, blind,

S. 2
f stacc.
If it walks like a - po - ca - lypse. If it squawks like arm-a-ged-don. If it stalks the earth

A. 1
f non espr., non vibr.
Blind, blind,

A. 2
f stacc.
If it walks like a - po - ca - lypse. If it squawks like arm-a-ged-don. If it stalks the earth

T. 1
f non espr., non vibr.
Blind, blind,

T. 2
f stacc.
If it walks like a - po - ca - lypse. If it squawks like arm-a-ged-don. If it stalks the earth

B. 1
f non espr., non vibr.
Blind, blind,

B. 2
f stacc.
If it walks like a - po - ca - lypse. If it squawks like arm-a-ged-don. If it stalks the earth

Breathe

words by Hildegard von Bingen (Germany, 1098-1179), Anna Chatterton (Canada, b. 1975), Antonio Scandello (Italy-Germany, 1517-1580)

For 2 soprano, mezzo-soprano, mediaeval ens. (rec, vn, lute, org, perc)

PREMIERE: MARCH 23, 2011

Breathe redefines many musical periods through its blending of ancient and modern texts, and through the performance of new music with historical instruments and techniques. Each part of the piece focuses on one of the four classical elements—air, fire, water, and earth—all of which are strongly present in the poems Rolfe has chosen for his text. Water runs through the lyrical, flowing opening (“Love overflows into all things. . .”); air follows, quick and restless (breathing, sighing, rising, falling); then come fire and earth, in warm, close intervals (“O most noble greenness, rooted in the sun, you shine bright and serene. . .”). These threads weave the piece together and serve as metaphors for human closeness, desire, love, and spirit— invisible threads that sustain us, that connect us to each other and to the divine.

Breathe

textes de Hildegard von Bingen (Allemagne, 1098-1179), Anna Chatterton (Canada, née en 1975), Antonio Scandello (Italie-Allemagne, 1517-1580)

Pour deux sopranos, mezzo-soprano et ensemble médiéval (flûte, violon, luth, orgue, percussion)

CRÉATION : 23 MARS 2011

Breathe jette un nouveau regard sur différentes périodes de l’histoire de la musique par son mélange de textes anciens et modernes et par l’interprétation de musique nouvelle à l’aide d’instruments anciens. Chaque partie porte sur un des quatre éléments : air, feu, eau et terre, tous présents dans les poèmes choisis par Rolfe. La pièce débute de manière lyrique avec l’eau (« Love overflows into all things »); l’air vient ensuite, rapide et sans cesse en mouvement : (respiration, soupir, ascension, chute); enfin le feu et la terre, chaleureusement, par petits intervalles (« O most noble greenness, rooted in the sun, you shine bright and serene »). Ces fils conducteurs tissent la trame de la pièce et agissent comme métaphores de la proximité, du désir, de l’amour et de l’esprit; liens invisibles qui nous soutiennent et nous lient les uns aux autres et au divin.



108

f

S. 1 Rise and fall, rise and fall, rise and

S. 2 rise rise rise rise

M. fall and fall and fall and fall

Rec.

Vln.

Perc.

Lute

Org.

O that you would kiss me

For 2 choirs (each SSAATTBB)

PREMIERE: FEBRUARY 27, 2002

The text of *O that you would kiss me* comes from the Old Testament's Song of Solomon, which Rolfe describes as "like a deep well of yearning; it brims with the excitement and the anxiety which love brings, and expresses them in beautifully physical language." In this setting, the voices caress each other with shared motifs, at close intervals, weaving in and out at close quarters, touching or overlapping in an embodiment of the intense physicality of the text. Harmonies are often consonant and rooted, in part to maintain the clarity of the score's sixteen closely woven parts.

O that you would kiss me

Pour deux chœurs (SSAATTBB)

CRÉATION : 27 FÉVRIER 2002

Le texte de cette pièce est tiré du Cantique des cantiques de l'Ancien Testament, que Rolfe décrit comme « un puits profond de désir, débordant de l'excitation et l'anxiété que provoque l'amour, et qui exprime cet état dans une langue sensuelle d'une grande beauté ». Dans cette pièce, les voix échangent des caresses à l'aide de motifs communs, à intervalle serré, s'entremêlant, se touchant et se chevauchant dans une représentation de la sensualité intense du texte. Les harmonies sont souvent consonantes et bien affirmées, en partie pour préserver la clarté des seize voix qui forment la trame serrée de cette pièce.



6

I+II

49 *p* *cresc.* *mp cresc.* *mf*

S. 1
S. 2
O, O kiss me, kiss me, O kiss me with the kiss-es of your

p *cresc.* *mp cresc.* *mf*

A. 1
A. 2
O that you would kiss me, kiss me, O kiss me with the kiss-es of your

p *cresc.* *mp cresc.* *mf*

T. 1
T. 2
O that you would kiss me, kiss me, kiss me with the kiss-es of your

p *cresc.* *mp cresc.* *mf*

B. 1
B. 2
O that you would kiss me, kiss me, kiss me with the kiss-es of your

Six Songs

For Soprano and String Quartet

PREMIERE: APRIL 17, 2001

In his earlier compositions inspired by the poetry of Walt Whitman, Rolfe was interested more in the sound of Whitman's verse than in its meaning. In these settings of poems from *Leaves of Grass*, however, he takes a more traditional art-song approach, his music reflecting the thoughts and sentiments conveyed by the words. The poems he has chosen from Whitman's famous collection—"I heard you solemn-sweet pipes of the organ," "Not heaving from my ribb'd breast only," "O you whom I often and silently come," "Trickle drops," "One hour to madness and joy," and "A clear midnight"—explore various facets of desire, whether quiet, turbulent, or defiant. "Despite its high romantic tone," says Rolfe, "Whitman's verse remains palatable to our ears; the beauty of his language, his loving attention to its rhythm and sound, and his direct, unpretentious tone make him one of the most approachable of poets."



Six Songs

Pour soprano et quatuor à cordes

CRÉATION : 17 AVRIL 2001

Dans ses précédentes compositions inspirées de la poésie de Walt Whitman, Rolfe s'intéressait davantage à la sonorité des vers qu'à leur signification. Dans cette mise en musique de poèmes tirés de *Feuilles d'herbe*, Rolfe adopte une approche plus traditionnelle, la musique étant mise avant tout au service des idées et sentiments évoqués par le texte. Les poèmes que Rolfe a choisis – « I heard you solemn-sweet pipes of the organ », « Not heaving from my ribb'd breast only », « O you whom I often and silently come », « Trickle drops », « One hour to madness and joy » et « A clear midnight » – explorent diverses facettes du désir, qu'il soit calme, tumultueux ou provocant. « Malgré son caractère romantique », commente Rolfe, « la poésie de Whitman demeure agréable à nos oreilles; la beauté de sa langue, son sens du rythme et de la sonorité, et son ton direct et sans prétention, en font un des poètes les plus accessibles ».

5. One hour to madness and joy

Furioso $\text{♩} = 92 - 96$

f marcato

Sopr. *f marcato*

One hour to mad - ness and joy! O fu - ri - ous! O con - fine me not!

Vln. I *arco* *f marcato* poco sul pont. *p staccato*

Vln. II *arco* *f marcato* poco sul pont. *p staccato*

Vla. *arco* *f marcato* poco sul pont. *p staccato*

Vc. *arco* *f marcato* poco sul pont. *p staccato*

Tango: Del amor imprevisto

For contra alto, bandoneón, vn, pn, cb

PREMIERE: NOVEMBER 29, 2011

Rolfe's own words best describe the challenge he faced in composing this work—the difficulty of writing from outside of the culture and style—and how he rose to meet it: "As an Anglo-Canadian composer writing a tango, I'm skating on thin ice. How can my stolid northern soul find its way into the very particular language, singing, rhythm, and soul of this dance? This tango is an imaginary journey, with me clutching my own peculiar musical baggage, and Federico García Lorca my guide. His incandescent ghazal lends both spark and structure, leading me through the dance." Rolfe accomplishes his venture into foreign terrain by interpreting the rhythmic aspects of tango and translating these into his own compositional language. The result is a piece that refers unmistakably to the tango without attempting to imitate or subvert its style.

Tango: Del amor imprevisto

Pour contralto, bandoneón, violon, piano et contrebasse

CRÉATION : 29 NOVEMBRE 2011

Rolfe était le mieux placé pour décrire le défi que lui posait la composition d'une pièce dans un style appartenant à une tradition culturelle étrangère : en tant que compositeur anglo-canadien, écrire un tango est une tâche délicate. « Comment un compositeur nordique flegmatique peut-il se sentir à l'aise avec le langage, le chant, le rythme et l'âme propres à cette danse? Ce tango est un voyage imaginaire, que j'ai entrepris en me cramponnant à mon propre bagage musical, et avec Federico García Lorca pour guide. Son ghazal flamboyant m'a offert la flamme et la structure, me guidant dans la danse. » C'est par la transposition des caractéristiques rythmiques du tango dans son propre langage compositionnel que Rolfe s'est aventuré avec succès en terrain inconnu. Il aura donc écrit une pièce dont les références au tango ne sauraient nous échapper, sans toutefois chercher à imiter ou pervertir le style.



43

C'alto. *p* *mp* *mp*

ra - da e - ra un pá - li - do ra - mo de si - mien - tes. Yo bus -

Vln. *mp* *mp*

Band. *mp* *mp*

Pno. *mp* *mp*

Cb. *mp* *mp*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 43 to 47. The C'alto part is in treble clef with lyrics. It starts with a dynamic of *p* and features a triplet in the second measure. The Vln. part is in treble clef with a dynamic of *mp*. The Band part consists of two staves in treble clef with a dynamic of *mp*. The Pno. part consists of two staves, treble and bass clef, with a dynamic of *mp*. The Cb. part is in bass clef with a dynamic of *mp*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Under the Sun

For 8 choirs (each SATB)

PREMIERE: NOVEMBER 3, 2002

Perhaps no part of the Bible is more pessimistic than Ecclesiastes, a book whose very inclusion in the Old Testament has been hotly debated. "Yet its pessimism rings true," says Rolfe, "and its lyrical strains about the endless rounds of existence can be as comforting as they are bitter. The assertion that 'there is nothing new under the sun' is also comfortingly ironic for a twenty-first-century composer who was schooled as a proper twentieth-century avant-gardist." Rolfe's text, condensed and compiled from several different translations, comes from the first chapter of Ecclesiastes. His setting, with its multiplicity of voices, provides a large acoustic space in which to explore the text's dimensions. Though the harmonies are generally consonant and rooted, they are often coloured by simultaneous major and minor thirds, the "false relation" favoured by English composers of the Renaissance.



Under the Sun

Pour 8 chœurs (SATB)

CRÉATION : 3 NOVEMBRE 2002

Aucune partie de la Bible n'est sans doute plus pessimiste que l'Écclésiaste, dont l'inclusion dans l'Ancien Testament a été fortement contestée. « Son pessimisme ne sonne pas faux », fait remarquer Rolfe qui ajoute : « ses envolées lyriques au sujet de la succession sans fin des existences sont aussi réconfortantes et qu'amères. L'affirmation selon laquelle "il n'y a rien de nouveau sous le soleil" est également ironique et réconfortante pour un compositeur du XXI^e siècle formé à l'école de l'avant-garde du XX^e siècle. » Le texte de Rolfe, qui rassemble et condense différentes traductions, est tiré du premier chapitre de l'Écclésiaste. La multiplicité des voix crée un contexte acoustique qui se prête bien à l'exploration des différentes dimensions du texte. Bien que les harmonies soient généralement consonantes et bien affirmées, elles sont souvent nuancées par la présence simultanée de tierces majeures et mineures, cette « fausse relation » si populaire chez les compositeurs anglais de la Renaissance.

S. 2 *mf* All the ri - vers run to the sea, and yet the sea is not full, All the ri - vers run to the sea, and yet the sea is not full,

A. 2 *mf* All the ri - vers run to the sea, and yet the sea is not full, All the ri - vers run to the sea, and yet the sea is not full,

T. 2

B. 2

S. 3 *mp* All the ri - vers run in - to the sea, and yet the sea is not full. *mf* All the

A. 3 *mp* All the ri - vers run in - to the sea, and yet the sea is not full. *mf* All the

T. 3 turns, re - turns a - gain.

B. 3 turns, re - turns a - gain.

S. 4 *mp* All the ri - vers run in - to the sea, and yet the sea is not full. *mf* All the

A. 4 *mp* All the ri - vers run in - to the sea, and yet the sea is not full. *mf* All the

When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd

For choir SSAATTBB

PREMIERE: NOVEMBER 3, 2006

Commissioned for Soundstreams' biennial University Voices event in 2006, *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* is based on the lyric elegy written by Walt Whitman upon the assassination of U.S. President Abraham Lincoln in 1865. It began life as a piano piece, *Lilacs*, which imagined the poem's free-verse rhythms and cadences as a purely musical narrative. In this version, Rolfe restores Whitman's words, with the eighty-eight keys and crunching dissonances of the piano compressed into a dense eight-part choral texture. Whitman's poem progresses from an expression of grief at the loss of Lincoln, America's "great star disappear'd," to an affirmation of the natural processes of renewal that occur each spring and an ultimate acceptance of "lovely and soothing death" as the friend that ends all human suffering.

When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd

Pour chœur SSAATTBB

CRÉATION : 3 NOVEMBRE 2006

Commande de Soundstreams pour le festival biennial University Voices de 2006, la pièce *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd* s'inspire de l'élegie de Walt Whitman dédiée au président américain Abraham Lincoln assassiné en 1865. Une première version pour piano a d'abord vu le jour, *Lilacs*, où le rythme et la cadence des vers libres étaient interprétés comme une trame narrative musicale. Dans la présente version, Rolfe a réhabilité le texte de Whitman pour en faire une texture chorale très dense à huit voix qui intègre les dissonances du piano de la version précédente. Le poème de Whitman exprime d'abord la douleur de la disparition de Lincoln, « la grande étoile disparue », pour ensuite célébrer le renouvellement naturel du printemps, avant de conclure par l'acceptation de la « mort agréable et apaisante » qui met un terme aux souffrances humaines.



Moderato ♩ = 72 - 76

166 *p* tranquillo

Come love - ly and sooth - ing death, Un - du - late a -

p tranquillo

Come love - ly and sooth - ing death, Un - du - late a -

p tranquillo

Come love - ly and sooth - ing death, Un - du - late a -

p tranquillo

Come love - ly and sooth - ing death, Un - du - late a -

p tranquillo

Come love - ly and sooth - ing death, Un - du - late a -

p tranquillo

Come love - ly and sooth - ing death, Un - du - late a -

p tranquillo

Come love - ly and sooth - ing death, Un - du - late a -

JEFFREY RYAN

b.1962



Paint the Light

For choir SATB (a cappella or with piano)

PREMIERE: NOVEMBER 5, 2000

“When talking about music,” says Ryan, “we often borrow words from visual art to describe sounds. We speak of orchestral ‘colours,’ of ‘brightness’ or ‘darkness,’ and so on.” *Paint the Light* had its genesis in Ryan’s fascination with actual colours and his interest in the transformation of “colours” within a piece of music. “Just as each of us hears a piece of music uniquely,” he says, “we similarly have no way of knowing whether we all see exactly the same thing when we look at a particular colour. In this sense, the piece celebrates the experience of individuals gathering into a collective musical unit.” Ryan has compiled his text from a series of names for different colours, along with other related words. The initial slow section gradually accelerates into a dancing tempo, which explores different registers and vocal combinations as the music methodically rises higher and higher.

Paint the Light

Pour chœur SATB (a cappella ou avec piano)

CRÉATION : 5 NOVEMBRE 2000

« Lorsque nous parlons de musique », dit Ryan, « nous décrivons souvent les sons avec des termes empruntés au vocabulaire des arts visuels. Nous parlons de “couleur”, de “brillance”, etc. » *Paint the Light* tire son origine de la fascination de Ryan pour les couleurs et son intérêt pour la transformation des « couleurs » dans une pièce musicale. « Tout comme chacun de nous entend une pièce musicale d’une manière unique, on ne peut pas vraiment savoir si nous voyons tous la même chose lorsque nous regardons une couleur en particulier. La pièce souligne donc le fait que des individus se retrouvent dans une situation musicale collective. » Le texte se compose de divers noms de couleurs et de mots qui y sont associés. La pièce débute avec une partie lente qui s’accélère progressivement pour atteindre un tempo de danse. L’écriture explore alors différents registres et combinaisons de voix, tandis que la musique devient de plus en plus aiguë.

196 *unis. f*

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in a single system with four staves. The lyrics are: "Co-lour and shade and sha-dow and hue and tone." The music is in a key with one flat (B-flat) and a 7/8 time signature. The first two measures are in 7/8, and the third measure is in 4/4. The tempo and dynamics are marked *unis. f*. The Soprano and Bass parts have a long note in the third measure, while the Alto and Tenor parts have a quarter note. The lyrics are written below each staff.

S
Co-lour and shade and sha-dow and hue and tone.

A
Co-lour and shade and sha-dow and hue and tone.

T
Co-lour and shade and sha-dow and hue and tone.

B
Co-lour and shade and sha-dow and hue and tone.

The Children's Crusade

A promenade opera

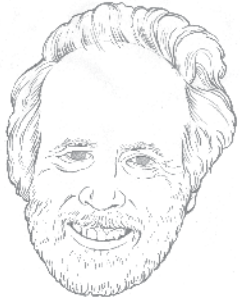
30 actors/singers, soloists and ensemble with men's chorus, women's chorus, mixed chorus, medieval consort (veille, rebec, bouzouki, lute, hurdy-gurdy, flute, medieval organ), brass quintet, qanun, perc, musical saw, cb.

PREMIERE: JUNE 5, 2009

Two children's crusades—popular movements in which armies of children attempted to travel to the Holy Land in order to convert its Muslims to Christianity—took place during the year 1212. One originated in Germany; the other, quite independently, in France. Both were dedicated to the idea of "liberation" through love rather than force, and both ended in disaster. Schafer's operatic treatment of this poignant story was first performed in an abandoned warehouse in Toronto's west end. Schafer conceived his work as a moving spectacle, to be followed from place to place by an itinerant audience. Mediaeval characters—jongleurs, beggars, lepers and dancers, as seen in the paintings of Brueghel and others—were to be introduced into the audience, thus placing the spectators inside the set rather than outside, as in traditional opera and theatre. The work was intended to be experienced from all angles, never from a fixed position.

R. MURRAY SCHAFER

b. 1933



The Children's Crusade

Opéra ambulant

30 acteurs/chanteurs, solistes et ensemble avec chœurs d'hommes, de femmes et mixte, consort (vielle, rebec, bouzouki, luth, vielle à roue, flûte, orgue médiéval), quintette de cuivres, qanûn, percussion, scie musicale et contrebasse.

CRÉATION : 5 JUIN 2009

Deux croisades d'enfants d'origine populaire ont entrepris de se rendre en Terre sainte dans le but de convertir les musulmans au christianisme en 1212, une croisade partie de l'Allemagne, l'autre de la France. Les deux croisades étaient motivées par l'idée de « libération » par l'amour et non la force, et les deux ont tourné au désastre. La version opératique de Schafer de cette histoire déchirante a d'abord été présentée dans un entrepôt abandonné de Toronto. Schafer a conçu son œuvre comme un spectacle ambulant qui devait être suivi par un public itinérant. Des personnages médiévaux – jongleurs, mendiants, lépreux et danseurs, tels qu'on en voit par exemple dans les tableaux de Brueghel – devaient se mêler au public, intégrant par le fait même les spectateurs aux décors plutôt que de les laisser à l'extérieur comme dans l'opéra et le théâtre traditionnels. L'œuvre devait être perçue de tous les angles, jamais d'un point fixe.

SCENE 13: THE DEPARTURE

Damien: *Let all who would go with us, prepare for departure.*

Men: *Deus lo volt!*

(THE CHILDREN PREPARE FOR THEIR DEPARTURE.)

- PRIESTS BLESS THOSE WHO ARE TO DEPART.

- CHURCH BELLS RING.

- A DECORATED CHAIR IS BROUGHT IN. THE HOLY CHILD IS RAISED ABOVE THE MULTITUDE.

THOSE NEAREST HIM REACH OUT TO TOUCH HIM, CRYING:

" HE IS THE BOY JESUS, RETURNED TO US. ILLE EST JESUS, NATUS AD NOS REDIMERET. WE HAVE WITNESSED A MIRACLE!"

- CHILDREN THROW GLITTERING CONFETTI IN THE AIR AND SING:

LIVELY ♩. = CA 84 COULD BE ACCOMPANIED BY A RECORDER AND VIELLE.

CHILDREN

S.
THERE ARE BUT - TER - FLIES A - BOVE US THE SOUL OF FRANCE IS WITH US THERE ARE BUT - TER - FLIES A -

A.
THERE ARE BUT - TER - FLIES A - BOVE US THE SOUL OF FRANCE IS WITH US La La La La La La - La

The Fall into Light

For 6 choirs (SATB), children's choir (SA), 6 perc

PREMIERE: FEBRUARY 29, 2004

The Fall into Light is a syncretic work based on texts from a wide variety of sources, mostly gnostic, hermetic, and mystical, but also including writings by Rilke and Nietzsche, along with some reflections of Schafer's own. The basic theme is Manichean: the fall of the soul from its heavenly home in the Pleroma, or region of light, to the darkness of the earth and the soul's subsequent attempt to escape from the archons, or dark lords, who rule there and to pass through the vastness of space back into the Pleroma. Since the earth is surrounded by starry light, the direction of this passage may be up or down, hence the "fall" of the title. In Manichean thinking, the soul is also a drop of light; thus the whole work is a study of light within darkness as well as darkness within light.

The Fall into Light

Pour 6 chœurs (SATB), chœur d'enfants (SA), 6 percussionnistes

CRÉATION : 29 FÉVRIER 2004

The Fall into Light est une œuvre syncrétique basée sur des textes d'origines diverses, principalement gnostiques, hermétiques et mystiques, mais également des écrits de Rilke et Nietzsche, en plus des réflexions de Schafer lui-même. Le thème principal est manichéen : la chute de l'âme depuis le monde céleste du Plérome, ou région de lumière, jusque dans les ténèbres de la terre, puis la tentative de l'âme d'échapper aux Archontes, les seigneurs qui règnent dans les ténèbres, pour traverser l'immensité de l'espace et retourner au Plérome. Comme la terre est entourée de lumière céleste, la direction de la traversée ou du passage peut aussi bien être ascendante que descendante, d'où le terme de « chute » (fall) dans le titre de la pièce. Dans la pensée manichéenne, l'âme est décrite comme une goutte de lumière; l'œuvre est donc une étude de la lumière dans les ténèbres aussi bien que des ténèbres dans la lumière.



A STRONG PLANE
OF WHITE LIGHT
GROWS.

12. EYE OF THE SUN

VERY DELIBERATELY

The musical score is written on ten staves. The top two staves (Soprano and Alto) are grouped as 'S.' and the next two (Tenor and Bass) as 'A.'. Below these are four staves for 'CHOIRS' (1, 2, 3, 4, 5, 6). The vocal parts (T. and B.) have lyrics: 'AS THE EYE - IS TO THE SUN' and 'SO THE SOUL - IS TO GOD'. The percussion parts are for 'PERCUSSION (2) SUSP. CYMBAL' and 'PERCUSSION (5) SUSP. CYMBAL'. The score includes dynamic markings like 'pp', 'p', and 'f', and performance instructions such as 'HGR. NOTES AD LIB CHROMATIC CLUSTER', 'ca. 8-10 SEC', and 'ca. 10 SEC'. A box at the top left contains the text 'A STRONG PLANE OF WHITE LIGHT GROWS.' with an arrow pointing down. The title '12. EYE OF THE SUN' is underlined. At the bottom right, it says 'DURATION: CA. 1 MINUTE'.

The Death of Shalana

For 4 choirs (SATB)

PREMIERE: JUNE 4, 2004

Shalana is the leader of the Human Clan in the *Patria Epilogue: And Wolf Shall Inherit the Moon*. But Shalana has deserted the Human Clan and gone to live in the forest with the other animals. He dies in the forest, but his voice lives on and can be heard in the wind and in the rain and in the changing seasons. Shafer composed *The Death of Shalana* with the intention that it should eventually be sung across a lake, with the four choirs on different shores.

The Death of Shalana

Pour 4 chœurs (SATB)

CRÉATION : 4 JUIN 2004

Shalana, le chef du clan humain dans *Patria Epilogue: And Wolf Shall Inherit the Moon*, a déserté le clan et est parti vivre en forêt avec les animaux. Il est mort dans la forêt, mais sa voix vit toujours et peut être entendue dans le vent, la pluie et aux changements de saison. Au moment de composer *The Death of Shalana*, Schafer souhaitait que la pièce soit chantée autour d'un lac, les quatre chœurs placés sur différentes rives.



30 *mp* HE IS NO MORE! *mf* SHA--LA--NA IS NO MORE! *poco accel...* *p*

I Ten Div
 1 HE IS NO MORE! SHA--LA--NA IS NO MORE!
 2 HE IS NO MORE! SHA--LA--NA IS NO MORE!

I Bass Div
 1 HE IS NO MORE! SHA--LA--NA IS NO MORE!
 2 HE IS NO MORE! SHA--LA--NA IS NO MORE!

30 *mp* AH *poco f* AH *poco accel...*

II S AH

30 *mf* (AH) AH *poco accel...*

III S (AH) AH

Isfahan

For 6 tpt, 3 hn, 3 tbn, 3 tb, perc
(played by conductor)

PREMIERE: JUNE 4, 2006

Schafer's inspiration for *Isfahan* came from two distinctive places of worship: Iran's Shah Abbas Mosque (with its unique acoustic that will return seven echoes of a sound made in a precise location under the main cupola) and the site of the piece's first performance, Toronto's St Anne's Church, itself modelled on the Hagia Sophia in Istanbul. Schafer had two aims in mind: to create a piece configured around the number seven (seven tones and seven pulses) and also—acting on an observation by Marshall McLuhan that a medieval room was furnished even when it was empty; that its sounds were its furnishings—to create something that would linger forever in the performance space, as if it belonged there. *Isfahan's* three brass quintets occupy different spatial positions throughout the performance. Co-ordination is provided by a leader sounding a seven-stroke motif on a slapstick or a drum.



Isfahan

Pour 6 trompettes, 3 cors français, 3 trombones,
3 tubas, percussion (jouées par le chef)

CRÉATION : 4 JUIN 2006

Isfahan s'inspire de deux lieux de culte différents : la mosquée du Shah en Iran, dont l'acoustique unique produit un écho de sept répétitions en un endroit précis sous la grande coupole, et le lieu de la première performance de la pièce, l'église Sainte-Anne à Toronto, construite sur le modèle de l'église Ayasofya (Sainte-Sophie) d'Istanbul. L'objectif de cette composition était double : créer une pièce autour du nombre sept (sept hauteurs et sept pulsations) et, dans l'esprit d'une observation de Marshall McLuhan selon laquelle les salles de l'époque médiévale étaient toujours meublées, même lorsqu'elles étaient vides, c'est-à-dire que les sons qu'on pouvait y entendre les meublaient, créer quelque chose qui subsisterait pour toujours dans le lieu de performance, comme si cette chose en faisait partie. Les trois quintettes de cuivres d'*Isfahan* occupent différents endroits au cours de la performance. La coordination est assurée par le chef qui joue un motif de sept frappes avec un fouet ou un tambour.

The Soul of God

For 4 choirs (SATB), perc

PREMIERE: NOVEMBER 7, 2010

Conceived for four choirs, separated in different places around the audience to suggest the mystical omnipresence of God in unlimited forms and revelations, this work brings together texts from diverse eras and cultures. Schafer has drawn on the Isha Upanishad, one of the key philosophical texts of the Hindu religion (and one that is notable for its description of a single Supreme Being), and on the thirteenth-century writings of Italian theologian and philosopher St. Bonaventure, born Giovanni di Fidanza in 1221. To these existing texts, Schafer has added reflections of his own. While the work is intended to be guided as a whole by a single principal conductor-coordinator, each choir also has its own conductor or leader. The choir conductors may also play the percussion instruments, since the percussion parts are not difficult; otherwise they may be played by percussionists situated near each of the four choirs.

The Soul of God

Pour 4 chœurs (SATB) et percussion

CRÉATION : 7 NOVEMBRE 2010

Conçue pour quatre chœurs disposés en différents endroits autour du public pour symboliser l'omniprésence mystique de Dieu, sous toutes ses formes et ses révélations, cette pièce rassemble des textes de périodes et de cultures diverses. Schafer a puisé dans l'Isha Upanishad, un des textes philosophiques essentiels de l'hindouisme (connu pour sa description d'un être suprême), et dans les écrits d'un théologien et philosophe italien du XIII^e siècle, Giovanni di Fidanza connu sous le nom de Bonaventure. Schafer y a également ajouté certaines de ses propres réflexions. L'œuvre est conçue pour être dirigée par un chef et coordonnateur principal; toutefois, chaque chœur a son propre chef. Les parties de percussion étant simples, elles peuvent être jouées par les chefs de chœur, mais elles peuvent l'être également par des percussionnistes placés près de chaque chœur.



A tempo ♩ = ca 84

R

poco a poco crescendo...

CHOIR A

1

2

3

CHOIRS 1-4

T div.

1

2

3

B div.

1

2

3

mp O A OA OA OA O A OA OA OA O A OA OA OA O

LOVE, IN *mf* LOVE, THE SOUL OF GOD IS THE

LOVE, IN *mf* LOVE, THE SOUL OF GOD IS THE

LOVE, IN *mf* LOVE, THE SOUL OF GOD IS THE

LOVE, IN *mf* LOVE, THE SOUL OF GOD IS THE

LOVE, IN *mf* LOVE, THE SOUL OF GOD IS THE

LOVE, IN *mf* LOVE, THE SOUL OF GOD IS THE

ANA
SOKOLOVIĆ

b.1968



Dring, Dring

For soprano 1, soprano 2, mezzo-soprano, baritone

PREMIERE: OCTOBER 20, 2010

Sokolović describes *Dring, Dring* as a “little musical theatre piece inspired by the telephone and the actions we take around that common object.” Divided into four sections (“dialling,” “answering,” “lullaby,” and “bye-bye”), the piece explores both the sounds emitted by the telephone and our human interactions with it. To accomplish this, Sokolović uses extended vocal sounds—clicks, clacks and peeps—to create a musical patchwork of familiar aural experiences. The dial tone, the busy signal, and the keypad tones all become musical gestures. Through Sokolović’s translation of these common sounds, the mechanical is made musical. Beyond this, our human relationship with the phone is reflected by the four voices that “answer” in English, French, Spanish, and Serbian, conveying the fractured experience of communicating in multiple languages. *Dring, Dring* is a highly entertaining piece that singers enjoy performing as much as audiences enjoy hearing.

Dring, Dring

Pour soprano 1, soprano 2, mezzo-soprano, baryton

CRÉATION : 20 OCTOBRE 2010

Sokolović présente *Dring, Dring* comme « une petite pièce de théâtre musical inspirée du téléphone ». Divisée en quatre parties (« dialling », « answering », « lullaby » et « bye-bye »), la pièce explore les sons émis par le téléphone et les actions entourant cet objet. À cette fin, Sokolović utilise certaines techniques vocales particulières – cliquetis, claquements, pépiements – pour créer un assemblage musical d’expériences auditives familières. La tonalité de numérotation, la tonalité de ligne occupée et le son des touches de l’appareil deviennent des gestes musicaux. Sokolović traduit ces sons familiers, transformant ainsi le mécanique en musical. Les rapports humains avec le téléphone sont représentés par les quatre voix qui « répondent » en anglais, français, espagnol et serbe, illustrant l’expérience de la communication divisée en plusieurs langues. *Dring, Dring* est une pièce très divertissante que les chanteurs aiment bien interpréter et que le public apprécie.

♩ = 56 *mf*

44

s. 1 Mo - lim mo - lim mo - lim Da da da

s. 2 *mf* Allo! Oui, al lo! Oui, al lo, al lo! allo, al lo

m-s. *mf* Bueno! Bueno! Bueno! Bueno, quién es?

bar. "redress" voice

lo u Hel - lo u Hel - lo u kmkm speaking

Serbian Tango

For vn, accordion, pn, cb

PREMIERE: NOVEMBER 29, 2011

Serbian Tango is one of several pieces that resulted from Lawrence Cherney's idea of commissioning new tangos from composers of varying stylistic backgrounds. The intention was not to reinvent the tango but to create new approaches to a familiar form by seeing it afresh through a contemporary lens. Sokolović's contribution is inspired both by jazz and by the traditional Serbian dance known as kolo. The bass provides a solid rhythmic foundation on which to ground the piece; building on this, the other players intertwine their own collections of melodic flourishes. The music encourages the listener to dance, to respond to the push and pull of the pulse throughout. The piece is infused both with the nimbleness of tango and with the melodic imagination so characteristic of Sokolović's style.

Serbian Tango

Pour violon, accordéon, piano et contrebasse

CRÉATION : 29 NOVEMBRE 2011

Serbian Tango fait partie d'une série de pièces commandées par Lawrence Cherney qui a invité des compositeurs d'horizons stylistiques différents à écrire des tangos. L'idée n'était pas de réinventer le tango, mais de présenter de nouvelles perspectives sur une forme familière vue à travers le regard de la musique contemporaine. La contribution de Sokolović s'inspire à la fois du jazz et d'une forme de danse traditionnelle serbe appelée kolo. La contrebasse crée une assise rythmique sur laquelle les arabesques mélodiques des autres instruments s'entrelacent. La musique invite l'auditeur à la danse, l'incitant à réagir aux mouvements de poussée et de retenue de la pulsation. La pièce est empreinte à la fois de la souplesse du tango et de l'imagination mélodique propre au style de Sokolović.



30

vno

f

cb.

band.

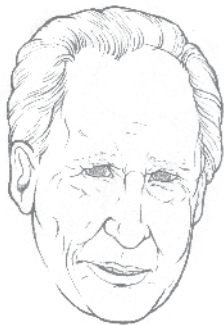
f

pno

The image shows a musical score for measures 30 and 31. The score is divided into four systems. The first system is for the violin (*vno*), which plays a continuous eighth-note pattern in the treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic. The second system is for the cello (*cb.*), which plays a similar eighth-note pattern in the bass clef. The third system is for the band (*band.*), consisting of two staves: the upper staff has a treble clef and plays a series of chords in eighth notes, while the lower staff is empty. The band part also starts with a forte (*f*) dynamic. The fourth system is for the piano (*pno*), consisting of two staves: the upper staff has a treble clef and plays chords in eighth notes, while the lower staff has a bass clef and plays a simple eighth-note accompaniment. The piano part also starts with a forte (*f*) dynamic. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

HARRY SOMERS

b.1925-d.1999



11 Miniatures for Oboe & Piano

For oboe and piano

PREMIERE: MAY 25, 1994

In composing these eleven short pieces, Somers has declared that he deliberately set out to put the performer's technique to the test by exploring the entire gamut of the oboe's range. However mischievous his initial intent might have been, however, the resulting pieces nonetheless add up to a coherent and delightful whole—and one that places no less strenuous demands on the pianist.

11 Miniatures for Oboe & Piano

Pour hautbois et piano

CRÉATION : 25 MAI 1994

Pour ces onze pièces brèves, Somers avait pris le parti de mettre à l'épreuve les capacités techniques de l'interprète en explorant tout le registre du hautbois. Malgré l'intention « malicieuse » du compositeur, ces pièces forment un tout cohérent qui ne manque pas de charme et qui n'est certainement pas moins exigeant pour le pianiste.

Handwritten musical score for Oboe (Ob) and Piano (Pno). The score is divided into two systems. The first system includes the following markings:

- Ob:** 3 (rit), 2 (rit), 4, 3, 2, 4. *sub. accel. e cresc. - molto*. **A TEMPO**
- Pno:** 3 (rit), 2, 4, 3, 3, 2, 4. *f sub. accel. e cresc. - molto*

The notation features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with dynamic markings such as *f* and *sub.* (subito).

Handwritten musical score for Oboe (Ob) and Piano (Pno). The second system includes the following markings:

- Ob:** 3 (rit), 2, 3, 5. *f*, *p*, *f*, *p*, *ff*, *ff*
- Pno:** 3 (rit), 2, 3, 5. *f*, *p*, *f*, *ff*

The notation continues with complex rhythmic figures, including quintuplets and sixteenth-note runs, with dynamic markings ranging from *p* to *ff*.



The Birrimal Trilogy:
The Owl and the Pussy Cat
(for soprano, mezzo, tenor and piano)
The Pelican Chorus
(for soprano, tenor and piano)
Abstemious Asses, Zealous Zebras and Others
(for mezzo, tenor and piano)

PREMIERE: MAY 25, 1994 (*THE OWL AND THE PUSSY CAT*)
ORIGINALLY PERFORMED FEBRUARY 13, 1989)

Described by the composer as “wurbl inventions by Edward Lear, boshed to music by Harry Somers,” this trilogy of settings combines one of the eccentric English humourist’s best-known nonsense poems with two other less familiar pieces from his pen. Lear, commonly but erroneously regarded as the inventor of the limerick (in fact, he merely popularized the form in Victorian England), was endlessly creative in his use of the English language, making extensive use of wordplay, alliteration, homonyms, and pure nonsense (or “bosh”). Among countless others, he coined such enigmatically evocative words and phrases as “runcible spoon,” “the great Gromboolian plain,” and “the dolomphious duck,” and even compiled a short dictionary of his verbal inventions (or “wurbl inventions”). In his settings of these three poems, Somers reveals a delicious sense of musical whimsy that pairs perfectly with Lear’s playful texts.

The Birrimal Trilogy:
The Owl and the Pussy Cat
(pour soprano, mezzo, ténor et piano)
The Pelican Chorus
(pour soprano, ténor et piano)
Abstemious Asses, Zealous Zebras and Others
(pour mezzo, ténor et piano)

CRÉATION : 25 MAI 1994 (*THE OWL AND THE PUSSY CAT*)
CRÉÉ LE 13 FÉVRIER 1989)

Décrite par le compositeur comme « les inventions verbales d’Edward Lear humoristiquement mises en musique par Harry Sommers », cette trilogie réunit un des poèmes les plus célèbres de l’excentrique humoriste anglais et deux autres textes moins connus. Considéré à tort comme l’inventeur du limerick (il n’a en fait que popularisé cette forme dans l’Angleterre victorienne), Lear faisait un usage extrêmement créatif de la langue anglaise, combinant jeux de mots, allitérations, homonymes et non-sens (ou « bosh »), dont les expressions « runcible spoon », « the great Gromboolian plain » et « the dolomphious duck » figurent parmi les plus énigmatiques et évocatrices. Il a même colligé ses « inventions verbales » pour en faire un dictionnaire. Somers a su mettre en musique ces trois poèmes avec une fantaisie qui s’accorde parfaitement avec les textes joués de Lear.

maw maw mew mew me - a - oo yow Dear
 oink oink oink oink Bink Bink
 ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho ho

Double Tempo (← Double →) (← 1 = d →)
 wade wade wee wee wade. ah
 He runs and Gulls.
 and Co-morants black,
 Recite

fish x fish x dad dym dym pad ga-fid-fid fish-dish x fish x
 do - zi-gid-da fish biggy giggy pad fid fid fid ma ga-fid-fid fish-dish x fish x
 did-a-way-gid-ya fish x fish x pad fid fid fid ma ga-fid-fid fish-dish x fish x
 fish x fish x
 (pp)ob. cresc. (pp)ob. cresc.

ANDREW STANILAND

b. 1977



HeX

For six percussionists

PREMIERE: FEBRUARY 24, 2011

The word hex means “to curse” or “to bewitch”; in compounds (such as *hexagon*, *hexachord*, or *hexatonic*), it denotes the concept of “six.” Appropriately, the digit 6 bears its own freight of supernatural meaning—as in 666, the “number of the beast” in the Book of Revelation. Staniland’s piece is inspired by the irrational but enduring notions that are found in every culture throughout known history and that play an undeniable role in the making of art. Superstition, luck, belief, intuition, sixth sense: all are ingredients in the creative process. *HeX* explores a series of shifting accents, pulses, dynamics, and textures, ranging from explosive ensemble passages to extremely subtle whistled textures, from highly complex melodic sections to the use of heavy-duty aluminum foil—a device that not only creates a unique sonic experience but also provides the piece with a distinctly theatrical component.

HeX

Pour six percussionnistes

CRÉATION : 24 FÉVRIER 2011

En anglais, le mot hex signifie « jeter un sort ». Utilisé comme préfixe (*hexagone*, *hexacorde*, *hexatonique*), il renvoie au nombre 6. Ce nombre lui-même est sujet à bien des associations de sens surnaturel, comme le nombre « 666 » ou « nombre de la Bête » dans l’Apocalypse. La pièce de Staniland s’inspire de notions irrationnelles, mais profondément enracinées dans toutes les cultures, et qui jouent un rôle dans la création artistique : superstition, chance, croyance, intuition et sixième sens. *HeX* explore toute une gamme d’accents, de pulsations, de nuances et de textures en transformation, des passages d’ensemble les plus explosifs aux textures les plus subtiles et délicates, des sections d’une grande complexité mélodique à l’utilisation de feuilles d’aluminium qui produisent non seulement une expérience sonore unique, mais donnent à la pièce un caractère théâtral.

F

Continue to lightly rub foil against the vibes. This should sound like a mixture of metallic white noise and vibe pitches. Meanwhile, cover gongs with foil.

The musical score consists of five staves. The first two staves are for vibraphones, written in treble clef with a 4/4 time signature. The remaining three staves are for frame drums, written in bass clef with a 4/4 time signature. All staves feature a sequence of rhythmic patterns corresponding to the time signatures: 4/4, 3/8, 4/4, 4/4, 3/8, 3/8, 4/4, and 4/4. The vibraphone parts are marked with a piano (*p*) dynamic and include the instruction "Continue to lightly rub foil against the vibes. This should sound like a mixture of metallic white noise and vibe pitches. Meanwhile, cover gongs with foil." The frame drum parts are marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and include the instruction "play foil like a frame drum (finger tips)".

* Forcefully put foil sheet down on top of misc. percussion instruments

Talking Down the Tiger

For percussion and live electronics

PREMIERE: APRIL 28, 2010

Staniland has described percussion as “a metaphorical tiger: possessing all at once ferociousness, beauty, and mystery.” To reflect the compositional logic of *Talking Down the Tiger*—written as a continuous movement in two sections, one named “Crazy!” and the other “Beautiful”—he expands the standard looping technique of sound capture and repeated playback. To that end, he designed his own device, the “stanilooper,” capable of matching the pitch and rhythmic material of the percussion while extending it in both space and time through multiple speakers. “Many percussion instruments,” Staniland observes, “exhibit their most interesting and expressive sounds at the pianissimo dynamic register, which is at odds with the type of blustering, heavy-handed writing often associated with percussion. . . . In this piece I wanted to explore a journey from a wild and ferocious sound world that gradually recedes into a mystical and beautiful sound world lying beneath.”



Talking Down the Tiger

Pour percussion et traitement électronique en direct

CRÉATION : 28 AVRIL 2010

Staniland utilise l’image du tigre comme métaphore pour décrire la percussion : « L’instrument en possède à la fois la férocité, la beauté et le caractère mystérieux ». Pour illustrer la logique compositionnelle mise en œuvre dans *Talking Down the Tiger*—pièce composée de deux parties sans interruption, « Crazy! » et « Beautiful »—, il a augmenté la technique standard de captation de son et de mise en boucle. Pour ce faire, il a conçu le « stanilooper », un dispositif qui peut s’adapter aux hauteurs et aux rythmes du matériau joué aux percussions, tout en le prolongeant dans l’espace et le temps à l’aide de plusieurs haut-parleurs. Staniland fait remarquer : « plusieurs instruments de percussion démontrent leurs qualités sonores les plus intéressantes à des nuances pianissimo, ce qui est plutôt en contradiction avec le type d’écriture tonitruante et déchaînée souvent associée à l’instrument... Dans cette pièce, j’ai voulu explorer une trajectoire qui passe progressivement d’un univers sonore sauvage et féroce à un monde mystérieux de belles sonorités. »

233

Mar.

p < *f* *p* < *f* *p* < *sfz*

F

Whimsical

fff with the wood end of sticks
(brittle, dry sound)

gliss distance is approximate: (the end note of the gliss is not meant to be heard - just the direction of the gliss is important)

236

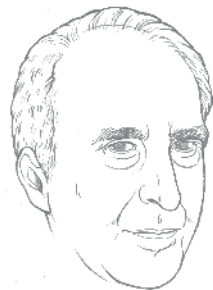
Mar.

leggiero

ff

**GILES
SWAYNE (UK)**

b.1946



Lonely Hearts

For a cappella choir (SATB)

PREMIERE: NOVEMBER 14, 2004

During 2004, Swayne had been working on a series of sacred choral pieces, culminating in a large-scale setting of the *Stabat Mater*. It was for light relief that he turned to writing *Lonely Hearts*. The lyrics for these songs are poems by contemporary English writer Wendy Cope. Taken from her 1986 collection *Making Cocoa for Kingsley Amis*, they deal with the bittersweet complexities of modern personal relationships. Although often very funny and rather saucy (the fourth song, *Verse for a Birthday Card*, is a mini-fugue on the words "Some people like sex more than others"), they also have distinctly serious and quite poignant undertones. "I had great fun setting them to music," says Swayne, "and I hope that comes across in performance."

Lonely Hearts

Pour chœur a cappella (SATB)

CRÉATION : 14 NOVEMBRE 2004

Au cours de l'année 2004, Swayne a travaillé à une série d'œuvres chorales sacrées dont une pièce d'envergure sur le *Stabat Mater*. C'est avec l'idée de s'accorder un peu de répit qu'il a écrit *Lonely Hearts* sur des poèmes d'une auteure anglaise contemporaine, Wendy Cope. Tirés de son recueil de 1986, *Making Cocoa for Kingsley Amis*, ces poèmes portent sur la complexité des relations personnelles modernes. Bien que généralement amusants et un brin osés (la quatrième chanson, *Verse for a Birthday Card*, est une petite fugue sur les paroles « Some people like sex more than others »), ces textes sont également sérieux et touchants à certains moments. « J'ai eu beaucoup de plaisir à mettre ces textes en musique », déclare Swayne, « j'espère que ça s'entend dans la performance ».

1: Reading Scheme

Childish ♩ = 72

S
Here is Jane. They like fun. Jane has a big doll...

A
Here is Jane. They like fun. Jane has a big doll...

T
Here is Peter. They like fun.

B
Here is Peter. They like fun.

**JOHN
TAVENER (UK)**

b.1945



Invocations and Last Word

For Four Choirs (SATB)

PREMIERE: JUNE 4, 2005

Four invocations, each invoking a deity from one of the world's great religions, are punctuated by cries of the mystical syllable "Om." Each invocation is followed by a poem by the Sufi philosopher Frithjof Schuon; each poem's setting is based on the musical material of the invocation that precedes it. The first invocation is Christian: "Jesu Maria." Calling on God the infinite, it is followed by Schuon's poem *Adastra*. The second invocation, "Wakan Tanka," calls upon the Great Spirit of Native North Americans, while the third invokes Krishna, one of the most important manifestations of the supreme godhead in Hinduism. Finally comes "Amitabha," an invocation of the non-historical Buddha, followed by Schuon's *Amida*. The piece closes with one of Schuon's final poems, *Endwort*, sung by a very small group: "Ein Lied von Liebe und ein Lied von Licht" ("A song of love, a song of light").

Invocations and Last Word

Pour quatre chœurs (SATB)

CRÉATION : 4 JUIN 2005

Quatre invocations de divinités des grandes religions du monde sont ponctuées par des exclamations sur la syllabe mystique « Om ». Chaque invocation est suivie d'un poème du philosophe soufi Frithjof Schuon, la mise en musique de chacun de ces poèmes étant basée sur le matériau musical de l'invocation précédente. La première invocation est chrétienne : « Jesu Maria » ; portant sur le caractère infini de Dieu, elle est suivie du poème « Adastra » de Schuon. La deuxième invocation, « Wakan Tanka », en appelle au Grand esprit des Amérindiens, alors que la troisième s'adresse à Krishna, une des plus importantes manifestations du dieu suprême de l'hindouisme. La pièce se poursuit avec « Amitabha », invocation du Bouddha céleste, suivie du poème « Amida » de Schuon, avant de se terminer avec « Endwort » de Schuon, chanté par un très petit groupe : « Ein Lied von Liebe und ein Lied von Licht » (« Un chant d'amour, un chant de lumière »).

III

S. *pp* Die ei - ne un - ge - still - te Sehn - sucht drängt. *mp* O

A. *pp* Die ei - ne un - ge - still - te Sehn - sucht drängt. *mp* O

T. *pp* Die ei - ne un - ge - still - te Sehn - sucht drängt. *mp* O

B. *pp* Die ei - ne un - ge - still - te Sehn - sucht drängt. *mp* O

IV

S. *pp* Die ei - ne un - ge - still - te Sehn - sucht drängt. *mp* O

A. *pp* Die ei - ne un - ge - still - te Sehn - sucht drängt. *mp* O

T. *pp* Die ei - ne un - ge - still - te Sehn - sucht drängt. *mp* O

B. *pp* Die ei - ne un - ge - still - te Sehn - sucht drängt. *mp* O

Song of Songs

with computer graphic images by Theo Goldberg

For oboe d'amore/english horn, two digital soundtracks, and computer graphic images

PREMIERE: MAY 5, 1993

The lyrical and sensual imagery of the Old Testament's Song of Solomon is portrayed in four movements: "Morning," "Afternoon," "Evening," and "Night and Daybreak." The soundscape is derived from vocal recordings of the text and from other recorded sources: a monk singing with the monastery bells at Santissima Annunziata, near Amelia, Italy, together with cicadas and crickets recorded there by the composer; the dawn chorus in Brittany; a stream and a crackling fire. All these sounds are digitally stretched and harmonized, bringing out their inner voices and colours. The result is a Mediterranean soundscape in which all voices are singing, and the boundaries between the self and the environment are blurred. The voice becomes the environment and the environment sings with its own voice, its refrain of "I am my Beloved's and my Beloved is mine" accompanied by the Hebrew cantillation melody traditionally associated with the text.

BARRY TRUAX

b.1957



Song of Songs

avec imagerie réalisée par ordinateur de Theo Goldberg

Pour hautbois d'amour/cor anglais, deux trames sonores par ordinateur et imagerie par ordinateur

CRÉATION : 5 MAI 1993

L'imagerie lyrique et sensuelle du Cantique des cantiques, tiré de l'Ancien Testament, est illustrée en quatre mouvements : « Morning », « Afternoon », « Evening » et « Night and Daybreak ». La trame sonore se compose d'enregistrements vocaux du texte et d'autres enregistrements : le chant d'un moine accompagné des cloches du monastère Santissima Annunziata près d'Amelia en Italie, ainsi que le chant des cigales et des grillons enregistrés au même endroit par le compositeur; le chant des oiseaux au lever du jour en Bretagne; le son d'une rivière et le crépitement d'un feu. Tous ces sons sont allongés et harmonisés numériquement pour faire ressortir leurs caractéristiques internes et leur couleur, produisant un paysage sonore méditerranéen où toutes les voix chantent, et où les frontières entre la personne et l'environnement sont brouillées. La voix devient l'environnement et l'environnement chante de sa propre voix, son refrain « Je suis à mon bien-aimé, et mon bien-aimé est à moi » accompagné par la cantillation hébraïque traditionnellement associée au texte.

Brightly

Oboe

Tape

(Approx. pitch and rhythm)

*A fountain of gardens,
a well of flowing waters,
and streams from Lebanon.*
2:04

I am the Rose of Sharon, the Li - ly of the Val - ley, as the li - ly a - mong the
2:11

A tempo

Oboe

Tape

rit. ----- A tempo

thorns, so is my love a - mong the daughters. I am the Rose of Sharon, the Li - ly of the Val - ley, as the li - ly a -

JOHN WEINZWEIG

b.1913-d.2006



Prime Time

For soprano, baritone, fl, bcl

PREMIERE: APRIL 26, 1992

Intended to be seen as much as heard, *Prime Time* is a music-theatre work, with words assembled by the composer. Those words consist of a series of disparate messages from the news media presented in juxtaposition without heed to chronology. Moments of quiet rumination, ranging from the contemplation of hidden meanings to furtive thoughts, are interrupted by concert events. Even these are not immune to infiltration from random sources, thus turning into mixed messages. Thoughts become atomized, and language becomes garbled. The singers and instrumentalists engage in various dialogue relationships within the events or scenes, in cinematic-style actions.

Prime Time

Pour soprano, baryton, flûte et clarinette basse

CRÉATION : 26 AVRIL 1992

Conçue pour être vue autant qu'entendue, *Prime Time* est une pièce de théâtre musical dont les paroles, un ensemble disparate de messages de médias d'information juxtaposés sans souci de chronologie, ont été assemblées par le compositeur. Des moments de méditation calme, de contemplation de significations cachées et d'éclairs de pensée sont interrompus par des événements du concert. Même ceux-ci ne sont pas à l'abri d'infiltrations d'origine aléatoire qui en font des messages mixtes; atomisation de la pensée et détournement du langage. Les chanteurs et les instrumentistes amorcent diverses formes de dialogue lors des événements ou scènes, le tout dans un style cinématographique.

15

Dow Jones Blues

Sop. $\text{♩} = 60$

Oh - blues so blue Oh — down down — so — blue Whattodo-
woe - trou-ble woe — dark days

Repeat if necessary then stop at entry of 1st sax group

Dow Jones takes a beating, corporate index fell 18 points, trading

Bari (narration) $\text{♩} = 112$

was halted, Turkey legs failed to move,

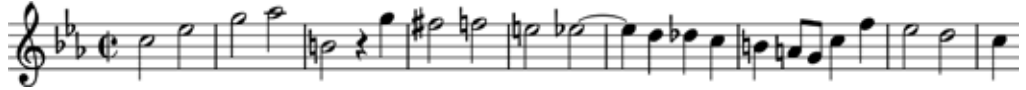
Fl.

Bass Cl.

STOP when narration ends

In 1747, King Frederick the Great of Prussia challenged Johann Sebastian Bach to improvise a fugue on the following theme:

En 1747, le roi Frédéric II de Prusse lança un défi à Jean-Sébastien Bach en lui demandant d'improviser une fugue sur le thème suivant :



FREDDY'S TUNE

PREMIERE: APRIL 22, 2004

CRÉATION: 22 AVRIL 2004

Bach more than rose to the challenge, composing not merely one but a whole collection of pieces, to become known as *The Musical Offering*. Two centuries later, in the 1960s, Harry Somers, R. Murray Schafer, Norman Symonds, Gordon Delamont, and Harry Freedman took up the challenge anew, devising a concert that combined Bach's offering with their own jazz compositions based on the same original theme. In the new millennium, their example inspired Soundstreams to commission a series of pieces for string trio, also using Frederick's theme as a departure point. The results were première by the Gryphon Trio in 2004, in a concert entitled *Freddy's Tune*.

Bach a su relever le défi, composant non pas une, mais bien toute une série de pièces connue plus tard sous le titre *l'Offrande musicale*. Deux siècles plus tard, dans les années 1960, Harry Somers, R. Murray Schafer, Norman Symonds, Gordon Delamont et Harry Freedman ont relevé à leur tour le défi en concevant un concert où l'on présenterait l'œuvre de Bach et leurs propres compositions de jazz inspirées du même thème. Plus récemment, Soundstreams s'est inspiré de leur exemple et a commandé une série de pièces pour trio à cordes inspirées du thème de Frédéric II de Prusse. Les œuvres commandées ont été créées par le trio Gryphon en 2004, dans le cadre d'un concert intitulé *Freddy's Tune*.

A Musical Offering
Omar Daniel

The image shows a musical score for 'A Musical Offering' by Omar Daniel. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, marked 'Meno Mosso' and '(Harry Freedman)'. The middle staff is a piano line in bass clef, also marked 'Meno Mosso' and '(Harry Freedman)'. The bottom staff is a piano line in bass clef, marked '73 Meno Mosso'. The score is in 7/16 time and features complex polyphonic textures with various dynamics like *f* and *mf*.

Prompted both by the polyphonic nature of Bach's *Musical Offering* and the spirit of adventure it evinces, Daniel chose to freely rewrite Frederick's theme, using fragments and motifs from it. His second movement, for instance, uses the original's descending chromatic scale; Daniel sets his motifs contrapuntally, using compact baroque archetypes. In regards to Bach's "spirit of invention," he comments: "I contacted my fellow composers and asked them if they would supply me with fragments of their own interpretations. I then integrated their music into my own, creating an adaptation of an adaptation."

Stimulé par la dimension polyphonique de *l'Offrande musicale* et l'esprit d'aventure dont l'œuvre témoigne, Daniel a choisi de réécrire le thème du roi Frédéric à partir de fragments et motifs qu'il en a tirés. Par exemple, il utilise le trait chromatique descendant pour son deuxième mouvement et traite ses motifs de manière contrapuntique à l'aide d'archétypes baroques. Pour être fidèle à l'« esprit inventif » de Bach, Daniel déclarait : « j'ai contacté mes collègues et je leur ai demandé de partager avec moi des fragments de leur interprétation. J'ai ensuite intégré leur musique à la mienne pour ainsi adapter une adaptation. »

A Gift for King Freddy
Harry Freedman

The image shows a musical score for the piece "A Gift for King Freddy" by Harry Freedman. It consists of four staves of music. The top staff is in treble clef, the second staff is in bass clef, the third staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score includes various rhythmic figures, such as triplets and sixteenth-note runs. Dynamics like "ff" (fortissimo) and "dim" (diminuendo) are used throughout. The piece ends with a "Ped. (SUSTAINING)" instruction.

Despite its irreverent title, Freedman's contribution to *Freddy's Tune* is not, this time, a jazz piece. Nor does it contain the original theme given to Bach by King Frederick. Instead, noting that Frederick's theme uses eleven of the twelve notes of the chromatic scale, Freedman extracted from it a number of two-, three-, and four-note fragments which he then arranged in different combinations to form several eleven-note tone rows. It was in those tone rows that he found the material for his composition.

Malgré son titre irrévérencieux, la composition de Freedman n'est pas une pièce de jazz et ne comprend pas le thème original du roi. Remarquant plutôt que le thème est formé de onze des douze sons de la gamme chromatique, Freedman en a tiré des fragments de deux, trois et quatre sons qu'il a ensuite regroupés en différentes combinaisons pour former plusieurs séries de onze sons qui ont fourni le matériau pour la composition.

Freddy's Blend
Craig Galbraith

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Viola (Vlc.), and Piano (Pno.). The score is in 4/4 time and begins at measure 66. The key signature has one flat (B-flat). The Violin part starts with a rest, followed by a melodic line with a slur and a dashed line above it labeled 'expressivo'. The Viola part starts with a rest, followed by a bass line with a slur and a dashed line above it. The Piano part starts with a rest, followed by a complex texture with slurs and a dashed line above it. The dynamics are marked 'mp' (mezzo-piano) for the Violin and Viola, and 'mp' for the Piano. The score ends with a double bar line and a 4/4 time signature.

For the most part, Galbraith uses the notes of King Frederick's original theme but rearranges them in various ways. Sometimes the notes are played simultaneously; sometimes the tune is transformed by means of such simple techniques as inverting it or playing it backwards. By freely blending the material thus generated, Galbraith creates the textures of his piece.

Galbraith a principalement utilisé les sons du thème original du roi Frédéric, mais après les avoir réorganisés de diverses manières. Parfois, les sons sont joués simultanément, parfois le compositeur emploie certaines techniques aussi simples que le renversement ou la forme rétrograde. Galbraith a créé les différentes textures de la pièce en combinant librement les matériaux ainsi générés.

*Fred and John were having tea
(when I dropped by)*
Melissa Hui

The image shows a musical score for three instruments: Violin (Vln.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is in 6/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Violin part begins at measure 63 and consists of a series of eighth-note patterns, each starting with a '6' indicating a sixteenth-note triplet. The Violoncello part features a melodic line with some slurs and a final sixteenth-note triplet. The Piano part is divided into two staves, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support with chords and slurs.

Hui uses traditional gestures idiomatic to the piano trio to translate and transform the original theme. Her piece contains virtuosic lines for all instruments, each of which exists alone, and within, a densely contrapuntal texture. ("They served crumpets," Hui offers, as a waggish addendum to her contribution's title.)

Hui utilise des gestes traditionnels qui appartiennent à l'idiome du trio avec piano pour traduire et transformer le thème original. Sa pièce comprend des traits de grande virtuosité pour tous les instruments, lesquels ont à la fois une identité comme éléments autonomes et comme parties d'une texture contrapuntique dense. (« Ils ont servi des crumpets », ajoutait Hui, en guise de post-scriptum moqueur au titre de sa composition.)



Steenhuisen grapples in his piece with what he calls the “retrograde/palindrome problem”—the fact that, while music moves forward through time, the concept of a retrograde melody or musical palindrome requires the listener to experience the music moving both forwards and in reverse—for example, “a 1 2 3 2 1 statement of materials competing against time’s momentum of 1 2 3 4 5 6 7 8 9.” The overlapping of conceptually divergent materials compounds the problem: how does one begin to hear the beginning, middle, and end of the pattern if new layers distort one’s conception of the melody? Steenhuisen does not attempt to answer the question but simply presents one possible outcome of the palindrome concept.

Dans sa pièce, Steenhuisen s’attaque à ce qu’il nomme le « problème du rétrograde/palindrome », c’est-à-dire le fait que bien que la musique se déploie de manière unidirectionnelle dans le temps, le concept d’une mélodie rétrograde ou d’un palindrome musical nécessite que l’auditeur puisse faire l’expérience de la musique dans deux directions opposées, par exemple « un énoncé de matériaux 1 2 3 2 1 qui se déroule contre l’écoulement temporel 1 2 3 4 5 6 7 8 9. » Le chevauchement de matériaux conceptuellement divergents accentue le problème : comment peut-on entendre le début, le milieu et la fin d’une forme ou d’un trait si de nouvelles couches d’information déforment la conception que l’on a de la mélodie? Steenhuisen ne cherche pas à répondre à la question, il présente simplement une version possible du concept de palindrome.

TORONTO FANFARE PROJECT

PREMIERE: MAY 31-JUNE 4, 2006

CRÉATIONS: 31 MAI AU 4 JUIN 2006

Defined by the *Oxford English Dictionary* as “a short ceremonious sounding of trumpets, an elaborate welcome,” the fanfare is a form understood by all. The Toronto Fanfare Project, a series of eclectic concerts presented as part of the 2006 soundaXis festival of music and architecture, offered an elaborate five-day welcome to this rich literature for brass ensemble, animating some of the great architectural and acoustical masterpieces in the core of Toronto with a celebration of the music of Canada and its northern neighbours. Thirteen new fanfares, in both jazz and classical genres, were commissioned for the occasion from Canadian and Scandinavian composers: Chris Paul Harman, John MacLeod, Gary Kulesha, Ray Luedeke, Alexina Louie, Kelly Marie Murphy, and Andrew Staniland of Canada; Tryggvi Baldvinsson of Iceland; Fuzzy and Jens Winther of Denmark; Anders Hillborg of Sweden; Kirmo Lintinen of Finland; and Rolf Wallin of Norway.

« Bref salut cérémonieux de trompettes, accueil élaboré » peut-on lire dans l’*Oxford English Dictionary* à l’entrée « fanfare », cette forme est universellement comprise. Le Toronto Fanfare Project, une série de concerts éclectiques présentés dans le cadre du festival de musique et d’architecture soundaXis de 2006, a réservé un accueil élaboré à cette riche littérature pour ensemble de cuivres, animant ainsi certains des hauts lieux architecturaux et acoustiques de Toronto par une célébration de la musique du Canada et de ses voisins nordiques. Pour l’occasion, treize nouvelles fanfares de style classique et jazz ont été commandées à des compositeurs canadiens et scandinaves : Chris Paul Harman, John MacLeod, Gary Kulesha, Ray Luedeke, Alexina Louie, Kelly Marie Murphy et Andrew Staniland du Canada; Tryggvi Baldvinsson d’Islande; Fuzzy et Jens Winther du Danemark; Anders Hillborg de Suède; Kirmo Lintinen de Finlande; Rolf Wallin de Norvège.

Fanfare for a Blue Mountain
Trygvi Baldvinsson (Iceland)

Musical score for *Fanfare for a Blue Mountain* by Trygvi Baldvinsson, measures 100-105. The score is for five instruments: Tpt. 1, Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The music features a fanfare-like melody with various articulations and dynamics. The Tuba part includes a *ff* dynamic marking.

Iron Lips
Fuzzy (Denmark)

Musical score for *Iron Lips* by Fuzzy, measures 105-110. The score is for four instruments: Trpt.1 Bb, Trpt.2 Bb, Trpt.3 Bb, and Trpt.4 Bb. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The music features a fanfare-like melody with various articulations and dynamics. The Trpt.1 Bb part includes a *ff* dynamic marking.

Fanfare/Processional
Chris Paul Harman

Musical score for *Fanfare/Processional* by Chris Paul Harman. The score is for five instruments: C Tpt. 1, C Tpt. 2, Hn., Tbn., and Tuba. The music is in 2/4 time and features dynamic markings such as *mfz.p*, *mfz.p < mfz*, *mfz.p*, *mfz.p*, *mfz.p < mfz*, *mfz.p*, *fz.p*, and *f*. The Tuba part includes a *fz.p* marking and a *f* marking. The score is marked with a *6* above the first measure.

Toronto Fanfare
Anders Hillborg (Sweden)

Musical score for *Toronto Fanfare* by Anders Hillborg (Sweden). The score is for four instruments: C Tpt. 1, C Tpt. 2, C Tpt. 3, and C Tpt. 4. The music is in 2/4 time and features dynamic markings such as *p* and *f*. The score is marked with a *fz* above the first measure.

Without Fanfare
Gary Kulesha

37

dynamic: *audible, but dying away across all repetitions*

1

2

3

4

pp *p* *pp* *p*

walk away from group; repeat 2 times, rubato

walk away from group; repeat 3 times, rubato

Detailed description: This musical score shows four staves (1-4) for measures 37-40. Staff 1 has a treble clef and a whole note with a fermata. Staff 2 has a treble clef and a series of eighth notes, with a dynamic of *pp* and a *p* dynamic later. Staff 3 has a treble clef and a series of eighth notes, with a dynamic of *p* and a *pp* dynamic later. Staff 4 has a bass clef and a series of eighth notes, with a dynamic of *p*. There are two boxed annotations: one for measures 38-39 on staff 2 and one for measures 39-40 on staff 4, both containing the instruction 'walk away from group; repeat 2 times, rubato' and 'walk away from group; repeat 3 times, rubato' respectively. A dynamic instruction at the top right reads 'dynamic: audible, but dying away across all repetitions'.

Zina's Brass
Alexina Louie

40 $\frac{j}{4}$ = ca. 100 41 42 43 44

Tpt 1

Tpt 2

Hn

Tbn

tuba

mp *f* *mp* *f* *mp* *f*

Detailed description: This musical score shows five staves (Tpt 1, Tpt 2, Hn, Tbn, tuba) for measures 40-44. The tempo is marked as $\frac{j}{4}$ = ca. 100. The staves contain various rhythmic patterns and dynamics. Dynamics include *mp* and *f*. There are several slurs and accents throughout the score.

Joy

Raymond Luedeke

♩ = 112

poco accelerando

mf *f* *mf* *f* *mf*

f *mf* *f* *mf*

*bring out

mf

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Joy' by Raymond Luedeke. It features five staves. The top two staves are in treble clef, the third is in bass clef, and the bottom two are in bass clef. The music is in 3/4 time and begins with a tempo marking of ♩ = 112. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). A *poco accelerando* instruction is present at the top right. A performance instruction '*bring out' is written below the third staff. The piece concludes with a *mf* dynamic marking.

Murphy Fanfare

Kelly-Marie Murphy

45

f *fp* *f*

46

f *f* *f* *fp*

51

p *f* *f* *mf*

f *f* *mf*

Cac. tpt. 3

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Murphy Fanfare' by Kelly-Marie Murphy. It features two staves, labeled 'tpt. 1' and 'tpt. 2'. The music is in 2/4 time and consists of several measures with changing time signatures (6/8, 3/4, 6/8, 3/4, 6/8, 3/4). The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). A performance instruction '*Cac. tpt. 3*' is written above the second staff. A measure number '51' is enclosed in a box above the first staff. The piece concludes with a musical symbol consisting of a treble clef and a quarter note.

Axis: Bold as Brass

Andrew Staniland

in C 1
up A
stage)

in C 2

in C 3
up B
stage)

in C 4

ff *ppp* *ff* *ppp*

p *ppp* *p* *ppp*

p *ppp* *p* *ppp*

Fanfare

Rolf Wallin (Norway)

ff *ff* *ff*

INTERVIEW WITH PERCUSSIONIST RYAN SCOTT

In this catalogue we present the composers that have written music for Soundstreams concerts over the past 30 years. The composer is only one part of the equation when presenting new works; performers are what give these pieces life. This interview presents anecdotes of one performer connected deeply to Soundstreams, percussionist Ryan Scott.

HOW LONG HAVE YOU WORKED ON PROJECTS WITH SOUNDSTREAMS?

I have worked with Soundstreams since the very beginning of my professional career (now for 16 years). In Soundstreams concerts, I have had the good fortune to work with many of the world's finest composers including R. Murray Schafer, Gilles Tremblay, Thomas Ades, Joseph Schwantner, Steve Reich, Aaron Jay Kernis and performers like NEXUS, Liam Teague and Patricia Rozario. I have been a featured artist where I have premiered works by Michael

Colgrass, Michael Oesterle, Andrew Staniland, and Peter Hatch.

WHAT WAS THE FIRST WORK YOU PERFORMED WITH THE ORGANIZATION? HOW WAS THIS EXPERIENCE?

When I first started working with Soundstreams it was for the Encounters series, which paired a renowned international composer with a Canadian composer.

I remember very well the first concert I played with Soundstreams in 1996. The work, *Concerto for Piano, strings and percussion* by Talvaldis Kenins, at the CBC in the Glenn Gould Studio and conducted by Gary Kulesha. This was one of the very first professional concerts I played and I was very nervous, but I remember clearly how kind and inviting the other musicians were, particularly Lawrence, who made a special point of congratulating me on the performance, and then welcoming me back to play again in the very next concert.

DO YOU FEEL THAT SOUNDSTREAMS HAS HAD A CONTRIBUTION/IMPACT ON YOUR ARTISTIC GROWTH?

Soundstreams has had an extraordinary impact on my artistic growth. Some of the most inspirational moments of my development as a musician have been dealing with the tremendous opportunities Soundstreams has afforded me. It is without a doubt in my mind, that Soundstreams has had a

profound contribution in helping me reach this level of professional artistic activity today. I felt (and continue to feel) very supported by Lawrence and Soundstreams since the moment of my first involvement.

OF THE LIST OF WORKS WITHIN THE CATALOGUE HOW MANY OF THEM DID YOU PERFORM ON? ARE THERE A PARTICULAR WORKS THAT CARRY A DISTINCT MEMORY OR ANECDOTE?

Of the list of works, these are the ones I remember for sure, but I may very well have played on more! *Pan Trio* by Michael Colgrass, *Time Zones* by Peter Hatch, *Terror and Erebus* by Henry Kucharzyk, *Sextet* by Gary Kulesha, *Look on Glass* by Michael Oesterle, *The Children's Crusade* by R. Murray Schafer.

For Pan Trio/Colgrass – Liam Teague, A Trinidadian by birth, got out of the cab with Michael Colgrass at my bungalow in the sleepy neighborhood of Don Mills (we were rehearsing there because of my percussion gear and (my wife) Sanya Eng's Harp, all located in the basement studio). After a few minutes of introduction, Liam expressed that he had just arrived from a long plane flight and was hungry. I asked him what he wanted and he said "To be honest I would love a Roti" and laughed. I said "Follow me". We walked 5 minutes from my house and picked up some Channa Rotis from Island Foods on Don Mills road. He was completely blown away

by the quality and taste of the Roti (which he can very rarely find in his now hometown of Chicago) and I said “Welcome to Toronto”. He gave me a high-5 and said “AMAZING!”.

For Look on Glass/ Oesterle – Never have I endured such a puzzling and yet soulful premiere of a piece of music. I was playing with the pre-eminent Koto player in the world, Kazue Sawai, of whom I’d learned about from Lawrence’s travels through Japan. I wrote to Lawrence and told him how much I had enjoyed the performance he had recorded of this extraordinary player. Not long after he contacted me and asked if I would like to play with her, and if so which composer would I prefer to have write for this odd combination? I said Michael Oesterle and several months later Kazue arrived on my doorstep with her interpreter. Sadly, she was two days late, because Air Canada would not let her Koto on the flight, which left us with only two days to rehearse the Oesterle and a very difficult work by Maki Ishii.

Ms. Sawai’s interpreter spoke very limited English and was very little help with the myriad of problems that ensued. Kazue had all of her Western notation translated into traditional Japanese music notation, which (as I understand it) reads vertically and seems to consist of many dashes, character symbols and numbers (which seem to correspond with nothing in particular). Sadly, her music translator was no better than

her English translator and her parts (particularly for the new Oesterle piece) were rife with errors. For example, after 15 minutes I was able to convey that there was a 16th note rest missing in her part in measure 45 of the first movement. Eventually, I gave up and went with the flow (mostly for sake of time).

For the Children’s Crusade/Schafer, I could write a book. But I will be brief. I can’t recall how many stations there were of percussion instruments, or how many times I had to move them (or how many preliminary meetings there were about moving them), but I do recall one thing.

I had to play a Middle-Eastern dumbek drum (unfamiliar to me), so I started playing a little (or the best I could) and the singer Maryem Tollar turned around, grabbed it from my hands and said, “No, you play it like this.. let me bring you mine, it’s better”. That was the first and only time a singer showed me how to play a drum.

HOW DO YOU SEE THE WORK THAT SOUNDSTREAMS DOES IN THE CONTEXT OF TORONTO, THE PROVINCE, THE COUNTRY AND INTERNATIONALLY?

Soundstreams is a truly remarkable institution that supports Canadian artists and Canadian arts like no other. Soundstreams has consistently invigorated Canadian culture with international influence while simultaneously supporting homegrown talent to such an extent, that the

two bodies merge and become something new. This happens within other arts organizations, but I have seen Soundstreams grow into not simply a large-scale presenter of new music, but amass and gravitate to become a centre of new music creation in the world.

When looking at past and current seasons of Soundstreams, the exchange of values and cultures between noted ensembles, soloists, and composers from various nationalities with established Canadian counterparts, creates a fabric of expanded Canadian identity. I am truly proud not only to be asked to perform for Soundstreams, but to be part of the product Soundstreams nurtures and influences, the culture itself, of Canada.

ENTREVUE AVEC RYAN SCOTT, PERCUSSIONNISTE

Dans ce catalogue, nous présentons les compositeurs qui ont contribué aux concerts de Soundstreams depuis 30 ans. Mais en matière de diffusion de musique en concert, le compositeur n'est qu'une partie de l'équation, ce sont les interprètes qui donnent vie aux pièces. Percussionniste très impliqué dans les projets de Soundstreams, Ryan Scott partage quelques anecdotes.

DEPUIS COMBIEN DE TEMPS PARTICIPEZ-VOUS AUX PROJETS DE SOUNDSTREAMS?

Je travaille avec Soundstreams depuis le début de ma carrière professionnelle (depuis 16 ans maintenant). Dans le cadre des concerts de Soundstreams, j'ai eu la chance et le privilège de travailler directement avec plusieurs compositeurs canadiens et du monde entier parmi les plus intéressants, entre autres R. Murray Schafer, Gilles Tremblay, Thomas Ades, Joseph Schwantner, Steve Reich, Aaron Jay Kernis, et

des interprètes comme NEXUS, Liam Teague et Patricia Rozario. Comme artiste invité, j'ai créé des œuvres de Michael Colgrass, Michael Oesterle, Bruce Mather, Andrew Staniland et Peter Hatch.

QUELLE EST LA PREMIÈRE ŒUVRE QUE VOUS AVEZ JOUÉE AVEC SOUNDSTREAMS? COMMENT CELA S'EST-IL PASSÉ?

Ma première collaboration avec Soundstreams, c'était dans le cadre de la série Encounters qui jumelait un compositeur de réputation internationale et un compositeur canadien.

Je me souviens très bien du premier concert de Soundstreams auquel j'ai participé (en 1996, je crois). Il s'agissait du *Concerto pour piano, cordes et percussion* de Talvaldis Kenins, enregistré en direct au studio Glenn Gould de la CBC sous la direction de Gary Kulesha. C'était un de mes tout premiers concerts professionnels et j'étais très nerveux. Mais je me souviens à quel point les autres musiciens et le personnel de Soundstreams étaient gentils et accueillants. Lawrence, en particulier, est venu me féliciter après la performance et m'a invité à revenir jouer au concert suivant.

CROYEZ-VOUS QUE SOUNDSTREAMS A CONTRIBUÉ À VOTRE DÉVELOPPEMENT ARTISTIQUE?

Soundstreams a eu un impact extraordinaire sur mon développement artistique. Certains des

moments les plus inspirants de mon cheminement comme musicien sont liés aux occasions que Soundstreams m'a offertes.

Il n'y a aucun doute pour moi : Soundstreams a joué un rôle important dans mon cheminement et m'a aidé à me rendre là où je suis sur le plan artistique et professionnel. Je n'ai jamais cessé de sentir le soutien de Lawrence et de Soundstreams depuis ma première participation.

PARMIS LES ŒUVRES DU CATALOGUE, COMBIEN DE PIÈCES AVEZ-VOUS JOUÉES? GARDEZ-VOUS DES SOUVENIRS PARTICULIERS DE CERTAINES D'ENTRE ELLES? DES ANECDOTES?

Voici les pièces dont je me souviens avec certitude, mais j'en ai possiblement joué d'autres :

Pan Trio de Michael Colgrass, *Time Zones* de Peter Hatch, *Terror and Erebus* de Henry Kucharzyk, *Sextet* de Gary Kulesha, *Look on Glass* de Michael Oesterle, *The Children's Crusade* de R. Murray Schafer.

Pour la performance de *Pan Trio* de Colgrass, Liam Teague, Trinidadien d'origine, est sorti du taxi avec Michael Colgrass, devant chez moi à Don Mills (nous répétions chez moi parce que mes instruments et la harpe de mon épouse, Sanya Eng, étaient déjà sur place). Après les présentations, Liam m'a dit qu'il arrivait tout juste d'un long vol et qu'il avait faim. Je lui ai demandé ce qu'il souhaitait manger et il m'a répondu en riant : « Honnêtement, j'aimerais

bien manger un Roti ». Je lui ai dit : « D'accord, suis-moi. » Nous avons marché cinq minutes et nous avons acheté des Channa Rotis de Island Foods sur Don Mills. Liam était complètement renversé de la qualité des Rotis (il arrive difficilement à en trouver chez lui à Chicago), et je lui ai dit : « Bienvenue à Toronto ». Il m'a tapé dans la main et a crié : « INCROYABLE! »

Pour *Look on Glass* de Michael Oesterle, je n'ai jamais connu une création à la fois si déconcertante et si vivante. Je jouais avec Kazue Sawai, une joueuse de koto de réputation mondiale dont j'ai d'abord entendu parler par un courriel de Soundstreams au sujet des voyages de Lawrence au Japon. J'avais écrit à Lawrence pour lui dire à quel point j'avais apprécié le concert qu'il avait enregistré avec cette musicienne extraordinaire. Peu de temps après, Lawrence m'a répondu et m'a demandé si je désirais jouer avec elle et à quel compositeur j'aurais envie de voir confier la tâche d'écrire pour cette combinaison inhabituelle. J'ai suggéré Michael Oesterle et plusieurs mois plus tard, Kazue a frappé à ma porte avec son interprète. Malheureusement, elle est arrivée avec deux jours de retard parce que Air Canada refusait de prendre son koto à bord, ce qui ne nous a laissé que deux jours pour répéter la pièce de Oesterle et une pièce très difficile de Maki Ishii.

L'interprète de madame Sawai ne parlait pas bien l'anglais et n'a pas été très utile pour régler la quantité de problèmes que nous avons

eus. Toutes les partitions en notation occidentale de Kazue ont été traduites en notation musicale traditionnelle japonaise qui se lit verticalement (à ce que j'en sais) et comprend divers traits, caractères, symboles et nombres (qui semblent ne correspondre à rien de précis). Sa traductrice musicale ne semblait malheureusement pas meilleure que son interprète, et ses partitions étaient truffées d'erreurs, en particulier la pièce d'Oesterle. Par exemple, j'ai pu m'apercevoir après 15 minutes qu'il manquait un quart de soupir dans sa partition, à la mesure 45 du premier mouvement. J'ai tout de même fini par laisser aller les choses, surtout pour une question de temps.

Pour *Children's Crusade* de Schafer, je pourrais écrire un livre entier, mais je vais être bref. Je ne me souviens plus du nombre de stations d'instruments de percussion ni du nombre de fois où j'ai dû les déménager (ni du nombre de réunions préparatoires à ce sujet), mais je me souviens [d'une] chose.

Je devais jouer le dumbek, un tambour du Moyen-Orient que je ne connaissais pas. J'ai commencé à en jouer, du mieux que j'ai pu, et la chanteuse Maryem Tollar s'est tournée vers moi et me l'a enlevé des mains en disant : « Non, c'est comme ça qu'il faut en jouer... Je vais t'apporter le mien, il est meilleur. » C'est la première et la seule fois qu'une chanteuse m'a appris comment jouer un tambour.

COMMENT VOYEZ-VOUS LE TRAVAIL DE SOUNDSTREAMS À L'ÉCHELLE DE TORONTO, DE LA PROVINCE, DU CANADA ET SUR LA SCÈNE INTERNATIONALE?

Soundstreams est une institution remarquable, dirigée par un visionnaire infatigable et exceptionnel, qui soutient les artistes canadiens et l'art canadien comme nul autre. Soundstreams a revitalisé la culture canadienne par l'apport d'influences internationales, tout en soutenant les talents d'ici, à un point où les deux entités se fondent et deviennent autre chose. Ceci peut se produire avec d'autres organismes artistiques; j'ai vu Soundstreams devenir non seulement un important diffuseur de nouvelle musique, mais un centre de création de nouvelle musique à l'échelle mondiale.

Quand je regarde les saisons passées et actuelle de Soundstreams, les échanges entre les ensembles, les solistes et les compositeurs de différentes nationalités et leurs vis-à-vis canadiens contribuent à créer une identité canadienne élargie. Je suis très fier, non seulement d'être invité à jouer pour Soundstreams, mais de participer à ce que Soundstreams nourrit et influence, la culture canadienne elle-même.

CHRONOLOGICAL INDEX

- 1987 Laudes Creationis Hollman, Derek [59](#)
The Harper of the Stones Applebaum, Louis [3](#)
- 1989 The First Fable Hawkins, John [57](#)
- 1991 So You Think You're Mozart? Applebaum, Louis [7](#)
The Legend of Sleepy Hollow Applebaum, Louis [5](#)
- 1992 Prime Time Weinzwieg, John [133](#)
- 1993 Song of Songs Truax, Barry [131](#)
- 1994 The Charmer Ka Nin, Chan [63](#)
11 Minatures for Oboe and Piano Somers, Harry [119](#)
Birminal Trilogy Somers, Harry [121](#)
- 1995 Heavenfields: Lobquin the Leprechaun Buhr, Glenn [11](#)
Of threads and Labyrinths Hatzis, Christos [55](#)
Heirmos Hatzis, Christos [53](#)
- 1996 Traces (Tikkun) Anhalt, Istvan [1](#)
Arc of the Covenant Barnes, Milton [9](#)
- 1997 Borealis Freedman, Harry [27](#)
Terror and Erebus Kucharzyk, Henry [67](#)
- 1999 Voices Freedman, Harry [33](#)
- 2000 Keys to the Unseen Peters, Randolph [81](#)
Indelible Lines, Invisible Surface Murphy, Kelly Marie [73](#)
Paint the Light Ryan, Jeffrey [103](#)
- 2001 Six Songs Rolfe, James [95](#)
Projection Harman, Chris Paul [49](#)
- 2002 O, That You Would Kiss Me Rolfe, James [93](#)
The Growth of Music... Daniel, Omar [21](#)
Valleys Freedman, Harry [31](#)
Under the Sun Rolfe, James [99](#)
- 2003 Cradle Song Galbraith, Craig [43](#)
- 2004 The Fall Into Light Schafer, R. Murray [107](#)
A Gift for King Freddie Freedman, Harry [135](#)
Freddy's Blend Galbraith, Craig [135](#)
Fred & John were having tea... Hui, Melissa [135](#)
Vorwissen Steenhuisen, Paul [135](#)
A Musical Offering Daniel, Omar [135](#)
The Death of Shalana Schafer, R. Murray [109](#)
Graphic 10 Freedman, Harry [29](#)
The Spell of the Rose Galbraith, Craig [45](#)
Lonely Hearts Swayne, Giles [127](#)
- 2005 The Passion of Lavinia Andronicus Daniel, Omar [23](#)
Invocations and Last Word Tavener, John [129](#)
Quintette Ristic, André [85](#)

	Blind	Rolfe, James 89	Cantares	Evangelista, José 25
2006	Lila	Frehner, Paul 39	Time Zones	Hatch, Peter 51
	The Weaving Maiden	Ka Nin, Chan 65	Look on Glass	Oesterle, Michael 77
	Inventory	Current, Brian 19	Talking Down the Tiger	Staniland, Andrew 125
	Fanfare for a Blue Mountain	Baldvinsson, Tryggvi 141	Mallet Quartet	Reich, Steve 83
	Iron Lips	Fuzzy 141	El sueño de Aquiles	Llugdar, Analia 71
	Fanfare/Processional	Harman, Chris Paul 141	Dring, Dring	Sokolović, Ana 115
	Toronto Fanfare	Hillborg, Anders 141	The Soul of God	Schafer, R. Murray 113
	Without Fanfare	Kulesha, Gary 141	Lost and Found	Chang, Dorothy 13
	Zina's Brass	Louie, Alexina 141	HeX	Staniland, Andrew 123
	Joy	Luedeke, Raymond 141	2011	Breathe
	Murphy Fanfare	Murphy, Kelly Marie 141		Symptoms of a Quase Language
	Axis: Bold as Brass	Staniland, Andrew 141		Uskok Rhapsody
	Isfahan	Wallin, Rolf 141		Tango: del Amor Imprevisto
	Fanfare	Schafer, R. Murray 111		Serbian Tango
	When Lilacs Last in Dooryard Bloom'd	Rolfe, James 101	2012	White Label Experiment
2007	Big City, little city	Oesterle, Michael 75		Corpus
	An Unfinished Life	Cherney, Brian 15		
2008	Pimootewin: The Journey	Hui, Melissa 61		
	Seven Last Words of Christ	Frehner, Paul 41		
	Pan Trio	Colgrass, Michael 17		
2009	The Children's Crusade	Schafer, R. Murray 105		
	Berliner Konzert	Frehner, Paul 35		
2010	Arise, Cry Out in the Night	Palej, Norbert 79		

CREDITS

Catalogue Compiled and Curated by
[Catalogue établi et préparé par](#)
KYLE BRENDERS

Design
[Graphisme](#)
SOVEREIGN STATE

Copy Editing
[Révision](#)
DAVID PROSSER

French Translation
[Traduction française](#)
YVES CHARUEST

Special thanks to
[Remerciements spéciaux à](#)
INES AGUILETA
RYAN SCOTT

with generous support from:
[avec le soutien généreux de:](#)



Scores available from Canadian Music Centre
[Partitions disponibles au Centre de musique](#)
[canadienne](#) WWW.MUSICCENTRE.CA

Christos Hatzis scores available from Promethean
Editions [Partitions de Christos Hatzis disponibles](#)
[aux Éditions Promethean](#)
WWW.PROMETHEAN-EDITIONS.COM

R. Murray Schafer scores available from Arcana
Editions [Partitions de R. Murray Schafer](#)
[disponibles aux Éditions Arcana](#)
WWW.PATRIA.ORG/ARCANA

Paul Steenhuisen and André Ristic scores available
from Art Music Productions [Partitions de Paul](#)
[Steenhuisen et André Ristic disponibles chez Art](#)
[Music Productions](#)
WWW.ARTMUSICPROMOTION.ORG

Giles Swayne *Lonely Hearts* available from
Gonzaga Music Publishers [Partitions de Lonely](#)

Hearts de Giles Swayne disponibles chez Gonzaga Music
Publishers WWW.GONZAGAMUSIC.CO.UK

John Tavener *Invocations and Last Word* available from
Chester Music and Novello & Company
[Partitions de Invocations and Last Word de John](#)
[Tavener disponibles chez Chester Music and Novello](#)
[& Company](#) WWW.CHESTERNOVELLO.COM

Steve Reich *Mallet Quartet* available from Boosey and
Hawkes [Partitions de Mallet Quartet de Steve Reich](#)
[disponibles chez Boosey and Hawkes](#) WWW.BOOSEY.COM

Mallet Quartet
© Copyright by Hendon Music, Inc.
A Boosey & Hawkes Company.
Reprinted by Permission.
[Réimpression autorisée.](#)

Invocations and Last Word
© Copyright 2005 Chester Music Ltd
Invocations and Last Word

Some scores are available directly from the composer.
Contact catalogue@soundstreams.ca for more
information. [Certaines partitions sont disponibles en](#)
[contactant directement le compositeur. Contacter](#)
catalogue@soundstreams.ca pour plus d'information.

SOUNDMAKERS

SoundMakers is an exciting online and iPhone based tool that will give teachers, students, young and aspiring composers, electronic musicians, DJ's, Sound designers and the curious general public, an unprecedented access to Soundstreams commissioned music. It will invite Canadians to engage with the process of creating music through exploring, commenting on, sharing, reusing, repurposing, creating with, and building upon Soundstreams original content. It will provide a rare opportunity for youth and students in particular to listen to and learn about Canadian music and artists, and will engage them in the creative process, allowing them to become composers themselves.

Users of this catalogue are encouraged to go online, listen and share the music that you have seen within these pages.

SoundMakers est une application en ligne et pour iPhone conçue pour offrir aux enseignants, étudiants, compositeurs en herbe, musiciens électroniques, DJ, concepteurs sonores et au public en général, un accès sans précédent aux œuvres commandées par Soundstreams. Cette application encouragera les Canadiens à s'intéresser au processus de création en les invitant à explorer, commenter, partager, réutiliser, recontextualiser, créer avec, et s'inspirer des contenus originaux de Soundstreams. Cet outil offrira aux jeunes et aux étudiants une occasion singulière d'écouter et d'en apprendre davantage au sujet de la musique et des artistes canadiens, en les incitant à participer au processus créatif et devenir eux-mêmes compositeurs.

Les utilisateurs de ce catalogue sont invités à se rendre en ligne, écouter et partager la musique présentée dans ces pages.

WWW.SOUNDMAKERS.CA



Canadian
Heritage

Patrimoine
canadien



57 Spadina Avenue, Suite 200

Toronto, Ontario
Canada
M5V 2J2

Tel. : 416.504.1282

WWW.SOUNDSTREAMS.CA



Lawrence Cherney,
ARTISTIC DIRECTOR

NEW DIRECTIONS IN MUSIC

WWW.SOUNDSTREAMS.CA