

A close-up portrait of conductor Kent Nagano, with long dark hair and a slight smile, wearing a dark suit jacket over a white shirt. The background is a soft, neutral grey.

oSM

# BEETHOVEN

*LE SOUFFLE DU TEMPS*  
*IN THE BREATH OF TIME*

SYMPHONIES NOS 6 & 8  
GROSSE FUGE

ORCHESTRE SYMPHONIQUE  
DE MONTRÉAL  
KENT NAGANO

AVEC LA PARTICIPATION DE / WITH THE PARTICIPATION OF:  
DAVID SUZUKI

CD 1

SYMPHONIE NO 8 EN FA MAJEUR / IN F MAJOR, OPUS 93

- |   |       |
|---|-------|
| 1. I. ALLEGRO VIVACE E CON BRIO   | 8:45  |
| 2. II. ALLEGRETTO SCHERZANDO  | 3:51  |
| 3. III. TEMPO DI MENUETTO   | 4:38  |
| 4. IV. ALLEGRO VIVACE   | 6:41  |
| 5. GRANDE FUGUE EN SI BÉMOL MAJEUR / GROSSE FUGE IN B-FLAT MAJOR, OPUS 133 (ARR. FELIX WEINGARTNER) | 17:05 |

CD 2

SYMPHONIE NO 6 EN FA MAJEUR / IN F MAJOR, OPUS 68, « PASTORALE »

- |  |       |
|--|-------|
| 1. I. ERWACHEN HEITERER EMPFINDUNGEN BEI DER ANKUNFT AUF DEM LANDE<br>(ÉVEIL D'IMPRESSIONS AGRÉABLES EN ARRIVANT À LA CAMPAGNE / AWAKENING OF HAPPY FEELINGS ON ARRIVING IN THE COUNTRY): ALLEGRO MA NON TROPPO  | 11:52 |
| 2. II. SZENE AM BACH<br>(SCÈNE AU BORD DU RUISSEAU / BY THE BROOK): ANDANTE MOLTO MOSSO  | 11:41 |
| 3. III. LUSTIGES ZUSAMMENSEIN DER LANDLEUTE<br>(JOYEUSE ASSEMBLÉE DE PAYSANS / MERRY GATHERING OF COUNTRY FOLK): ALLEGRO   | 4:51  |
| 4. IV. GEWITTER. STURM<br>(TONNERRE – ORAGE / THUNDERSTORM): ALLEGRO   | 3:33  |
| 5. V. HIRTENGESANG. FROHE UND DANKBARE GEFÜHLE NACH DEM STURM<br>(CHANT PASTORAL. SENTIMENTS JOYEUX ET RECONNAISSANTS APRÈS L'ORAGE / SHEPHERD'S SONG – HAPPY AND THANKFUL FEELINGS AFTER THE STORM): ALLEGRETTO | 9:05  |
| 6. DECLARATION OF INTERDEPENDENCE (DAVID SUZUKI) (VERSION ANGLAISE/ENGLISH VERSION)  | 3:26  |
| 7. DÉCLARATION D'INTERDÉPENDANCE (DAVID SUZUKI) (VERSION FRANÇAISE/FRENCH VERSION)   | 4:39  |

**KENT NAGANO**, CHEF D'ORCHESTRE / CONDUCTOR

**ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL**

**DAVID SUZUKI**, AUTEUR ET LECTEUR / AUTHOR AND READER



ORCHESTRE  
SYMPHONIQUE  
DE MONTRÉAL

Réalisateur / Producer: Wilhelm Hellweg

Réalisateurs associés / Associate Producers: Carl Talbot, Nathan Brock

Preneur de son / Sound Engineer: Carl Talbot

Assistants preneurs de son / Assistant Sound Engineers: Jeremy Tusz, Martin Léveillé

Producteur exécutif / Executive Producer OSM: René Mandel

Éditrice / Editor: Caroline Louis

Remerciements / Special thanks to Mari Kodama

Enregistré les / Recordings:

27, 28 et 29 avril 2011 / April 27, 28 & 29, 2011,

Salle Wilfrid-Pelletier, Place des Arts, Montréal

4 et 5 mai 2011 / May 4 & 5, 2011, MMR Studio, McGill University, Montréal

Photos: Lukas Beck, Felix Broede

Design / Artwork: [ec:ko] communications

Infographie / Graphic Design: Yan Marchildon

© & © 2011 Orchestre symphonique de Montréal

Au cours des 250 dernières années, la grande tradition orchestrale ne s'est jamais tenue à l'écart d'une réflexion provocante et humaniste. Bach, Mozart et peut-être encore plus Beethoven étaient influencés aussi bien par les mouvements sociaux que les événements historiques. Si ce dernier n'aimait rien tant que s'imprégner des beautés de la nature, il a aussi jugé essentiel de protester contre la disparition progressive des forêts de Vienne, incapables de résister aux attaques de l'urbanisation.

Deux siècles plus tard, la dégradation flagrante de notre planète nous oblige plus que jamais à agir, et la programmation orchestrale peut contribuer à ce processus. Dans une volonté de prolongement naturel des deux autres projets Beethoven de l'OSM, Kent Nagano a conçu un programme comme une réflexion sur l'état du lien instable que la société entretient avec son environnement. Dans ce cas, l'accélération de la pulsation de la Symphonie n° 8 et la densité du langage contrapuntique de la *Grande Fugue* dupliqueront ainsi le sentiment d'urgence qui devrait nous animer. La répétition des motifs de la « Pastorale »

deviendra quant à elle le miroir de celle des éléments de la nature, nous rappelant que nous ne sommes qu'un avec notre milieu.

### LE SOUFFLE DU TEMPS

par Kent Nagano

Beethoven a vécu à une époque de changement, de révolution des esprits et des sociétés, de progrès et d'une manière nouvelle de voir le déroulement de l'histoire. C'était une époque en Europe où l'on avait cessé de percevoir la réalité comme jadis, c'est-à-dire comme un tout limpide, global et uniforme, où désormais espoirs et attentes dessinaient un monde nouveau. Une « rupture » semblait s'être produite avec le passé. L'écoulement continu du temps lui-même s'était fragmenté – de sorte que les gens devenaient de plus en plus conscients de ce que leur vie se déroulait à des rythmes différents et dans plusieurs dimensions temporelles.

Manifestement, Beethoven réagit fortement à cette complexe mutation des consciences. Sa confrontation au phénomène du temps

– c'est-à-dire du temps comme expérience sensorielle et du temps comme perception – a tenu chez lui un rôle majeur qu'on ne saurait ignorer. L'articulation de ses œuvres sur la dynamique du progrès et sur son principe suffit, à elle seule, à en faire la preuve. Ce serait pourtant une erreur d'en conclure que la croyance à cette idée de progrès fut l'impulsion déterminante de ses compositions et de ses concepts musicaux. Tout indique plutôt que l'idée de progrès s'est accompagnée, chez lui, d'une conscience plus globale des problèmes inhérents au progrès qui lui révélait, en conséquence, une notion extrêmement complexe de la temporalité. Un exemple éclairant se trouve dans la genèse parallèle de la Cinquième Symphonie et de la « Pastorale » : alors que la première nous offre, à l'évidence, une période historique et une dynamique temporelle délibérément construites, l'imagerie pastorale nous propose, dans la seconde, un écoulement du temps tel qu'il avait toujours été, sans heurts, naturel et dans lequel semble n'exister aucune rupture entre l'Homme et la Nature. Beethoven place fréquemment au centre de sa conception globale de la musique, une telle coexistence de pôles. Pensons, par

exemple, à sa Neuvième Symphonie et à sa *Missa solemnis*, auxquelles il travailla simultanément.

Ou évoquons les dernières *Bagatelles*, ces « compositions impromptues », dans le contexte de la vaste échelle temporelle des *Variations Diabelli*.

Beethoven ne s'attache pourtant pas qu'aux différentes dimensions du temps telles que les perçoit l'être humain. Dans le cadre de l'écoulement uniforme du temps, il aborde les questions de continuité et de discontinuité relevant manifestement d'une interrogation plus vaste sur ce qui constitue l'existence et le sens d'une vie humaine. Ses dernières œuvres explorent ce thème sous tous ses aspects, elles reconnaissent intuitivement le monde, la vie et l'humanité comme hétérogènes et, dans bien des cas, segmentés de diverses manières. La Huitième Symphonie, déjà sur le métier en 1813-1814, témoigne de cette remarquable intuition, et il est significatif qu'il ait entrepris cette œuvre en même temps, ou peu s'en faut, que la Septième Symphonie, œuvre liée à une « date » précise : celle d'un glorieux moment de libération. La Huitième, par contre, aborde une autre perception du temps, selon

laquelle des moments de vie ponctuels sont mis en contraste avec le passage inéluctable du temps, et où la vision du passé est mise en regard de l'anticipation exubérante d'une future libération.

Tout cela éclaire davantage l'intérêt actif que porta Beethoven à la structuration des perceptions et des sensations du temps. De même ses œuvres représentent-elles – de diverses manières – cette forme de « temps structuré ». Le meilleur exemple en est peut-être sa magnifique confrontation à la fugue, dont la *Grande Fugue* (op. 133) constitue un exemple particulièrement représentatif. Un modèle « ancien » et un vénérable principe de composition y sont ici transformés en une musique totalement moderne dans laquelle s'expriment pleinement la volonté, la puissance et les aptitudes de l'être humain. La *Grande Fugue* devient ainsi le symbole d'une nouvelle conception de l'Homme, à laquelle contribueront désormais les lois universelles transmises par la tradition.

Over the past 250 years, the great orchestral tradition has never shied away from socially provocative and humanistic reflection. Bach, Mozart and, perhaps most especially, Beethoven were all influenced both by social movements and historical events. If the latter enjoyed nothing more than soaking up the beauties of nature, he also felt the urge to protest against the gradual disappearance of Vienna's forests, helpless against the attacks of urbanization.

Two centuries further on, the flagrant degradation of our planet forces us to take action now more than ever, and orchestral programming can be part of the process. In the continuity of two other Beethoven-related projects of the OSM, Kent Nagano designed this program to become a reflection on the state of the unstable relationship between a society and its surrounding environment. In this case, the acceleration of the Eighth Symphony's breath and the density of the *Grosse Fuge's* contrapuntal language replicate the sense of urgency we should be driven by. The repetition of motives in the "Pastoral" becomes the mirror of the repetition of the elements of nature,

reminding us that we are but one with our surroundings.

### IN THE BREATH OF TIME

by Kent Nagano

Beethoven lived in an era of change, of revolution in spirit and in fact, of progress and a new type of historical memory. He also lived at a time in Europe when people's perceptions no longer mirrored a once clear-cut, comprehensive and uniform sense of reality. A Europe where hopes and expectations were pointing to a new world of the future, and where a "break" with the past appeared to have occurred. The continuity of time itself was broken – with the result that people were becoming more and more aware of their lives as playing out in many different temporal dimensions.

Beethoven obviously responded very strongly to this complex process of changing awareness in his time. His confrontation with the phenomena of time – that is, time as sensory experience and time as perception – naturally played a major role that cannot be ignored. The central aspect of development and of the principle of progress in his musical works

alone is sufficient proof of this. But nothing could be more mistaken than to wilfully assume that belief in the idea of progress was the decisive impulse in Beethoven's compositional structures and concepts. It seems rather that with the appropriation of the idea of progress in Beethoven's outlook there came a broader awareness of the problems associated with it, and that it revealed to his consciousness a highly complex world of time. A most instructive instance of this is the parallel genesis of the Fifth and the "Pastoral" Symphonies: while in the former we have musical evidence of deliberately structured historical time and time development, in the latter we experience in the pastoral imagery a naturally given, pre-existing flow of time in which Man and Nature appear as one. Beethoven continually envisioned in his work such opposing pairs as a program for his musical worldview. Think of his Ninth Symphony, for example, and the *Missa solemnis*, on which he was working at the same time. Or consider the late *Bagatelles*, "compositions of the moment," in the context of the enormous time scale of the *Diabelli Variations*.

## SYMPHONIE N° 8 EN FA MAJEUR, OPUS 93

But Beethoven is not merely concerned with different time dimensions in human perception. Increasingly, he sees the questions of continuity and discontinuity as confronted by time, and these questions are obviously part of the larger theme of what constitutes life and what it means to be human. Beethoven's late work presents these themes *in toto*, and provides insight that recognizes the world, life and humanity as heterogeneous and in many cases fractured in various ways. Beethoven's Eighth Symphony, begun in 1813–14, already reveals this remarkable perception, and it is significant that this work originated around the same time as the Seventh Symphony, a work which is linked to a “date,” a glorious moment of liberation. Beethoven's Eighth, on the other hand, opens onto different temporal perceptions, in which moments of experience are contrasted with the incessant forward movement of time and a retrospective view of the past is confronted by the exuberant anticipation of a future liberation.

All of which makes it even clearer how actively Beethoven himself entered into

this structure of time perceptions and sensations. His works represent as well – in different ways – this form of “structured time.” Perhaps the most impressive example of this is his great confrontation with the fugue. In Beethoven's late works, this type of musical structure almost becomes a favorite. The *Grosse Fuge*, op. 133, documents this in a particularly impressive way. Here an “old” and venerable model and principle of traditional composition is transformed into totally modern music, in which the will, power and ability of the subjective human being are brought to full expression. The *Grosse Fuge* appears as the symbol of a new image of Man to which, in the future, the universal laws transmitted by tradition will contribute.

Beethoven dirigea lui-même la création de sa Huitième Symphonie le 27 février 1814 à la Redoutensaal de Vienne. Le public lui réserva un accueil plutôt froid, probablement en raison des deux autres œuvres du maître qui figuraient au programme, soit la puissante et électrique Septième Symphonie et la grandiloquente *Bataille de Victoria* (ou *Victoire de Wellington*).

Si la Huitième Symphonie s'est vu attribuer l'épithète de « petite symphonie » et si elle ne peut se comparer à des chefs-d'œuvre incontestés comme l'« Héroïque » ou la Neuvième, et si, à quelques minutes près, elle est la plus courte des œuvres du genre inscrites au catalogue beethovenien, elle s'avère néanmoins tout aussi originale et intéressante que les autres. Pensons seulement à l'humour qui l'anime, sûrement encore plus ici que dans n'importe quelle autre symphonie de Beethoven. Ces touches d'humour comprennent les percées soudaines de mesures binaires dans l'environnement ternaire du premier mouvement, les effets de tic tac du deuxième mouvement, l'ambiguïté rythmique du début du troisième mouvement, les rapides « oum pa » des timbales du finale, et plus encore : les pauses inattendues, les gestes

non préparés, les intrusions surprenantes de notes fortes et douces, etc. Beethoven lui-même qualifiait cette symphonie d'*aufgeklopft* (déboutonnée).

Dans un irrésistible élan d'énergie, la symphonie s'ouvre immédiatement sur un premier thème éclatant, bien équilibré et de style classique consistant en une série de questions et de réponses. Le deuxième sujet est une mélodie élégante et sautillante énoncée par les violons.

Beethoven omet l'habituel mouvement lent, le remplaçant par un Allegretto scherzando plutôt animé. La légende veut que cette page ait été écrite en guise d'hommage amusant à son ami Mälzel, l'inventeur du métronome. (Les érudits ne s'entendent pas sur cette légende.) Dans le troisième mouvement, Beethoven revient à l'univers du menuet du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais ce menuet est exceptionnellement robuste et lourd, presque autant que les scherzos de toutes ses symphonies précédentes, à l'exception de la Première. Le tumultueux finale est plein à craquer de bonne humeur et de plaisanteries musicales telles que des pauses impromptues, des changements harmoniques brutaux, une fausse réexposition et une conclusion délibérément excessive.

## GROSSE FUGE, OPUS 133

La *Grosse Fuge* de Beethoven prend place à côté de sa Neuvième Symphonie, de sa *Missa solemnis*, de sa Sonate « Hammerklavier », de son Concerto « L'Empereur » et de son Quatuor à cordes en *ut* dièse mineur en tant que monument du genre. Si l'on pense à sa portée, sa durée, son originalité, son intensité et sa vision extraordinaire, il s'agit d'une œuvre insurpassée et rarement égalée. Beethoven lui-même reconnaissait la nature particulière de cette fugue, lorsqu'il mentionnait que « composer une fugue ne demande aucune aptitude particulière ; lorsque j'étais étudiant, j'en ai composé des douzaines. Mais l'imagination créatrice souhaite également exercer ses privilèges, et aujourd'hui un nouvel élément vraiment poétique doit être intégré à la vieille forme traditionnelle ».

Au départ, Beethoven a écrit la *Grosse Fuge* vers la fin de 1825 en tant que mouvement final de son Quatuor à cordes en *si* bémol majeur, opus 130, mais l'éditeur potentiel, Matthias Artaria, craignait qu'avec un final aussi intimidant et difficile (difficile tant pour les interprètes que pour le public), les ventes ne soient pas au rendez-vous...

Il a confié à Karl Holz la tâche peu enviable d'aborder Beethoven pour lui demander un nouveau mouvement plus accessible en échange d'un cachet supplémentaire, bien sûr... Tremblant presque de peur, Holz a communiqué la demande d'Artaria au maître, s'attendant à une éruption vésuvienne ! Pourtant, Beethoven semble avoir compris qu'il était préférable que la *Grosse Fuge* de 17 minutes soit une entité distincte (certains érudits et auditeurs de notre époque ne sont toutefois pas d'accord avec cette affirmation), et en l'espace de 24 heures Holz a reçu une réponse affirmative. La création de la *Grosse Fuge* a probablement été dirigée par Felix Weingartner au début du XX<sup>e</sup> siècle, et il est également arrivé qu'elle soit interprétée par les sections entières des cordes d'orchestres symphoniques.

« Grosse Fuge » se traduit par « Grande Fugue », et c'est tout à fait ce qu'elle est. Mais en français on retrouve le titre de Beethoven : « Grande Fugue – tantôt libre, tantôt recherchée ». Beethoven tentait ainsi d'amalgamer la liberté d'expression (libre) et les techniques intellectuelles et traditionnelles (recherchée) de l'écriture

fuguée – tantôt l'une, tantôt l'autre, ou, encore mieux, les deux en même temps. Il en résulta une gigantesque œuvre de 17 minutes en six sections liées les unes aux autres. Plusieurs épisodes fugués différents sont réunis par un leitmotiv présenté à l'introduction, que Beethoven qualifiait d'*Overtura*, compte tenu de son importance structurelle et de la portée de ce qui suit.



## SYMPHONIE N° 6 EN FA MAJEUR, OPUS 68 « PASTORALE »

La frontière qui sépare la musique de genre de la musique pure est bien mince, mais Beethoven a prouvé qu'il était un maître de ces deux styles, dans sa Sixième Symphonie. Bien que cette œuvre ait été produite avec des décors, des personnages qui se déplaçaient sur scène, et même en tant que partie du film classique *Fantasia*, Beethoven a pris soin de préciser qu'il s'agit davantage ici « d'une expression du sentiment que d'une peinture en musique ». Chaque auditeur devrait laisser libre cours à son imagination. Après tout, écrit Beethoven, « composer, c'est penser en sons ». D'où le fait, continue-t-il, que la Symphonie « Pastorale » n'est « pas une peinture, mais plutôt une œuvre qui exprime les émotions suscitées par les plaisirs de la campagne, ou le sentiment de vivre à la campagne ». La Symphonie « Pastorale » a été interprétée pour la première fois à Vienne, dans le cadre d'un concert-marathon qui a eu lieu le 22 décembre 1808 au Theater an der Wien.

Cette musique se distingue par son écriture motivique : pratiquement tout le premier mouvement est construit à partir de minuscules cellules musicales qui se trouvent dans les deux premières mesures.

Des phrases entières sont formées de ces cellules musicales répétées encore et encore. Pour Donald Francis Tovey, le deuxième mouvement est « un mouvement lent de forme sonate qui, tout au long, revendique son intention d'être paresseux et de dire tout ce qui lui arrive deux fois de suite, mais qui, ce faisant, ne perd jamais le fil ou n'exagère jamais ». Les trois autres mouvements sont joués sans interruption. Des scènes de fête et des danses rudes et paysannes sont dépeintes dans le troisième mouvement, mais ces festivités tapageuses cessent soudainement, tandis que des signes annonciateurs d'une tempête se font entendre. La tempête passe, puis on entend le pipeau d'un berger, qui joue un chant d'action de grâce dédié à la fraîcheur et à la beauté renouvelées de la nature. Cet hymne joyeux est repris par l'orchestre tout entier, comme, pour citer Edward Downes, « un remerciement à un dieu panthéiste, à la Nature, au soleil, à toute puissance bienfaisante que l'on peut percevoir dans un univers qui semblait aussi sombre et terriblement irrationnel, à l'époque de Beethoven, qu'à la nôtre ».

*Robert Markow*

*Traduction : Carole Meneghel*

## SYMPHONY No. 8 IN F MAJOR, OP. 93

The first public performance of Beethoven's Eighth Symphony took place under the composer's direction in the Grand Redoutensaal in Vienna on February 27, 1814. Probably because of poor programming, it met with a cool reception, sandwiched as it was between the powerful, highly-charged Seventh Symphony and the bombastic "Battle" Symphony (*Wellington's Victory*).

The Eighth has earned a reputation as one of Beethoven's "lesser" symphonies, not to be compared with such unquestioned masterworks as the "Eroica" or the Ninth. Give or take a few minutes, it is also the shortest Beethoven symphony. Yet, in its own way, the Eighth is as original and interesting a work as most any other symphony by this composer. Consider the generous amount of humour – surely more here than in any other Beethoven symphony. This includes the sudden outbursts in 2/4 meter within the 3/4 first movement, the "tick-tock" effect in the second movement, the rhythmic ambiguity at the beginning of the third movement, the quick "um-pahs" of the timpani in the finale, and much more: unexpected pauses, unprepared gestures, surprise

intrusions of loud and soft notes, etc. Beethoven himself referred to the symphony as "aufgeknöpft" (unbuttoned).

With a burst of energy, the symphony begins immediately with the first theme – a bright, well-balanced, classical-style theme consisting of "question and answer" phrases. The second subject is a graceful, lilting melody in the violins.

Beethoven omits the usual slow movement, using in its place a rather animated Allegretto scherzando. Legend has it that this movement was written as a humorous tribute to Beethoven's friend Mälzel, inventor of the metronome. (Scholars are not agreed on the matter.) For the third movement, Beethoven returned to the eighteenth-century world of the minuet, but this minuet is unusually robust and heavy-footed, almost like the scherzos found in all his previous symphonies except the First. The boisterous finale is chock-full of jollity and musical jokes, which include surprise pauses, violent harmonic shifts, a false recapitulation and a purposefully overdone ending.

## GROSSE FUGE, OP. 133

Beethoven's *Grosse Fuge* stands beside the same composer's Ninth Symphony, *Missa solemnis*, "Hammerklavier" Sonata, "Emperor" Concerto and String Quartet in C-sharp minor as a monument of its genre. In scope, duration, originality, intensity and extraordinary vision, it is a work with no superiors and few peers. Beethoven himself acknowledged the special nature of this fugue when he remarked that "to make a fugue requires no particular skill; in my student days I composed dozens of them. But the creative imagination wishes also to exert its privileges, and today a new and really poetical element must be introduced into the old traditional form."

Beethoven originally wrote the *Grosse Fuge* in late 1825 as the final movement of his String Quartet in B-flat major, op. 130, but the prospective publisher, Matthias Artaria, feared for sales with such a daunting, difficult finale (difficult for both performers and audiences). He assigned Karl Holz the unenviable task of approaching Beethoven to request a new, more accessible movement, for an additional fee of course. Nearly quaking with fear, Holz communicated Artaria's request to the master, fully expecting a

Vesuvian outburst. Yet Beethoven himself seems to have understood that the seventeen-minute *Grosse Fuge* worked better as a separate entity (some scholars and listeners today nevertheless disagree), and within 24 hours Holz had an affirmative answer. Beginning probably with conductor Felix Weingartner early in the twentieth century, the *Grosse Fuge* has also been performed on occasion by the full string section of a symphony orchestra.

*Grosse Fuge* translates as "Great Fugue" or "Grand Fugue," and so it is. But Beethoven's title appeared in French: "Grande Fugue – tantôt libre, tantôt recherchée." What Beethoven was attempting was the amalgamation of freedom of expression (*libre*) and the learned, traditional (*recherchée*) techniques of fugal writing – at times (*tantôt*) one, at times the other, or, more accurately, both concurrently. What resulted was a gigantic, seventeen-minute work in six connected sections. Several different fugal episodes are threaded together with a motto presented in the introduction, which, in recognition of its structural importance and the scope of what follows, Beethoven called an "Overtura".

## SYMPHONY No. 6 IN F MAJOR, OP. 68 ("PASTORAL")

The dividing line between program music and absolute music is a thin one, but Beethoven proved himself a master of both in his Sixth Symphony. Although the work has been produced with scenery, with characters who move about onstage, and as part of the cinema classic *Fantasia*, Beethoven took care to advise that the symphony is "more an expression of feeling than painting." Each listener should let his or her imagination work its own spell. After all, wrote Beethoven, "composing is thinking in sounds." Hence, he continues, the "Pastoral" Symphony is "no picture, but something in which the emotions aroused by the pleasures of the country are expressed, or something in which some feelings of country life are set forth." The "Pastoral" Symphony received its first performance in Vienna as part of that all-Beethoven marathon concert of December 22, 1808 at the Theater an der Wien.

The music is remarkable for its motivic writing: virtually the entire first movement is built from tiny musical cells found in the first two bars. Entire phrases and sentences are formed from these musical cells, repeated again and again.

To Donald Francis Tovey, the second movement is "a slow movement in full sonata form which at every point asserts its deliberate intention to be lazy and to say whatever occurs to it twice in succession, and which in doing so never loses flow or falls out of proportion." The remaining three movements are played without interruption. Rough, peasant merrymaking and dancing are portrayed in the third, but the boisterous festivities suddenly stop when intimations of an approaching storm are heard. With the tempest over, a shepherd's pipe is heard in a song of thanksgiving for the renewed freshness and beauty of nature. The joyous hymn is taken up by the full orchestra as if, to quote Edward Downes, "in thanks to some pantheistic god, to Nature, to the sun, to whatever beneficent power one can perceive in a universe that seemed as dark and terrifyingly irrational in Beethoven's day as it can in ours."

*Robert Markow*



## KENT NAGANO, DIRECTEUR MUSICAL DE L'OSM

Kent Nagano jouit d'une solide réputation à l'échelle internationale, étant reconnu comme l'un des interprètes les plus inspirés et les plus innovateurs du répertoire opératique et symphonique. En septembre 2006, il est devenu le directeur musical de l'Orchestre symphonique de Montréal ainsi que le directeur musical général du Bayerische Staatsoper à Munich.

Avec l'OSM, Kent Nagano a également enregistré *Beethoven: L'idéal de la Révolution française*, un album double entièrement dédié à Beethoven (Sony/Analekta), *Le Chant de la terre* de Mahler avec le ténor Klaus Florian Vogt et le baryton Christian Gerhaher (Sony), des oeuvres de la compositrice contemporaine Unsuk Chin mettant en vedette la violoniste Viviane Hagner (Analekta), un enregistrement des Concertos pour piano nos 4 et 5 de Beethoven avec le pianiste Till Fellner (ECM/Universal) et l'album *Des Dieux, des Héros et des Hommes*, comprenant la Symphonie no 3 et des extraits des *Créatures de Prométhée*, de Beethoven (Sony/Analekta).

Né en Californie, Kent Nagano a entamé sa carrière à Boston : il a travaillé à l'Opéra et fut l'assistant du chef d'orchestre Seiji Ozawa au Boston Symphony Orchestra. À la demande du compositeur, il a joué un rôle clé lors de la première mondiale de l'opéra *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen. Kent Nagano a été directeur musical de l'Opéra National de Lyon de 1988 à 1998, directeur musical du Hallé Orchestra de 1991 à 2000, premier chef invité associé du London Symphony Orchestra de 1990 à 1998 et directeur artistique et premier chef du Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, de 2000 à 2006. En juin 2006, à la fin de son mandat auprès de cette institution, Kent Nagano s'est vu remettre le titre de chef émérite par les membres de l'orchestre, honneur octroyé pour la seconde fois seulement en 60 ans d'histoire de l'orchestre. Il a été directeur musical du Berkeley Symphony Orchestra de 1978 à 2009. Il demeure Chef émérite de cette formation, en plus d'agir à titre de directeur musical fondateur du Berkeley Academy Ensemble depuis la saison 2007/2008. De 2003 à 2006, Kent Nagano fut le premier directeur musical du Los Angeles Opera, ayant déjà

## KENT NAGANO, OSM MUSIC DIRECTOR

occupé le poste de premier chef pendant deux ans. Très prisé en tant que chef invité, Kent Nagano a dirigé presque tous les grands orchestres.

Il a enregistré sous étiquettes Erato, Teldec, Pentatone et Deutsche Grammophon ainsi que sous étiquettes Analekta, Sony, ECM, Universal et Harmonia Mundi, remportant des Grammy pour ses enregistrements du *Doktor Faust* de Busoni (avec l'Opéra National de Lyon), *Pierre et le loup* de Prokofiev (avec l'Orchestre national russe) et *L'Amour de loin* de Kaija Saariaho (avec le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin).

Kent Nagano has established an international reputation as one of the most insightful and visionary interpreters of both the operatic and symphonic repertoire. In September 2006, he became Music Director of the Orchestre symphonique de Montréal and General Music Director of the Bayerische Staatsoper in Munich.

With the OSM, Kent Nagano has also released a double album entitled *Beethoven: Ideals of the French Revolution* devoted entirely to the music of Beethoven (Sony/Analekta), Mahler's *The Song of the Earth* with tenor Klaus Florian Vogt and baritone Christian Gerhaher (Sony), a recording of works by contemporary composer Unsuk Chin featuring violinist Viviane Hagner (Analekta), a recording of Beethoven's Fourth and Fifth Piano Concertos featuring pianist Till Fellner (ECM/Universal) and the album *Gods, Heroes and Men*, featuring Beethoven's Symphony No. 3 and music from *The Creatures of Prometheus* (Sony/Analekta).

Born in California, Nagano spent his early professional years in Boston, working in the opera house and as assistant conductor to Seiji Ozawa at the Boston

Symphony Orchestra. He played a key role in the world premiere of Messiaen's opera *Saint François d'Assise* at the request of the composer. Kent Nagano was Music Director of the Opéra National de Lyon (1988-1998), Music Director of the Hallé Orchestra (1991-2000), Associate Principal Guest Conductor of the London Symphony Orchestra (1990-1998) and Artistic Director and Chief Conductor of the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin from 2000 to 2006. In June 2006, at the end of his tenure with this orchestra, he was given the title Honorary Conductor by members of the orchestra, only the second recipient of this honour in their 60-year history. He was Music Director of the Berkeley Symphony Orchestra from 1978 to 2009 and now assumes the title of Conductor Laureate. In the 2007/08 season he became Founding Music Director of the new Berkeley Academy Ensemble. Kent Nagano was the first Music Director of the Los Angeles Opera from 2003 to 2006, having held the position of Principal Conductor for the previous two years. As a much sought-after guest conductor, Kent Nagano has worked with most of the world's finest orchestras.

He has recorded for Erato, Teldec, Pentatone and Deutsche Grammophon as well as Analekta, Sony, ECM, Universal and Harmonia Mundi, winning Grammy awards for his recordings of Busoni's *Doktor Faust* with the Opéra National de Lyon, *Peter and the Wolf* with the Russian National Orchestra, and *L'Amour de Loïn* by Kaija Saariaho with the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin.



Depuis sa fondation en 1934, l'Orchestre symphonique de Montréal s'est illustré à titre de chef de file de la vie symphonique canadienne et québécoise et comme ambassadeur culturel de premier plan.

Au fil des ans, l'OSM s'est produit lors d'une quarantaine de sorties et de tournées nationales et internationales. L'Orchestre a effectué neuf tournées en Asie, dix tournées en Europe et deux en Amérique du Sud. Sous la gouverne du directeur musical Kent Nagano, l'Orchestre a présenté un concert au Théâtre du Châtelet, à Paris (2006), une tournée pancanadienne (2007), une tournée conjointe au Japon et en Corée du Sud (2008), une tournée au Nunavik dans le Nord du Québec (avec sept musiciens de l'OSM - 2008) et une tournée européenne (6 pays et 12 villes visités - 2009). Ils se sont également produits en 2008 et en 2011 au Carnegie Hall de New York, où l'Orchestre avait joué presque annuellement de 1982 à 2004 devant des salles comblées. De plus, l'Orchestre et son directeur musical ont pris part au festival international d'Édimbourg en août 2011, pour la première fois de l'histoire de l'OSM.

L'OSM a réalisé plus d'une centaine d'enregistrements sur étiquettes Decca, EMI, Philips, CBC Records, Analekta, ECM

et Sony ainsi que sur sa propre étiquette, lesquels lui ont valu 48 prix nationaux et internationaux. Les prestations de l'OSM sont diffusées dans l'ensemble du Canada à la radio, à la télévision aux heures de grandes écoute et sur le site web du diffuseur officiel de l'Orchestre, Radio-Canada. La 75<sup>e</sup> saison de l'OSM a fait l'objet du documentaire *Montréal-Symphonie*, de la réalisatrice Bettina Ehrhardt, nommé Meilleur film canadien lors de l'édition 2010 du Festival International du Film sur l'art (Montréal). Le documentaire *Tusarnituuq! Nagano au pays des Inuits*, dans lequel le réalisateur Félix Lajeunesse a immortalisé la tournée au Nunavik de 2008, a pour sa part été présenté lors de l'édition 2009 du Festival des Films du Monde (FFM).

En septembre 2011, l'OSM et Maestro Nagano inaugurent la nouvelle résidence de l'Orchestre, une salle de calibre mondial dont la réalisation a été rendue possible grâce au gouvernement du Québec. L'acoustique de cette salle de concert porte la signature de la firme Artec Consultants Inc., tandis que son architecture est confiée à Diamond and Schmitt Architects Inc. en association avec Aedifica Architects.

[www.osm.ca](http://www.osm.ca)

Since its founding in 1934, the Orchestre symphonique de Montréal has distinguished itself as a leader in the orchestral life of Canada and Québec and as a cultural ambassador of the highest order.

Over the years, the OSM has undertaken some forty excursions and tours. The Orchestra has carried out nine tours in Asia, ten tours in Europe and two in South America. Under the direction of music director Kent Nagano, the Orchestra has performed at Théâtre du Châtelet in Paris (2006), toured across Canada (2007), in both Japan and South Korea (2008), performed in Nunavik in Northern Quebec (with seven OSM musicians - 2008), in Europe (six countries and twelve cities visited, 2009) and twice in Carnegie Hall (2008 and 2011), where the OSM played almost every year between 1982 and 2004 to full houses. In August 2011 they took part for the first time in the Orchestra's history in the Edinburgh International Festival.

The OSM has made over 100 recordings for Decca, EMI, Philips, CBC Records, Analekta, ECM and Sony as well as on its own label, which have earned it a total of

48 national and international awards. OSM performances are broadcast throughout Canada by the Orchestra's official broadcaster Radio-Canada, on its radio and television networks during prime time and on its website. The OSM's 75<sup>th</sup> season was the subject of a documentary by director Bettina Ehrhardt, *Montréal Symphonie*, named Best Canadian Film at the 2010 edition of the International Festival of Films on Art (Montreal). Moreover, the documentary *Tusarnituuq! Nagano in the Land of the Inuit*, in which director Félix Lajeunesse immortalized the 2008 Nunavik tour, was presented at the 2009 edition of the Montreal World Film Festival.

In September 2011, the OSM and Maestro Nagano are inaugurating the Orchestra's new home, a hall of world caliber whose construction has been made possible thanks to the government of Québec. The acoustics for this concert hall bear the signature of the firm Artec Consultants Inc., while the architecture has been entrusted to Diamond and Schmitt Architects Inc. in association with Aedifica Architects.

[www.osm.ca](http://www.osm.ca)

# ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTRÉAL

## Premiers violons / First violins

Richard Roberts\*, *violon solo / concertmaster*

Andrew Wan<sup>1\*</sup>, *violon solo / concertmaster*

Olivier Thouin\*, *violon solo associé / associate concertmaster*

Marianne Dugal\*, *2<sup>e</sup> violon solo associé / 2<sup>nd</sup> associate concertmaster*

Luis Grinhauz\*, *assistant violon solo / assistant concertmaster*

Ramsey Husser\*, *2<sup>e</sup> assistant / 2<sup>nd</sup> assistant*

Marc Béliveau

Marie Doré

Sophie Dugas

Xiao-Hong Fu

Marie Lacasse

Jean-Marc Leblanc

Ingrid Matthiessen

Myriam Pellerin

Susan Pulliam

Claire Segal

## Seconds violons / Second violins

Rénéald L'Archevêque\*, *solo / principal*

Marie-André Chevette\*, *associé / associate*

Brigitte Rolland\*, *1<sup>er</sup> assistant / 1<sup>st</sup> assistant*

Andrew Beer\*, *2<sup>e</sup> assistant / 2<sup>nd</sup> assistant*

Ann Chow\*

Mary Ann Fujino

Johannes Jansonius

Jean-Marc Leclerc

Isabelle Lessard

Alison Mah-Poy

Katherine Palyga

Monique Poitras

Gratien Robitaille

Daniel Yakymyshyn

## Altos / Violas

Neal Gripp\*, *solo / principal*

Jean Fortin\*, *1<sup>er</sup> assistant / 1<sup>st</sup> assistant*

Charles Meinen\*, *2<sup>e</sup> assistant / 2<sup>nd</sup> assistant*

Chantale Boivin

Rosemary Box

Lambert Jun-Yuan Chen

Anna-Belle Marcotte\*

Rémi Nakauchi Pelletier

David Quinn

Natalie Racine\*

## Violoncelles / Cellos

Brian Manker\*, *solo / principal*

Pierre Djokic\*, *1<sup>er</sup> assistant / 1<sup>st</sup> assistant*

Gary Russell\*, *2<sup>e</sup> assistant / 2<sup>nd</sup> assistant*

Karen Baskin\*

Li-Ke Chang

Sylvie Lambert

Gerald Morin

Sylvain Murray\*

Peter Parthun

## Contrebasses / Basses

Ali Yazdanfar\*, *solo / principal*

Brian Robinson\*, *associé / associate*

Eric Chappell\*, *assistant*

Jacques Beaudoin

Scott Feltham

Lindsey Meagher

Peter Rosenfeld

Edouard Wingell

## Flûtes / Flutes

Timothy Hutchins, *solo / principal*

Denis Bluteau, *associé / associate*

Carolyn Christie, *2<sup>e</sup> flûte / 2<sup>nd</sup> flute*

Virginia Spicer, *piccolo*

## Hautbois / Oboes

Theodore Baskin, *solo / principal*

Margaret Morse, *associé / associate*

Alexa Zirbel, *2<sup>e</sup> hautbois / 2<sup>nd</sup> oboe*

Pierre-Vincent Plante, *cor anglais / English horn*

## Clarinettes / Clarinets

Robert Crowley, *solo / principal*

Alain Desgagné, *associé / associate*

Michael Dumouchel, *2<sup>e</sup> et clarinette en mi bémol / 2<sup>nd</sup> and E flat clarinet*

André Moisan, *clarinette-basse et saxophone / bass clarinet and saxophone*

## Bassons / Bassoons

Stéphane Lèvesque, *solo / principal*

Mathieu Harel, *associé / associate*

Martin Mangrum, *2<sup>e</sup> basson / 2<sup>nd</sup> bassoon*

## Cors / Horns

John Zirbel, *solo / principal*

Denys Derome, *associé / associate*

Catherine Turner

Jean Gaudreault

## Trompettes / Trumpets

Paul Merkelo, *solo / principal*

Russell Devuyt, *associé / associate*

Jean-Luc Gagnon, *2<sup>e</sup> trompette / 2<sup>nd</sup> trumpet*

Christopher P. Smith

## Trombones

James Box, *solo / principal*

Vivian Lee, *2<sup>e</sup> trombone / 2<sup>nd</sup> trombone*

Pierre Beaudry, *trombone-basse solo / bass trombone principal*

## Tuba

Dennis Miller, *solo / principal*

## Timbales / Timpani

Andrei Malashenko, *solo / principal*

Jacques Lavallée, *assistant*

## Percussions

Serge Desgagnés, *solo / principal*

Jacques Lavallée

**Harpe / Harp** : Jennifer Swartz, *solo / principal*

**Piano / Celesta** : Olga Gross

**Musicothèque / Music Library** : Michel Léonard

1 Le violon Bergonzi 1744 d'Andrew Wan est généreusement prêté par le mécène David Sela. / Andrew Wan's 1744 Bergonzi violin is generously loaned by philanthropist David Sela.

\* Musiciens interprétant la Grosse Fuge. / Musicians performing the Grosse Fuge.

## DÉCLARATION D'INTERDÉPENDANCE

RÉDIGÉE EN 1992 PAR DAVID SUZUKI ET TARA CULLIS

### CE QUE NOUS SAVONS

Nous sommes la Terre, par les plantes et les animaux qui nous donnent notre nourriture.

Nous sommes les pluies et les océans qui coulent dans nos veines.

Nous sommes le souffle des forêts et les plantes de la mer.

Nous sommes des animaux humains, reliés à toute vie, descendants de la cellule première.

Nous partageons l'histoire de cette famille des vivants, inscrite dans nos gènes.

Nous partageons le présent, qui mine l'incertitude.

Nous partageons l'avenir, qui reste à inventer.

Nous ne sommes qu'une espèce parmi les trente millions qui tissent ce mince voile de vie enveloppant la planète.

La stabilité des communautés vivantes dépend de cette diversité.

Nous sommes les maillons de cette chaîne, consommant, purifiant, partageant et renouvelant les éléments fondamentaux de la vie.

Notre demeure, la planète Terre, ne peut fournir des ressources infinies, toute vie partage les richesses de la Terre et l'énergie du Soleil et ne peut donc connaître une croissance illimitée.

Pour la première fois, nous avons atteint les limites de cette croissance.

Quand nous mettons en péril l'air, l'eau, le sol et la diversité de la vie, nous volons l'infini à l'avenir pour satisfaire un présent éphémère.

### CE QUE NOUS CROYONS

Nous, humains, sommes désormais si nombreux et nos outils sont si puissants que nous avons causé l'extinction d'espèces sœurs, condamné les grandes rivières, abattu des forêts vénérables, empoisonné la terre, la pluie et le vent, et percé des trous dans le ciel.

Notre science nous a apporté douleur emmêlée de joie; la souffrance des multitudes est le prix de notre confort.

Nous apprenons de nos erreurs, nous pleurons nos frères et sœurs disparus et nous bâtissons maintenant une nouvelle politique de l'espoir.

Nous proclamons le droit absolu de tous à la pureté de l'air, de l'eau, du sol.

Nous jugeons inacceptables les activités économiques qui bénéficient à quelques-uns en dilapidant le patrimoine du plus grand nombre.

Et puisque la dégradation de l'environnement érode à jamais le capital biologique, toutes les équations de développement doivent tenir compte des coûts sociaux et écologiques.

Nous ne sommes qu'une génération dans la longue marche du temps, nous n'avons pas le droit d'effacer l'avenir.

Là où notre connaissance est incomplète, nous penserons à tous ceux qui marcheront après nous, et nous pécherons par excès de prudence.

### CE À QUOI NOUS NOUS ENGAGEONS

Faire désormais de ce que nous savons et de ce que nous croyons le fondement de notre façon de vivre.

À ce point tournant de notre relation avec la Terre, il nous faut évoluer de la domination vers le partenariat, de la fragmentation vers la connexion, de l'insécurité vers l'interdépendance.

## DECLARATION OF INTERDEPENDENCE

WRITTEN IN 1992 BY DAVID SUZUKI AND TARA CULLIS

### THIS WE KNOW

We are the earth, through the plants and animals that nourish us.

We are the rains and the oceans that flow through our veins.

We are the breath of the forests of the land, and the plants of the sea.

We are human animals, related to all other life as descendants of the firstborn cell.

We share with these kin a common history, written in our genes.

We share a common present, filled with uncertainty.

And we share a common future, as yet untold.

We humans are but one of thirty million species weaving the thin layer of life enveloping the world.

The stability of communities of living things depends upon this diversity.

Linked in that web, we are interconnected — using, cleansing, sharing and replenishing the fundamental elements of life.

Our home, planet Earth, is finite; all life shares its resources and the energy from the sun, and therefore has limits to growth.

For the first time, we have touched those limits.

When we compromise the air, the water, the soil and the variety of life, we steal from the endless future to serve the fleeting present.

### THIS WE BELIEVE

Humans have become so numerous and our tools so powerful that we have driven fellow creatures to extinction, dammed the great rivers, torn down ancient forests, poisoned the earth, rain and wind, and ripped holes in the sky.

Our science has brought pain as well as joy; our comfort is paid for by the suffering of millions.

We are learning from our mistakes, we are mourning our vanished kin, and we now build a new politics of hope.

We respect and uphold the absolute need for clean air, water and soil.

We see that economic activities that benefit the few while shrinking the inheritance of many are wrong.

And since environmental degradation erodes biological capital forever, full ecological and social cost must enter all equations of development.

We are one brief generation in the long march of time; the future is not ours to erase.

So where knowledge is limited, we will remember all those who will walk after us, and err on the side of caution.

### THIS WE RESOLVE

All this that we know and believe must now become the foundation of the way we live.

At this turning point in our relationship with Earth, we work for an evolution: from dominance to partnership; from fragmentation to connection; from insecurity, to interdependence.

## DAVID SUZUKI

David Suzuki, le cofondateur de la Fondation David Suzuki, est un scientifique, un environnementaliste et un communicateur primé. Il est réputé pour ses émissions de radio et de télévision qui expliquent les complexités des sciences naturelles d'une manière passionnante et facile à comprendre.

Dr Suzuki est un généticien. Il a obtenu un baccalauréat spécialisé en biologie du Collège Amherst (Massachusetts) en 1958, puis un doctorat en zoologie de l'Université de Chicago en 1961. Il a obtenu une bourse de chercheur associé dans la division de biologie du Laboratoire national Oak Ridge du Tennessee (1961-1962), a été professeur adjoint en génétique à l'Université d'Alberta (1962-1963), et depuis, il est membre du corps professoral de l'Université de la Colombie-Britannique. Il est maintenant professeur émérite à cette même université.

Dès 1972, il a été récipiendaire, et ce pendant trois ans, de la bourse commémorative E.W.R. Steacie en tant que « Chercheur scientifique éminent de moins de 35 ans ». Il a reçu de nombreux

prix académiques ainsi que 25 doctorats honorifiques d'universités canadiennes, américaines et australiennes. Il a été élu à la Société royale du Canada et est Compagnon de l'Ordre du Canada. Dr Suzuki a écrit 52 livres, dont 19 livres pour enfants. Le manuel qu'il a écrit en 1976, *An Introduction to Genetic Analysis* (avec A.J.F. Griffiths), reste le manuel de génétique le plus utilisé aux É.-U. et a été traduit en italien, espagnol, grec, indonésien, arabe, français et allemand.

Dr Suzuki est également reconnu comme un chef de file mondial en matière d'écologie durable. Il est récipiendaire du Prix Kalinga de vulgarisation scientifique de l'UNESCO, de la Médaille du Programme des Nations Unies pour l'environnement, de la distinction Global-500 de ce même programme, et en 2009, il a remporté le Right Livelihood Award (Prix des justes moyens d'existence), qui est considéré comme un substitut du Prix Nobel.



Fondation  
David  
Suzuki

LES SOLUTIONS SONT DANS NOTRE NATURE

## DAVID SUZUKI

David Suzuki, Co-Founder of the David Suzuki Foundation, is an award-winning scientist, environmentalist and broadcaster. He is renowned for his radio and television programs that explain the complexities of the natural sciences in a compelling, easily understood way.

Dr. Suzuki is a geneticist. He graduated from Amherst College (Massachusetts) in 1958 with an Honours BA in Biology, followed by a Ph.D. in Zoology from the University of Chicago in 1961. He held a research associateship in the Biology Division of Tennessee's Oak Ridge National Lab (1961 – 62), was an Assistant Professor in Genetics at the University of Alberta (1962 – 63), and since then has been a faculty member of the University of British Columbia. He is now Professor Emeritus at UBC.

In 1972, he was awarded the E.W.R. Steacie Memorial Fellowship for the outstanding research scientist in Canada under the age of 35 and held it for three years. He has won numerous academic awards and holds 25 honorary degrees in Canada, the U.S. and Australia. He was elected to the Royal Society of

Canada and is a Companion of the Order of Canada. Dr. Suzuki has written 52 books, including 19 for children. His 1976 textbook *An Introduction to Genetic Analysis* (with A.J.F. Griffiths), remains the most widely used genetics text book in the U.S. and has been translated into Italian, Spanish, Greek, Indonesian, Arabic, French and German.

Dr. Suzuki is also recognized as a world leader in sustainable ecology. He is the recipient of UNESCO's Kalinga Prize for Science, the United Nations Environment Program Medal, UNEPs Global 500 and in 2009 won the Right Livelihood Award that is considered the alternate Nobel.



David  
Suzuki  
Foundation

SOLUTIONS ARE IN OUR NATURE



OSMCD7437