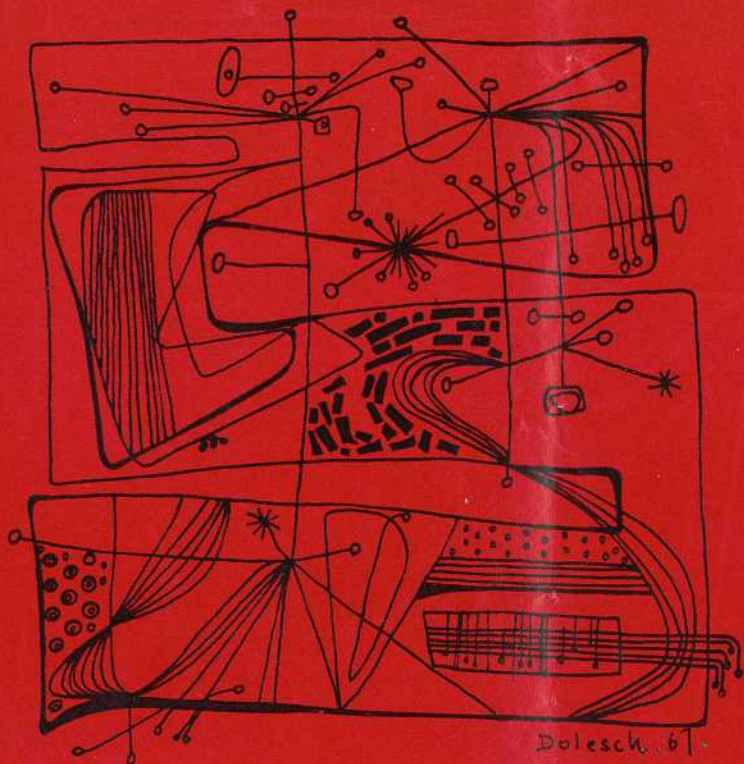


LE FESTIVAL MONDIAL THE WORLD FESTIVAL

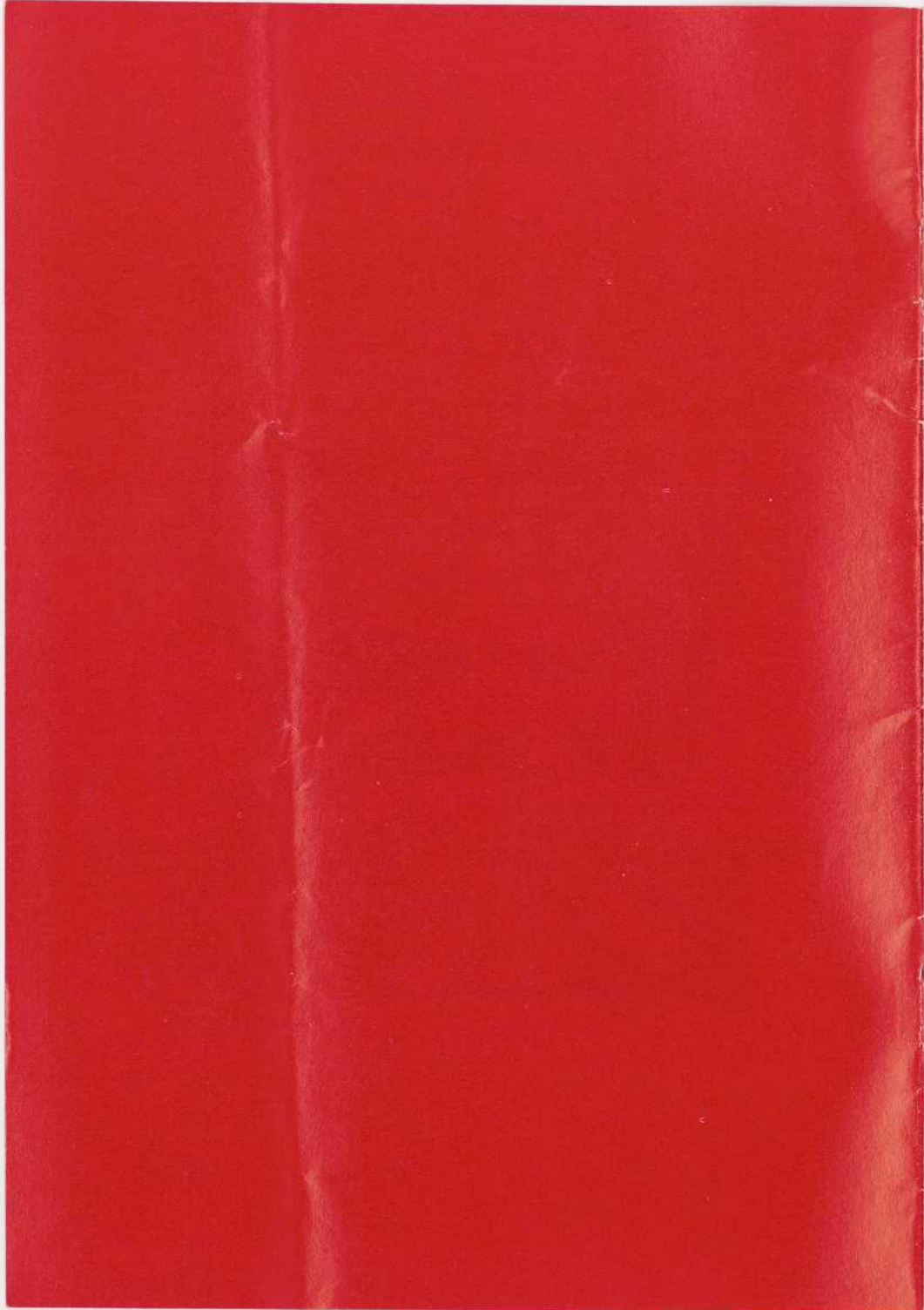
Un magazine des arts du spectacle à l'Expo '67

A magazine of the performing arts at Expo '67



L'Exposition universelle et internationale de 1967, Montréal, Canada

The Universal and International Exhibition of 1967, Montreal, Canada



Le Festival Mondial

The World Festival

En panorama, les arts d'interprétation des pays participant à l'Expo 67
A presentation of performing arts from nations participating at Expo 67

GORDON HILKER

Directeur artistique / *Artistic Director*

JEAN CÔTÉ

Directeur administratif / *Administrative Director*

GILLES LEFEBVRE

Directeur artistique associé / *Associate Artistic Director*

DAVID HABER

Producteur, Spectacles de théâtre
Producer, Theatre Presentations

DAVID DAUPHINEE

Producteur, spectacles de l'Autostade
Producer, Autostade Presentations

ROGER GARAND

Producteur, manifestations spéciales / *Producer, Special Events*

MARY JOLLIFFE

Chef, publicité / *Head, Publicity*

GILLES DIGNARD

Administrateur, spectacles de La Ronde
Administrator, La Ronde Entertainment

JOHN PRATT

Directeur délégué aux Spectacles et à l'Accueil
Deputy Director — Producer of Entertainment and Host

« Il me semble désormais entrevoir mieux ce qu'est une civilisation. Une civilisation est un héritage de croyances, de coutumes et de connaissances, lentement acquises au cours des siècles, difficiles parfois à justifier par la logique, mais qui se justifient d'elles-mêmes, comme des chemins, s'ils conduisent quelque part, puis- qu'elles ouvrent à l'homme son étendue intérieure. »

* * *

"...Where would you advise me to visit?" he asked.

"The planet Earth," replied the geographer. "It has a good reputation."

— ANTOINE DE SAINT EXUPÉRY



*Le Festival Mondial
La Suisse à l'Expo*

*The World Festival
Switzerland at Expo*

présentent / *present*

L'ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE

Directeur / *Director* : ERNEST ANSERMET

*Salle Wilfrid-Pelletier
Place des Arts, Montréal*

21.VI.1967

PROGRAMME

Chef d'orchestre / *Conductor* : ERNEST ANSERMET

Troisième Symphonie 'Liturgique'
Third Symphony 'Liturgique'

ARTHUR HONEGGER

Dies Irae
De profundis clamavi
Dona nobis pacem

Concertino pour piano et orchestre
Concertino for Piano and Orchestra

ARTHUR HONEGGER

Allegro moderato
Larghetto
Allegro

Soliste / *Soloist* : HARRY DATYNER

ENTRACTE / INTERMISSION

Hommages

CONRAD BECK

Dans le lointain (andante sostenuto)
In the distant past
...et dans le présent (andante molto vivace)
...and in the present

L'Oiseau de Feu
The Firebird

IGOR STRAVINSKY

Introduction et danse de l'Oiseau
Introduction and Dance of the Firebird
Ronde des princesses
Round Dance of the Princesses
Danse infernale du roi Kasczej
Infernal Dance of King Kasczey
Berceuse et Finale
Berceuse and Finale

La Valse

MAURICE RAVEL

TROISIÈME SYMPHONIE 'LITURGIQUE' ARTHUR HONEGGER
THIRD SYMPHONY, "LITURGIQUE"

Dies Irae — De profundis clamavi — Dona nobis pacem

"La troisième symphonie d'Arthur Honegger, qu'il a intitulée *Symphonie liturgique*, a été écrite au cours des années 1945 et 1946, à l'instigation de la Fondation *Pro Helvetia*. Les commandes musicales, officielles ou semi-officielles, sans but déterminé, sont assez rares chez nous pour qu'on le signale, et Honegger y a répondu par une oeuvre où il a manifestement mis tous ses soins et déployé toutes ses ressources.

L'auditeur ne doit cependant pas attendre du titre de cette symphonie une oeuvre, dirions-nous, de style d'église. Ce titre indique bien plutôt que l'auteur s'inspire de sentiments très généraux auxquels il entend donner une expression objective, et ces sentiments sont les thèmes éternels du Requiem liturgique, qu'indiquent les sous-titres : *Dies Irae — De profundis clamavi — Dona nobis pacem*.

L'interprétation qu'Honegger a donné de ces thèmes, du moins en ce qui concerne les deux dernières parties, pourra cependant surprendre. Son *De profundis* n'est pas une clameur de contrition, ni son *Dona nobis* une vision de paix. La vision de paix, ou plutôt celle d'une vie bienheureuse, apparaît par deux fois, sous forme d'un simple chant d'oiseau qui fait une brève apparition à la fin du second morceau et qui s'affirme comme péroraison du dernier et de l'oeuvre toute entière. De cette sorte, les trois mouvements de l'oeuvre s'achèvent curieusement en douceur : le premier, strict allegro de symphonie — expression grandiose et terrifiante du jour de colère, parce que ce jour s'achève dans les cendres; le deuxième et le troisième parce que la péroraison y oppose la réponse du ciel à la prière de l'homme."

ERNEST ANSERMET

"*Arthur Honegger's third symphony, which he called the 'Liturgique' Symphony, was written in 1945 and 1946, at the instigation of the Pro Helvetia Foundation. Official or semi-official musical commissions without a determined purpose are rare enough in our country to be taken note of, and Honegger filled the commission with a work which he manifestly composed with the greatest care and where he displayed all his gifts.*

The listener must not expect, despite the title of this symphony, a work, shall we say, in church style. This title indicates, rather, that the author drew his inspiration from very general feelings to which he wants to give objective expression; and these feelings are the eternal themes of the liturgical Requiem, as indicated by the sub-titles: Dies Irae — De profundis clamavi — Dona nobis pacem.

However, the interpretation Honegger has lent to these themes, at least as far as the last two parts are concerned, may surprise. His De Profundis is not a clamor of repentance, nor is his Dona nobis a vision of peace. The vision of peace, or rather of a blessed existence, appears twice, in the form of a simple bird's song which makes a brief appearance at the end of the first piece and is then amplified into a peroration at the end of the second, appearing in the same form at the end of the work as a whole. As a consequence, the three movements of the

work curiously end softly: this is because the first — strictly a symphonic allegretto and a grandiose and terrifying expression of the day of anger — ends in ashes; the second and third because the peroration opposes the answer of heaven to the prayer of man."

ERNEST ANSERMET

CONCERTINO POUR PIANO ET ORCHESTRE, ARTHUR HONEGGER CONCERTINO FOR PIANO AND ORCHESTRA

Allegro moderato — Larghetto — Allegro

Moins un concerto qu'une musique concertante pour piano avec orchestre. Est-ce pour cette raison que beaucoup de virtuoses l'excluent de leur répertoire? Certes, il faut savoir jouer du piano pour l'exécuter; mais nulle place n'est réservée à la parade dans cette oeuvre concise et charmante. Constamment le piano a besoin de l'orchestre, et inversement. Dans le seul "Larghetto", l'instrument solo conduit d'un bout à l'autre le chant. Mais c'est, pendant une trentaine de mesures seulement, une phrase si simple, accompagnée d'accords brisés, qu'un enfant la jouerait.

Cette oeuvre fraîche et d'un style si solide est datée de 1924. Elle fut dédiée à Mme Andrée Vaurabourg-Honegger, qui en assura l'exécution lors de sa création.

This is less a concerto than a piece in which the orchestra plays a role akin to that of a chamber group, and the piano is more of an accompanying instrument than the star of the piece. This may be why many virtuosi exclude it from their repertoire. There is no room for showmanship in this concise and charming work. The piano constantly needs the orchestra, and vice-versa. Only in the "Larghetto" does the solo instrument lead the melody from beginning to end, and this lasts only for about thirty bars. It is a very simple phrase, accompanied by broken chords; a child could play it.

This concertino dates back to 1924. It was dedicated to Mrs. Andrée Vaurabourg-Honegger, who gave the first performance.

HOMMAGES

CONRAD BECK

Dans le lointain (andante sostenuto) . . . et dans le présent (molto vivace)

Cette oeuvre est la plus récente de toute une série de pièces de forme très concentrée, qui, dans la production de Conrad Beck, font contraste aux oeuvres de plus grande envergure. De forme très simple, "Hommages" se compose de deux pièces, de deux mouvements plutôt, qui — lent et rêveur le premier, très rapide et résolu le deuxième — portent en sous-titre "dans le lointain . . . et dans le présent."

In the distant past (andante sostenuto) . . . and in the present (andante molto vivace)

This work is the latest in a series of pieces which are very concentrated in form, contrasting sharply with the composer's larger works. Hommages is very simple in structure, containing two movements. The first is slow and dream-like, the second quick and determined, and they are sub-titled "in the distant past . . . and in the present".

L'OISEAU DE FEU / THE FIREBIRD

IGOR STRAVINSKY

Introduction et danse de l'Oiseau; Ronde des princesses; Danse infernale du roi Kasczej; Berceuse et Finale.

Le livret chorégraphique de l'Oiseau de feu est fait d'après une série d'anciens contes russes, et il fut commandé au jeune Stravinsky par Diaghilev pour les Ballets Russes. L'oeuvre servit à présenter le compositeur à Paris et au monde, et connut un succès immense et immédiat qu'elle a conservé dans le coeur des amateurs de musique et de ballet.

Introduction and Dance of the Firebird; Round Dance of the Princesses; Infernal Dance of King Kasczej; Berceuse and Finale.

The choreographic libretto of the Firebird is based on a set of Russian folk tales, which Diaghilev commissioned the young Stravinsky to write for the Ballets Russes. The work introduced the composer to Paris — and to the world. It enjoyed considerable immediate success, and remains popular with both music and ballet lovers.

LA VALSE

MAURICE RAVEL

C'était à la Vienne de la grande époque — celle de l'Empire, de Johann Strauss et de la cour — que pensait Ravel en composant *La Valse*, cette danse étant prise comme le symbole de la gloire d'une époque dans l'histoire autrichienne. L'oeuvre se termine en graduation inverse, dans la cacophonie de la guerre et de la défaite autrichienne en 1918.

Ravel was thinking of Vienna's great period when he composed La Valse, and the dance after which he named his piece was for him the symbol of the glory of a particular period in Austrian history. The work ends anti-climatically, in the cacophony of World War I and the Austrian defeat in 1918.

HARRY DATYNER, pianiste / pianist

Harry Datyner a accompli ses études musicales au Conservatoire de Paris, dans la classe de Marguerite Long; il s'est ensuite perfectionné sous la direction d'Émile Blanchet, puis d'Émile Frey.

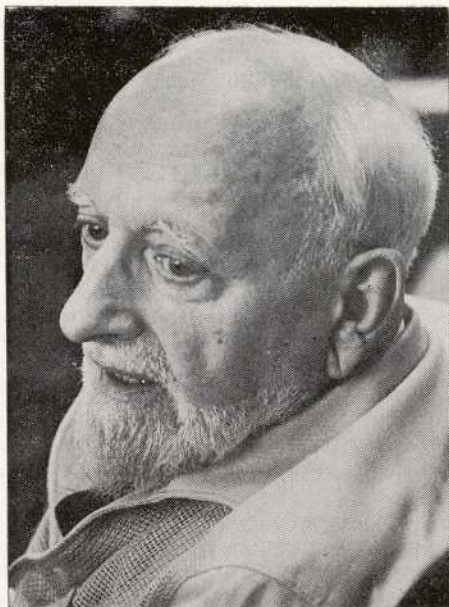
En 1944, il obtint le premier prix à l'unanimité du jury lors du concours d'exécution musicale de Genève. Dans ce jury se trouvait Edwin Fischer dont il devint le disciple. Par la suite ce dernier le choisit comme partenaire régulier pour jouer les concerti à deux pianos de Bach et Mozart dans les principales villes d'Europe. (À sa mort, Edwin Fischer devait lui léguer son Steinway.)

Soliste aux Festivals de Strasbourg, Venise et Salzbourg, ainsi qu'aux plus importantes associations symphoniques européennes, Harry Datyner dirige également une classe de virtuosité au Conservatoire de Neuchâtel.

Harry Datyner studied music at the Conservatoire of Paris, in Marguerite Long's class; his studies were continued under Emile Blanchet and, later, Emile Frey.

In 1944, the jury gave him a unanimous first prize in a competition in Geneva. Edwin Fischer was a member of this jury, and Harry Datyner became his disciple. Fisher was to choose him as his partner to play concerti for two pianos by Bach and Mozart in the major European centres. (When he died, Fischer left him his Steinway.)

Harry Datyner has been a guest soloist at the Strasbourg, Venice and Salzburg Festivals, and with the main European symphonic associations as well. He teaches a virtuoso class at the Conservatoire of Neuchâtel.



ERNEST ANSERMET

Ansermet on Music

His mission as a conductor : *To bring works of value to light and to leave those of no value in darkness.*

Contemporary composers : *There are too many of them. You cannot just say, 'I am a composer,' and expect the world to support you. If anyone wants to be a composer, he should find a way to make a living and compose on the side. Then, if success comes, all right. I taught mathematics so that I could study music.*

On premieres : *They are not important, and I am just as happy to conduct a second performance as a first. (He has probably more premieres to his credit than any other conductor alive today.)*

On tempo in conducting : *It is the most important element; if you get it right, other things fall into place.*

On Milhaud : *I like him personally, but he has, perhaps, too much talent. He composes as if he were writing correspondence.*

On the shortage of string players : *It exists in Europe, too. Learning to play the violin takes time, and the only solution is to offer enough scholarships. A violinist I know who is teaching in Toronto told me bitterly that the Government would grant thousands of dollars for an electronic music studio but nothing for violin scholarships.*

On his book, 'Les fondements de la musique dans la conscience humaine' : *I have proved by mathematical formulas that the strict 12-tone system is entirely opposed to the laws of hearing.*

On Stravinsky : *When I was in New York some years ago, I heard that Stravinsky was there. I went round to see him. He greeted me enthusiastically, and almost immediately said, 'I have just discovered a wonderful composer — Webern. You must conduct his works.'* I said, *'That's too bad. I have just written a book showing that it is wrong to compose in the 12-tone system.'* Stravinsky was furious, and we had a long argument. He never wrote to me after, and when I attended a performance of *"The Rake's Progress"* in Carnegie Hall at which he was present, he would not speak to me.

When the Philharmonic first asked me to conduct in the Stravinsky Festival, I refused because I knew the schedule of concerts at Stanford was heavy. But then they cabled that Stravinsky had asked personally for me as a conductor. I thought, now Stravinsky is my friend again, and I felt I should accept the invitation. But Stravinsky had his revenge, because when I saw the programme that I was to conduct it included his "Perséphone".

Now, I have never conducted "Perséphone". Stravinsky always used to say to me, 'Why do you not conduct "Perséphone"?' and I had always answered that the setting of the French text offended me. You have in the score 'Per-se-phon-UH! Per-se-phon-UH!' Well, I know the work, of course, and it is beautiful. But now I must conduct it.

We used to do exercises together in the early days in Switzerland. One day I discovered that Stravinsky was doing extra exercises privately so he could be stronger... He should really take care of himself. He shouldn't travel about and try to do so much... We are too old to be bothered by differences.

On age : I need more time and there is less of it.

*(As quoted by Raymond Ericson
© 1966 by the New York Times Company. Reprinted by permission.)*

Quelques Propos d'Ernest Ansermet

"Ansermet m'est toujours apparu comme seul de son espèce. Non parce qu'il est à la fois mathématicien, compositeur et chef d'orchestre — encore que ce cumul soit assez rare — mais parce que son contact est fécondant : il vous explique ce qu'on a fait, perçoit ce qu'on aurait voulu faire et vous dessine au besoin le plan et le caractère d'un ouvrage dont on n'a pas encore écrit une note. Si grande est la perspicacité d'Ansermet, si universelle sa culture, si pressant son désir de voir naître la musique qu'il en vient à la susciter."

(Arthur Honegger)

— La musique n'est pas un art, mais un langage — l'art n'étant qu'un moyen de mettre en oeuvre ce langage en vue d'une finalité expressive. Tant que ce langage est mis en oeuvre sous l'impulsion d'un besoin d'expression, celui-ci prête à l'acte du compositeur une évidence de sens. Si le compositeur poursuit essentiellement un travail d'art et substitue aux finalités expressives de simples finalités formelles, rien n'assure plus à son ouvrage une évidence de sens.

— La même raison qui m'a fait lutter, il y a trente ou quarante ans, pour la musique nouvelle, dicte mon opposition aujourd'hui à toute une partie de la production contemporaine : le souci de faire connaître les valeurs

et de laisser dans l'ombre les non-valeurs. En sorte que je passe pour réactionnaire, après avoir passé pour le pionnier de la 'musique moderne'. Ce n'est pas moi qui ai changé, c'est la musique qui a évolué.

— Avec Stravinsky, nous avons déjà vu l'harmonie s'effacer au bénéfice du rythme. Avec les dodécaphonistes, c'est le culte du son pour le son : est-ce un progrès ou un rétrécissement de l'horizon musical ? Je vois bien que, pour eux, l'action créatrice a perdu sa nécessité profonde : alors, *ils l'inventent*, ils se donnent des hypothèses de travail, ils s'appliquent moins à une oeuvre à faire qu'à une nouvelle manière de faire.

Debussy (auquel les musiciens sériels se réfèrent toujours, on ne sait trop pourquoi) a créé sa technique spontanément, en faisant de la musique son langage, et il ne s'est jamais expliqué à lui-même la raison de sa technique, qui, d'ailleurs, n'obéit à aucun système et ne procède que d'une absolue liberté. Contrairement à Debussy, qui produisait une technique en faisant de la musique, les compositeurs d'aujourd'hui, dans leur généralité, cherchent à produire de la musique en pratiquant une certaine technique. Aussi bien, le sens de leur art demeure-t-il on ne peut plus conjectural. Or, la musique est née d'un besoin de signification qui créait son langage et toutes les structures possibles de ce langage; mais ce langage répondait à des finalités précises. Le jour où le musicien s'amuse à mettre en oeuvre les dites structures pour elles-mêmes, détachées de la finalité qui leur donnait un sens, son activité devient inutile...

— (A Darius Milhaud, un jour) Mon cher, on ne fait pas de la musique avec du culot !

— (Stravinsky) Nous le voyons aujourd'hui se rapprocher de jeunes gens dont il pourrait être le grand-père. Le climat de l'homme au plein de sa force, c'est la solitude. Dès qu'il faiblit, il se rapproche, se cherche des alliés, il accepte au besoin d'être brandi comme un drapeau par des gens qui exploitent sa gloire et rient sous cape.

— La musique de Stravinski est en marge de toutes les autres : on ne peut croire qu'il s'agisse d'un contemporain de Falla et de Ravel. Sa grande novation a été de donner au rythme la primauté sur l'harmonie. Par voie de conséquence, les rythmes inégaux dont sa musique fourmille posaient aux interprètes des problèmes redoutables. La première fois qu'un chef a dû passer d'une mesure à 5/4 à une mesure à 7/8, il s'est trouvé cruellement embarrassé. Quand aux instrumentistes, ceux qui avaient dépassé un certain âge ne pouvaient pas s'y faire. Les timbaliers, entre autres, étaient tout à fait perdus. Je puis dire qu'au pupitre, j'ai essuyé les plâtres en initiant les orchestres et en me créant à moi-même une technique nouvelle. J'ai découvert, chemin faisant, que pour bien rendre la musique de Stravinsky, il ne suffisait pas de faire ce qui était écrit... L'auteur croyait de bonne foi que tout était noté, qu'il fallait donc simplement exécuter, sans se soucier d'interpréter. Ravel pensait de même. Les artistes 'objectifs' croient qu'en niant le 'subjectif', on l'élimine. C'est une grande naïveté...

(Propos recueillis par Bernard Gavoty, critique musical du "Figaro", et cités dans son livre "Ernest Ansermet", collection "Les Grands Interprètes", Editions René Kisher, Genève, © 1961)

PERSONNEL DU FESTIVAL MONDIAL
STAFF FOR THE WORLD FESTIVAL

- Andis CELMS
Directeur Technique / *Technical Director*
- Maj. Arnold CHARBONNEAU
Chef d'unité des Sports / *Head, Sports Unit*
- Raymond CHASLES
Gérant / *House Manager, Théâtres Port-Royal & Maisonneuve*
- Frank COSTI
Gérant, Jardin des Etoiles (de nuit) / *House Manager, Garden of Stars, (Night)*
- Betty CROWE
Directeur de scène / *Stage Manager, Autostade*
- Ted DEMETRE
Administrateur, Bureau des billets / *Administrator, Box Office*
- John DUTTON
Chef d'unité des Spectacles, Autostade / *Head, Autostade Unit*
- Ann FARRIS
Chef de la Section des productions théâtrales / *Head, Theatre Production*
- Julien FORCIER
Chef d'unité de Production, Place des Nations / *Production Unit Head, Place des Nations*
- Bernard FORTIER
Chef d'unité, Section culturelle / *Unit Head, Cultural Programming*
- J. O. FORTIER
Directeur du Son, Autostade / *Sound Consultant, Autostade*
- Edward FUGER
Coordonnateur des Manifestations Hippiques / *Equestrian Co-ordinator*
- Mark FURNESS
Coordonnateur de Production, Expo Théâtre / *Production Co-ordinator, Expo Theatre*
- Maurice GOBEL
Chef, Section des Spectacles, La Ronde / *Head, Entertainment Section, La Ronde*
- Yvonne GOUDREAU
Coordonnatrice du service aux artistes / *Artists' Co-ordinator*
- Keith GREEN
Gérant de Production, Autostade / *Production Manager, Autostade*
- Maureen HENEGHAN
Directrice des Costumes, Autostade / *Costume Consultant, Autostade*
- Lawrence HERTZOG
Coordonnateur de Production, Théâtre Port-Royal / *Production Co-ordinator, Port-Royal Theatre*
- Gerald HOLMES
Adjoint administratif du Directeur Artistique / *Executive Assistant to Artistic Director*
- Thomas HOOKER
Directeur de scène, Autostade / *Production Stage Manager, Autostade*
- George KWASNIAK
Chef de la Fanfare de l'Expo / *Bandmaster, Expo Band*
- Benoît de MARGERIE
Chef de Production, Place des Nations / *Production Head, Place des Nations*
- Pierre MARTELL
Adjoint au Directeur Administratif / *Executive Assistant to Administrative Director*
- Walter MASSEY
Chef d'unité, Troubadours / *Unit Head, Troubadours*
- Col. T. J. E. McCLELLAND
Chef de Section des Sports / *Head, Sports Section*
- Jennifer R. McQUEEN
Rédactrice en chef des programmes / *Programme Editor*
- Raymond MENARD
Gérant, Jardin des Etoiles (de jour) / *House Manager, Garden of Stars (day)*
- Chester MORSS
Coordonnateur de Production, Jardin des Etoiles / *Production Co-ordinator, Garden of Stars*
- Tom NUTT
Directeur de l'éclairage, Autostade / *Lighting Consultant, Autostade*
- Stewart PAUL
Coordonnateur de Production / *Production Co-ordinator, Théâtre Maisonneuve*
- Jacques PELLETIER
Directeur des décors, Autostade / *Scenic Consultant, Autostade*
- Erik PERTH
Gérant, Salle Wilfrid-Pelletier / *House Manager, Salle Wilfrid-Pelletier*
- Maurice PHANEUF
Gérant, Expo Théâtre / *House Manager, Expo Theatre*
- Charlotte POULIN
Coordonnatrice, Activités spéciales / *Co-ordinator, Special Activities*
- Barbara REID
Service de presse / *Press Services*
- Charles-P. RENAUD
Gérant de production, Place des Nations / *Production Manager, Place des Nations*
- Pierre RENAUD
Chef d'unité de Production / *Production Unit Head, Place des Nations*
- Jean-Paul RIOPEL
Chef de Section des Contrats / *Head, Contract Section*
- Denys SAINT-DENIS
Chef d'unité, Kiosques / *Unit Head, Bandshells*
- Glady SPERLING
Chef de Production, Attractions spéciales / *Production Head, Special Attractions*
- Michael TABBITT
Coordonnateur de production / *Production Co-ordinator, Salle Wilfrid-Pelletier*
- John UREN
Gérant publicité et réclame / *Promotions Manager*

PERSONNEL DU FESTIVAL MONDIAL - (suite)
STAFF FOR THE WORLD FESTIVAL - (continued)

Richard ABOUD
Rae ACKERMAN
Serge ALLAIRE
Christopher BANKS
Susan BALDWIN
Marthe BEAUCHESNE
Judy BERGSTRAND
Normand BISAILLON
Richard BLACKHURST
Marc BLANDFORD
Lucille BOILY
Jean-François BONIN
Raynald BORDELEAU
Louis-Marie BOURNIVAL
Carol BRAININ
Shirley BRASS
Philip BRIDGEMAN
David BRODEUR
Tatjana-Olga BRUNST
Kaylee CAMPBELL
Marilyn CASSELMAN
Walter CAVALIERI
Lucille CAZES
Francine CHALLOULT
Lionel CHETWYND
Micheline CHEVRETTE
Lily CHIRSNER
Normand CHOQUETTE
Strena CODY
Gertrude COOKE
Pierre COTE
Colin CUTTS
Alistair DEIGHTON
Ian de VOY
Anna-Maria DIRLICK
Gilles DUCHESNAY
John ELLIS
Jean-Louis FAURE
Lyse FONTAINE

José FOREST
Kenneth FRANKEL
Denys FRAPPIER
Michèle GAY
Louise GIRARD
David GORRING
Peter GOSLETT
Marie GUIBERT
Christian GURNEY
Pat HANLEY
Janet HARPER
Peter HAWKINS
Roger HETU
Loretta HICKMAN
David HIGNELL
Gerry HILL
Anne-Marie HOLOWATY
Hannah HOROWITZ
Elisabeth HORTON
Carol Ann INGLIS
Hugh JONES
Terry LABROSSE
Alayn LAMARCHE
Theresa LAMER
Louise LAPLANTE
Lois LAWSON
Georges LEBEL
Gérard LEPINE
Colette LETOURNEAU
John LEWIS
Marilyn MacLEAN
Peter MacNEILL
Louise-Anne MARCHAND
Bondfield MARCOUX
Esther MARTEL
Paula MARTIN
Gilbert McDONALD
Cathy McKEEHAN
Allan MEROVITZ

Jane MERRICK
Betty MORRIS
Janine NADON
Jane NEEDLES
Pierre de NEROME
Marcelle OUELLETTE
André OUMETT
Michael PALMER
Jacqueline PARADIS
Robert du PARC
Michel PARENT
Annette PARIS
Robert PATOINE
Jessica PETERS
Richard POCHINKO
André RACICOT
Thomas RADFORD
Gisèle RAINVILLE
Monique RENAUD
Beverley ROBERTS
Gilles de la ROCHELLE
Pierre Gil SAINDON
Rosario SAURIOL
Josephine SHERIDAN
Ron SINGER
Celine SMITH
Rolande SOUCY
Carolyn STRAUSS
Anna TROLANO
Sandra UNSWORTH
Suzanne VERMETTE
Denise VIENS
Alice VONCK
Donald WALKER
Sarah WALKER
Al WALLIS
Carole WODDIS
Robert YOUNG
Irene ZAGDAJ

AVIS — NOTICE

Il est interdit de fumer dans la salle.
Smoking is not permitted in the auditorium.

Il est strictement interdit de se servir d'appareils photographiques
ou d'enregistrement.
*The use of cameras or any type of recording equipment
is strictly forbidden.*

La direction se réserve le droit de refuser l'entrée à quiconque;
les retardataires ne seront admis à la salle qu'au premier intervalle.
*The management reserves the right to refuse admission;
latecomers will not be admitted to the auditorium until the first interval.*

Le programme est sujet à modification.
This programme is subject to change.

Les fleurs sont offertes par Dominion Floral Company.
Flowers courtesy of Dominion Floral Company.

Dessin de la couverture — SUSANNE DOLESCH — *Cover design*







THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS