



Les  
Chanteurs  
d'Orphée

The

Orpheus

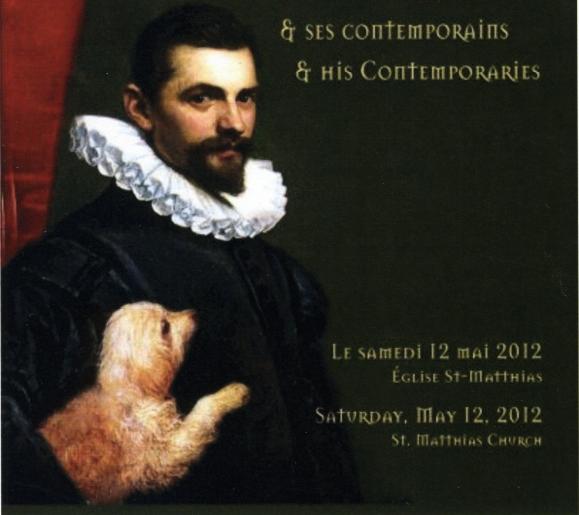
Singers

Direction :  
Peter Schubert

Du Vieux Monde au Nouveau :  
FROM THE OLD WORLD TO THE NEW:

# VICTORIA

& SES CONTEMPORAINS  
& HIS CONTEMPORARIES



LE SAMEDI 12 MAI 2012  
ÉGLISE ST-MATTHIAS

SATURDAY, MAY 12, 2012  
ST. MATTHIAS CHURCH

## LES CHANTEURS D'ORPHÉE

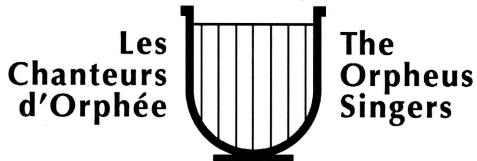
Les Chanteurs d'Orphée forment un choeur de chambre accompli et se consacrent à un répertoire d'oeuvres complexes et peu connues qui embrasse toute la période du quinzième au vingt-et-unième siècle. Depuis sa fondation il y a vingt-neuf ans, le choeur a participé à plusieurs concours où il s'est particulièrement distingué. Sous la direction de Peter Schubert, l'ensemble a en effet été finaliste à cinq reprises au Concours pour chorales d'amateurs de la Société Radio-Canada; il a été lauréat en 1996 et a remporté le second prix en avril 2004.

Soucieux d'innover dans le domaine des œuvres chorales, les Chanteurs d'Orphée ont créé des pièces de plusieurs compositeurs contemporains dont Anne Lauber, Jacques Faubert, Bengt Hambraeus, Bob Beart et David Scott Lytle. L'ensemble a également participé à l'enregistrement des compositions de Friedrich Nietzsche.

## THE ORPHEUS SINGERS

The Orpheus Singers is an accomplished chamber choir dedicated to the performance of complex and less familiar works spanning the past six centuries. In the twenty-nine years since its founding, the group has distinguished itself in several competitions. Under the baton of Peter Schubert, the ensemble has been a finalist five times in the CBC National Radio Competition for Amateur Choirs winning first prize in 1996, and second prize in 2004.

As part of The Orpheus Singers' mandate to promote deserving but lesser known music, the ensemble has premiered works by such composers as Anne Lauber, Jacques Faubert, Bengt Hambraeus, Bob Beart and David Scott Lytle, and has participated in the production of a CD of the musical works of Friedrich Nietzsche.



## Programme

In Festo Pentecostes: VII. Veni creator Spiritus

*Francisco Guerrero (1528-1599)*

Dum complerentur dies Pentecostes  
Missa Dum complerentur: Kyrie

*Tomás Luis de Victoria (1548-1611)*

Anexo I: Sancta Mariaé

Anexo II: Dios Itlaçontziné

*Soloist: Zacy Benner*

*Don Hernando Franco (1532-1585)*

Jesós de mi goraçon

*Gaspar Fernandes (1565-1629)*

O vos omnes

*Francisco de Olivera (1603-1641)*

Missa Dum complerentur: Gloria

Missa Dum complerentur: Credo

*Chant: Jacob Sagrans*

*Soloists: Farah Mohammed, Eve Krakow, Dan Donnelly*

*Tomás Luis de Victoria*

Missa Dum complerentur: Sanctus

*Tomás Luis de Victoria*

*Soloists: Karen Young, Lori Henig, Michel Cantin, Claude Veilleux, Helen Rainville Olders, Sharon Braverman, Martin Hirschorn*

Prima apparition del Cagnolo del mese di luio

*Daniel Grisonio*

Seconda apparition del Cagnolo del mese de Agosto

*Adrien Willaert*

*Conductor: Dan Donnelly*

Estraña muestra d'amar

Dios los estremos condena

*Soloists: Zacy Benner, Tracy Davidson, Lori Henig*

Quand'os miro, mi Dios

*Francisco Guerrero*

VIII. Missa Dum complerentur: Agnus Dei

*Tomás Luis de Victoria*

## Spring, Spanish Style! Concert du printemps !

Cinquante jours après Pâques, la foi chrétienne célèbre la Pentecôte, fête qui souligne la venue du Saint-Esprit sur les Onze Apôtres réunis en prières. Comme il est écrit dans les Actes des Apôtres, «...tout à coup survint du ciel un bruit comme celui d'un violent coup de vent la maison où ils se tenaient fut toute remplie; alors leur apparurent comme des langues de feu qui se partageaient et il s'en posa sur chacun d'eux. Ils furent tous remplis de l'Esprit-Saint et se mirent à parler d'autres langues, comme l'Esprit leur donnait de s'exprimer. » (Actes 2, 2-4). Cet épisode est à l'origine du prosélytisme chrétien à travers le monde: remplis par le Saint-Esprit de toutes les langues du monde, les disciples sont chargés de répandre la Bonne Nouvelle à tous les peuples de la Terre.

Après le traité de Tordesillas de 1494 dans lequel le pape Borgia Alexandre VI divisa le monde non-chrétien entre les Espagnols et les Portugais, ceux-ci se virent tout naturellement comme les héritiers de la mission des disciples de répandre la foi catholique et sa liturgie dans les nouvelles communautés et langues à travers le monde. Dans le programme de ce soir, nous

Fifty days after Easter comes the Christian festival of Pentecost, which celebrates the descent of the Holy Spirit upon the eleven remaining apostles, who had gathered together in prayer. As described in the book of the Acts of the Apostles, "...suddenly there came a sound from heaven as of a rushing mighty wind, and it filled all the house where they were sitting. And there appeared unto them cloven tongues like as of fire, and it sat upon each of them. And they were all filled with the Holy Ghost, and began to speak with other tongues, as the Spirit gave them utterance." This story provides the origin story of Christian evangelism throughout the world: imbued by the Holy Spirit with the world's many languages, the disciples are charged with spreading the Gospel to all the world's non-Christian peoples.

Following the 1494 Treaty of Tordesillas, in which the Borgia Pope Alexander VI divided the non-Christian world between them, the Spanish and Portuguese empires naturally came to see themselves as the inheritors of the disciples' mission of bringing the Catholic faith and liturgy into new communities and languages throughout the world. In tonight's programme we explore this

explorons cette mission à travers la musique espagnole et portugaise écrite pour la Pentecôte, et la musique religieuse écrite pour les nouvelles communautés chrétiennes d'Amérique latine dans leur propre langage : Orphée chante en langues...

La première œuvre au programme est un arrangement polyphonique de l'hymne « Veni creator spiritus » par le compositeur espagnol Francisco Guerrero (1528-99). Cette hymne, une invocation au Saint-Esprit, est chantée non seulement pour la Pentecôte, mais aussi à l'occasion de l'élection de nouveaux papes et de la fondation de nouvelles églises, représentant un symbole de consécration d'inspiration divine. C'est dans cette optique que cette hymne aurait certainement été chantée par les missionnaires cherchant à remplir la mission des disciples parmi les peuples indigènes du Nouveau Monde. Guerrero arrange cette hymne en style *alternatim*, alternant des couplets de chant grégorien traditionnel avec ses propres enjolivements polyphoniques. La mélodie se présente dans une nouvelle voix à chaque couplet polyphonique: elle est chantée par les ténors dans le deuxième couplet, puis repris par les sopranos dans le quatrième, pour être finalement utilisée en canon entre les deux voix.

Tomás Luis de Victoria (1548-1611) est généralement

mission through Spanish and Portuguese music written for the festival of Pentecost itself and through devotional music written for the new Christian communities of Latin America in their own language: Orpheus singing in tongues.

The first work on the programme is a polyphonic setting of the hymn "Veni creator spiritus" by Spanish composer Francisco Guerrero (1528-99). This hymn, an invocation of the Holy Spirit, is traditionally sung not only on the festival of Pentecost, but also for the election of new Popes and the foundation of new churches as a symbol of divinely-inspired beginnings. It is in this capacity that the hymn would surely have been sung by missionaries seeking to fulfill the mission of the disciples among the native peoples of the New World. Guerrero sets the hymn in an *alternatim* style, alternating verses of the traditional plainchant with his own polyphonic embellishments. The chant tune is found in a new voice in each polyphonic verse: it is sung by the tenors in the second verse, by the sporanos in the fourth, and finally in strict canon between the two highest voices in the final verse as the texture itself expands to five voices in supplication for insight into the divine mystery of the Trinity.

Tomás Luis de Victoria (1548-1611) is generally considered

considéré comme le plus célèbre compositeur espagnol du XVI<sup>e</sup> siècle. Malgré son lien proche avec son pays natal, Victoria passa les vingt premières années de sa vie professionnelle à Rome, où il fut envoyé pour étudier la musique dans un collège jésuite après la mue de sa voix. Le motet « Dum complerentur », compris dans la première collection de motets publiée en 1572, date de cette période. Le jeune Victoria montre une facilité remarquable pour les constructions contrapuntiques et une économie de moyens dans cet arrangement d'une antienne de la Pentecôte, commençant chaque moitié avec des *soggetti* (sujets) descendants, et en concluant chacune de ces sections avec un alleluia de même vivacité rythmique, dans lequel une rapide figure rythmique descendante est introduite à toutes les voix et crée un sens de cascade infinie d'énergie religieuse. Victoria montre aussi son flair pour l'esprit dramatique en illustrant la soudaineté de la venue du Saint-Esprit avec de rapides entrées se chevauchant sur le texte « et subito, » et plus tard en interrompant la polyphonie sur le mot « unum, » pour décrire l'unité d'espace et d'esprit des disciples réunis dans le Cénacle.

Quatre ans après la publication du motet, Victoria poursuit avec une messe basée sur le même matériel musical. La « Missa Dum Complerentur » est un monument d'économie et de

the most famous Spanish composer of the sixteenth century. Despite his close association with his native land, however, Victoria spent the first twenty years of his adult career in Rome, where he was sent to study music at a Jesuit college after his voice broke. The motet "Dum complerentur," published in Victoria's first printed collection of motets in 1572, dates from this Roman period. The young Victoria shows considerable contrapuntal facility and economy of means in this Pentecost antiphon setting, beginning each half with a similar descending *soggetto* and concluding each with the same rhythmically exciting "alleluia" section, wherin a quick descending figure permeates all the voices and creates the sense of an unending cascade of devotional energy. Victoria also demonstrates a flair for the dramatic, illustrating the suddenness of the holy spirit's descent with quick overlapping entrances on the text "et subito," and later bringing all polyphony to a halt on the word "unum," describing the unity of place and spirit of the disciples gathered in the Cenacle.

Four years after the publication of the motet, Victoria followed it up with a mass based on the same musical material. The "Missa Dum complerentur" is a monument to economy and

variation, présentant le matériel familier du motet de milles façons différentes, que ce soit avec de nouvelles combinaisons de voix, ou de nouveaux traitements et combinaisons des *soggetti* de l'œuvre antérieure. En effet, le premier *Kyrie* de la messe ne débute pas par le premier motif du motet, mais avec une mélodie secondaire harmonisée. C'est seulement à l'entrée des voix de ténor et de basse sur le *soggetto* familier que Victoria annonce clairement son modèle, renforcé de plus par l'utilisation du motif d'ouverture de la seconde moitié du motet pour clore le deuxième *Kyrie* et préparer la voie pour le reste de la messe, qui flanque le reste du programme.

Nous présentons ensuite un trio de pièces en langue Náhuatl, une des langues indigènes du Mexique et peut-être plus connue comme la langue de l'empire aztèque. Les deux premières pièces de cet ensemble furent écrites par Hernando Franco (1532-1585), un des compositeurs les mieux représentatifs de l'Amérique centrale du XVI<sup>e</sup> siècle. Franco est né en Espagne, mais passa les dernières décades de sa vie au Guatemala et à la cathédrale de Mexico. Franco se trouva au milieu d'un projet pour la conversion des gens du pays au catholicisme, qui incluait la tâche de présenter les doctrines et croyances de façon à les rendre accessibles. Ces œuvres inusitées sont clairement écrites dans un style populaire, et sont

variation, presenting the familiar material of the motet in myriad novel ways, from new combinations of voices to new treatments and combinations of *soggetti* from the earlier work. Indeed, the first *Kyrie* of the mass begins not with the first motive of the motet, but with a secondary tune used to harmonise it. It is only with the entrance of the tenor and the bass on the familiar *soggetto* shortly after that Victoria clearly announces his model, further reinforced by the use of the opening motive of the motet's second half to close the second *Kyrie* and prepare the way for the rest of the mass, which will frame the rest of the programme.

We next present a trio of pieces in Náhuatl, one of the indigenous languages of Mexico and perhaps most famous as the language of the Aztec Empire. The first two pieces of this set were written by Hernando Franco (1532-1585), one of the best-represented composers of sixteenth-century Meso-America. Franco was born in Spain, but spent the last decades of his career in Guatemala and at the cathedral in Mexico City. Here Franco doubtless found himself in the midst of the ongoing project of converting the locals to Catholicism, which included the task of presenting beliefs and doctrines in such a way as to be accessible to them. These unusual works are clearly written in a more popular style, and would have been

faciles d'accès à n'importe qui ayant un minimum de connaissance musicale. « *Sancta Mariaé*, » avec ses rythmes ternaires et son texte arrangé de façon claire et syllabique, aurait pu être une façon pratique de présenter le concept de musique polyphonique religieuse occidentale, comme aussi le « *Dios Itlaçonantziné*, » plutôt inusité, qui combine de longues sections solistes dans le style de chant grégorien avec de la polyphonie en imitation. La troisième pièce de cet ensemble, « *Jesos de mi goraçon*, » par le compositeur portugais Gaspar Fernandes (1570-1629), représente une sorte de synthèse de ces deux derniers aspects, alternant solos et duos avec des tutti's de chœur, tout en maintenant l'excitation et la vivacité d'un rythme à trois temps. Fernandes passa plusieurs années à la cathédrale de Puebla, et le mélange plus homogène de vocabulaires européen et indigène de cette pièce pourrait bien représenter le mélange et l'interaction de ces communautés remarqués depuis le temps de Franco.

En continuant sur le thème de la cathédrale de Puebla, nous avons un motet par un des successeurs de Fernandes, Francisco de Olivera (1603-1641). L'évolution vers un style plus baroque est palpable dans cet arrangement d'humeur lugubre de la Leçon des Ténèbres du Samedi Saint, quand la cadence traditionnelle de la Renaissance est

within the reach of anyone with a minimum of musical training. "Sancta Mariaé," with its catchy triple rhythms and clear syllabic text-setting might have been a helpful way to introduce the Náhuatl people to the concept of polyphonic Western devotional music, as might have been the more unusual "Dios Itlaçonantziné," which combines long, almost chant-like solo sections with imitative polyphony. The third piece in this set, "Jesos de mi goraçon," by the Portuguese composer Gaspar Fernandes (1570-1629), represents a kind of synthesis of these two aspects, alternating solos and duets with large ensemble statements but maintaining the excitement and vivacity of a syncopated triple metre. Fernandes spent many years at Puebla Cathedral, and the more equal mix of European and native vocabulary in this piece may well be reflective of greater commixture and interaction between these communities in the time since Franco.

Continuing on the theme of Puebla Cathedral we have a motet by one of Fernandes's later successors, Francisco de Olivera (1603-1641). The evolution to a more Baroque style is palpable in this moody setting of a *Tenebrae Responsory* from Holy Saturday, as the traditional Renaissance cadence is frequently eschewed for a leading motion in the bass part.

souvent évitée au profit d'un intervalle de sensible dans la partie de basse. La nature terrible du texte et son incessante focalisation mise sur la douleur sont mis en évidence par des dissonances fréquentes sur le mot « *dolor* » (douleur), et le sujet explique peut-être le choix d'Olivera de l'utilisation du quatrième mode d'église. Ce mode, caractérisé par le demi-ton poignant au-dessus de la tonique finale, est mis en évidence quand les sopranos commencent le motet avec ce motif.

The dire nature of the text and its incessant focus on pain are evidenced by frequent dissonances on the word "dolor" (pain), and the subject may explain Olivera's choice to set it in the fourth church mode. This mode, characterised by a pathos-filled half-step above the final, is brought to the forefront as the sopranos open the motet with this very figure.



Specializing in simple and elegant design for any of your advertising needs. Posters, programs, brochures, flyers, cd covers, newsletters, resumés, business cards, stationery, or logo design. I can help create an image for you to appropriately represent your business or product. I can work with you to create a product you can be proud to use to represent yourself or your business. As many revisions as it takes for you to be completely satisfied, all at a price tailored specifically to your project.

**email: dlh.designs@gmail.com phone: 514-758-4409**

Nous finissons la première moitié du concert avec deux autres mouvements de la messe de Victoria. Le *Gloria* débute avec la même mélodie que celle du *Kyrie*, subtilement déguisée par le rythme du texte, mais change rapidement de direction ; un retour en territoire familier s'effectue avec une texture réduite à « Domine Deus » (Seigneur Dieu), terminant le mouvement par le retour des cascades de la section de l'alléluia, mais cette fois sur le mot « Amen ». Le *Credo* commence énergiquement avec la déclaration de la toute-puissance du Père par Victoria, qui joue avec différentes combinaisons de voix chantant de courtes phrases qui s'alterneront en trio et tissées dans l'étoffe contrapuntique. Il continue cette astuce dans la section suivante, ramenant le chœur au complet seulement à la section du *Credo* relativement à l'Incarnation « et homo factus est » (et il s'est fait Homme). Après une courte section en trio, Victoria finit le mouvement avec une construction en cascade sur le mot « amen », bâtie cette fois sur une échelle musicale plus grande et sur la présence de longues notes à la voix de ténor, peut-être empruntant la pratique d'écrire la musique autour d'un *cantus firmus*. Le début du *Sanctus* utilise l'idée de notes longues aux voix supérieures avant de laisser place à la mélodie familière du « Dum complerentur » sur « Domine Deus Sabaoth », qui domine la première section. Les deux sections

We close the half with two more movements from Victoria's mass. The *Gloria* opens with the same tune as the *Kyrie*, subtly disguised by the rhythm of the text, but then quickly veers off in a new direction. A return to familiar territory comes with the reduced texture at "Domine Deus" (Lord God), and then once more later on, concluding the movement with a return to the downward cascades of the "alleluia" section on the word "amen." The following *Credo* begins forcefully with the declaration of the omnipotence of the Father, as Victoria plays with different combinations of voices singing short phrases in alternating trios, all woven together into the contrapuntal fabric. He continues this trick into the next section, bringing in the full ensemble only at the incarnation "et homo factus est" (and he was made man). After a short trio section, Victoria concludes the movement once more with a buildup to the descending cascades on the word "amen," this time heightened by a much wider range and the presence of long notes in the tenor, perhaps mimicking the practice of writing around a *cantus firmus*. The beginning of the *Sanctus* picks up the idea of long notes in the highest voices before giving way to the familiar "Dum complerentur" tune on "Domine Deus Sabaoth," which dominates the first section. The following two sections, both in reduced texture, evoke the complementary motive that opens

suivantes, de texture réduite, évoquent le motif complémentaire de l'ouverture de la messe, avant de se terminer avec un « hosanna » excitant à trois temps qui emploie le chœur au complet.

En continuant notre exploration linguistique de la Renaissance, nous nous tournons brièvement vers Venise, qui n'était pas moins un carrefour culturel et linguistique que le Nouveau Monde. C'est à cet endroit que le poète et dramaturge Antonio Molino (v. 1495 - après 1571) commence à écrire dans une langue fictive appelée « greghesco », ayant comme but de décrire l'effet donné par les Grecs parlant le Vénitien. La poésie de Molino dans ce langage semble avoir été arrangée en musique d'abord par le célèbre compositeur Adrian Willaert (1490-1562) et par son élève Daniel Grisonio. Dans « Prima apparition del Cagnolo, » Grisonio arrange les mots d'un chien parlant à son maître de la tombe: après tout, le pauvre maître ne devrait pas trop gémir puisque Jupiter prend son chiot aux cieux comme compagnon de Sirius (Alpha de la constellation du Grand Chien). Que cette vie dans les étoiles ne soit pas trop mal est démontré par la joyeuse section à trois temps sur « chie cha su no se'l vive d'acha e pan » (ici, on ne vit pas de pain et d'eau claire). Willaert, pour ne pas être pris de court par son élève, répond par un arrangement du couplet suivant: le maître, affaibli par la chaleur

the mass before concluding with an exciting triple-metre "Hosanna" that employs the full strength of the ensemble.

Continuing in our linguistic exploration of the Renaissance, we turn briefly eastward to cosmopolitan Venice, no less a site of cultural and linguistic mingling than the New World. It was here that the poet and playwright Antonio Molino (c.1495-after 1571) began writing and performing in a fictional language called "greghesco," meant to approximate the effect of ethnic Greeks speaking Venetian. Molino's poetry in this language appears first to have been set to music by the celebrated composer Adrian Willaert (1490-1562) and his pupil Daniel Grisonio. In the "Prima apparition del Cagnolo," Grisonio sets the words of a dog speaking to his master from beyond the grave: the poor master should not lament too much, after all, since Jove has taken his former pup up into the heavens as a companion for the dog star Sirius. That life among the stars isn't so bad after all is made clear by the joyous triple metre section on "chie cha su no se'l vive d'acha e pan" (up here we don't live on bread and water). Willaert, not to be outdone by his student, responded with a setting of a followup verse: The master, laid low by the sweltering heat of a Venetian summer, has been cured thanks to his dog's influence, and

accablante de l'été vénitien, est guéri par l'influence du chien et n'a maintenant plus besoin de médecin. Cette action marque cependant le départ du chien vers l'autre côté du monde, ainsi que ses derniers mots à son maître bien-aimé.

Nous retournons ensuite en Espagne avec un ensemble de trois chansons religieuses par Guerrero. Les villancicos « Estraña muestra d'amar » et « Dios los estremos condena » sont toutes deux sur le sujet de l'eucharistie. Bien qu'elles diffèrent considérablement dans leur image rythmique, elles suivent la convention habituelle d'utiliser un *copla* après le refrain, quelquefois en texture réduite, avant de reprendre le refrain principal sur un nouveau texte. Par contraste, « Quand'os miro » est plutôt bâtie comme un motet présentant chaque nouvelle phrase en imitation. A noter dans cette pièce la tendance de Guerrero au chromatisme, reflétée par l'utilisation des dièses dans des lignes ascendantes d'une façon qui ressemble à la pratique d'écriture harmonique d'une époque ultérieure.

Nous concluons ce concert avec l'*Agnus Dei* de la messe de Victoria. Dans ce dernier mouvement, qui développe le cœur à son maximum de sept voix, nous entendons Victoria à son moment le plus grandiose et mystique, la texture se développant et se contractant par les voix qui entrent et disparaissent tandis que

no longer needs to spend money on doctors. This, alas, marks the dog's departure to the other side of the world, and his last words to his beloved master.

We return to Spain with a set of three devotional songs by Guerrero. The villancicos "Estraña muestra d'amar" and "Dios los estremos condena" are both on the subject of the Eucharist. Though they differ considerably in their rhythmic profiles, they both follow the popular convention of following the main verse with a *copla*, sometimes in reduced texture, before repeating the main verse with new text. "Quand'os miro," by contrast, is much more motet-like in its scope and construction, as each new phrase is presented in imitation. Also notable in this piece is Guerrero's proclivity for chromaticism, frequently writing sharps in ascending lines in a way that often resembles later harmonic practice.

We conclude our concert with the *Agnus Dei* of Victoria's mass. In this last movement, which in its final section expands the choir to its maximum of seven parts, we hear Victoria at his grandest and most mystical, the texture expanding and contracting as voices enter and fall away while surface motion steadily draws the

le mouvement mène l'auditeur vers la dernière répétition du « dona nobis pacem » (donne-nous la paix), remplaçant la joie tumultueuse de la fin du motet par une contemplation transcendantale.

listener forward to the last, static iteration of "dona nobis pacem" (grant us peace), the tumultuous joy of the motet's ending abandoned in favour of transcendent contemplation.

## DR. NANCY G. HUMBER Psychologist

Psychotherapy  
Consultations  
514-758-9605  
nancy.humber@gmail.com

4150 St. Catherine Street W.  
Suite 328-05  
Montreal, Quebec  
H3Z 2Y5



ctc traduction

[www.ctcomm.ca](http://www.ctcomm.ca) — 514-948-1275

**PETER SCHUBERT**

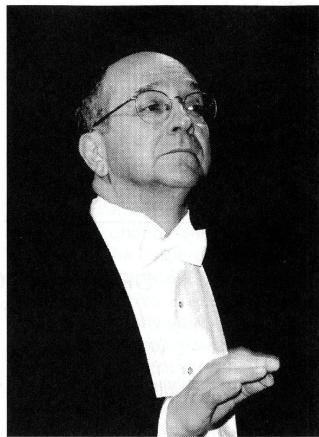
Peter Schubert est directeur artistique des Chanteurs d'Orphée depuis 1991. Il dirige également VivaVoce, un ensemble vocal professionnel qu'il a fondé à Montréal en 1998. En 2007, VivaVoce a produit un coffret de deux disques compacts comprenant tous les Magnificats et trois Salve Reginas de Pierre de la Rue.

Peter Schubert a étudié la direction d'orchestre avec Nadia Boulanger, Helmuth Rilling, Jacques-Louis Monod et David Gilbert et a été l'assistant de Gregg Smith et d'Agnès Grossman. Il a publié une édition de noëls de la Renaissance ainsi que cinq arrangements personnels de chants traditionnels de Noël (aux éditions C.F. Peters).

Détenteur d'un doctorat en musicologie de l'Université Columbia, Peter Schubert est professeur au département de théorie à l'École de musique Schulich de l'Université McGill. Il a publié deux manuels scolaires : 'Modal Counterpoint, Renaissance Style' et 'Baroque Counterpoint'.

Artistic Director Peter Schubert has conducted The Orpheus Singers since 1991. He also directs VivaVoce, a professional vocal ensemble he founded in 1998. Their two-CD set of the complete Magnificats and three Salve Reginas of Pierre de la Rue came out in 2007. Peter Schubert studied conducting with Nadia Boulanger, Helmuth Rilling, Jacques-Louis Monod, and David Gilbert and has been assistant to Gregg Smith and Agnes Grossman. He has published an edition of Renaissance Noëls as well as his own innovative arrangements of five popular Christmas carols with C.F. Peters.

A native of New York, Schubert holds a Ph.D. in musicology from Columbia University. He is a Professor in the Department of Music Research of the Schulich School of Music of McGill University, and is the author of two textbooks: *Modal Counterpoint, Renaissance Style* (Oxford University Press, 1999) and *Baroque Counterpoint* (Pearson Prentice Hall, 2006).

**Directeur artistique**

Peter Schubert

**Sopranos**

Zacy Benner, Sharon Braverman, Jane Hatter  
Farah Mohammed, Laura Prince, Helen Rainville Olders

**Altos**

Caledonia Brown, Tracy Davidson  
Lori Henig, Eve Krakow, Karen Young

**Ténors**

Michel Cantin, Julie Cumming  
Dan Donnelly, Martin Hirschhorn

**Basses**

Elias Dubelsten, Henry Olders, Jacob Sagrans  
Mike Vanier, Claude Veilleux, Ayrton Zadra

**Conseil d'administration**

Farah Mohammed, Dan Donnelly : coprésidents  
Helen Rainville Olders : vice-présidente  
Karen Young : secrétaire  
Mike Vanier : trésorier  
Caledonia Brown, Eamon Egan,  
Dana Gorzelany-Mostak, Henry Olders: membres

Notes de programme : Dan Donnelly

Traduction : Claude Veilleux

Affiche : Farah Mohammed, Deby Hills

Programme : Caledonia Brown

**Prix de présences offerts par / Door prizes contributed by:**

Nicholas Hoare CD, Westmount

**Remerciements / Thanks to:**

Église St-Matthias Church



Si vous désirez faire un don ou mettre vos compétences au service des Chanteurs d'Orphée, veuillez communiquer avec Mike Vanier au (514) 577-9292 ou nous écrire à l'adresse ci-dessous, ou par courriel. Un reçu pour fin d'impôt sera émis pour tout don de 10 \$ ou plus. Si vous désirez recevoir de l'information sur nos futurs concerts par courriel, vous pouvez vous abonner à notre liste d'annonces à :

<http://orpheusmontreal.org/>

Les Chanteurs d'Orphée  
5764, ave Monkland, suite 307  
Montréal (Québec) H4A 1E9  
[www.orpheusmontreal.org](http://www.orpheusmontreal.org)  
[info@orpheusmontreal.org](mailto:info@orpheusmontreal.org)

If you have a talent and time to offer to our choir, or if you would like to make a donation, please contact Mike Vanier at (514) 577-9292 or by email, or write to us at the address below. An income tax receipt will be issued for any donation of \$10 or more. If you would like to be notified by email of upcoming concerts, please subscribe to our announcements list at:

<http://orpheusmontreal.org/>

The Orpheus Singers  
5764 Monkland Ave., suite 307  
Montreal, QC H4A 1E9  
[www.orpheusmontreal.org](http://www.orpheusmontreal.org)  
[info@orpheusmontreal.org](mailto:info@orpheusmontreal.org)