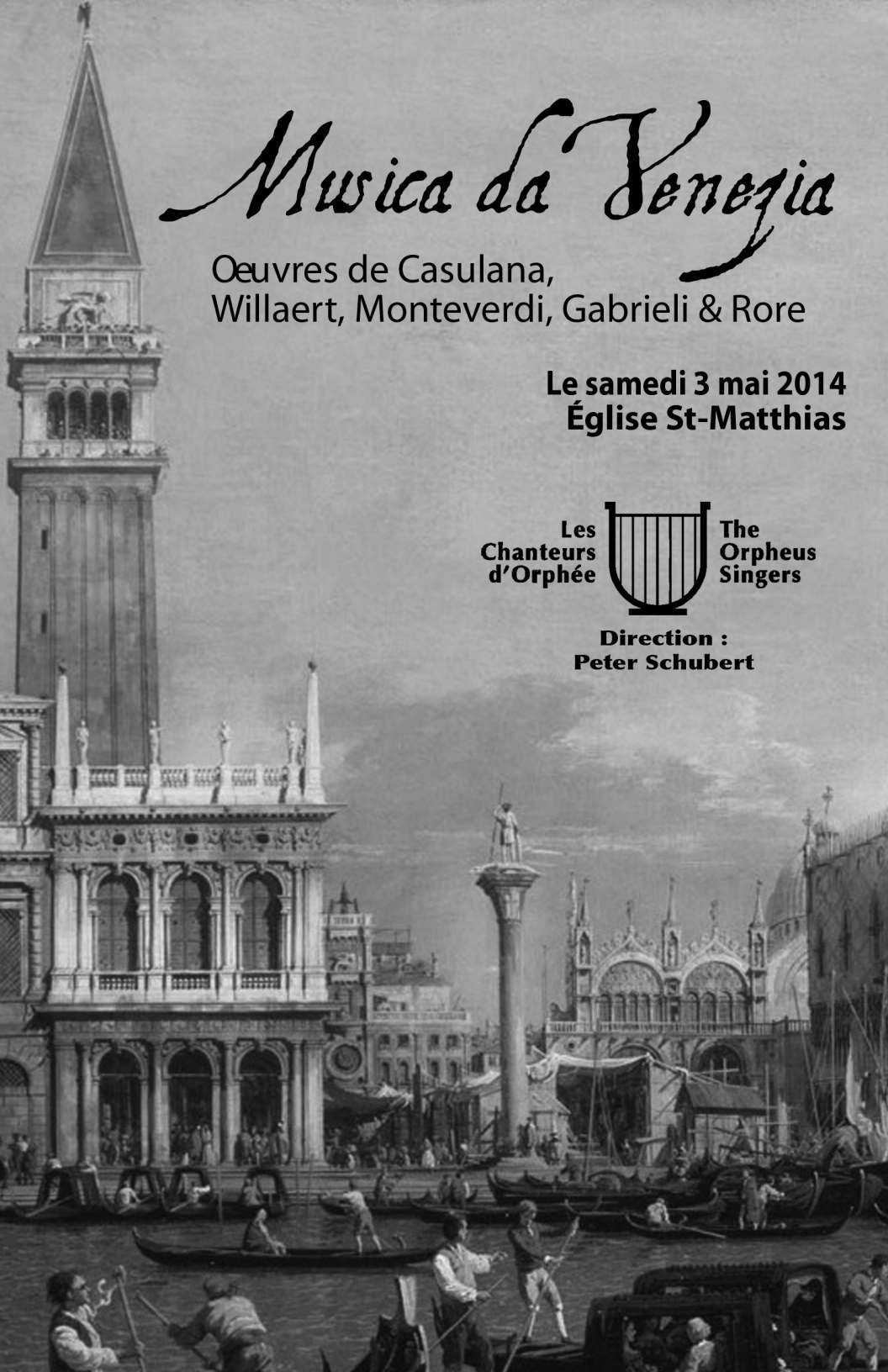


A detailed black and white engraving of a Venetian scene. On the left, the tall, slender Campanile di San Marco rises. In the center, the Piazza San Marco is filled with numerous gondolas and other small boats, with people visible on the water and the buildings. The background features the ornate facade of St. Mark's Basilica and the Column of St. Mark. The sky is filled with soft, wispy clouds.

Musica da Venezia

Oeuvres de Casulana,
Willaert, Monteverdi, Gabrieli & Rore

Le samedi 3 mai 2014
Église St-Matthias

**Les
Chanteurs
d'Orphée**



**The
Orpheus
Singers**

**Direction :
Peter Schubert**

Musica da Venezia

Église St-Matthias, Westmount
Le 3 mai 2014 / May 3, 2014

Cinta di fior	Maddalena Casulana (c. 1544 – c. 1590)
Signora Maddalena	Antonio Molino (c. 1495 – c. 1571)
Donna zendila	Antonio Molino

Paxe no trovo	Lodovico Agostini (1534 – 1590)
Sassi, palae	Andrea Gabrieli (1533 – 1585)

Vecchie letrose	Adrian Willaert (1490 – 1562)
Sempre mi ride sta	Adrian Willaert
O dolce mia vita	Adrian Willaert
Un giorno mi pregò	Adrian Willaert

Entracte / Intermission

Musica dulci sono	Cipriano de Rore (1515/16 – 1565)
O socii	Cipriano de Rore
Dulces exuviae	Adrian Willaert
Passer mortuus est	Giovanfrancesco Malipiero (1882 – 1973)

Rimanti in pace	Claudio Monteverdi (1567 – 1643)
Labra amorose e care	Adrian Willaert
Dormiva dolcemente	Giovanni Gabrieli (c. 1557 – 1612)

Les Chanteurs d'Orphée

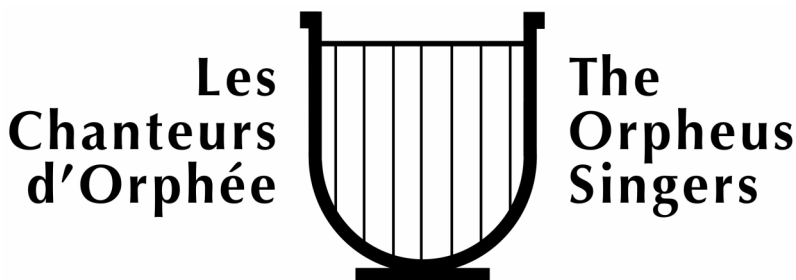
Les Chanteurs d'Orphée forment un chœur de chambre accompli et se consacrent à un répertoire d'œuvres complexes et peu connues qui embrasse toute la période du quinzième au vingtième siècle. Depuis sa fondation il y a trente ans, le chœur a participé à plusieurs concours où il s'est particulièrement 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 thirty 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.



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 dans le 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).

Notes de programme

Venise au XVI^{ème} siècle fut, à plusieurs points de vue, la capitale musicale de l'Europe. Origine de plusieurs des musiciens et compositeurs les plus célèbres de l'époque, elle fut aussi le berceau de l'impression musicale et la source d'une vibrante industrie de l'édition musicale, qui distribua les œuvres de ces compositeurs partout dans le monde alors connu. Carrefour du commerce, la République Sérénissime attire les célébrités de partout en Italie et de l'extérieur, parmi elles plusieurs qui créèrent ou parrainèrent la création d'œuvres nouvelles pour présentations privées et publiques. Dans ce concert, nous ne présentons qu'un modeste échantillon de cette *musica da Venezia*, héritage indélébile de la ville aux canaux.

Maddalena Casulana (v. 1544 – v.1590) est mieux connue en histoire musicale pour être la première femme à avoir publié ses compositions pour le public en général. Le cycle en cinq parties « **Cinta di fior** » vient de son premier livre de madrigaux, publié brièvement après son arrivée à Venise en 1568 venant de Sienne, d'où elle est probablement originaire. Son style compositionnel est en général cohérent avec plusieurs de ses contemporains; son goût pour l'utilisation des tierces majeures au-dessus des basses, quand permis par les règles de contrepoint, semble avoir été particulièrement en vogue parmi les compositeurs vénitiens des années 1560, et peut avoir eu ses origines dans la musique de luth - un talent pour lequel Casulana reçut plusieurs louanges de la part de ses contemporains. A noter en particulier dans le cycle « **Cinta di fior** », un nombre des courts passages à trois temps que Casulana insère dès les première, troisième et cinquième sec-

tions - quelquefois en alternance rapide avec la mesure établie - qui brise l'impression de régularité rythmique de l'ensemble.

Parmi les élèves de Casulana se trouvait **Antonio Molino** (v. 1495? – après 1570), acteur et dramaturge, qui, bien que de plusieurs années son aîné, se tourna vers Casulana tard dans sa vie afin d'en recevoir l'enseignement de l'art du contrepoint. Le premier livre de madrigaux de Molino, publié la même année que celui de Casulana, contient deux compositions dédiées à son professeur. « **Signora Maddalena** » et « **Donna zendila** » mettent en musique non seulement des versets élogieux qui décrivent la grande vertu et distinction de Casulana, mais aussi son talent consommé de musicienne. Molino fut particulièrement connu pour sa poésie et ses prestations en *lingua greghesca*, une sorte de patois utilisé pour représenter le dialecte vénitien parlé par les grecs vivant dans la république. Il utilise ce langage dans la deuxième œuvre au programme de ce soir, insérant du simple vocabulaire grec comme le mot *psicchi* (esprit) pour créer un effet de narrateur étranger. Comme les parties d'alto de toutes les compositions de Molino sont perdues, je les ai reconstituées moi-même en consultation avec le directeur musical.

Bien que Venise fut un centre musical de grande importance, relativement peu d'œuvres du XVI^{ème} siècle utilisèrent le dialecte local. A l'exception des compositions de Molino et d'autres de ses arrangements en *greghesche*, la plus importante collection d'œuvres à quatre voix en langue vénitienne revient au compositeur de la cour de Ferrare, **Ludovico Agostini** (1534 – 1590), qui arrangea un bon nombre de poèmes écrits par le fréquent collaborateur de

Molino, le poète dialectique et dramaturge Andrea Calmo. « **Paxe no trovo** » met en musique une parodie en langue vénitienne du fameux sonnet de Pétrarque « *Pace non trovo*, » trouvant sa principale source de comédie dans l'exagération de la soi-disant « antithèse pétrarquienne », une technique poétique dans laquelle le poète fait un contraste entre une scène naturelle idyllique et son propre tourment intérieur. Calmo fait la satire de la trope en utilisant l'exagération, écrivant des lignes manifestement contradictoires et insensées qui peuvent être interprétées uniquement qu'avec l'aide d'un « manuel d'analyse », lui-même une parodie des écrits critiques que le polémiste contemporain Antonfrancesco Doni rejetait plutôt dédaigneusement en y dénonçant la recherche d'une signification coûte que coûte (en ses propres mots : « fouiller dans la nez de Petrarque »)... Par exemple, à la troisième ligne du poème, il est décrit que les talons du narrateur sont à nu malgré qu'il porte de nouvelles bottes, car les ayant mouillés pendant qu'il pêchait, il les fit sécher au-dessus du feu durant la nuit... Agostini arrange chaque phrase du poème en les séparant par des silences, créant ainsi une longue suite de contradictions à la manière des koans Zen (du japonais : courts aphorismes à méditer...) A noter dans le langage musical d'Agostini est son utilisation du chromatisme: comme Molino, il utilise à l'occasion des demi-tons chromatiques entre des accords successifs, et quelques-unes de ses progressions chromatiques les plus inhabituelles semblent présager ses contemporains ferrarais ultérieurs, Luzzaschi and Gesualdo.

Nous terminons l'ensemble en langue vénitienne avec un arrangement d'un des poèmes de Molino par **Andrea Ga-**

brieli (1533 – 1585). Publié dans une grande collection d'arrangements en *greghesche* par des compositeurs venant de Venise et son empire, « **Sassi, palae** » est une plainte musicale pour un de ses plus grands compositeurs, **Adrian Willaert** (1490 – 1562), qui mourut deux ans avant sa publication. La lamentation commence avec une longue invocation du paysage et des habitants de la lagune de Venise, arrangée sur des mélismes d'une trompeuse apparence joyeuse et scandée. C'est seulement vers le milieu de la *seconda parte* qu'il est mis en évidence que la *Adrian lio* (la côte adriatique) fut ravie d'un de ses plus grand citoyens: le compositeur qui, se plaint Molino, n'arrangera plus jamais ses vers sur de douces harmonies, et dont la lagune ne reverra jamais son égal.

Il peut être approprié que l'eulogie de Willaert soit faite d'une façon aussi inhabituelle, car bien qu'il fut admiré pour ses prouesses en composition et son gout impeccable en poésie contemporaine, il semble aussi avoir bien aimé la musique dialectique, et eût aussi un sens de l'humour tout particulier: possiblement sa dernière œuvre, une lamentation à demi-sérieuse pour un chien mort, est incluse dans la même collection que la *déploration* de Gabrieli. Similairement, Willaert publia en 1545 une collection de *canzone villanesche alla Napoletana*, de laquelle nous tirons nos quatre prochaines chansons. Les chansons napolitaines étaient très en vogue au milieu du siècle, et représentaient un sens de l'humour plus rustique et plus licencieux que les œuvres typiques en langue vénitienne de la même période. « **Vecchie letrose** » est un exemple emblématique, dérivant son humour du double-sens du mot "tira", portant un coup avec une matraque, et dans le

sens phallique, en tirant dessus. De la même manière, « **Sempre mi ride** » se moque cruellement d'une démente, imitant son comportement d'une façon désobligeante avec un rire musical prolongé. Ces œuvres ne sont pas sans charme, cependant : « **O dolce vita mia** », étonnamment douce, s'approche plus d'un madrigal typique dans sa vanité de l'amour non-partagé, et la dramatique interprétation musicale de la neige fondant au soleil. Nous terminons la première moitié de la soirée avec une des plus aventureuses *canzone* de la collection: un voyage musical sur le bateau d'une veuve qui sert de métaphore pas si subtile pour l'idée de sexe. « **Un giorno mi pregò** » dramatise la sensation du bercement du bateau (parmi autres choses...) avec une mesure à trois temps légèrement tordu qui, en fonctionnant contre les accents du texte, crée un sentiment de déséquilibre aux oreilles de l'interprète et de l'audience.

Comme étant la république qui dura le plus longtemps dans l'histoire du monde, Venise fut, dans un sens important, l'héritière directe de la Rome ancienne. En fait, un des récits les plus populaires sur les origines de Venise en explique la fondation par des réfugiés de l'ancienne ville d'Aquileia, après sa chute sous les barbares au IV^{ème} siècle AD. Les compositeurs honorent cet héritage avec des arrangements de textes en latin classique et en *style* classique, tels que ceux utilisés dans notre programme de ce soir. Le « **Musica dulci sono** » de **Cipriano de Rore** (1515/16 - 1565) chevauche la ligne entre le madrigal latin et le motet profane, peignant la riche imagerie poétique de l'ode anonyme à la musique dans un style contrapuntique coloré. L'habileté de la musique à consoler le désespéré est égalée

seulement par sa capacité à le transporter de joie, un contraste que Rore illustre nettement par des changements de registre et de mesure, mais dont le point culminant vient à la fin, quand la place de la musique dans les étoiles est dramatiquement décrite par les notes les plus hautes de la pièce.

« **O socii** » de Rore arrange un discours célèbre tiré de l'*Énéide* de Virgile, dans lequel le personnage principal exhorte ses acolytes à supporter les difficultés du présent et à se concentrer sur la promesse d'un bonheur futur à Rome, leur destination finale après la destruction de leur patrie dans la guerre de Troie. Rore sélectionna probablement ce texte car *durate*, mot latin pour « supporter », était la devise de la famille du Cardinal Granvelli, à qui l'œuvre fut dédiée. Rore souligne ce fait en transformant la devise latine en forme musicale, suivant un procédé connu comme *soggetto cavato* : du-rate devient *ut fa ré*, que Rore ensuite emploie comme teneur revenant en cycle dans les hexacordes tout au long de la durée de l'œuvre.

« **Dulces exuviae** » de Willaert est un autre arrangement tiré de l'*Énéide*, celui de la lamentation sur le suicide de la reine carthaginoise Didon. La gravité du sujet est évoquée par le bas registre de la musique, qui ajoute une note de tristesse sombre mais légère aux mots ultimes de Didon. Willaert interrompt sa texture colorée habituelle à trois endroits critiques dans le poème, soit aux mots *vixi* (j'ai vécu), *urbem praeclaram* (citée renouvelée), et finalement *felix* (heureux). Ce dernier est répété, et est peut-être le plus poignant de tous – le bonheur de Didon qui ne sera pas, déjà condamné au moment où les réfugiés troyens arrivèrent sur les rivages de son royaume.

Le dernier item de notre ensemble classique vient du compositeur et musicologue vénitien du XX^{ème} siècle **Giovanfrancesco Malipiero** (1882 – 1973), peut-être mieux connu pour la production de la première édition moderne des œuvres complètes de Claudio Monteverdi. Ici, Malipiero arrange la célèbre lamentation du poète romain Catulle pour la mort du moineau de sa bien-aimée Lesbia. Son style, bien que souvent plutôt dissonant, s'appuie sur une structure hautement contrapuntique: les mélodies sont combinées et recombinées dans différentes voix, avec des retours fréquents à l'idée mélodique initiale introduite dans la voix de ténor solo. L'arrangement de Malipiero utilise aussi abondamment l'interaction entre grands et petits triolets dans une indication de la mesure à deux temps, un procédé qui rappelle l'utilisation d'une technique similaire dans « O socii. » Il exploite aussi cette technique en disposant en couches successives les mélodies similaires en diminution, peut-être en hommage aux canons de proportions de la Renaissance.

Nous finissons notre programme avec un ensemble de madrigaux par les deux compositeurs vénitiens les plus célèbres de la fin de la Renaissance, **Claudio Monteverdi** (1563 – 1647) et **Giovanni Gabrieli** (1554/57 – 1612). Le « **Rimanti in pace** » de Monteverdi est une œuvre de jeunesse —il est tiré de son troisième livre de madrigaux —mais contient beaucoup de chromatisme excitant et de flair pour le drame si caractéristique de ses œuvres plus tardives. La pièce décrit une scène typique de *lendemain de veille* commune dans les madrigaux de la période, dans laquelle les amoureux se séparent après une nuit passionnée... Thyrsis, en soupirant, doit laisser Phyllis pour s'occuper de ses affaires,

mais elle ne peut supporter le départ: trempée d'humour amer, (« stillando amar humore »)— décrite de façon experte avec une gamme descendante tendue et chromatique - elle dévisage Thyrsis avec un scepticisme blessé. « Hélas, » répond-il avec sa propre ligne chromatique, « comment puis-je partir sans mon soleil, sauf en souffrant ? » (« di martir in martir, di doglio in doglio »). Mais elle ne se laisse pas tromper par ses promesses vides: « Qui en fait me dérobe de toi ? »

« **Labra amorose e care** » de Gabrieli, en contraste, présente un narrateur qui désire tout simplement un baiser de sa bien-aimée, dans les lèvres de laquelle seulement il peut trouver la consolation. Plutôt que d'être détruit par son désir, il supplie son amante de presser ses lèvres sur sa bouche, et d'ensuite le laisser mourir. Le rythme enjoué de la ligne finale, cependant, trahit le double-sens en cours: c'est un baiser spécial qu'il désire, ainsi qu'une mort spéciale... La pièce finale du programme, « **Dormiva dolcemente** , » est une sorte d'œuvre polychorale pour lesquelles Gabrieli est le plus renommé. Les deux chœurs alternent à montrer la scène de Chloris dormant, dont la beauté appelle le narrateur. « Idiot! », lui crie sa voix intérieure, arrangée par Gabrieli comme une amusante petite séquence à rythme pointé, « tu ne peux reprendre le temps perdu. » Il se penche ensuite doucement pour l'embrasser. Aussitôt, il devient euphorique – dépeint par le compositeur avec un rythme rapide à trois temps – car maintenant il connaît la vraie douceur du paradis.

- Dan Donnelly (t. Claude Veilleux)

Program Notes

Sixteenth-century Venice was in many ways the musical capital of Europe. Home to many of the period's most talented musicians and composers, it was also the birthplace of music printing and home to a vibrant publishing industry that sent the works of those composers to all corners of the known world. A crossroads for trade and travel, the Most Serene Republic attracted luminaries from all over Italy and further afield, many of whom created or sponsored the creation of new works for both public and private performance. In this concert we'll provide just a small sample of this *musica da Venezia*, the enduring musical legacy of the city on the lagoon.

Maddalena Casulana (c. 1544 – c.1590) is best known to music history for being the first woman to have her compositions published for the broader public. The five-part cycle “Cinta di fior” comes from her first book of madrigals, published shortly after she arrived in Venice from her probably birthplace of Siena in 1568. Her compositional style is largely consistent with many of her closest contemporaries; her taste for writing in major thirds above the bass whenever this is permitted by the counterpoint seems to have been particularly fashionable among Venetian composers in the 1560s and may have its origins in lute performance—a skill for which Casulana received much praise by her contemporaries. Particularly notable in the “Cinta di fior” cycle are a number of brief triple-metre passages that Casulana inserts

in the first, third, and fifth sections—sometimes in rapid alternation with the established metre—that break up the steady rhythmic feel of the set.

Among Casulana's musical protégés was **Antonio Molino** (c. 1495? – after 1570), an actor and playwright who, though many years her senior, turned to Casulana late in life for instruction in the art of counterpoint. Molino's first book of madrigals, published the same year as Casulana's, contains two compositions dedicated to his teacher. Both “**Signora Maddalena**” and “**Donna zendila**” set laudatory verses that describe not only Casulana's great virtue and gentility, but also her consummate skill as a musician. Molino was particularly well known for his poetry and performances in the so-called *lingua greghesca*, a kind of patois meant to represent the Venetian dialect spoken by the Republic's many ethnic Greeks. He employs this language in the latter of the two works on this programme, inserting simple Greek vocabulary like *psicchi* (mind) to drive home the effect of the foreign speaker. As the alto partbooks for all Molino's compositions have been lost, I have reconstructed these myself in consultation with the Music Director.

Although Venice was a major musical centre, relatively few musical works in the sixteenth century set the local dialect. Aside from Molino's compositions and other settings of his *greghesche*, the largest collection of four-voice Venetian-language works comes from the Ferrarese court composer **Ludovico Agostini** (1534 – 1590), who set a number of poems by

Molino's frequent collaborator, the celebrated dialect poet and playwright Andrea Calmo. "**Paxe no trovo**" sets a Venetian-language parody of the famous Petrarch sonnet "Pace non trovo," finding its principle source of comedy in exaggerating the so-called "Petrarchan antithesis," a poetic device in which the poet contrasts an idyllic natural scene with his own internal torment. Calmo satirizes the trope through exaggeration, writing plainly contradictory and nonsensical lines that can then only be interpreted with the help of an accompanying "analysis," itself a parody of the critical writings contemporary polemicist Antonfrancesco Doni rather unaffectionately termed "picking Petrarch's nose" in search of meaning. For example, in the third line of the poem, the narrator's heels are bare despite having new boots because, having gotten the boots wet while fishing, he has set them to dry by the fire overnight. Agostini sets each phrase of the poem apart with rests, creating a long succession of discrete contradictions: a string of musical Zen koans. Most notable in Agostini's musical language is his use of chromaticism: like Molino he occasionally employs chromatic half-steps between successive chords, and some of his more unusual chromatic progressions seem to clearly presage his later Ferrarese contemporaries, Luzaschi and Gesualdo.

We end the Venetian-language set with a setting of one of Molino's poems by **Andrea Gabrieli** (1533 – 1585). Published in a large collection of *greghesche* settings by composers

from all over Venice and its empire, "**Sassi, palae**" is a musical lament for one of the city's greatest composers, **Adrian Willaert** (1490 – 1562), who died two years prior to its publication. The lament begins with a long invocation of the landscape and inhabitants of the Venetian lagoon, set to deceptively cheerful and upbeat melismatic lines. It is only toward the middle of the *seconda parte* that it is made clear the *Adrian lio* (Adriatic shore) has been robbed of one of its greatest inhabitants: the eponymous composer, who, Molino laments, will never again set his verse with sweet harmonies, and whose like the lagoon would never see again.

It is perhaps fitting that Willaert was eulogized in such an unusual fashion, for admired as he was for his compositional prowess and impeccable taste in contemporary poetry, he also seems to have been quite fond of dialect music, and had quite a sense of humour as well: possibly his last work, a semi-serious lament for a dead dog, is included in the same collection as Gabrieli's *déploration*. Along these lines, in 1545 Willaert published a collection of *canzone villanesche alla Napoletana*, from which we draw our next four works. Neapolitan songs were very popular in the middle of the century, and represent a much bawdier, more rustic sense of humour than is typical of Venetian-language works of the same period. "**Vecchie letrose**" is a typical example, deriving its primary humour from the double meaning of "tira" both as delivering a blow with a club and, in a phallic sense, pulling on it.

Likewise, **“Sempre mi ride”** cruelly mocks a laughing madwoman, mimicking her behaviour in a disparaging fashion with an extended musical laugh. These works are not, however, without their charm: the surprisingly sweet **“O dolce vita mia”** approaches a more typical madrigal in its central conceit of unrequited love, and the dramatic musical rendering of snow melting in the sun. We end the half with one of the most adventurous *canzone* in the collection: a musical voyage on a widow’s boat that serves as a none-too-subtle metaphor for sex. **“Un giorno mi pregò”** dramatizes the sensation of a rocking boat (among other things) with a slightly off-kilter triple-metre that, by working against the stress accents of the text, creates a distinct sense of unbalance in performer and listener alike.

As the longest-lived republic in the history of the world, Venice was, in a very important sense, a direct heir to the legacy of ancient Rome. In fact, one of the more popular origin stories for the maritime republic was that it was founded by refugees from the ancient city of Aquileia after it fell to invading barbarians in the 4th century AD. Composers honoured this legacy through settings of Classical and classicising Latin texts such as those on our programme tonight. **Cipriano de Rore’s** (1515/16 - 1565) **“Musica dulci sono”** straddles the line between Latin madrigal and secular motet, painting the rich poetic imagery of the anonymous ode to music in a florid contrapuntal style. Music’s ability to console the desperate is matched only by its ability to

further elate the joyful, a contrast Rore sharply illustrates through changes in both metre and register, but the work’s true high point comes at the end, as music’s place among the stars is dramatically rendered by the highest notes in the piece.

Rore’s **“O socii”** sets a famous speech from Virgil’s *Aeneid*, in which the titular character encourages his comrades to endure the hardships of the present and to set their minds on the promise of future happiness in Rome, their final destination after losing their homes in the Trojan War. Rore probably selected this text because *durate*, the Latin for “endure,” was the family motto of Cardinal Granvelani, to whom the work was dedicated. Rore highlights this fact by transforming the Latin motto into a musical one through a process known as *soggetto cavato*: du-ra-te becomes *ut fa re*, which Rore then employs as a long-note tenor that cycles through the hexachords for the duration of the work.

Willaert’s **“Dulces exuviae”** is another setting from the *Aeneid*, this time of the Carthaginian Queen Dido’s suicide lament. The gravity of the subject is echoed by the particularly low registration of the music, which adds a dark but gentle sadness to Dido’s final words. Willaert interrupts his usual florid texture at three crucial points in the poem on the words *vixi* (I lived), *urbem praeclaram* (renowned city), and lastly *felix* (happy). The last of these is repeated, and it is perhaps the most poignant of all—Dido’s happiness is never to be, doomed as she was from the moment

the Trojan refugees landed on her shores.

The last entry in our Classical set comes from 20th century Venetian composer and musicologist **Giovanfrancesco Malipiero** (1882 – 1973), perhaps best known for producing the first complete modern edition of the works of Claudio Monteverdi. Here Malipiero sets the roman poet Catullus's famous lament for his beloved Lesbia's dead sparrow. His style, though often quite dissonant, relies on a highly contrapuntal framework: melodies are combined and re-combined in different voices, with frequent returns to the initial melodic idea introduced in the solo tenor line. Malipiero's setting also makes heavy use of the interplay between large and small triplets with the overarching duple time signature, a technique that calls back to Rore's use of a similar device in "O socii." He also exploits this technique to layer the similar tunes in diminution, perhaps an homage to Renaissance mensuration canons.

We end our programme with a set of madrigals by the two most famous Venetian composers of the late Renaissance, **Claudio Monteverdi** (1563 – 1647) and **Giovanni Gabrieli** (1554/57 – 1612). Monteverdi's "**Rimanti in pace**" is an early work—it comes from his third book of madrigals—but contains much of the exciting chromaticism and flair for drama that characterized his later work. The piece depicts a typical "morning after" scene, common in madrigals of the period, in which a pair of lovers separate after a night of passion.

Thyrsis, sighing, must leave Phyllis to attend to his affairs, but she can't bear his departure: dripping with bitter humour ("stillando amar humore")—painted expertly with a tense, descending chromatic scale—she eyes Thyrsis with wounded scepticism. "Alas," he responds with his own chromatic line, "how can I go on without my sun except in suffering?" ("di martir in martir, di doglio in doglio"). But she sees through his empty assurances: "who is it that takes you from me?"

Gabrieli's "**Labra amorose e care**," by contrast, presents a narrator who yearns for but a simple kiss from his beloved, in whose lips he can find his only consolation. Rather than be destroyed by his desire, he begs his lover to press her lips to his mouth and let him die. The jaunty rhythm of the final line, however, betrays the double meaning in play: it's a special kind of kiss he desires, and a special kind of death. The final piece on the programme, "**Dormiva dolcemente**," is the kind of polychoral work for which Gabrieli is most famous. The two choirs take turns setting the scene of a sleeping Chloris, whose sheer beauty calls out to the narrator. "Idiot!" cries out his internal voice, set by Gabrieli as a funny little sequence with a dotted rhythm, "you can't make up for lost time." And so he leans down, ever so gently, and plants a kiss. Immediately he is elated—set by the composer with a quick triple metre—for now he truly knows the sweetness of paradise.

- Dan Donnelly

Si vous désirez faire un don ou mettre vos compétences au service des Chanteurs d'Orphée, veuillez communiquer avec nous par courriel, ou nous écrire à l'adresse ci-dessous. Un reçu pour fin d'impôt sera émis pour tout don de 10 \$ ou plus.

If you have a talent and time to offer to our choir, or if you would like to make a donation, please contact us by email, or write to us at the address below. An income tax receipt will be issued for any donation of \$10 or more.

Si vous désirez recevoir de l'information sur nos futurs concerts par courriel, vous pouvez vous abonner à notre liste d'annonces à :

If you would like to be notified by email of upcoming concerts, please subscribe to our announcements list at:

<http://orpheusmontreal.org>

Les Chanteurs d'Orphée
5764, ave Monkland, suite 307
Montréal (Québec) H4A 1E9
info@orpheusmontreal.org

Directeur artistique

Peter Schubert

Sopranos

Evgenia Bakulina

Sharon Braverman

Tracy Davidson

Arpi Meguerditchian

Farah Mohammed

Jennifer Palmer

Laura Prince

Altos

Zacy Benner

Marina Borsodi-Benson

Bronwen Cathey

Lori Henig

Eve Krakow

Adam Salmond

Basses

Elias Dubelsten

Etienne Guertin

Jacob Sagrans

Ayrton Zadra

Ténors

Julie Cumming

Dan Donnelly

Martin Hirschhorn

Keith Wace

Conseil d'administration 2013-2014

Présidente : Farah Mohammed

Vice-président : Martin Hirschhorn

Secrétaire : Tracy Davidson

Trésorier : Mike Vanier

Bibliothécaire: Keith Wace

Membres : Eamon Egan, Henry Olders, Helen Rainville

Notes de programme : Dan Donnelly

Traduction : Claude Veilleux, Catherine Campbell, Dan Donnelly

Affiche : Debra Hills, Farah Mohammed

Programme : Martin Hirschhorn

Prix de présence offerts par / Door prizes contributed by:

Orpheus Singers, Farah Mohammed, VivaVoce

Printing by Copie Réseau , www.copiereseau.ca

Concert de Noël

Le samedi 6 décembre 2014 à 19h30

Une extravagance polychorale

Retrouvez-nous pour célébrer la saison de Noël avec de magnifiques motets et de la musique festive composée pour choraes doubles par Pearsall, Mendelssohn, Praetorius et Gabrieli.



Christmas Concert

Saturday, December 6, 2014 at 7:30 pm

A Polychoral Extravaganza

Join us as we celebrate the Christmas season with some beautiful motets and festive music written for double choirs by Pearsall, Mendelssohn, Praetorius and Gabrieli.