Le Couronnement de Myrtillo (1650), Ferdinand Bol, 1611-1681,
Musées de Beaux Arts de San Francisco Légion d'Honneur
Mirtillo, le berger fidèle, reçoit le prix du meilleur baiser de la nymphe Amaryllis
(de la pastorale *Il Pastor Fido,* de Giovanni Battista Guarini, 1538-1612)

The Crowning of Mirtillo (1650), Ferdinand Bol, 1611-1681;
Legion of Honor Fine Arts Museums of San Francisco
Mirtillo, the faithful shepherd, receives the prize for the best kiss from Amaryllis the nymph
(from *Il Pastor Fido*, a play by Giovanni Battista Guarini, 1538-1612)

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/coordonnees-fr.htm

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

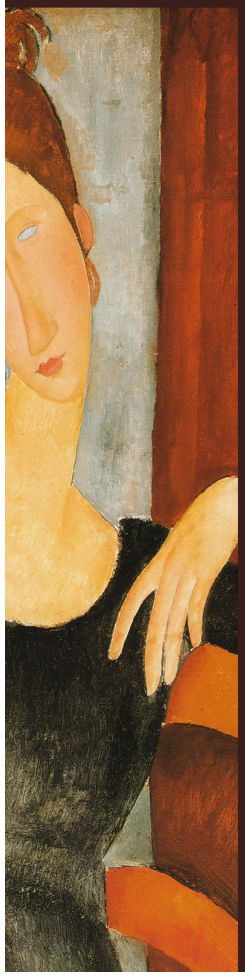
If you would like to be notified by email of upcoming concerts, please subscribe to our announcements list at:
http://orpheusmontreal.org/contact.htm

The Orpheus Singers
5764 Monkland Ave., suite 307
Montreal, QC H4A 1E9
www.orpheusmontreal.org
info@orpheusmontreal.org

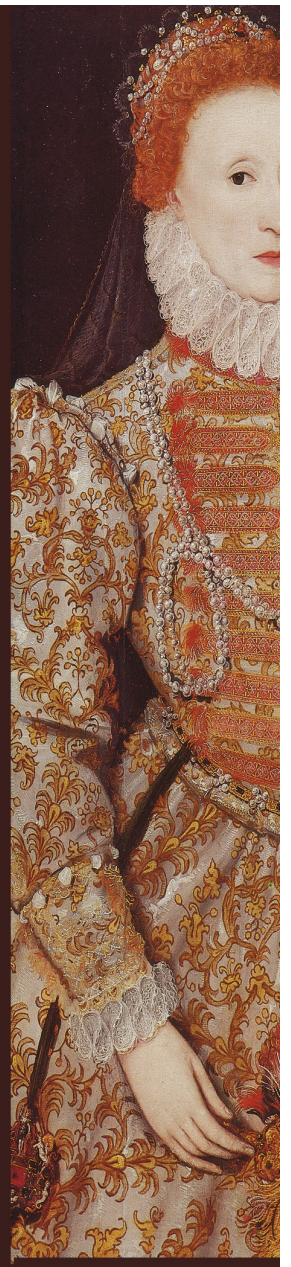
Les Chanteurs d'Orphée
The Orpheus Singers

Direction : Peter Schubert

Bonjour mon Cœur :



poésie amoureuse pour chœur de chambre



Le samedi 14 mai, 2011
Église St-Matthias

LES CHANTEURS D'ORPHÉE

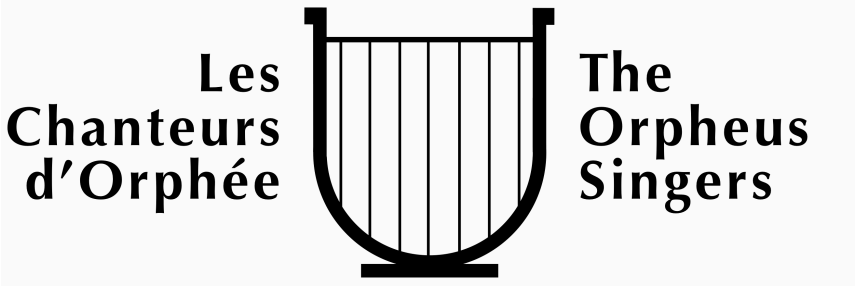
Les Chanteurs d'Orphée forment un chœur de chambre accompli et se consacrent à un répertoire d'œuvres complexes et peu connues qui embrasse toute la période du quinzième au vingtième siècle. Depuis sa fondation il y a vingt-neuf ans, le chœur a participé à plusieurs concours où il s'est particulièrement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



Directeur artistique
Peter Schubert

Sopranos
K. Zacy Benner, Sharon Braverman
Tracy Davidson, Dana Gorzelany-Mostak
Farah Mohammed, Helen Rainville Olders

Altos
Caledonia Brown, Elinor Frey, Lori Henig
Hisako Kobayashi, David Lewis

Ténors
Michel Cantin, Julie Cumming, Dan Donnelly
Eamon Egan, Martin Hirschkorn, Mikhail Smilovic

Basses
Daniel Bastian, Henry Olders, Jacob Sagrans
Gabriel Shapiro, Mike Vanier, Claude Veilleux, Ayrton Zadra

Conseil d'administration 2010-2011
Mike Vanier : président
Helen Rainville Olders : vice-présidente
Eamon Egan : secrétaire
Henry Olders : trésorier
Caledonia Brown, Dana Gorzelany-Mostak,
Farah Mohammed, Keith Wace : membres

Notes de programme : Julie Cumming
Traduction : Claude Veilleux
Affiche : Farah Mohammed
Programme : Henry Olders

Prix de présences offerts par / Door prizes contributed by:
Nicholas Hoare CD, Westmount

Remerciements / Thanks to:
Église St-Matthias Church
Centre d'affaires CORE Business Centre
Copie Resolutions

PETER SCHUBERT

Peter Schubert est directeur artistique des Chanteurs d'Orphée depuis 1991. Ill 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).

Bonjour mon cœur

Love Poetry for Chamber Choir

Église St-Matthias, Westmount
Le 14 mai 2011

I. **Peccantem me quotidie,** 1575 *William Byrd (1539–1623)*

II. *Orlandus Lassus (1532–1594)*
Bonjour mon cœur
(Pierre Ronsard), 1564
La nuict froide et sombre
(Joachim du Bellay), 1576
Mon cœur se recommande à vous *Anon. (attr. Lassus)*
(Clément Marot), 1853?

III. From ***Six chansons*** *Paul Hindemith (1895–1963)*
(Rainer Maria Rilke), 1939
La biche
Printemps
Puisque tout passe

IV. From ***Les Chansons des Roses*** *Morten Lauridsen (b. 1943)*
(Rainer Maria Rilke), 1993
La rose complète
De ton rêve

Entr'acte

V. **Chel bello Epithimia** *Giaches de Wert (1535–1596)*
(Molino), 1564

VI. **Amarilli mia bella**
a. (Alessandro Guarini), 1601 *Giulio Caccini (1551–1618)*
(tenor 2 reconstructed by D. Smith)
b. 2011 *Rebecca Gibian (b. 1992)*
c. 2011 *Bob Beart (b. 1949)*
d. 1987 *Milton Babbitt (1917–2011)*
(from ***Three Cultivated Choruses***)

VII. **Tirsi morir volea** *Luca Marenzio (1553–1599)*
(G.B. Guarini), 1580

VIII. **Ecce vicit Leo**, 1613 *Peter Philips (1560–1628)*

Bonjour mon cœur

Bonjour mon cœur: poésie d'amour pour chœur de chambre

Le concert de ce soir présente des arrangements de poésie française et italienne par des compositeurs marquants, passés et actuels: la musique en est par des compositeurs des XVIème, XXème et XXIème siècles. La première moitié du concert est réservée à des arrangements de poésie française; la seconde à des arrangements de poésie italienne. Le concert est encadré d'arrangements de textes sacrés en latin par des compositeurs anglais de la fin de la Renaissance.

William Byrd (1539–1623) était un compositeur catholique anglais qui travailla dans une Angleterre protestante. Malgré cela, il fut un favori de la reine Élisabeth I par qui lui fut accordé le premier monopole d'impression de musique en Angleterre. **Peccantem me quotidie** parut dans le premier recueil de musique publié de Byrd, une collection de dix-sept motets par Byrd et par son professeur Thomas Tallis, tous dédicacés à Élisabeth. Le volume parut le 17 novembre 1575, pour le dix-septième anniversaire du couronnement de la reine. Élisabeth encourageait un usage limité du latin dans la liturgie anglaise, et ces motets basés sur des textes en cette langue furent peut-être chantés dans la chapelle royale; ils furent aussi probablement utilisés pour usage domestique dans les demeures privées (tout spécialement celles des familles catholiques). *Peccantem me quotidie* est un arrangement d'un texte sombre tiré de l'Office des Morts, décrivant comme il

Bonjour mon cœur: Love Poetry for Chamber Choir

Tonight's concert features musical settings of French and Italian love poetry by prominent poets past and present. The music is by composers of the 16th and the 20th and 21st centuries. The first half of the concert is devoted to settings of French poetry; the second half is devoted to settings of Italian poetry. The concert is framed by settings of Latin sacred texts by English composers of the late Renaissance.

William Byrd (1539–1623) was a Catholic composer who worked in Protestant England. He was a favourite composer of Queen Elizabeth I, however, and she granted Byrd the first monopoly on music printing in England. **Peccantem me quotidie** was published in Byrd's first publication, a collection of motets: 17 motets each by Byrd and his teacher Thomas Tallis, all dedicated to Elizabeth. The book was published on 17 November 1575, the seventeenth anniversary of Elizabeth's coronation. Elizabeth supported limited use of Latin in the English liturgy, and these Latin-texted motets may have been sung in the Chapel Royal; they may also have been sung as domestic music in private households (especially those of Catholic families). *Peccantem me quotidie* sets a dark text from the Office of the Dead about how hard it is not to sin. Each phrase of text is repeated multiple

Notre concert se conclut avec un motet pour deux chœurs à quatre voix par Peter Philips (1560–1628). Phillips fut un élève de William Byrd, et aussi un compositeur catholique anglais. Il quitta l'Angleterre pour fuir les persécutions et vécut à Rome, Anvers et Bruxelles. Il fut un compositeur renommé de musique vocale et instrumentale; il fut aussi impliqué avec les communautés catholiques anglaises vivant à l'étranger, recueillant et transmettant des informations de cette communauté au gouvernement anglais à titre d'espion de bas niveau. **Ecce vicit Leo** fut publié aux Pays-Bas, mais reflète l'expérience de Philips en Italie, où la musique à plusieurs chœurs était particulièrement populaire. La musique est basée sur un texte tiré de l'Apocalypse qui décrit certains des présages du jugement dernier, et est d'un style triomphant qui exploite l'effet stéréophonique des deux chœurs en relayant le matériel musical d'un chœur à l'autre. Quand on passe à « l'Agneau qui fut tué » (Agnus qui occisus est) l'émotion se transforme en une texture plus soutenue accompagnée de suspensions dissonantes – mais retourne ensuite immédiatement à la réjouissance triomphale.

Julie E. Cumming, avec la participation de Daniel Donnelly et Peter Schubert

Our concert concludes with a motet for two four-voice choirs by Peter Philips (1560–1628). Phillips was a student of William Byrd, and also an English Catholic composer. He left England to escape persecution and lived in Rome, Antwerp, and Brussels. He was a successful composer of vocal and instrumental music; he was also involved with the English Catholic communities living abroad, and he gathered and transmitted information on that community for the English government as a low-level spy. **Ecce vicit Leo** was published in the Netherlands, but reflects his experience in Italy, where music for multiple choirs was especially popular. It sets a text from Revelations describing some of the portents of the last judgment. The music is in a grand triumphant style that exploits the stereophonic effect of the two choirs by passing musical material back and forth in between them. When we turn to "the Lamb that was slain" (Agnus qui occisus est) the mood changes to a more sustained texture with dissonant suspensions – but immediately turns back to triumphant rejoicing.

Julie E. Cumming, with contributions from Daniel Donnelly and Peter Schubert

centre d'affaires
core
business centre

Henry Roth

5764, av. de Monkland
Montréal (Québec) H4A 1E9

Tél.: (514) 483-6869
Fax: (514) 483-6692

www.corebizcentres.com
henry@corebizcentres.com

caux. Luca Marenzio (1553–1599) fut le second compositeur à l'arranger en 1580. Marenzio était un compositeur marquant de madrigaux, célèbre pour sa façon inventive de dépeindre les mots en musique, tout spécialement dans l'univers de l'imagerie pastorale de la nature, bien qu'il eût aussi un côté plus sérieux. Le madrigal est composé de trois sections. La première section commence avec une narration et passe à une déclamation de la bien-aimée de Tirsi, introduite par des accords « bloqués » de la part du chœur en entier, sur les mots « Gli disse » (elle lui dit). Sa déclamation commence avec l'exclamation italienne évocatrice « Ohimè » qui entre sur un temps faible dans le registre élevé des sopranos. Le reste de son texte alterne entre des groupes de deux ou trois voix : « ne meurt pas tout de suite, car je veux aussi mourir avec toi. » Nous entendons les derniers mots de la section « anch'io » (moi aussi) échangés plus de dix fois entre des paires de voix, comme pour imiter les échanges amoureux des amants. Dans la seconde section, Tirsi « retient son désir » qui se traduit par une déclamation homophonique plus retenue, jusqu'à ce que sa bien-aimée s'exprime de nouveau. Son dialogue est introduit avec des accords soutenus sur le mot « Disse » (Elle dit). « Meurs mon cœur car je meurs » (mori, cor mio, ch'io moro) est traité comme « anch'io, » mais dans la réponse de Tirsi, « Et moi, ma vie, je meurs, » le chœur chante un passage en imitation dans lequel une gamme descendante est répétée à nouveau en s'éteignant à la note la plus grave aux sopranos, à la fin de la section. La troisième section, très brève, nous informe que les amants veulent revenir à la vie, pour pouvoir « mourir » à nouveau…

sex in an especially explicit way. It is a miniature dramatic scene with a narrator and characters who speak in dialogue. It was a favourite of late 16th-century composers, with more than twenty-five musical settings. Luca Marenzio (1553–1599) was the second composer to set it, in 1580. Marenzio was a leading madrigalist famous for his inventive word-painting, especially in the realm of pastoral nature imagery, although he also had a more serious side. The madrigal is in three sections. The first begins with narration, and then moves into the speech of Tirsi's beloved, introduced by block chords for the entire chorus on the words "Gli disse" (she said to him). Her speech begins with the evocative Italian exclamation "Ohimè" which enters on the offbeat in a high register for the sopranos. The rest of her speech is passed back and forth between groups of two and three voices: "do not die yet, for I too want to die with you." We hear the last words of the section, "anch'io" (I too) traded back and forth among pairs of voices more than ten times, as if to mimic the amorous exchange of the lovers. In the second section Tirsi "held back his desire" and we get a more restrained homophonic declamation until his beloved speaks up again. Her speech is introduced with sustained chords on "Disse" (she said). "Die my heart for I die" (mori, cor mio, ch'io moro) is treated like "anch'io," but with Tirsi's response, "And I, my life, die," the whole choir sings an imitative passage in which a descending scale is repeated over and over, dying out on the sopranos' lowest note at the end of the section. The very brief third section informs us that the lovers want to return to life, so that they can "die" again.

est difficile de ne pas pécher. Chaque phrase du texte est répétée plusieurs fois dans toutes les voix, et la mélodie associée avec la phrase du texte est passée de voix en voix dans un changement continuel de texture imitative. La seconde phrase illustre une suspension dissonante sur la troisième syllabe de « peni**ten**tem » (*et non me penitentem*, et je ne me repens pas). La troisième phrase (*timor mortis conturbat me*, la peur de la mort me trouble) commence en douceur avec seulement trois voix, se développant graduellement vers la texture complète à cinq voix. Le motet se termine sur un cri élaboré de pitié. Pour *Miserere mei, Deus*, on entend grand intervalle descendant, suivi par une mélodie ascendante; sur le *et salva me* Byrd écrit une ligne descendante qui utilise une chaine de suspensions dissonantes.

La section suivante se compose de chansons françaises par Lassus, la tête d'affiche polyglotte du XVIème siècle, maître de toutes les langages et des genres musicaux du continent. Né dans la ville de Mons (maintenant en Belgique), sa langue maternelle était le français. Bien qu'il travailla pour le duc Albrecht V de Bavière, il devint le compositeur favori du roi de France. Ses chansons furent aussi « spiritualisées » par les protestants francophones; assorties de textes sacrés, elles furent considérées idéales pour exprimer l'amour de Dieu et l'amour séculier. Lassus aimait mettre en musique des poèmes écrits par les poètes les plus en vogue de son époque. Le poème **Bonjour mon cœur** par Pierre de Ronsard est une chanson légère sur l'amour au printemps, dans laquelle toutes les voix chantent en même temps sur le même texte pour la plus grande partie de la pièce. La première partie joue avec le retour constant du mot « bonjour »; la seconde avec des rimes sur « -elle ».

times in all the voices, and the melody associated with the text phrase is passed from voice to voice in a constantly shifting imitative texture. The second phrase features a dissonant suspension on the third syllable of "peni**ten**tem" (*et non me penitentem*, and I do not repent). The third phrase (*timor mortis conturbat me*, fear of death disturbs me) begins quietly, with only three voices, and gradually builds to the full five-voice texture. The motet ends with a very extended cry for mercy. On *Miserere mei, Deus* there is a large leap down and then the melody rises up; for *et salva me* Byrd writes a descending line that features a chain of dissonant suspensions.

The next set features French chansons by Lassus, the polyglot superstar of the 16th century, master of every continental genre and language. Born in French-speaking Mons (now in Belgium), Lassus' first language was French, and although he worked for Duke Albrecht V of Bavaria he became the favourite composer of the King of France. His chansons were also "spiritualized" by francophone Protestants; provided with sacred texts the chansons were considered ideal for expressing love of God as well as secular love. Lassus liked to set poems by the top poets of the day. Pierre Ronsard's poem **Bonjour mon coeur** is a light-hearted song about love in spring time, in which all the voices sing the same text at the same time for most of the piece. The first half of the piece plays with the con-

Lassus nous surprend ensuite avec le retour de « Bonjour » dans la dernière ligne: il y entre sur un temps faible après un court silence, avec la note la plus aigüe chantée au soprano. L'arrangement de **La nuict froide et sombre** de Joachim Du Bellay est complètement différent. Lassus répond à une description évocatrice de la nuit et du jour qui emploie un style associé au madrigal, utilisant la musique pour décrire le texte. La première strophe est composée dans un registre plutôt grave, avec plusieurs demitons en mouvement mélodique, résultant en harmonies saisissantes. À « Fait couler du ciel » les voix chantent sur des gammes descendantes qui se chevauchent. À la seconde strophe, « Puis le jour luisant » les voix sautent d'une octave, et le mouvement rythmique s'accélère. À la dernière ligne, « Tapisse et compose, » Lassus utilise une texture imitative où les voix entrelacent leurs lignes mélodiques. **Mon cœur se recommande à vous** a été attribué à Lassus vers la fin du XIXème siècle, et est peut-être la pièce de Lassus la plus exécutée. Le musicologue Daniel Melamed entreprit de retracer la pièce à sa source. Tandis que Lassus écrivit un arrangement à cinq voix de ce texte par Clément Marot, la populaire version à quatre voix que nous interprétons ce soir n'apparait dans aucune source de la Renaissance; en fait, la première publication de cette pièce date de 1853, faisant partie d'une collection de musique médiévale française, de la Renaissance et de musique folklorique appelée *Échos du temps passé*, éditée par Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910). Il y a une grande possibilité que Weckerlin composa lui-même la chanson dans un style imitant celui de la Renaissance.

stant return of the word "bonjour"; the second with the repeated rhymes on "-elle." Lassus then surprises us with the return of "Bonjour" in the last line: it enters off the beat after a short rest, with the sopranos singing their highest note. The setting of Joachim Du Bellay's **La nuict froide et sombre** is completely different. Lassus responds to this evocative description of night and day by using a style we associate with the madrigal, using music to depict the images of the text. The whole first stanza is set in a low range, with lots of semitone melodic motion, resulting in striking harmonies. At "Fait couler du ciel" (pours from the sky) the voices have overlapping descending scales. At the arrival of the second stanza, "Puis le jour luisant" the voices leap up a whole octave, and the rhythmic motion picks up. For the last line, "Tapisse et compose," Lassus composes an imitative texture where the voices weave their lines in and out. **Mon cœur se recommande à vous** has been attributed to Lassus since the late 19th century, and is perhaps the most often sung piece attributed to Lassus. The musicologist Daniel Melamed decided to trace the piece back to its sources. While Lassus did write a five-voice setting of the text (by Clément Marot), the popular four-voice setting we sing tonight appears in no Renaissance source, and in fact the first source for the piece is from 1853 – where it is part of a collection of French Medieval, Renaissance, and folk music called *Échos du temps passé* edited by Jean-Baptiste Weckerlin (1821-1910). Odds are Weckerlin composed it in imitation Renaissance style.

Milton Babbitt, décédé en janvier dernier à l'âge de 94 ans, fut une figure centrale de la nouvelle musique durant la seconde moitié du XXème siècle. Il enseigna la théorie musicale et la composition à l'université Princeton de 1938 à 1984, et fut aussi un professeur à la Juilliard School of Music. En 1959 il fonda la Columbia-Princeton Electronic Music Studio de New York, et écrivit la première composition uniquement pour synthétiseur. Babbitt fut célèbre pour un article qu'il écrivit pour le magazine *High Fidelity* en 1958. Son titre en était « Le compositeur comme spécialiste. » mais le magazine le changea pour « Qui se soucie si vous écoutez? » Mais Babbitt s'en souciait – il voulait que les gens écoutent d'une façon attentive et concentrée. Ses *Three Cultivated Choruses* sont des arrangements de texte de *Le nuove musiche*, de Caccini, incluant **Amarilli.** La pièce est écrite en délicate filigrane – elle est très courte, les voix chantent rarement ensemble en même temps. Babbitt alterne des gestes mélodiques dans lesquelles une voix semble ressortir tout à coup de la texture, avec une écriture en accords dans deux ou trois voix. Seulement occasionnellement peut-on noter que les notes débutent sur le temps fort, ce qui modifie le sentiment de temps. La qualité fragmentée de la musique affect aussi le texte – on peut entendre un mot ou une phrase ici et là, mais pas de poésie soutenue, ce qui est une façon efficace de dépeindre un texte dans lequel l'image centrale est une phrase de texte écrite sur le cœur.
Le texte de **Tirsi morir volea** joue avec l'équation favorite de la Renaissance de mort et sexe de façon particulièrement explicite. C'est une scène dramatique en miniature avec un narrateur et des personnages qui parlent en dialogue. Ce texte était un favori des compositeurs de la fin du XVIème siècle, avec plus de vingt-cinq arrangements musi-

Milton Babbitt, who died this past January at the age of 94, was a central figure in new music in the second half of the 20th century. He taught music theory and composition at Princeton University from 1938 to 1984, and was also a professor at Juilliard. In 1959 he co-founded the Columbia-Princeton Electronic Music Studio in New York, and wrote the first entirely synthesized composition. Babbitt was infamous for an article he wrote for *High Fidelity* in 1958. His title was "The Composer as Specialist," but the magazine changed the title to "Who Cares if You Listen?" But Babbitt did care – he wanted people to listen in a focused and attentive way. His *Three Cultivated Choruses* were settings of texts from Caccini's *Le nuove musiche*, including *Amarilli.* The piece is like a lacy filigree – it is extremely short, and rarely do all the voices sing at once. It alternates melodic gestures in which a single voice seem to pop out of the texture, with more sustained chordal writing in two or three voices. Only very occasionally does any note start on the beat, so the sense of time is altered – each new attack comes as a surprise. The fragmentary quality of the music also affects the text – we hear small words or phrases, but no sustained poetry, actually an effective way to set a text whose central image is a phrase of text written on the heart.

The text of **Tirsi morir volea** plays with the favourite Renaissance equation of "death" with

cepts tout en sapant tout sens de *gravitas* qui peut être prêté à l'œuvre.

Le prochain ensemble de pièces inclut quatre arrangements du poème lyrique italien *Amarilli mia bella*. Ce texte est mieux connu par l'arrangement de **Giulio Caccini**, trouvé dans la fameuse collection d'arias italiennes chantées par tous les étudiants en chant. Caccini la publia en 1602 dans *Le nuove musiche*, la première collection d'airs solos sur accompagnement de basse figurée. Dans la préface, Caccini s'enorgueillit que tous ses airs sont écrits expressément pour solistes, et ne sont pas des arrangements d'œuvres polyphoniques. Cependant, il s'avère qu'une version à six voix de cette pièce avec la même mélodie fut publiée quelque mois avant *Le nuove musiche*, et c'est cet arrangement que nous chantons ce soir, probablement la version originale de cette fameuse aria. Les deux arrangements suivants furent commandés pour notre concert. **Rebecca Gibian** (née en 1992) est une jeune femme de Montréal qui tomba amoureuse de la musique chorale après avoir chanté avec le Chœur des Enfants de Montréal et Concerto della Donna sous la direction de Iwan Edwards, et est déterminée à écrire sa propre musique. La pièce utilise une variété de textures : imitation, homorythmie, et figures en ostinato sur des notes tenues. **Bob Beart** (né en Iowa in 1949) a écrit deux autres pièces qui furent aussi chantées par les Chanteurs d'Orphée. Le langage musical de cette pièce comporte quelques similarités avec celui de Caccini, mais est quelque peu troublé par des harmonies romantiques et des dissonances.

and "(pena) mia," Wert ties together these concepts musically while also undermining any sense of *gravitas* they might lend to the work.

The next set includes four settings of an Italian Renaissance lyric poem *Amarilli mia bella*. This text is best known in **Giulio Caccini's** setting, found in the famous collection of Italian arias sung by every voice student. Caccini published it in 1602 in *Le nuove musiche*, the first collection of solo songs with figured bass. Caccini boasts in the foreword that all his songs were written expressly for a soloist, and they were not arrangements of polyphonic works. However, it turns out that a six-part version of the piece with the same melody was published several months before *Le nuove musiche*, and that is the setting we sing tonight, probably the original version of the famous aria. The next two settings were commissioned for our concert. **Rebecca Gibian** (b. 1991) is a young woman from Montreal who fell in love with choral music after singing in the Choeur des Enfants de Montréal and Concerto della Donna with Iwan Edwards, and determined to write some music of her own. The piece uses a variety of textures: imitation, homorhythm, and ostinato figures over sustained notes. **Bob Beart** (born in Iowa in 1949) has written two other pieces that were performed by the Orpheus Singers. The musical language of this piece bears some similarity to that of Caccini, but is slightly blurred by Romantic harmonies and dissonances.

L'ensemble suivant est composé d'arrangements de poèmes français de Rainer Maria Rilke (1875–1926) par Hindemith et Lauridsen. Né à Prague, Rilke est considéré comme un des plus grands poètes de langue allemande; cependant, il passa ses dernières années en Suisse Romande où il écrivit plus de 400 poèmes en français. **Paul Hindemith** (1895-1963) était un compositeur allemand de premier plan, mais entra en conflit avec le gouvernement nazi dans les années 1930; il s'exila aux États-Unis en 1940. Hindemith s'intéressa beaucoup à la musique de la Renaissance: il modela son approche de la théorie musicale sur les principes de la Renaissance, et fonda un ensemble de musique ancienne à l'université Yale. Les *Six chansons* (composées en 1939 et publiées aux États-Unis en 1943) évoquent la chanson de la Renaissance, bien qu'utilisant un langage tonal différent. Les trois sont largement homorythmiques (toutes les parties chantent en même temps le même rythme sur le même texte, comme dans *Bonjour mon cœur* de Lassus) and épigrammatiques (sans répétition de texte), mais avec une grande attention au détail du rythme du texte. **La biche** alterne des phrases en unissons ou en octaves avec des accords dissonants, en s'éloignant souvent de l'unisson par tons. Dans **Printemps,** Hindemith écrit une structure de phrase régulière avec mélodies répétées, mais au cœur du poème, « Quand il faudra nous taire / d'autres continueront ... » il introduit une déclamation discontinue qui incorpore des silences, puis retourne à la mélodie du départ pour sa déclaration d'amour. **Puisque tout passe** illustre « la mélodie passagère, » qui se termine presqu'avant de commencer…

The next two sets are 20th-century settings of French poems by Rainer Maria Rilke (1875–1926) by Hindemith and Lauridsen. Born in Prague, Rilke is considered one of the great poets of the German language; however, he spent his last years in francophone Switzerland and wrote over 400 poems in French. **Paul Hindemith** was a leading German composer, but came into conflict with the Nazi government during the 1930s, and emigrated to the USA in 1940. Hindemith had a great interest in Renaissance music: he modelled his approach to music theory on Renaissance principles, and founded an early music ensemble at Yale. The *Six chansons* (composed in 1939 but published in the US in 1943) evoke the Renaissance chanson, though with a very different tonal language. All three are largely homorhythmic (all parts sing the same text and rhythms at the same time, as in Lassus's *Bonjour mon coeur*) and epigrammatic, with no text repetition, but great attention to the rhythm of the text. **La biche** alternates phrases in unisons or octaves with more dissonant chords, often moving away by step from the unison. In **Printemps** Hindemith sets up a regular phrase structure with repeating melodies, but at the crux of the poem, "Quand il faudra nous taire / d'autres continueront ... " he introduces a halting declamation with rests, then returning to the opening melody for his declaration of love. **Puisque tout passe** exemplifies "la mélodie passagère," fleeting melody – it's over almost before it's begun.

Morten Lauridsen (né en 1943) est un compositeur américain qui se spécialise dans la musique chorale. Il enseigne à l'Université de Californie du Sud à Los Angeles, et comme Hindemith est attiré par les genres de la Renaissance tels que la chanson et le motet. Nous interprétons deux chansons de son cycle de Rilke, *Les Chansons des Roses* (1993). **La rose complète** met en évidence de longues notes tenues par certaines voix, pendant que les autres voix s'activent autour des premières. Lauridsen répète la première strophe plusieurs fois, puis accélère pour la seconde strophe « Je te respire ... » avec une grande montée pour les sopranos sur « Toute la vie »; et à la fin ramène la première strophe, qui se termine en s'éteignant. **De ton rêve** alterne des sections de différentes vitesses: il commence avec deux voix en mouvement contraire (une voix monte pendant que la seconde descend) à vitesse moyenne, pour ensuite ralentir pour l'entrée du chœur au complet chantant sur des notes répétées « fleur en dedans nombreuse. » Lauridsen est tout spécialement intéressé par la sonorité du chœur et par une balance soignée de consonances et dissonances.

Pour la seconde partie du concert, on se tourne maintenant du côté d'arrangements de textes italiens. **Chel bello Epithimia** par Giaches de Wert (1535-96) appartient à une collection inusitée de pièces appelées *greghesche*—madrigaux légers écrits dans un mélange de dialectes vénitien et grec, qui furent popularisés au milieu XVIème siècle par l'acteur, poète et musicien Antonio Molino (v. 1495 - après 1571). Tous les exemples survivants de ce genre insolite proviennent d'une unique collection publiée pour la commémoration de la mort

Morten Lauridsen (b. 1943) is an American composer who specializes in choral music; he teaches at the University of Southern California in Los Angeles, and like Hindemith is drawn to Renaissance genres such as the chanson and the motet. We perform two songs from his Rilke cycle, *Les Chansons des Roses* (1993). **La rose complète** features long held notes in some voices while others move. He repeats the first stanza several times, then speeds up for the second stanza "Je te respire ..." with a great upward surge for the sopranos on "Toute la vie"; and then brings the first stanza back at the end, sinking back into quiet. **De ton rêve** alternates between sections at different speeds: he begins with two voices in contrary motion (when one voice goes up, the other goes down) at a medium pace, then slows down for the entry of the whole chorus singing repeated notes for "fleur en dedans nombreuse." Lauridsen is especially concerned with the sonority of the choir, and the careful balancing of consonance and dissonance.

For the second half of the concert we turn to settings of Italian texts. **Chel bello Epithimia** by Giaches de Wert (1535-96) belongs to an unusual collection of pieces called *greghesche*—light madrigals written in a mix of Venetian dialect and Greek that was popularized in the middle of the 16th century by the actor, poet, and musician Antonio Molino (c. 1495 - after 1571). All of the surviving examples of this unusual genre come from a single collection published to commemorate the 1562 death of Adrian Wil-

d'Adrian Willaert en 1562, qui fut *maestro di cappella* à St-Marc pendant plus de trente ans, et fut une figure considérablement influente dans la société musicale de Venise. Vingt compositeurs de toutes parts de l'empire vénitien ont contribué au volume, qui inclut aussi ce qui est peut-être la dernière œuvre de Willaert, la lamentation d'un chien sur la mort de son maître. Plusieurs pièces de la collection sont, comme celle de Willaert, de nature satirique, et « Chel bello Epithimia » ne fait pas exception : le texte est une inversion de la trope de style *madrigal* de l'amour non partagé, où le narrateur souligne l'objet de son affection en échouant de gagner (et de satisfaire) son désir secret…A noter de façon particulière l'utilisation extensive de figures répétitives « berçantes » qui interrompent le courant du contrepoint, pour créer un brusque sentiment d'asymétrie qui est peut-être voulu comme une parodie des notions contemporaines de représentation de texte et d'élégantes harmonies. En employant ces sortes de figures sur des mots-clés du poème, tels que « Epithimia » (un concept philosophique grec représentant le désir de contact physique), « rubinetto, » et « (pena) mia, » Wert lie musicalement ces con-

laert, who had been *maestro di cappella* at St. Mark's for over three decades and was a widely influential figure in the Venetian musical establishment. Twenty composers from all parts of the Venetian empire contributed to the volume, which also included what may have been Willaert's last work, a dog's lament for his deceased master. Many of the pieces in the collection are, like Willaert's, satirical in nature, and "Chel bello Epithimia" is no exception: the text is an inversion of the classic madrigalian trope of unrequited love, where the narrator indicts the object of his affection for failing to pick up on (and satisfy) his hidden amorous desires. Of particular note is Wert's extensive use of repetitive "rocking" figures, which interrupt the flow of counterpoint to create a lop-sided, lurching feeling that is perhaps intended to parody contemporary notions of text painting and elegant voice leading. By employing these kinds of figures on key words of the poem, such as "Epithimia" (a Greek philosophical concept representing the desire for physical contact), "rubinetto,"

Copie Resolutions
930 de Courcelle, Montréal QC H4C 3C8
Tél.: 514.487.0086 Téléc: 514.487.7801
copieresolutions@bellnet.ca