Concert de Noël
le samedi 14 décembre 2013, 19:30 heures

Joignez-vous à nous pour une soirée de belle musique stimulante célébrant la saison hivernale, avec des œuvres de Byrd, Lassus, Vivaldi, Poulenc, Whitacre ainsi que des chants de Noël traditionnels.

Christmas Concert
Saturday, December 14, 2013 at 7:30 pm

Join us for an evening of beautiful and invigorating music as we celebrate the glorious winter season, with works by Byrd, Lassus, Vivaldi, Poulenc, Whitacre and traditional songs

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.

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 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.

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

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 199, 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.

Les Chanteurs d'Orphée

The Orpheus Singers

Directeur artistique
Peter Schubert

Sopranos	**Altos**
Sharon Braverman	Zoey Cochran
Tracy Davidson	Liette Gauthier
Chelsea Kolic	Lori Henig
Anna Lewton-Brain	Eve Krakow
Farah Mohammed	Sherry Simon
Laura Prince	Karen Young

Basses	**Ténors**
Massimiliano Guido	Julie Cumming
Jacob Sagrans	Martin Hirschkorn
Nick Tasker	Dan Donnelly
Mike Vanier	Keith Wace
Ayrton Zadra	

Conseil d'administration 2012-2013
coprésidents : Dan Donnelly, Farah Mohammed
vice-présidente : Helen Rainville Olders
secrétaire : Karen Young
trésorier : Mike Vanier
membres : Dana Gorzelany-Mostak, Eamon Egan, Henry Olders

Notes de programme : Dan Donnelly, Julie Cumming
Traduction : Claude Veilleux
Affiche : Farah Mohammed, Debra Hills
Programme : Henry Olders

Prix de présences offerts par / Door prizes contributed by:
Viva voce, Les Chanteurs d'Orphée, Farah Mohammed

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

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).

Madrigali amorosi

A l'origine, le mot madrigal faisait référence à un style particulier de poésie : une strophe faite de lignes mélangées à sept ou onze syllabes sans modèle de rime. Quand les compositeurs florentins des années 1520 commencèrent à arranger cette forme poétique (parmi d'autres) en musique, le terme fut prolongé pour aussi faire référence à ce nouveau style de composition. Ce nouveau genre, généralement écrit pour des ensembles d'entre trois et huit voix (mais normalement entre quatre et cinq), se dissémina rapidement pour dominer la scène musicale italienne ainsi qu'à l'étranger, grâce en partie à la nouvelle technologie d'impression musicale unique, ainsi qu'à l'adoption et la diffusion du madrigal par les imprimeurs musicaux de Venise, Florence, et Rome, entre autres.

Le grand succès commercial du madrigal au XVIème siècle peut aussi être attribué à l'attrait populaire des sujets abordés : les thèmes d'amour, de luxure et de perte amoureuse sont de loin les plus présents, reflétant les goûts littéraires populaires du temps. Les compositeurs prirent aussi soin de développer des mécanismes de composition qui reflétaient le contenu émotif et textuel des textes, procurant ainsi un niveau additionnel de divertissement aux interprètes et aux spectateurs. Dans le pro-

Originally the term "madrigal" referred to a particular style of poetic composition: a single stanza of mixed seven- and eleven-syllable lines with no set rhyme scheme. When composers in 1520s Florence began to set these and other poetic forms to music, the term was extended to refer to this new style of musical composition. This new genre, generally written for between three and eight voices (but normally for four or five), quickly came to dominate the musical scene both within Italy and abroad, thanks in no small part to the relatively new invention of single-impression music printing technology and the cultivation and diffusion of the madrigal by music printers in Venice, Florence, Rome, and elsewhere.

The great commercial success of the madrigal in the sixteenth century can also be attributed to the popular appeal of its subject matter: themes of love, lust, and loss are by far the most prevalent, mirroring the popular literary taste of the day. Composers also took particular care to develop compositional devices that mirrored the representational and emotional content of their source texts, providing an extra level of entertainment to both performers and listeners. For

gramme de ce soir, intitulé “Madrigali amorosi,” nous avons rassemblé une sélection d’œuvres les plus évocatrices, tirées de la longue tradition des madrigaux d’Italie et d’Angleterre.

La première de ces œuvres, **Ancor che col partire de** Cipriano de Rore (1515-65), est certainement parmi les plus prestigieuses de la Renaissance. Le narrateur, laissant sa bien-aimée après une liaison amoureuse, montre le contraste entre la douleur du départ et le plaisir du retour : peut-être n’est-ce pas si mal après tout, conclut-il, s’il peut revenir à elle mille fois par jour…

Les trois prochaines œuvres, de trois générations différentes de compositeurs de madrigaux, ont en commun leur intérêt sur le soupir (“sospiro”) une trope commune dans la poésie amoureuse du temps, que les madrigalistes sélectionnaient souvent pour illustrer musicalement en utilisant des mélodies tombantes. La première de celles-ci, **Ultimi miei sospiri**, est tirée d’un des premiers grand-maîtres du genre, Philippe Verdelot (1480-avant 1552). La pièce commence avec une texture imitative plutôt lâche que Verdelot maintient durant toute la pièce, évitant les textures déclamatoires plus simples communes à plusieurs madrigaux plus anciens utilisant moins de voix. Populaire en son temps, cette pièce fut notoirement ré-utilisée dans un arrangement de la Messe écrit par un contemporain de Verdelot, Philippe de Monte.

Ite caldi suspiri, par Alfonso della Viola (v.-1508-73), un compositeur de la cour de Ferrare, semble se référer (basé sur son titre) au célèbre vers de Pétrarque Canzoniere, bien que della Viola choisit d’arranger une paraphrase du texte plutôt que l’original.

tonight's programme, entitled “Madrigali amorosi,” we have gathered together a number of the most evocative works from the madrigal's long history in both Italy and England.

The first of these works, Cipriano de Rore's (1515-65) **Ancor che col partire**, is certainly among the greatest hits of the Renaissance. The narrator, taking leave of his beloved after an amorous liaison, contrasts the pain of his departure with the pleasure he takes in his return: perhaps it isn't so bad after all, he concludes, if he can come back a thousand times a day.

The next three works, from three different generations of madrigal composers, have in common their focus on the sigh (“sospiro”) a common trope in love poetry of the day and one that madrigalists frequently chose to illustrate musically with the use of a falling melodic gesture. The first of these, **Ultimi miei sospiri**, comes from one of the first great masters of the genre, Philippe Verdelot (1480-before 1552). The work begins with a loose imitative texture that Verdelot maintains throughout the piece, eschewing the simpler declamatory textures common to many early madrigals for fewer voices. Widely popular in its day, this piece was famously reworked into a Mass setting by Verdelot's contemporary Philippe de Monte.

Ite caldi suspiri, by Ferrarese court composer Alfonso della Viola (c.-1508-73) seems with its title to reference a famous verse of Petrarch's Canzoniere, although della Viola chose to set a paraphrase rather than the original

Photocopies		Photocopies
Copies en couleur		Colour Copies
Service de fax		Fax Service
Réliure	**Copie Réseau**	Binding
Papeterie	5880 Upper Lachine Rd., Montréal QC H4A 2B9 **Tél.**: 514.487.0086 **Téléc.**: 514.487.7801 copiereseau@videotron.ca	Stationery
Plastification		Plastification
Laminage		Laminations
Sorties Laser		Laser outputs

gramme, **Fire, Fire!**, est une intelligente revisite ou « anglicisation » d’une autre œuvre du madrigaliste italien Luca Marenzio. En fait, l’adaptation de Morley change complètement le concept central: tandis que l’idée originale de Marenzio décrit un amant trahi jetant l’adultère à la rue, l’arrangement de Morley utilise la même musique pour plutôt mettre en évidence les cris d’une innocente victime pris dans un incendie. Il n’est pas clair si Morley est totalement sérieux ici – mais le fait de retenir les joyeux “Fa la las” venant du modèle original suggère au moins un clin d’œil de la part du compositeur.

the programme is **Fire, Fire!**, a clever reworking or “Englishing” of another work by Italian madrigalist Luca Marenzio. In fact, Morley's adaptation changes the central conceit completely: while Marenzio's original featured a betrayed lover casting an adulterer out into the street, Morley's setting instead uses the same music to set the cries of an innocent caught in a fire. Whether he is entirely serious here is unclear—but the retention of the cheerful “Fa la las” from the model suggests a wink at the very least.

Helen Rainville Olders

Liturgical Musician
Voice, Piano, Organ, Harp

Cell: 514 262-1136
514 846-8464

helen@olders.ca

contrapuntique bien que souvent dissonant.

Dans la dernière partie du XVIème siècle, le madrigal prit une forme particulière en Angleterre, où les compositeurs commencèrent à écrire de nouvelles œuvres basées sur les modèles italiens qui avaient fait leur apparition de l'autre côté de la Manche. **Weep No More, Thou Sorry Boy** de Thomas Tomkins (1572-1656), comme Gesualdo, commence avec une triste évocation qui cède sa place à un ton et une texture plus brillante sur les mots « with a toy. » Tomkins poursuit en utilisant un bon nombre de "madrigalismes", peignant les mots individuellement, et qu'on entend sans peine : vocalises ascendantes sur « laughs », dur accord de mi majeur sur « weeps », figures de style descendantes sur « sighs », et frappant changements de rythme sur « dancing goes ». Ces états émotifs contrastants se maintiennent dans la seconde moitié, culminant avec le personnage principal riant au travers de ses larmes (« tihy cry »).

Nous terminons ce programme avec un trio d'œuvres plus légères par Thomas Morley (1557/8-1602). Dans **April is in my Mistress' Face**, Morley compare les caractéristiques de sa bien-aimée avec les saisons: la fraicheur d'avril avec son visage, la chaleur de juillet avec ses yeux, l'abondance de septembre avec son sein. Mais hélas, se lamente-t-il, son cœur est aussi froid que décembre… **Now is the Month of Maying** prend un tour plus joyeux : célébrant la nature amoureuse du printemps en trois couplets qui alternent avec les « Fa la las » classique de la tradition anglaise de madrigaux (reflétant souvent la nature scandaleuse des comportements printaniers). Dernière œuvre au pro-

dissonant but pleasingly contrapuntal style.

In the last part of the sixteenth century, the madrigal took on a life of its own in England, where local composers began composing new works based on Italian models that had found their way across the Channel. **Weep No More, Thou Sorry Boy** by Thomas Tomkins (1572-1656), begins, like the Gesualdo, with a sorrowful evocation only to give way to a brighter tone and texture on the words "with a toy." Tomkins goes on to use a number of easily-heard "madrigalisms" to paint individual words: ascending runs on "laughs," a harsh E-major triad on "weeps," descending figures on "sighs," and a striking metre change at "dancing goes." These contrasting emotional states continue into the second half, culminating in the title character giggling through his tears ("tihy cry").

We end the programme with a trio of lighter works by Thomas Morley (1557/8-1602). In **April is in my Mistress' Face**, Morley compares his beloved's features to the seasons: the freshness of April in her face, the heat of July in her eyes, the bounty of September in her bosom. But alas, he laments, her heart is as cold as December. **Now is the Month of Maying** takes a happier tack: celebrating the amorous nature of Spring in three verses that alternate with the classic "Fa la las" of the English madrigalian tradition (which often stand in for scandalous springtime behaviours). Last on

Comme la pièce précédente par Verdelot, elle commence avec une texture imitative mais atteint plus de variation de texture au cours de la pièce, incluant un arrangement déclamatoire sur les mots "o che pietosa morte ponga fin [con un colp'a miei martiri]" (Ô que la Mort mette fin [à ma souffrance en un seul coup!]. Plutôt inusitée pour son temps, l'étonnante ouverture soggetto (faite d'une quinte descendante suivie d'une sixte mineure ascendante) apparait une fois de plus à la fin de l'œuvre, comme une sorte de récapitulation de la première partie qui finit la pièce.

La dernière de ces trois œuvres, **Itene o miei sospiri**, est tirée du cinquième livre de madrigaux par Gesualdo da Venosa (1560-1613), peut-être aussi célèbre parmi l'auditoire pour le meurtre de sa femme et de son amant, que pour son utilisation avant-gardiste des chromatismes et dissonances. Cette œuvre est caractérisée par de rapides changements de caractère et de texture, de lentes dissonances torturées dans la déclaration du début ("Partez, soupirs"), ainsi que de rapides passages contrapuntiques.

Lamento d'Arianna était à l'origine une lamentation en récitatif tirée du second opéra de Claudio Monteverdi, L'Arianna, composé en 1608 pour le mariage du futur Francois IV de Mantoue à Marguerite de Savoie. Toute la musique, sauf pour la lamentation, a été perdue, bien que le livret, basé sur la fameuse légende, a survécut jusqu'à nos jours. Athènes doit payer un tribut annuel au roi Minos de Crête: sept jeunes gens envoyés

verse. Like the Verdelot piece that precedes it, it begins in an imitative texture, although it achieves more textural variation over the course of the piece, including a declamatory setting of the words "o che pietosa morte ponga fin [con un colp'a miei martiri]" (O that death would put an end [in one strike to my sufferings]). Unusual for madrigals of its time, the striking opening soggetto (comprised of a descending fifth followed be an ascending minor sixth) appears once more at the end of the work to introduce a kind of recapitulation of the first part to end the work.

The last of these three works, **Itene o miei sospiri**, comes from the fifth book of madrigals by Prince Gesualdo da Venosa (1560-1613), perhaps as famous among audiences for the murder of his wife and her lover as for his avant-garde use of chromaticism and dissonance. This work is characterised by rapid changes in character and texture, from the slow tortured dissonances of the opening statement ("Go, my sighs"), to the rapid contrapuntal passages meant to evoke the flight of his breath on the wind.

The **Lamento d'Arianna** was originally a recitative lament from Claudio Monteverdi's second opera, L'Arianna, composed for the 1608 wedding of the future Francis IV of Mantua to Margaret of Savoy. All the music other than the lament has been lost, but the libretto, based on the famous myth, survives: Athens must pay a yearly tribute to King Minos of Crete: seven young people to be fed to the Minotaur in the labyrinth be-

en pâture au Minotaure dans le labyrinthe situé sous le palais de Minos. Thésée, le prince d'Athènes, se résout à accompagner les sept victimes et à tuer le Minotaure. Ariane, princesse de Crête, voit Thésée à son arrivée et tombe amoureuse de lui. Elle lui fournit une épée avec laquelle il peut tuer le Minotaure et un fil avec lequel il pourra trouver son chemin dans le labyrinthe. Il lui promet de la marier, et s'échappent dans un navire grec. Thésée abandonne alors Ariane sur l'île de Naxos. La lamentation d'Ariane est une réponse à la découverte de cette désertion. Dans celle-ci, Ariane passe d'un sentiment de douleur à la colère, au remords, puis au désespoir – elle est abandonnée en pâture aux bêtes sauvages tandis que Thésée retourne à la maison vers un accueil chaleureux. (En fait, Ariane s'attache à Dionysos, le dieu du vin, tandis que Thésée retourne au bercail pour apprendre que son père s'est suicidé). Cette lamentation était sur tous les clavecins d'Italie, et personne ne pouvait l'écouter sans jeter une larme. Monteverdi l'arrangea en un bref cycle de madrigaux à cinq voix (1614), ajoutant contrepoint et contrastes de textures aux parties plutôt dénudées du récitatif : le résultat en est plus dramatique que l'original de l'opéra.

Apres l'intermission, on passe à un ensemble de madrigaux modernes par le compositeur américain Wright (né en 1949). Ecrits en 1977, ces madrigaux furent créés à Putney, Vermont par l'ensemble Barnard-Columbia Madrigal Chorus, et par la suite enregistrés par Peter Schubert avec l'ensemble New Calliope Singers. Comme un hommage au genre, Wright choisit des textes des poètes de la Renaissance (Robert Herrick, John Downland, et John Donne), les arrangeant dans un agréable style

neath Minos's palace. Theseus (Teseo), the prince of Athens, resolves to go with the seven sacrificial victims and kill the Minotaur. Ariadne (Arianna), the princess of Crete, sees Theseus arrive and falls in love. She gives him a sword with which to kill the Minotaur and a thread with which to find his way in and out of the labyrinth. He promises to marry her, and they escape in the Greek ship. Theseus then abandons Ariadne on the island of Naxos. The Lamento is Ariadne's response to discovering his desertion. In it, Ariadne moves from grief, to anger, to remorse, to despair—she is left alone to be the food of wild beasts, while he goes home to a joyful welcome. (In fact, Ariadne takes up with Dionysus, the god of wine, while Theseus arrives home to discover that his father has committed suicide.) The Lamento sat on every harpsichord in Italy, and no one could hear it without shedding a tear. Monteverdi arranged it as a brief cycle of five-voice madrigals (1614), adding counterpoint and textural contrast to the bare-bones recitative. The result is even more dramatic than the operatic original.

After the intermission we begin with a modern set of **Madrigals** by American composer Maurice Wright (b. 1949). Written in 1977, these madrigals were first performed by the Barnard-Columbia Madrigal Chorus in Putney, Vermont, and have since been recorded by Peter Schubert with the New Calliope Singers. As an homage to the genre, Wright chose texts by Renaissance poets Robert Herrick, John Downland, and John Donne, setting them in an often

Madrigali amorosi

Église St-Matthias, Westmount
Le 4 mai 2013

Ancor che col partire — Cipriano de Rore (1516-1565)

Ultimi miei sospiri — Philippe Verdelot (1485-1552)

Ite caldi suspiri — Alfonso della Viola (c.1508-c.1573

Itene, o miei sospiri — Gesualdo da Venosa (c.1560-1613)

Lamento d'Ariana — Claudio Monteverdi (1567-1643)

I. Lasciatemi morire
II. O Teseo
III. Dove è la fede
IV. Ahi che non pur risponde

Intermission

Madrigals — Maurice Wright (b.1949)

I. When as in silks my Julia goes
II. Alas this life shall be my death
III. The Expiration
IV. My love in her attire

I. **Weep no more thou sorry boy**
II. **Yet again as soon revived** — Thomas Tomkins (1572-1656)

April is in my mistress' face — Thomas Morley (1557 or 1558-1602)

Now is the month of maying — Thomas Morley

Fire fire — Thomas Morley