



CANTICUM CANTICORUM
LES VOIX BAROQUES

ACD2 2503

ATMA *Classique*



CANTICUM CANTICORUM

CANTIQUE DES CANTIQUES :: SONG OF SONGS

LES VOIX BAROQUES

Matthew White DIRECTION ARTISTIQUE | *ARTISTIC DIRECTION*

Dorothee Miels SOPRANO

Catherine Webster SOPRANO

Matthew White CONTRE-TÉNOR | *COUNTERTENOR*

Colin Balzer TÉNOR | *TENOR*

Sumner Thompson BARYTON | *BARITONE*

Robert Macdonald BARYTON-BASSE | *BASS BARITONE*

Hélène Plouffe VIOLON BAROQUE | *BAROQUE VIOLIN*

Cristina Zacharias VIOLON BAROQUE | *BAROQUE VIOLIN*

Margaret Little ALTO BAROQUE ET VIOLE DE GAMBE | *BAROQUE VIOLA AND VIOLA DA GAMBA*

Amanda Keesmaat VIOLONCELLE BAROQUE | *BAROQUE CELLO*

Matthew Jennejohn CORNET À BOUQUIN | *CORNETT*

Douglas Kirk CORNET À BOUQUIN | *CORNETT*

Maxine Eilander HARPE | *HARP*

Stephen Stubbs LUTH ET GUITARE BAROQUE | *LUTE AND BAROQUE GUITAR*

Hank Knox CLAVECIN ET ORGUE | *HARPSICHORD AND ORGAN*

STEPHEN STUBBS DIRECTEUR MUSICAL INVITÉ | *GUEST MUSICAL DIRECTOR*

ROLAND DE LASSUS (v.1532-1594)

- 1 :: Motet *Veni in hortum meum* (*Sacrae cantiones*, 1562) [3:28]
 À 5 VOIX ET BASSE CONTINUE | FOR 5 VOICES AND BASSO CONTINUO [DM-MW-CB-ST-RM]

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (v.1525-1594)

- 2 :: Motet *Osculetur me osculo oris sui* [3:08]
 (*Mottetorum liber quartus ex Canticis canticorum*, 1584)
 À 5 VOIX A CAPPELLA | FOR 5 VOICES A CAPPELLA [DM-MW-CB-ST-RM]

HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672)

- 3 :: Concerto *Anima mea liquefacta est* SWV 263 (*Symphonae sacrae I*, 1629) [4:21]
 4 :: Concerto *Adjuvo vos* SWV 264 (*Symphonae sacrae I*, 1629) [4:26]
 POUR 2 TÉNORS, 2 CORNETS À BOUQUIN ET BASSE CONTINUE | FOR 2 TENORS, 2 CORNETTS,
 AND BASSO CONTINUO [CB-ST]

DOMENICO MAZZOCCHI (1592-1665)

- 5 :: *Dialogo della cantica* (*Musiche sacre e morali*, 1640) [7:01]
 POUR SOPRANO, SOPRANO EN ÉCHO, 4 VOIX ET BASSE CONTINUE | FOR SOPRANO AND ECHO SOPRANO,
 4 VOICES, AND BASSO CONTINUO [DM*-CW-MW-CB-RM] *SOLO

HEALEY WILLAN (1880-1968)

- 6 :: Motet *Rise Up, My Love, My Fair One* (*Three Motets in Honour of Our Lady*, 1928) [1:50]
 À 6 VOIX A CAPPELLA | FOR 6 VOICES A CAPPELLA [CW-DM-MW-CB-ST-RM]
 7 :: Motet *I Beheld Her, Beautiful as a Dove* (*Three Motets in Honour of Our Lady*, 1928) [2:00]
 À 4 VOIX A CAPPELLA | FOR 4 VOICES A CAPPELLA [CW-MW-CB-RM]

WILLIAM WALTON (1902-1983)

- 8 :: Motet *Set Me as a Seal upon Thine Heart* [3:06]
 (Dedicated to the Honourable Ivor Guest and Lady Mabel Fox-Strangeways on
 the occasion of their marriage, 1938)
 POUR TÉNOR ET 6 VOIX A CAPPELLA | FOR TENOR AND 6 VOICES A CAPPELLA [CW-DM-MW-CB-ST-RM]

THOMAS TOMKINS (1572-1656)

- 9 :: Verse anthem *My Beloved Spake* (*Musica Deo sacra*, 1668) [4:49]
 À 5 VOIX (SOLISTES ET CHŒUR) ET BASSE CONTINUE | FOR 5 VOICES (SOLISTS AND CHORUS)
 AND BASSO CONTINUO [DMI-CW2-MW-CB-ST-RM]

HEINRICH SCHÜTZ

- 10 :: Motet *Ego dormio* SWV 63 (*Cantiones sacrae*, 1625) [4:06]
 11 :: Motet *Vulnerasti cor meum* SWV 64 (*Cantiones sacrae*, 1625) [3:31]
 À 4 VOIX ET BASSE CONTINUE | FOR 4 VOICES AND BASSO CONTINUO [DM-MW-CB-RM]

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1643-1704)

- 12 :: Petit motet *Dilecti mi* H. 436 (manus, s.d.) [4:28]
 POUR HAUTE-CONTRE, TAILLE, BASSE ET BASSE CONTINUE | FOR HAUTE-CONTRE, TENOR, BASS,
 AND BASSO CONTINUO [CB-ST-RM]

MARIN MARAIS (1656-1728)

- 13 :: *Passacaille* (*Pièces en trio*, 1692) [6:49]
 POUR 2 VIOLONS ET BASSE CONTINUE | FOR 2 VIOLINS AND BASSO CONTINUO

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

- 14 :: Antienne *Pulchra es et decora* H. 52 (manus., v.1687) [3:03]
 (« pour les vêpres de l'Assomption de la Vierge »)
 POUR 2 HAUT-DESSUS, BAS-DESSUS ET BASSE CONTINUE | FOR 2 HIGH TREBLES, LOW TREBLE,
 AND BASSO CONTINUO [CW-DM-MW]

JOHN DUNSTABLE (v.1390-1453)

- 15 :: Motet *Quam pulchra es* (manus., Codex de Trente, 1440-1480) [2:22]
 À 3 VOIX A CAPPELLA | FOR 3 VOICES A CAPPELLA [CB-ST-RM]

HENRY PURCELL (1659-1695)

- 16 :: Verse anthem *My Beloved Spake* Z. 28 (manus., v.1677) [10:29]
 POUR ALTO, TÉNOR, 2 BASSES, CHŒUR, CORDES ET BASSE CONTINUE | FOR ALTO, TENOR, 2 BASSES,
 CHORUS, STRINGS, AND BASSO CONTINUO [DM-MW-CB-ST (basse 1) -RM (basse 2)]

LE CANTIQUE DES CANTIQUES

DE L'AMOUR PROFANE À L'AMOUR SACRÉ

Parce que l'amour est fort comme la mort, et que le zèle de l'amour est inflexible comme l'enfer : ses lampes sont comme des lampes de feu et de flammes.

LE CANTIQUE DES CANTIQUES, VIII, 6,
TRADUCTION DE LOUIS-ISAAC LEMAÎTRE DE SACY, v. 1670.

A l'occasion du mariage de Nicolò Aurelio avec Laura Baragotto, le Titien peint en 1515 un tableau allégorique qui garde encore une grande partie de son mystère. Intitulé, un siècle après sa création, *L'Amour sacré et l'Amour profane*, il montre deux femmes appuyées sur la margelle d'un puits ; celui-ci semble aménagé à partir d'un sarcophage antique, et un petit amour en agite l'eau. L'une des femmes, celle de gauche, est richement habillée et porte à la main une couronne de myrte, symbole de bonheur conjugal. L'autre est nue, la tête penchée vers la première, et elle porte une petite lampe allumée dans la main gauche. Contrairement à ce qu'on pourrait croire de prime abord, et bien qu'elle semble plus impudique, c'est cette dernière qui, occupant une position plus élevée, représente l'amour divin, puisque la vérité de la doctrine n'a pas besoin d'ornements, tandis que la beauté habillée illustre les splendeurs et les plaisirs profanes du monde d'ici-bas. Mais cette dualité n'est qu'apparente. Pour bien montrer que ce mouvement du cœur qu'on nomme l'amour ne fait qu'un en chacun de nous, le petit *putto* mélange les eaux du puits, elles-mêmes source de vie, de purification et de régénération, qui séparent les deux femmes. Le sarcophage, de son côté, évoque le secret ou la connaissance cachée ; il symbolise la métamorphose des forces de la vie. Mais plus encore, les deux beautés se ressemblent tant qu'on peut aisément constater qu'elles ne sont qu'une seule et même personne.

En tant que chapitre important de la Bible, le Cantique des cantiques joue sur la même ambiguïté. Ce texte, « l'un des plus beaux poèmes d'amour de tous les temps », de l'avis de Jan Doat et de bien d'autres commentateurs, a été longtemps attribué au roi Salomon. On en a relié la composition à sa rencontre avec la reine de Saba ou à son union à la fille du Pharaon. Mais, comme il est écrit dans le Livre des Rois, « le roi aima beaucoup de femmes étrangères, outre la fille du Pharaon, des Moabites, des Ammonites, des Édomites, des Sidoniennes, des Hittites. [...] Salomon s'attacha à elles par amour ; il eut sept cents épouses de rang princier et trois cents concubines ». Inutile de préciser que, dans de telles conditions, l'identité de la belle Sulamite, bien que sa couleur de peau nous indique qu'elle venait d'Afrique, ne sera sans doute jamais élucidée.

Selon toute vraisemblance, le Cantique est une compilation, peut-être de la main d'un seul auteur, réalisée au IV^e siècle avant notre ère de chants hébreux, syriens, égyptiens ou moabites ayant servi aux cérémonies et fêtes de mariage, certains d'entre eux se rattachant au culte qui célébrait, à Babylone, les amours cycliques d'Ishtar et de Tammouz. Il ne s'agit pas pourtant d'« une simple chanson érotique égarée par mégarde dans l'Ancien Testament », selon la formule d'Anne Mars, mais bien, selon les exégètes, du recours au registre de l'amour profane comme métaphore de l'amour de Dieu pour ses créatures. Comme Guillaume de Saint-Thierry en témoigne au XII^e siècle : « Au moment de livrer aux hommes le Cantique de l'amour spirituel, l'Esprit-Saint en habilla l'intrigue, au-dedans toute spirituelle et divine, d'images empruntées à l'amour charnel [car] seul l'amour comprend à fond les choses divines. »

Dès les premiers siècles de notre ère, en effet, les Juifs ont commencé à considérer le Cantique comme un texte symbolique évoquant « l'amour de Iahvé pour son peuple et de l'amour du peuple pour son Dieu », comme le dit Édouard Dhorme ; l'attribution à Salomon aidant, cela « permet aux rabbins du synode de Yabnéh de ranger cet ouvrage de poésie amoureuse parmi les livres sacrés ». Le rabbin Aquiba témoigne de l'importance qu'on lui accorde alors : « Le monde n'avait ni valeur ni sens avant que le Poème des poèmes fût donné à Israël. » Après l'avoir chanté dans les célébrations profanes, les Juifs l'inclurent à partir du V^e siècle parmi les cinq rouleaux dont ils font la lecture lors des grandes fêtes, et particulièrement celle de Pâques. Le texte fut traduit en latin par saint Jérôme autour de 400 et « l'exégèse chrétienne suivit la voie tracée par les Juifs, l'Église et le Christ remplaçant la synagogue et Iahvé dans l'expression de l'amour réciproque entre le bien-aimé et la bien-aimée », car, comme le fait remarquer Origène à la même époque : « Si ces choses ne sont pas à comprendre spirituellement, ne sont-elles pas indignes de Dieu ? »

Pendant plusieurs siècles, la troublante charge érotique du Cantique sera comprise et interprétée, dans de très nombreux commentaires, de façon allégorique. Le texte devient alors, comme le dit Susan Byatt, « une métaphore du désir divin qui entraîne l'âme sage à rejeter la chair et ses désirs ». Au début de notre ère, la bien-aimée symbolise l'Église, parfois pécheresse, et le Christ, dont la tendresse ne faiblit pas, est le bien-aimé, tandis que, entre autres images, les petits renards qui saccagent les vignes sont associés aux hérétiques. Pour Nil d'Ancyre, au V^e siècle, la Sulamite n'est pas une jeune fille pure se préparant au mariage, mais une prostituée qui se refuse puis cède à la conversion. Grégoire le Grand, quant à lui, voit dans le texte l'union eucharistique, une union qui se fait dans l'égalité et l'intimité, et non dans un rapport de maître à servante. À partir du XII^e siècle, la bien-aimée est plus spécifiquement associée à la Vierge Marie, parfois à Marie-Madeleine, et pour Bernard de Clairvaux, elle devient l'âme humaine individuelle attirée par le Christ et son amour infini. Ces puissantes métaphores seront reprises jusqu'au XVII^e siècle, où Isaac Lemaître de Sacy considérera le texte comme « un épithalame spirituel qui nous représente l'union sacrée de l'Époux par excellence et de l'Épouse, et dont le vrai sens littéral regarde le mystère de l'Incarnation, ou l'alliance du Verbe avec la nature humaine ».

Plus qu'un simple poème, le Cantique des cantiques s'appuie sur une trame dramatique, se divise en épisodes et fait intervenir plusieurs personnages. Comme le constate Anne Mars, « les époux se cherchent et se perdent, se quittent pour mieux se retrouver et chanter, tour à tour ou à deux voix, la beauté de "celui que [leur] cœur aime" ». Ce qui frappe au premier abord, c'est l'extraordinaire richesse des innombrables comparaisons qui tentent, dans un langage passionné, de rendre compte de la beauté physique des époux. Le corps féminin est un jardin, une ville avec ses tours, les lèvres de la bien-aimée sont un rayon de miel, ses mamelles, des grappes de raisins ou « deux petits jumeaux de la femelle du chevreuil », son ventre, un monceau de froment, son nombril, une coupe où boire le vin, alors que le bien-aimé est un bouquet de myrrhe, « un pommier parmi les arbres » ou une gazelle. Tout cela au point où, comme le remarque justement Susan Byatt, tous les objets « acquièrent une riche présence tandis que le corps humain semble vague, évanescent, mystérieux ». Ainsi, par un curieux retournement, comme si l'amour était gage d'abondance, « plus les métaphores s'amoncellent, plus elles deviennent interchangeables, plus le désir qui chante dans le Cantique prend l'aspect d'une célébration polymorphe de chaque chose ».

Le Cantique des cantiques est un cri de désir et une description de délices érotiques. C'est un drame lyrique dont les acteurs et les épisodes se heurtent comme dans un rêve ou une vision. Il y a une voix féminine, à la fois virginale et expérimentée, triomphante et perdue. Il y a une voix masculine, qui s'impatiente, exulte, courtise. Il y a un chœur de commentateurs invisibles, et d'autres groupes, les femmes de Jérusalem, les sentinelles, les soixante hommes les plus vaillants qui environnent le lit de Salomon. La scène passe du jardin muré à la ville murée, à une chambre de verdure, aux montagnes. La femme est noire [et] belle ; l'homme éclate par sa blancheur et par sa rougeur, sa tête est comme un or très pur, ses cheveux comme les jeunes rameaux des palmiers sont noirs comme un corbeau. La fin est abrupte et l'histoire, fragmentaire. C'est un texte biblique canonique, et pourtant Dieu et la religion n'y sont pas mentionnés. Il hante de nombreuses cultures, orientales et occidentales. [...] Du point de vue narratif, le texte ne tient pas debout. Des moments d'intense émotion dramatique sont à la fois entièrement mémorables et fugaces. Ce qui peut se dire également, et différemment, du corps des amants. La femme est vue comme une ville avec des murs et des tours, un jardin fermé et une fontaine scellée, une armée rangée en bataille, un troupeau de chèvres, des brebis, du froment et du vin, des parfums. Elle est d'une vive solidité et pourtant elle se diffuse dans la ville, l'armée, les richesses et les bijoux, le paysage des pâtres, les vergers plantés d'arbres de toute sorte. [...] Les amants sont un monde complet, riche et étrange.

ANTONIA SUSAN BYATT,
« PRÉFACE », LE CANTIQUE DES CANTIQUES, 2000.



Au fil des siècles, le Cantique sera l'objet d'innombrables exégèses, imitations et paraphrases, pas toutes de la plume d'auteurs religieux, et ses tableaux poétiques et amoureux influenceront de nombreux écrivains venant des horizons les plus divers, parmi lesquels Thérèse d'Avila, Jean de La Croix, François de Sales, Bossuet, Victor Hugo ou Jean Guitton, Edmund Spencer, John Milton, Henry Vaughan ou Alfred Tennyson, Carl Gustav Jung, Julia Kristeva et Paul Celan.

De nombreux fragments de ce beau texte ont été mis en musique et, profitant de leur richesse de sens et d'images, plusieurs compositeurs, tant catholiques que protestants, ont «su diffuser au cœur des sons les émotions transcendantes de la plus inaccessible théologie», comme l'écrit Lino Bianchi à propos de Palestrina. Certaines de ces pages se rattachent au culte marial, car, comme l'écrit Édouard Dhorme, «la liturgie accueille les plus beaux passages pour les appliquer aux fêtes de la Vierge ou des vierges, suivant les principes de la méthode allégorique». D'autres extraits, renouant avec l'origine lointaine du Cantique, ont été prévus comme chants nuptiaux. Au premier groupe appartiennent sans doute les œuvres mettant en musique les passages qui font l'éloge de la beauté de l'épouse, comme l'antienne *Pulchra es et decora* de Marc-Antoine Charpentier, écrite «pour les Vêpres de l'Assomption de la Vierge».

Du second relève le *Dialogo della cantica* que Domenico Mazzocchi publie dans ses *Musiche sacree e morali* en 1640 pour célébrer l'union de Paolo Borghese et d'Olimpia Aldobrandini (les blasons des deux grandes familles apparaissent sur la page de titre); son texte est une sorte d'imitation ou de paraphrase du Cantique, et le bien-aimé y est clairement identifié comme le Christ. À ce groupe appartient également le motet *Set me as a seal upon thine heart* de William Walton, dédié à Ivor Guest et à Lady Mabel Fox «on the occasion of their marriage», qui eut lieu à Kensington en 1938.

Qu'ils soient mis en musique avec les moyens de la polyphonie de la Renaissance par Dunstable, Palestrina ou Lassus, qu'ils emploient les artifices expressifs du Baroque tels que mis en œuvre par Schütz, Mazzocchi ou Purcell, qu'ils baignent dans l'atmosphère harmonique de la musique chorale des Walton et Willan — son motet *I beheld her, beautiful as a dove* est écrit sur un texte marial du VIII^e siècle inspiré par le Cantique —, on peut dire que ces différents emplois réconcilient, à l'instar du Titien, l'amour sacré et l'amour profane. Au-delà de la signification religieuse que le texte revêt depuis des siècles, ils permettent un sens qui, selon André-Marie Gerard, «n'exclut nullement l'interprétation littérale selon laquelle le Cantique porte bien aussi, et d'abord, la "parole de Dieu" sur l'amour qui pousse homme et femme l'un vers l'autre et les assure l'un par l'autre dans les vicissitudes de la vie terrestre».

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2007.

THE SONG OF SONGS

FROM SENSUAL TO SACRED LOVE

For love is strong as death, jealousy is cruel as hell; the lights thereof are lights of fire and flames.

THE SONG OF SONGS, VIII, 6,

In 1515, on the occasion of the marriage of Nicolò Aurelio and Laura Baragotto, Titian painted an allegorical picture which, a century after its creation, was entitled *Sacred and Profane Love*. Much of the mystery of the meaning of this work remains. It shows two women leaning on the lip of a fountain or well which seems to be made, in part, of an ancient sarcophagus, and a little cupid stirring the water. The woman on the left is richly dressed and holds in her hand a crown of myrtle, a symbol of conjugal happiness. The other woman is naked, with her head inclined towards the first woman, and carries a small lamp with a burning flame in her left hand. This second woman occupies the higher position. Contrary to what one might at first believe, and though she seems more immodest, she represents divine love; doctrinal truth, after all, has no need for ornament, while the clothed beauty illustrates the splendors and profane pleasures of the earthly realm. But this duality is only superficial. To show clearly that this agitation of the heart that we call love is but one phenomenon in all of us, the little *putto* stirs the water — symbol of the source of life, purification, and of regeneration — that separates the two women. The sarcophagus, for its part, evokes hidden or secret knowledge; it symbolizes how the life force changes over time. Moreover, the two beautiful women so closely resemble each other that one could easily claim they represent the same person.

The Song of Songs, an important book in the bible, plays on the same duality. This text, which Jan Doat, like many other commentators, considered to be “one of the most beautiful love poems of all time,” has long been attributed to King Solomon. Its composition was linked to his meeting with the Queen of Sheba or with his marriage to the pharaoh’s daughter. But, as is written in the Book of Kings, “King Solomon loved many foreign women, together with the daughter of Pharaoh, women of the Moabites, Ammonites, Edomites, Zidonians, and Hittites [...] To these, Solomon joined in love. And he had seven hundred wives, princesses, and three hundred concubines.” Given this, it’s not necessary to add that the identity of the beautiful Shulamite will probably never be revealed to us, though her skin color tells us that she came from Africa.

In all likelihood, the Song of Songs is a compilation, made in the 4th century before our era, possibly by a single editor, of Hebrew, Syrian, Egyptian, or Moabite songs that were sung at wedding ceremonies and feasts. Some of them are linked to the Babylonian cult celebrating the cyclic loves of Ishtar and Tammouz. Anne Mars has claimed that it is not “a simple erotic song that, by oversight, wandered into the Old Testament,” but rather, according to those skilled in exegesis, a question of using sensual love as a metaphor for the love of God for his creatures. As Guillaume de Saint-Thierry testified in the 12th century: “At the time of giving to mankind the Song of Songs, the Holy Spirit dressed up the narrative, which at heart is entirely spiritual and divine, with imagery borrowed from carnal love, [because] only love fully understands divine things.”

From the first centuries of our era, the Jews began to consider the Song of Songs as a symbolic text that, in the words of Édouard Dhorme, evokes “the love of Jehovah for his people and the love of the people for their God.” The attribution to Solomon helped, Dhorme went on, because “it allowed the rabbis of the synod of Yabneh to classify this work of love poetry with the sacred books.” The rabbi Akiba testified to the esteem in which this work was held: “The world had neither value nor sense before the Song of Songs was given to Israel.” After singing this work in secular celebrations, the Jews, starting in the 5th century, included it as one of the five scrolls that they read at high holidays, and especially at Passover. Around 400, Saint Jerome translated the text into Latin. “Christian exegesis followed in the path mapped out by the Jews, with the Church and Christ replacing the synagogue and Yahweh in the expression of reciprocal love between the loving couple,” because, as Origen remarked at the same time, “If things are not to be understood spiritually, are they not unworthy of God?”

For several centuries, the unsettling erotic content of the Song of Songs was, in very many commentaries, understood and interpreted as allegory. As Susan Byatt said, the text thus became “a metaphor for divine longing that would cause the wise soul to reject the flesh and its desires.” At the beginning of our era the female lover symbolized the sometimes sinful Church, the male lover symbolized Christ, whose tenderness never lessened, and, among other images, the little foxes ransacking the vines symbolized heretics. For Nilus Ancyranus, in the 5th century, the Shulamite was not a young virgin getting ready for marriage, but a prostitute who first refused conversion but then assented to it. Gregory the Great, for his part, saw in the text a representation of the eucharistic union — a union between partners in a relation of equality and intimacy, and not in a relation like that between master and servant. From the 12th century on, the female lover was associated, most frequently, with the Virgin Mary, or sometimes with Mary Magdalen. For Bernard of Clairvaux, she became the individual human soul attracted to Christ and his infinite love. These powerful metaphors were in circulation until the 17th century, when Isaac Lemaître de Sacy considered the text to be “a spiritual epithalamium [a poem written for a bride] that represents to us the sacred union of the husband par excellence and his wife, and whose true, literal meaning concerns the mystery of the Incarnation, of the Word being made flesh.”

The Song of Songs is no simple poem: it has a dramatic framework, it is divided into episodes, and several persons play a part in it. As Anne Mars wrote, “The spouses seek and lose each other, split up so as to better find their way back together again and, one after the other or as a duet, sing about the beauty of the person who has won their heart.” What is immediately striking is the extraordinary richness of the innumerable comparisons with which the poet, in impassioned language, tries to describe the physical beauty of the lovers. The female body is a garden, a city with its towers; the lips of the beloved woman are like threads of honey, her breasts like bunches of grapes, or twin fawns of a gazelle; her belly, a stack of wheat; her belly button, a wine cup. The beloved man is a bouquet of myrrh, an apple tree among the trees of the wood, or a gazelle. As Susan Byatt rightly remarked, “The effect is to make the wine and wheat richly present and the human body shadowy, vanishing, mysterious.” Thus, by a curious reversal, as if love is a pledge of abundance, “the more the metaphors are heaped up, the more they become interchangeable, the more desire which sings in the Song becomes a polymorphous celebration of everything.”

The Song of Songs is a cry of erotic longing and a description of erotic bliss. It is a lyrical drama whose speakers and episodes run into each other as in a dream or a vision. There is a female voice, which is both virginal and knowing, triumphant and lost. There is a male voice, impatient, exulting, wooing. There is a chorus of unseen commentators, and other groups, the women of Jerusalem, the watchmen, the three-score valiant men who stand around the bed of Solomon. The scene shifts from walled garden to walled city to green bedchamber to the mountains. The woman is black and comely; the man is white and ruddy, with a head like fine gold and with bushy locks, black as a raven. The ending is abrupt and the story is fragmentary. It is a canonical biblical text, and yet there is no mention of God or of religion. It haunts many cultures, eastern and western. [...] As a narrative, it does not hold together. Moments of intense dramatic feeling ... are both entirely memorable and fleeting. The same, in a different way, can be said of the descriptions, concrete and metaphorical, of the bodies of the lovers. The woman is seen as a city with walls and turrets, as a garden enclosed and a fountain sealed, as an army with banners, as a flock of goats, as sheep, as corn and wine, as perfumes. She is both vividly solid and somehow diffused into city, army, riches and jewels, the landscape of pastoral herdsmen, and orchards with every kind of tree. [...] The lovers are a whole world, rich and strange.

ANTONIA SUSAN BYATT,
INTRODUCTION TO THE SONG OF SOLOMON:
AUTHORISED KING JAMES VERSION, 1998.



Over the course of the centuries, there have been innumerable exegeses, imitations, and paraphrases of the Song of Songs, and not just from religious authors; its poetic and amorous scenes have influenced numerous writers of all kinds, including Teresa of Ávila, John of the Cross, François de Sales, Jacques-Benigne Bossuet, Victor Hugo, Jean Guitton, Edmund Spencer, John Milton, Henry Vaughan, Alfred Tennyson, Carl Gustav Jung, Julia Kristeva, and Paul Celan.

Many fragments of this beautiful text have been set to music. Taking advantage of its sensual and imagistic richness, several composers, both Catholic and Protestant, have, as Lino Bianchi wrote of Palestrina, “been able to capture in the heart of sound the transcendent emotions of the most arcane theology.” Some of this music belongs to the Marian cult. As Édouard Dhorme wrote, “The liturgy appropriates the most beautiful passages and applies them to the feasts of the Virgin or of virgins, following the principles of the allegorical method.” In a revival of the ancient sources of the Song of Songs, other extracts have been set aside as nuptial songs. Works that set to music passages praising the beauty of the bride, such as the Marc-Antoine Charpentier antiphony *Pulchra es et decora*, which was written “for the Vespers of the Assumption of the Virgin,” clearly belong to the first of these groups.

To the second group belongs Domenico Mazzocchi’s *Dialogo della cantica*, published in his *Musiche sacre e morali* in 1640 to celebrate the marriage of Paolo Borghese and Olimpia Aldobrandini — the heraldic arms of the two noble families are printed on its title page. In Mazzocchi’s text, a kind of imitation or paraphrase of the Song of Songs, the beloved man is clearly identified as Christ. To this second group also belongs William Walton’s motet, *Set Me as a Seal upon Thine Heart*, dedicated to Ivor Guest and to Lady Mabel Fox-Strangeways “on the occasion of their marriage,” which was held in Kensington in 1938.

Whether these various musical settings use the techniques of Renaissance polyphony, as in the works of Dunstable, Palestrina, and Lassus, or the expressive devices of the Baroque, such as those employed by Schütz, Mazzocchi, and Purcell, or whether they are washed in the harmonic atmosphere of the choral music of Walton and Willan — the latter’s motet *I Beheld Her, Beautiful as a Dove*, is set to a Marial text of the 8th century inspired by the Song of Songs — one can say that, following the example of Titian, all of them reconcile sacred and sensual love. Beyond the religious meaning that the text has acquired over the centuries, these settings also freely admit, according to André-Marie Gerard, “the literal interpretation according to which the Song of Songs is also and primarily ‘the word of God’ on the love that draws men and women to each other and reassures them in the vicissitudes of earthly life.”

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2007.
TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON



La soprano Dorothee Miels a toujours été fascinée par la musique des XVIIe et XVIIIe siècles, c'est d'abord autour de ce répertoire que sa carrière se développe. La musique contemporaine se taille également une place de plus en plus importante dans les choix musicaux de Mme Miels. L'étendue de son répertoire va maintenant de Monteverdi jusqu'à Boulez et Beat Furrer. Dorothee Miels chante régulièrement avec, entre autres, le Collegium Vocale de Gand, Bach Collegium Japan, Nederlandse Bach Vereniging, Flanders Recorder Quartet, l'Ensemble orchestral de Paris et avec les chefs d'orchestre Beat Furrer, Martin Haselböck, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Kenneth Montgomery, Helmut Müller-Brühl et Stephen Stubbs. Dorothee Miels a étudié à Brème en Allemagne avec Elke Holzmann et à Stuttgart avec Julia Hamari. Elle a d'abord travaillé avec les chefs d'orchestre Ludger Remy et Thomas Hengelbrock.

DOROTHEE MIELDS SOPRANO

Dorothee Miels's wide-ranging repertoire comprises works by Monteverdi, Bach, and Mozart as well as compositions by Boulez, Grisey, and Beat Furrer. The music of the 17th and 18th centuries, which has always fascinated her, became a major focus of her musical activities early in her career. Dorothee Miels performs regularly with Collegium Vocale Gent, Bach Collegium Japan, the Netherlands Bach Society, the Flanders Recorder Quartet, the Ensemble Orchestral de Paris, and with conductors Ivor Bolton, Beat Furrer, Martin Haselböck, Philippe Herreweghe, Gustav Leonhardt, Kenneth Montgomery, Helmut Müller-Brühl, and Stephen Stubbs. Soprano Dorothee Miels studied in Bremen with Elke Holzmann and in Stuttgart with Julia Hamari. After completing her studies she began collaborating with Ludger Rémy, Thomas Hengelbrock, and other conductors.



La soprano Catherine Webster mène une carrière florissante en musique ancienne en Amérique du Nord. Considérée comme l'une des plus raffinées jeunes chanteuses associées au répertoire baroque, elle a chanté notamment avec Tafelmusik, Tragicomedia, Theatre of Voices, Netherlands Bach Society, American Baroque Orchestra, Les Voix Baroques, Early Music Vancouver. Entendue aux festivals de musique ancienne de Berkeley et de Boston, elle a aussi chanté au sein d'ensembles vocaux comme les American Bach Soloists et avec La Chapelle de Québec. Attirée par le répertoire contemporain, Catherine Webster a interprété *Sun Rings* de Terry Riley avec le quatuor Kronos et *Grand Pianola Music* de John Adams avec le Theatre of Voices et le Los Angeles Philharmonic. Sous la bagette de Stephen Stubbs et de Paul O'Dette, elle était des productions *L'Incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi au Festival Vancouver et *Boris Godounov* de Johann Mattheson donné en première américaine au Boston Early Music Festival.

CATHERINE WEBSTER SOPRANO

Catherine Webster, soprano, is engaged regularly by many of the leading early music and chamber ensembles in North America. Deemed one of the finest rising young singers of Baroque repertoire, she has appeared as a soloist with Tafelmusik, Tragicomedia, the Theatre of Voices, the Netherlands Bach Society, the American Baroque Orchestra, Les Voix Baroques, Early Music Vancouver, and at the Berkeley, Montreal, and Boston Early Music Festivals. Active also in contemporary music, Webster has appeared with the Kronos Quartet in Terry Riley's *Sun Rings* and with the Theatre of Voices and the Los Angeles Philharmonic in John Adam's *Grand Pianola Music*. Webster is a frequent collaborator with Baroque opera directors Stephen Stubbs and Paul O'Dette, appearing under their direction in Festival Vancouver's production of Monteverdi's *L'Incoronazione di Poppea*, and in the premiere of Mattheson's *Boris Goudenov* for the Boston Early Music Festival.



Né en 1973, Matthew White a chanté tout d'abord comme soprano dans le chœur d'hommes et de garçons de Saint Matthew's à Ottawa. On l'a vu à l'œuvre dans des productions d'opéra avec le Glyndebourne Festival Opera, le New York City Opera, le Houston Grand Opera et le Cleveland Opera. En concert, il a travaillé avec des ensembles tels le Bach Collegium du Japon (Masaaki Suzuki), le Collegium Vocale de Gand (Phillipe Herrewheghe), Tafelmusik (Jeanne Lamon), Les Violons du Roy (Bernard Labadie), l'Ensemble Arion, Le Concert spirituel (Hervé Niquet), le Nederlands Bach Vereniging (Jos van Veldhoven), le festival Bach d'Oregon (John Nelson), le Parlement de Musique (Martin Gester), ainsi que les Orchestres Symphoniques de Vancouver, Calgary, Edmonton et de Nouvelle-Écosse. Il a également participé en tant que soliste aux festivals de musique ancienne de Bruges, Vancouver, Boston et Utrecht. Matthew est le directeur artistique de l'Ensemble Les Voix Baroques de Montréal.

MATTHEW WHITE CONTRE-TÉNOR :: COUNTERTENOR

Matthew White was born in 1973 and began singing as a treble with St. Matthew's Men and Boys Choir in Ottawa, Canada. Operatic engagements include work with the Glyndebourne Festival Opera, the New York City Opera, the Houston Grand Opera, and the Cleveland Opera. On the concert stage he has worked with groups including Bach Collegium Japan (Masaaki Suzuki), Collegium Vocale Gent (Phillipe Herrewheghe), Tafelmusik (Jeanne Lamon), Les Violons du Roy (Bernard Labadie), Ensemble Arion, Le Concert spirituel (Hervé Niquet), Nederlands Bach Vereniging (Jos VanVeldhoven), the Oregon Bach Festival (John Nelson), and Le Parlement de Musique (Martin Gester). He has also appeared as a soloist at the Vancouver, Boston, Bruges, and Utrecht Early Music Festivals. Matthew is the artistic director for the Montreal-based ensemble Les Voix Baroques.



Né au Canada, Colin Balzer a fait ses études à l'Université de Colombie britannique aux côtés de David Meek et à la Hochschule für Musik Augsburg avec la soprano canadienne Edith Wiens. Il a remporté de nombreux prix à de prestigieux concours comme le Holland's 's-Hertogenbosch Competition, le Concours Hugo Wolf d'Allemagne à Stuttgart, Concours international de l'ARD 2006, Concours de chant du Wigmore Hall. Il a également obtenu la médaille d'or du Concours Robert Schumann de Zwickau avec la note la plus élevée jamais donné en 25 ans. Son répertoire va de Monteverdi à Penderecki et son talent est apprécié des deux côtés de l'Atlantique. Il chante sous la direction de chefs tels que Helmuth Rilling, Simone Young, Stephen Stubbs, Kenneth Montgomery, Simon Preston, Yoav Talmi, Gabriel Chmura et Bernard Labadie. Il se produit notamment avec l'Orchestre philharmonique de Stuttgart et l'Orchestre symphonique du Luxembourg, de Vancouver et de Québec.

COLIN BALZER TÉNOR :: TENOR

Born in British Columbia, he received his formal musical training at the University of British Columbia with David Meek and with Edith Wiens at the Hochschule für Musik Nürnberg/Augsburg. A prizewinner in the 's-Hertogenbosch competition (Holland), the Wigmore Hall Song Competition (UK), and the Hugo Wolf Competition (Stuttgart, Germany), Mr. Balzer holds the rare distinction of earning the Gold Medal at the Robert Schumann Competition in Zwickau with the highest score in 25 years. With repertoire ranging from Monteverdi to Penderecki, Mr. Balzer has enjoyed critical acclaim on both sides of the Atlantic, working with such conductors as Helmuth Rilling, Simone Young, Simon Preston, Yoav Talmi, Gabriel Chmura, and Christof Perick, and performing with, among many other ensembles, the Hungarian and Polish national radio orchestras, the Stuttgart Philharmonic, and the Oregon, Vancouver and Quebec symphony orchestras.



Salué comme étant un « artiste sincère » (*Cleveland Plain Dealer*) et apprécié pour son « style élégant » (*Boston Globe*), Sumner Thompson est l'un des jeunes barytons les plus appréciés actuellement. À l'opéra il a chanté notamment le rôle-titre de l'*Orfeo* de Monteverdi (Contemporary Opera Denmark à Copenhague), Uberto dans *La Serva Padrona* (Apollo's Fire), le Voyageur dans *Curlew River* de Britten (Britten-Pears School), au Festival d'Aldeburgh au Royaume-Uni, Schaunard dans *La Bohème* (Granite State Opera), et le rôle du Comte dans *Le Nozze di Figaro* de Mozart (Commonwealth Opera). Les prestations de Sumner Thompson au Chicago Opera Theatre dans la production de *Death in Venice* de Britten et dans *Il Viaggio a Reims* de Rossini ont été également très appréciées. Considéré comme un artiste de premier rang par les cercles de musique ancienne, il a participé au Boston Early Music Festival dans le rôle du Satyre dans la récente production de *Ariane* de Conradi.

SUMNER THOMPSON BARYTON :: BARITONE

Hailed as “the real thing” (*Cleveland Plain Dealer*) and praised for his “elegant style” (*Boston Globe*), Sumner Thompson is one of the most sought-after young baritones singing today. His appearances on the operatic stage include the title role in Monteverdi’s *L’Orfeo* (Contemporary Opera Denmark in Copenhagen), Uberto in *La Serva Padrona* (Apollo’s Fire), the Traveller in Britten’s *Curlew River* (Britten-Pears School and Aldeburgh Festival, UK), Schaunard in *La Bohème* (Granite State Opera), and the Count in Mozart’s *Le Nozze di Figaro* (Commonwealth Opera). Mr. Thompson’s appearances in Chicago Opera Theatre’s productions of Britten’s *Death in Venice* and Rossini’s *Il Viaggio a Reims* were also highly praised. A favorite in top-tier early music circles, he has appeared at the Boston Early Music Festival as the Satir in its recent production of Conradi’s *Ariadne*.



Robert Mac Donald a commencé sa carrière professionnelle à un très jeune âge comme choriste à la Cathédrale Hereford sous la direction de Dr Roy Massey. Il chante régulièrement avec les ensemble vocaux réputés du Royaume-Uni tels le Tallis Scholars, le King’s consort et le Hilliard Ensemble. Il est aussi l’un des membres-fondateur de deux ensembles de musique ancienne appelés The Cardinal’s Musick et The Clerks’ Group qui ont tous deux reçu des prix de la prestigieuse revue Gramophone. À titre de soliste il a chanté avec The City of Birmingham Symphony Orchestra au Symphony Hall, avec The Monteverdi Choir sous la direction de Sir John Eliot Gardiner, avec Sir David Willcocks et Raymond Leppard avec The London Mozart Players. Il est aussi associé à plusieurs rôles à l’opéra dont le Commandeur (*Don Giovanni*), Sarastro, (*Die Zauberflöte*), L’abbé, (*Curlew River*) et Il Tempo, (*Il Ritorno Di Ulisse*).

ROBERT MACDONALD BARYTON-BASSE :: BASS BARITONE

Robert Macdonald began singing professionally at an early age as a chorister at Hereford Cathedral under the direction of Dr Roy Massey. He sings regularly as a chorister with most of the prominent period vocal ensembles of the UK including The Tallis Scholars, The King’s Consort, and The Hilliard Ensemble. He is also a founder member of two ensembles which have recently won the coveted Gramophone Award for Early Music; namely The Cardinal’s Musick and The Clerks’ Group. As a soloist Robert has sung with the City of Birmingham Symphony Orchestra in Symphony Hall, with the Monteverdi Choir under Sir John Eliot Gardiner, for Sir David Willcocks and Raymond Leppard with the London Mozart Players, as well as with many choral societies up and down the country. He also has several operatic roles to his name including the Commendatore (*Don Giovanni*), Sarastro (*Die Zauberflöte*), the Abbot (*Curlew River*), and Il Tempo (*Il Ritorno Di Ulisse*).



Né en 1951 à Seattle (É.-U.), Stephen Stubbs s'adonne à la musique depuis sa tendre enfance. Un intérêt se partageant entre la musique actuelle et la musique préromantique le pousse à poursuivre des études universitaires en composition, tout en étudiant le luth et le clavecin. Il poursuit davantage ses études en Hollande et en Angleterre avant de faire ses débuts professionnels au luth en 1976 au Wigmore Hall de Londres. C'est avec *La morte d'Orfeo* de Stefano Landi, présenté au festival de Bruges en 1987, que Stephen Stubbs inaugure sa carrière en tant que directeur d'opéra. À la même époque, il fonde l'ensemble Tragicomedia, qui a depuis enregistré plus de vingt disques compacts. Il compte aussi plusieurs disques de luth en solo dont l'un est consacré à des suites de J.-S. Bach sous l'étiquette ATMA où il a aussi dirigé *les Vêpres* de Monteverdi, le disque *Love Duets* avec Suzie LeBlanc, Daniel Taylor et l'Ensemble Arion. Il effectue également des tournées, en Amérique du Nord et au Japon, on l'a aussi invité pour des productions d'opéras dans plusieurs pays d'Europe, dont en Scandinavie où il dirigea *L'Orfeo de Sartorio* au festival de musique ancienne d'Utrecht en 1998. Afin d'étendre son répertoire jusqu'au baroque tardif, Stephen Stubbs a fondé l'orchestre baroque Teatro Lirico.

En 2003 il a été nommé codirecteur artistique permanent du Boston Music Festival. Avec son codirecteur Paul O'Dette, le festival a produit plusieurs opéras dont *l'Orfeo* de Luigi Rossi et *Boris Godounov* de Johann Mattheson, deux opéras récemment redécouverts. Il a enseigné le luth et l'interprétation historique au Hochschule der Künste à Brême. En 2005, la 8^e rencontre annuelle d'Atelier intensif d'opéra était présenté sous le nom de Accademia d'Amore pour la première fois à Seattle. En 2006 Stephen Stubbs s'est installé à Seattle où il a fondé une nouvelle école pour chanteurs et musiciens spécialisés dans le répertoire baroque qui a pour nom le Seattle Academy of Baroque Opera.

Stephen Stubbs, born in 1951 in Seattle, has been engaged in music-making since early childhood. Parallel interests in new and in pre-Romantic music led him to take a degree in composition at university, and to study the lute and harpsichord. Further years of study in Holland and England preceded his professional debut as lutenist at the Wigmore Hall, London in 1976. In the 1980s and 1990s he lived in North Germany, where he was the professor for lute and performance practices at the Hochschule für Künste, Bremen.

Stubbs has been invited to direct opera productions in most European countries including Scandinavia, and in the USA and Canada. Most recently he directed Monteverdi's *Poppea* in Vancouver, Mattheson's *Boris Goudenov* in Boston, Gluck's *Orfeo* in Bilbao, and Handel's *Giulio Cesare* in Murcia.

His solo lute recordings include the music of J.S. Bach, S.L. Weiss, David Kellner, Jaques St. Luc, Gaultier, Gallot, and Logi. A recording of Bach's lute works was released in 2003 on the ATMA label, on which he also appears as the conductor of the *Monteverdi Vespers* with Tragicomedia, and of *Handel Love Duets* with Ensemble Arion. In 2003 he was named permanent artistic co-director of the Boston Music Festival. Beginning in 1997 he and artistic co-director Paul O'Dette have produced and directed a series of Baroque operas at the festival: from Luigi Rossi's *Orfeo* to the 2005 production of the recently rediscovered *Boris Goudenov* by Johann Mattheson. To cultivate the singers and players of the next generation he founded an early-opera course at the Hochschule in Bremen. The eighth annual meeting of this intensive, week-long workshop, called the Accademia d'Amore, was presented for the first time in Seattle in 2005. In 2006 he moved to Seattle, where he has established the Seattle Academy of Baroque Opera, a new graduate school for young singers and players of Baroque music.

STEPHEN STUBBS DIRECTION

LASSUS

1 :: *Veni in hortum meum*

Le Cantique des cantiques | Song of Solomon 5:1

PALESTRINA

2 :: *Osculetur me osculo*

Le Cantique des cantiques | Song of Solomon 1:2, 3

HEINRICH SCHÜTZ

3 :: *Anima mea liquefacta est*

Le Cantique des cantiques | Song of Solomon 5:6, 8, 13

4 :: *Adjuro vos filia Jerusalem*

Le Cantique des cantiques | Song of Solomon 5:8

MAZZOCHI

5 :: *Dialogo della Cantica*

Le Cantique des cantiques / Song of Solomon 1:13; 2:14; 3:2, 3; 5:8, 9, 10; 7:11

Veni in hortum meum, soror mea, sponsa.
Messui myrrham meam, cum aromatibus meis
Comedi favum meum cum melle meo;
Bibi vinum meum cum lacte meo
Comedite amici et bibite; et inebriamini, carissimi.

Osculetur me osculo oris suoris sui
Qui a meliora sunt ubera tua vino,
Fragrantia unguentis optimis
Oleum effusum nomen tuum
Ideo adulescentulae dilexerunt te.

Anima mea liquefacta est,
Ut dilectus locutus est
Vox enim eius dulcis et facies eius decora
Labia eius lilia stillantia myrrham primam.

Adjuro vos filia Jerusalem
Si inveneritis dilectum meum,
Ut nuntietis ei,
Quia amore languo.

Adjuro vos, filiae Jerusalem, num quem diligit anima mea
vidistis?
Qualis est dilectus tuus ex dilecto, quia sic adjura nos?
Amor meus candidus et rubicundus crucifixus est et ipse est
dilectus meus.

Vidimus eum non habentem speciem neque decorum unde
nec reputavimus eum.

O quam pulcher est et decorus in ipsa sui depositione
decoris
Ubi pietas magis effulget.
Surgam et circuibo civitatem quaerens per vicos et plateas.
En, dilectus meus loquitur mihi: Veni dilecti mi
Egrediamur in agrum, in villis commoremur
Si moram feceris, exspectabo te et sustinebo, donec
inveniam.

I am come into my garden, my sister, my spouse:
I have gathered my myrrh with my spice;
I have eaten my honeycomb with my honey;
I have drunk my wine with my milk:
Eat, O friends; drink, yea, drink abundantly, O beloved.

Let him kiss me with the kisses of his mouth:
For thy love is better than wine.
Because of the savour of thy good ointments
Thy name is as ointment poured forth,
Therefore do the virgins love thee.

My soul failed when he spake,
For sweet is his voice, and his countenance is
Comely; his lips like lilies, dropping sweet
Smelling myrrh.

I charge you, O daughters of Jerusalem,
If ye find my beloved,
That ye tell him,
That I am sick of love.

I charge you, O daughters of Jerusalem, saw ye him whom
my soul loveth?
What is thy beloved more than another beloved, that thou dost
so charge us?
My beloved is white and ruddy, crucified, and this is my beloved.

We have seen him; he was neither fair nor pleasant, and that is
why we took no notice of him.

O how fair, yea, how pleasant is he, when even he discards his
ornaments,
When his piety is most resplendent.
I will rise now, and go about the city in the streets, and in the
broad ways.
My beloved spake, and said unto me: Come, by beloved,
Let us go forth into the field; let us lodge in the villages.
If you linger, I will remain patiently until you come.

Je suis venu dans mon jardin, ma sœur, ma fiancée !
J'ai cueilli ma myrrhe avec mes aromates,
J'ai mangé mon rayon de miel avec mon miel,
J'ai bu mon vin avec mon lait.
Mangez, amis ; buvez, buvez abondamment, bien-aimés !

Qu'il me baise d'un baiser de sa bouche
Car ton amour est meilleur que le vin,
Ton odeur, le meilleur des parfums,
Ton nom, une huile qui déborde ;
C'est pourquoi les jeunes filles t'aiment.

Mon âme se liquéfiait
Quand mon bien-aimé me parlait,
Car sa voix est douce et sa figure est belle,
Ses lèvres sont des lis et sentent la myrrhe.

Je vous en conjure, filles de Jérusalem,
Si vous trouvez mon bien-aimé,
Dites-lui
Que je suis malade d'amour.

Je vous en conjure, filles de Jérusalem, avez-vous vu celui que
mon âme aime ?
En quoi ton bien-aimé est-il supérieur à tous les autres, pour que
tu nous conjures ainsi ?

Mon bien-aimé est blanc et vermeil, il est crucifié, et c'est là
mon bien-aimé.

Nous l'avons vu ; il n'avait ni beauté ni charme, et c'est
pourquoi nous ne l'avons pas remarqué.

Oh ! qu'il est beau et aimable, même quand il quitte ses
ornements,
Lorsque sa piété resplendit le plus.
Je vais me lever et parcourir la ville, le cherchant par les rues et
les places.
Et mon bien-aimé m'a dit : Viens, viens, ma bien-aimée,
Allons dans les champs, arrêtons-nous dans les villages.

Quid faciam, ut cito venias at appareas ante faciem meam,
Quia vox tua dulcis et facies tua decora.
Suppliciter exoro: Surge propera et veni
Cure, mi Amor, veni.
Ecce vocavi illum et respondit mihi, quaesivi et non inveni.
Ideo adjuro vos, si inveneritis dilectum meum,
Ut nuntietis ei, quia amore langueo et dicetis:
Fasciculus myrrhae dilectus meus Christus est,
Inter ubera mea commorabitum.

HEALY WILLAN

6 :: *Rise Up, My Love*

Le Cantique des cantiques | Song of Solomon 2:10-12

7 :: *I Beheld Her*

Le Cantique des cantiques | Song of Solomon 3:6

WILLIAM WALTON

8 :: *Set Me as a Seal upon Thine Heart,*

Le Cantique des cantiques / Song of Solomon 8:6, 7

What must I do so that quickly you come and show me thy
countenance,
For sweet is thy voice, and thy countenance is comely.
I beg of you: Rise up and come away!
Run, my love, come away!
Behold, I called him, but he gave me no answer; I sought him,
but I found him not.
Therefore I charge you, if ye find my beloved,
That ye tell him, that I am sick of love, and tell him yet:
A bundle of myrrh is my well-beloved Christ unto me,
He shall lie betwixt my breasts.

Rise Up, My Love, My Fair One, and come away.
For, lo, the winter is past, the rain is over and gone;
The flowers appear upon the earth;
The time of the singing of birds is come,
Rise up, my love, my fair one, and come away.

I Beheld Her, beautiful as a dove,
Rising above the waterbrooks,
And her raiment was filled with perfume beyond all price,
Even as the springtime girded with rosebuds and lilies of the
valley.
Who is this that cometh up from the desert like a wreath of
sweet
Smoke arising from frankincense and myrrh?
Even as the springtime girded with rosebuds and lilies of the
valley.

Set Me as a Seal upon Thine Heart,
As a seal upon thine arm:
For love is strong as death.
Many waters cannot quench love,
Neither can the floods drown it.

Si tu t'attardes, je t'attendrai et patienterai jusqu'à ce que tu
viennes.
Que faire pour que tu viennes vite et te montre à mon visage,
Car ta voix est douce et ton visage est beau.
Je t'en supplie instamment: Lève-toi, hâte-toi et viens.
Cours, mon amour, viens!
Voici que je t'ai appelé et il ne m'a pas répondu, je t'ai cherché et
ne t'ai pas trouvé.
Donc, je vous en conjure, si vous trouvez mon bien-aimé,
Annoncez-lui que je languis d'amour et dites-lui:
Mon bien-aimé Christ est un bouquet de myrrhe,
Entre mes seins il reposera.

Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens!
Car voici, l'hiver est passé, la pluie a cessé, elle s'en est allée.
Les fleurs paraissent sur la terre,
Le temps de chanter est arrivé,
Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens!

Je l'ai aperçue, belle comme une colombe,
S'élevant au-dessus du ruisseau;
Et ses vêtements dégageaient un parfum sans prix.
Tout comme le printemps elle était encerclée de roses et de lys.
Qui est-ce qui vient du désert comme une couronne de douce
fumée
S'élevant de l'encens et de la myrrhe?
Tout comme le printemps elle était encerclée de roses et de lys.

Mets-moi comme un sceau sur ton cœur,
Comme un sceau sur ton bras;
Car l'amour est fort comme la mort.
Les eaux ne peuvent éteindre l'amour,
Et les fleuves ne le submergeraient pas.

THOMAS TOMKINS

9 :: *My Beloved Spake*

Le Cantique des cantiques | Song of Solomon 2:10-13, 16

HEINRICH SCHÜTZ

10 :: *Ego dormio* et cor meum vigilat

Le Cantique des cantiques | Song of Solomon 5:2

11 :: *Vulnerasti cor meum*

Le Cantique des cantiques | Song of Solomon 4:9

MARC-ANTOINE CHARPENTIER

12 :: *Dilecti mi*

Ego dormio et cor meum vigilat
Aperi mihi, soror mea, columba mea
Immaculate mea
Quia caput meum plenum est rore
Et cincinni mei guttis noctium.

Vulnerasti cor meum, filia charissima,
In uno oculum tuorum
In uno crine colli tui.

Dilecti mi, dilecto, votorum meorum
Agnus innocens, sacra mundi victima,
Ad te deficiens suspirat anima.
Cor, os, lingua, sensus
Languorum amoris exprimunt.

Quis mihidet, quis mihi det ut tecum habitem,
O honor meus?
Quis mihi det ut carnis tua dapibus saturer, dilecte mi?
Quis mihi det ut sanguinis tui nectare recreor, o amor meus?
O Amor votorum meorum.
Veni dilecti veni, veni amor meus,
Pasce me inebriame tuis potibus,
O amor meus, veni dilecti mi,
Pasce me tuis dapibus.

My Beloved Spake, and said unto me,
Rise, my love, my fair one, and come away.
For, lo, the winter is past, the rain is over and gone;
The flowers appear upon the earth;
And the time of the singing of birds is come,
And the voice of the turtle is heard in our land;
The fig tree putteth forth her green figs,
And the vines with tender grape give a sweet smell.
Rise, my love, my fair one, and come away.

I sleep, but my heart waketh:
Open to me, my sister, my dove,
My undefiled one,
For my head is full of dew,
And my locks full with the drops of night.

Thou hast ravished my heart, dearest sister,
With one of thine eyes,
With one chain of thy neck.

O my beloved, O Innocent Lamb
Of my vows, sacred victim of the world,
My soul sighs, fainting towards you.
My heart, mouth, tongue, senses
Express the languor of love.

Who might grant it to me that I might dwell with you,
O my honour?
Be filled with the banquet of your flesh, O cherished one?
Be refreshed with your blood, O my love?
O beloved of my vows.
Come my beloved, come my love:
Intoxicate me with your drinks,
O my love, come my beloved:
Feed me with your foods.

Mon bien-aimé parle et me dit :
Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens !
Car voici, l'hiver est passé,
La pluie a cessé, elle s'en est allée.
Les fleurs paraissent sur la terre,
Le temps de chanter est arrivé,
Et la voix de la tourterelle se fait entendre dans nos campagnes.
Le figuier a formé ses fruits naissants,
Et les vignes en fleur exhalent leur parfum.
Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens !

J'étais endormie, mais mon cœur veillait...
C'est la voix de mon bien-aimé, qui frappe :
Ouvre-moi, ma sœur, mon amie, ma colombe,
Ma parfaite !
Car ma tête est couverte de rosée,
Mes boucles, des gouttes de la nuit.

Tu m'as ravi le cœur, sœur adorée,
Par l'un de tes regards,
Par l'un des colliers de ton cou.

Ô mon bien-aimé, ô agneau innocent
De mes prières, victime sacrée du monde,
Mon âme soupire, défaillant vers toi.
Mon cœur, ma bouche, ma langue, mes sens
Expriment la languueur de l'amour.

Qui me permettra de demeurer auprès de toi,
O mon honneur ?
D'être comblée par le banquet de ta chair, ô bien-aimé ?
D'être rafraîchie par ton sang, ô mon amour ?
O bien-aimé de mes prières.
Viens, mon bien-aimé, viens, mon amour :
Intoxique-moi de ta boisson,
O mon amour, viens mon bien-aimé :
Nourris-moi de ta nourriture.

14 :: *Pulchra es et decora*
Le Cantique des cantiques / Song of Solomon 6:4

JOHN DUNSTABLE

15 :: *Quam pulchra est*
Le Cantique des cantiques / Song of Solomon 7:4, 6, 7, 11, 12

HENRY PURCELL

16 :: *My Beloved Spake*
Le Cantique des cantiques / Song of Solomon 2:10-13, 16

Pulchra es et decora filia Jerusalem
Terribilis ut castrorum acies ordinata.

Quam pulchra est
Et quam decora,
Carissima, in deliciis!
Statura tua assimilata est palmae,
Et ubera tua botris,
Caput tuum Carmelus,
Collum tuum sicut tuttis eburnea.

Veni, dilecte mi,
Egrediamur in agrum et videamus
Si flores fructus partiriunt
Si floruert mala punica.
Ibi dabo tibi ubera mea.
Alleluia.

Thou art beautiful and comely, daughter of Jerusalem,
Terrible as an army with banners.

How fair
And how pleasant art thou,
O love, for delights!
This thy stature is like to a palm tree,
And thy breasts to clusters of grapes,
Thine head upon thee is like Carmel,
Thy neck is as a tower of ivory.

Come, my beloved,
Let us go forth into the field,
Let us see if the flowers bring forth fruit,
If the pomegranates bud forth.
There I will give thee my loves.
Alleluia.

My Beloved Spake, and said unto me,
Rise, my love, my fair one, and come away.
For, lo, the winter is past, the rain is over and gone;
The flowers appear upon the earth;
And the time of the singing of birds is come,
Alleluia,
And the voice of the turtle is heard in our land;
The fig tree putteth forth her green figs,
And the vines with tender grape give a good smell.
Rise, my love, my fair one, and come away.
My beloved is mine, and I am his,
Alleluia.

Tu es belle et agréable, fille de Jérusalem,
Redoutable comme des troupes sous leurs bannières.

Que tu es belle,
Que tu es charmante,
Mon amour, au milieu des délices !
Ta taille élancée comme un palmier,
Tes seins ressemblent à des grappes,
Ta tête se dresse comme le mont Carmel,
Ton cou est comme une tour d'ivoire.

Viens, mon bien-aimé,
Allons aux champs pour voir
Si les fleurs bourgeonnent,
Si les grenadiers fleurissent.
Là, je me donnerai à toi.
Alléluia.

Mon bien-aimé parle et me dit :
Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens !
Car voici, l'hiver est passé,
La pluie a cessé, elle s'en est allée.
Les fleurs paraissent sur la terre,
Le temps de chanter est arrivé,
Alléluia.
Et la voix de la tourterelle se fait entendre dans nos campagnes.
Le figuier a formé ses fruits naissants,
Et les vignes en fleur exhalent leur parfum.
Lève-toi, mon amie, ma belle, et viens !
Mon bien-aimé est à moi, et je suis à lui.
Alléluia.



Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada par l'entremise du ministère du Patrimoine canadien (Fonds de la musique du Canada).

Merci à Kelly Rice (CBC Radio Two / McGill) de sa collaboration à la réalisation du projet *Canticum Canticorum*.

We acknowledge the financial support of the Government of Canada through the Department of Canadian Heritage (Canada Music Fund).

Thanks to Kelly Rice (CBC Radio Two / McGill) for his help in making the Canticum Canticorum project a reality.

Réalisation et montage / *Produced and edited by: Johanne Goyette*
Église Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel (Québec), Canada.
Les 17, 18, 19 et 20 mars 2007 / *March 17, 18, 19, and 20, 2007*

Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*

Photo de couverture / *Cover photo: Frederic Cirou / Getty Images*

Illustration intérieure / *Interior: Le Titien, L'amour sacré et l'amour profane, Rome, galerie Borghese*