



# HUMORI

LES VOIX BAROQUES  
LES VOIX HUMAINES



# HUMORI

CARNAVAL ET CARÊME :  
LE THÉÂTRE DES HUMEURS

CARNIVAL AND LENT :  
THE THEATRE OF THE HUMOURS

## LES VOIX BAROQUES

Suzie LeBlanc SOPRANO  
Catherine Webster SOPRANO  
Matthew White CONTRE-TÉNOR | *COUNTERTENOR*  
Charles Daniels TÉNOR | *TENOR*  
Colin Balzer TÉNOR | *TENOR*  
Sumner Thompson BARYTON | *BARITONE*

## CONSORT LES VOIX HUMAINES

Olivier Brault VIOLON | *VIOLIN*  
Geneviève Gilardeau VIOLON | *VIOLIN*  
Matthew Jennejohn CORNET À BOUQUIN ET FLÛTES À BEC | *CORNET AND RECORDERS*  
Margaret Little DESSUS ET BASSE DE VIOLE | *VIOLA DA GAMBA*  
Susie Napper BASSE DE VIOLE ET VIOLONCELLE BAROQUE | *VIOLA DA GAMBA AND BAROQUE CELLO*  
Elin Söderström BASSE DE VIOLE | *VIOLA DA GAMBA*  
Sara Lackie HARPE | *HARP*  
Sylvain Bergeron LUTH ET GUITARE BAROQUE | *LUTE AND BAROQUE GUITAR*  
Patrick Graham PERCUSSIONS  
Luca Guglielmi CLAVECIN | *HARPSICHORD*

## PROEMIO

---

GIOVANNI GASTOLDI (v.1550-1622)

- 1 | Balletto *Amor Vittorioso* à 5 PARTIES | FOR 5 PARTS [ 1:00 ]  
(*Balletti per cantare, sonare e ballare*, Venise, 1591)

ORAZIO VECCHI

- 2 | Madrigal *Fate Silentio* à 6 VOIX | FOR 6 VOICES [SL-CW-MW-CD-CB-ST] [ 2:50 ]  
(*Le Veglie di Siena ovvero i vari humori della musica moderna*, Venise, 1604)

## HUMORE MARZIALE

---

ALLEMAGNE | GERMANY

MICHAEL PRAETORIUS (1571-1621)

- 3 | *Ballet des Feus* et *Ballet des Bacchanales* à 4 PARTIES | FOR 4 PARTS [ 1:27 ]  
(*Terpsichore*, Wolfenbüttel, 1612)

ROLAND DE LASSUS (1532-1594)

- 4 | Villanelle *Matona mia Cara* à 4 VOIX | FOR 4 VOICES [MW-CD-CB-ST] [ 2:25 ]  
(*Libro de villanelle, moresche et altre canzoni*, Paris, 1581)

CASPAR OTHMAYR (1515-1553)

- 5 | Lied *Quis Quis Requiem Quaeris* à 6 VOIX | FOR 6 VOICES [SL-CW-MW-CD-CB-ST] [ 2:06 ]  
(manus., s.d.)

SAMUEL SCHEIDT (1587-1654)

- 6 | *Intrada* et *Galliard* à 5 PARTIES | FOR 5 PARTS [ 4:21 ]  
(*Ludi musici*, Hambourg, 1621)

## HUMORE COMICO

---

FRANCE

JEAN D'ESTRÉES (?-1576)

- 7 | Branle *Les Bouffons* à 5 PARTIES | FOR 5 PARTS [ 1:01 ]  
(*Tiers livre de dancieries*, Paris, 1559)

GABRIEL BATAILLE (v.1575-1630)

- 8 | Air à boire [Drinking song] *Qui veut chasser une migraine* [Who wants to get rid of a headache] [ 1:48 ]  
POUR VOIX ET LUTH | FOR VOICE AND LUTE [SL-CW-MW-CD-CB-ST]  
(*6ème livre d'Airs de différents Autheurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*  
[6th book of airs by various authors set in lute tablature by Gabriel Bataille], Paris, 1615)

JEAN D'ESTRÉES

- 9 | Branle *Les Bouffons* [ 0:41 ]

CLAUDE LEJEUNE (v.1530-1600)

- 10 | Chanson *Une puce j'ay dedans l'oreille* [There's a flea in my ear] [ 2:42 ]  
à 4 VOIX | FOR 4 VOICES [SL-MW-CB-ST]  
(*Vingt-quatrième livre d'airs et chansons de plusieurs excellens auteurs*  
[24th book of airs and songs by various excellent authors], Paris, 1583)

## HUMORE LEGGERO

---

ITALIE | ITALY

**SALOMONE ROSSI** (1570-1630)

- 11 | *Passaggio d'un balletto, Sinfonia* et *Galliarda detta la Norsina* [ 2:20]  
À 5 PARTIES | FOR 5 PARTS  
(*Il primo libro delle sinfonie et gagliarde*, Venise, 1607)

**ANDREA GABRIELI** (1532-1585)

- 12 | Madrigal *Due rose fresche* À 5 VOIX | FOR 5 VOICES [SL-MW-CD-CB-ST] [ 3:44]  
(*Il primo libro di madrigali*, Venise, 1566)

**CLAUDIO MONTEVERDI** (1567-1643)

- 13 | Chaconne *Zefiro torna*  
POUR 2 TÉNORS ET BASSE CONTINUE | FOR 2 TENORS AND BASSO CONTINUO [CD-CB] [ 6:00]  
(*Scherzi musicali*, Venise, 1632)

**TARQUINIO MERULA** (v.1595-1665)

- 14 | *Ciacona* POUR 2 VIOLONS ET BASSE CONTINUE | FOR 2 VIOLINS AND BASSO CONTINUO [ 2:43]  
(*Canzone overo sonate concertate*, Venise, 1637)

**HENRY LE BAILLY** (? -1637) FRANCE

- 15 | Air *Yo soy la locura* [I am madness] POUR VOIX ET LUTH | FOR VOICE AND LUTE [SL] [ 2:24]  
(*5ème livre d'Airs de différents Auteurs mis en tablature de luth par Gabriel Bataille*  
[5th book of airs by various authors set in lute tablature by Gabriel Bataille], Paris, 1614)

## HUMORE MELANCOLICO

---

ANGLETERRE | ENGLAND

**TOBIAS HUME** (v.1579-1645)

- 16 | *The Pashion for Musicke* [ 2:19]  
POUR 2 VIOLES DE GAMBE ET AUTRES INSTRUMENTS | FOR 2 VIOLAS DA GAMBA AND OTHER INSTRUMENTS  
(*Captain Humes Poeticall Musicke*, Londres, 1607)

**MICHAEL EAST** (v.1580-1648)

- 17 | Madrigal *Poor is the Life* À 6 VOIX | FOR 6 VOICES [SL-CW-MW-CD-CB-ST] [ 1:34]  
(*The Triumph of Oriana*, Londres, 1601)

**TOBIAS HUME**

- 18 | *The Pashion for Musicke* [ 2:14]

**JOHN DOWLAND** (1563-1626)

- 19 | Air *From Silent Night* [ 7:00]  
POUR TÉNOR, 2 VIOLES DE GAMBE ET LUTH | FOR TENOR, 2 VIOLAS DA GAMBA AND LUTE [CD]  
(*A Pilgrimes Solace*, Londres, 1612)

**ORLANDO GIBBONS** (1583-1625)

- 20 | Madrigal *The Silver Swan* À 5 VOIX | FOR 5 VOICES [SL-MW-CD-CB-ST] [ 2:37]  
(*The first Set of Madrigals and Motets*, Londres, 1612)

## CONCLUSIO

---

**ORAZIO VECCHI** (1550-1605)

- 21 | Madrigal *Complimenti del Principe a Vegliatori* [ 1:34]  
À 6 VOIX | FOR 6 VOICES [SL-CW-MW-CD-CB-ST]  
(*Le Veglie di Siena overo i vari humori della musica moderna*, Venise, 1604)



## CARNAVAL ET CARÊME : LE THÉÂTRE DES HUMEURS

Dans sa comédie madrigalesque intitulée *Le Veglie di Siena overo i vari humori della musica moderna*, publiée à Venise en 1604 et dédiée au très mélomane roi Christian IV de Danemark, Orazio Vecchi met en scène trois soirées telles qu'elles auraient été organisées par une noble académie pour son propre divertissement durant la période du carnaval. La première veillée montre l'assemblée proposant puis commentant les imitations des accents et des caractères de différentes nations. La deuxième est une chasse à l'amour, non sans malentendus, sous la direction du maître du jeu. Et la dernière, plus sérieuse, illustre avec toute l'habileté de la « musique moderne », comme le dit le titre, les humeurs et les passions les plus diverses qui nous habitent.

Le carnaval est la période de l'année qui, de l'Épiphanie au mardi gras, précède le carême, un temps de jeûne et de privations s'étendant, dans les pays chrétiens, du mercredi des Cendres à la fête de Pâques. Son nom vient du latin médiéval *carne levare*, qui signifie « enlever la viande » ou se priver de viande, c'est-à-dire manger maigre, une prescription à laquelle tout bon catholique doit s'astreindre durant le carême – au XVI<sup>e</sup> siècle,

*Le carnaval est triomphe du corps et de ses besoins, revanche sur la tyrannie de l'esprit et de la morale, réalisation symbolique de désirs et de pulsions plus ou moins contrôlés.*

GEORGES MINOIS, *HISTOIRE DU RIRE ET DE LA DÉRISION*, 2000.

Calvin et Luther condamneront cette abstinence et mettront plutôt l'accent sur une restriction générale de la quantité de nourriture. Mais, par un curieux déplacement de sens, le mot carnaval en est venu paradoxalement à signifier la période d'abondance, de ripailles et de divertissements collectifs souvent licencieux qui précède l'entrée en carême et aide à supporter les rigueurs de l'hiver.

Qu'il s'agisse de kermesses, mascarades, cortèges burlesques, fêtes des fous, charivaris et autres tintamarres, toutes les sociétés ont connu ces périodes de débordement. Des fêtes d'Isis en Égypte ancienne aux saturnales romaines, en passant par les sacées babyloniennes et la fête juive de Pourim, partout, pour oublier les rigueurs de la vie quotidienne, on moque ou renverse temporairement les hiérarchies sociales, on inverse les rôles sexuels, on enduit de suie ou on couvre les visages et on déguise les corps. Si bien que beaucoup ont avancé que l'Église, permettant le carnaval et ses transgressions rituelles, n'avait fait que reprendre d'antiques coutumes païennes. De plus, signe de son caractère officiel, dans l'Europe médiévale et renaissante, précise Georges Minois, « le carnaval est un fait urbain, particulièrement développé dans les régions de villes importantes, où les sociétés joyeuses et les corporations prennent en main l'organisation des réjouissances ».

Ainsi, au-delà de la version plutôt mondaine de la fête de mardi gras que nous propose Vecchi, et pour reprendre le mot de Goethe, le carnaval véritable est d'abord et avant tout « une fête que le peuple se donne, et non que l'on donne au peuple ». Les exagérations grotesques, les déguisements caricaturaux et les comportements outranciers ou loufoques permettent alors à chacun d'échapper à sa condition, de franchir les limites de son rôle social ou de son sexe. Le travestissement et le masque sont de rigueur pour cacher les identités et camoufler les excès. Comme le dit Raphaële Vidaling, « le carnaval, en gros, c'est le monde à l'envers, les pauvres déguisés en riches, les riches qui s'encanaillent, les faux curés et les nonnettes dévergondées, les femmes en habits d'hommes, les hommes proménés par des chiens eux-mêmes déguisés en hommes, et ainsi de suite dans une interminable sarabande avoisinant la folie ».

Bien que, durant le carnaval, « l'obscène et le scatologique se déchaînent », l'ordre social n'est pourtant pas remis en question ; au contraire, si l'Église approuve ces débordements, c'est qu'elle les juge nécessaires tant qu'ils sont bien circonscrits dans le temps et l'espace. Ils remplissent une fonction de libération, toute temporaire qu'elle soit, de la peur et de la misère. Les représentations de monstres, de démons et d'animaux fabuleux font rire, on exorcise le mal en montrant son impuissance, on se rassure et on échappe pour un temps à un destin difficile. De plus, inverser brièvement les hiérarchies sociales n'est pas les renverser. En effet, si « les groupes jouent à se moquer les uns des autres, ces moqueries ne sont pas contestation : elles sont jeu, jeu qui accepte les valeurs et les hiérarchies, et qui les renforce en les inversant rituellement », de l'avis de Georges Minois, qui constate que « la participation des autorités au carnaval dans les villes italiennes montre bien qu'il ne s'agit pas de manifestations de révolte ou de contestation ».

Demeurés longtemps populaires, quelques farces et fabliaux médiévaux ont évoqué sur un mode parodique le contraste entre jours gras et jours maigres, entre abondance et disette, entre rire et sérieux. Mais c'est Pieter Bruegel qui, dans son tableau *Le Combat de Carnaval et de Carême*, peint en 1559, décrit le mieux cette opposition. Il montre en détail les coutumes néerlandaises du carnaval, inscrites dans une image générale de la vie quotidienne, sans qu'on sache toutefois avec précision s'il s'agit d'une représentation réaliste ou allégorique. En effet, se retrouvent sur la place de l'église d'un village brabançon tant les acteurs du mardi gras que ceux du mercredi des Cendres.

Voici la description qu'en donne Piero Bianconi : « Au premier plan à gauche, Carnaval, gros et gras, à califourchon sur une barrique, des casseroles comme étriers, un pâté sur la tête et une broche au poing ; un homme déguisé, des saucisses en bandoulière et un entonnoir sur la tête, le pousse ; toute la suite est déguisée et masquée et joue d'instruments de musique plus ou moins improvisés. Vers la droite, Carême a sur la tête une ruche, rappel du miel des jours maigres ; il brandit une longue pelle portant deux harengs ; il est assis sur un prie-Dieu placé sur une plate-forme à roulettes, tirée par un moine et une religieuse ; derrière le prie-Dieu, une marmite de moules, des craquelins et des bretzels, gâteaux des jours maigres ; des enfants suivent, portant le même genre de gâteaux et certains d'entre eux agitent des crécelles. »

Mais tout n'est pas particulièrement joyeux dans la scène peinte par Bruegel ; comme souvent chez lui, les miséreux et les éclopés abondent, et l'atmosphère générale grince aux entournares. Plus encore, remarque Vidaling, « il y a quelque chose de violent, dans ces festivités exubérantes, véritables exutoires de désirs contenus, de jalousies sociales ou sexuelles, délire collectif à effet cathartique », si bien que des réactions apparaissent à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle contre les débordements populaires. Manifestations du contrôle social qui s'instaure lentement à partir de la période moderne, on considère de plus en plus le rire collectif comme un signe de désordre, on voit à réprimer tant les comportements excessifs des fêtards que les diverses manifestations du corps, et on prescrit de civiliser les manières de tables.

Ainsi, des édits locaux interdiront graduellement au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, avec des fortunes diverses selon les régions, la tenue des carnivals — pour rester en Europe, seule Venise au siècle suivant, afin de maintenir sa prospérité économique, offrira aux touristes venus de partout, un immense carnaval qui, divisés en périodes de fêtes distinctes, totalisera six mois par année. Les réjouissances populaires seront dès lors organisées par les souverains et les princes qui, soucieux de divertir leurs peuples et de montrer leur pouvoir, donneront divers carrousels, défilés, ballets équestres, spectacles et feux d'artifice.

Entre les pôles que constituent les débordements du carnaval et les restrictions du carême, les penchants et les humeurs se donnent libre cours. Ainsi, devant l'angoisse liée à notre condition, une polarité s'installe : s'étourdir dans les passions ou sombrer dans la tristesse. Pour la médecine du temps, et depuis l'Antiquité, les humeurs se présentent en quatre substances, le sang, le flegme, la bile jaune et la bile noire, qui, par la proportion de leur présence dans le corps, et bien que celle-ci puisse changer au gré des circonstances, signent la nature fondamentale de l'individu, son tempérament ou, comme nous dirions aujourd'hui, sa personnalité.

À une extrémité, le sanguin s'identifie totalement à Carnaval, il rit et s'amuse, s'engage pleinement dans les jouissances proposées ; c'est lui qui se déguise pour brouiller les pistes et les codes ; c'est lui qui se prête au jeu amoureux. Le colérique, gouverné par la bile jaune, s'échauffe et fanfaronne en présence des autres ; c'est lui qui tire l'épée, provoque les rixes, frappe et fait couler le sang. Le flegmatique garde ses distances, jouissant pourtant du spectacle ; détaché sinon condescendant, il moque et tourne tout en dérision. Gouverné par la bile noire, le mélancolique, quant à lui, est en totale affinité avec Carême ; introverti, souvent malheureux, indifférent aux privations, il recherche les sacrifices et les mortifications qui le rapprocheront de Dieu.

La musique est bien sûr essentielle à toute manifestation carnavalesque. Chez Bruegel, les personnages qui accompagnent Carnaval jouent d'instruments grotesques, une petite guitare et divers ustensiles de cuisine. Mais Carême n'est pas en reste, puisque derrière lui les paroissiens qui sortent de l'église y ont sans doute entendu un plain-chant austère ou un sévère motet polyphonique. Durant le carnaval, autant que le rire, le chant et la danse ont vertu d'exorcisme, cette dernière produisant les mouvements nécessaires pour écraser et faire rentrer dans le sol les influences néfastes. La musique, en effet, peut non seulement refléter les humeurs, mais aussi en modifier la présence relative dans l'organisme et amener la guérison de divers maux. Dans les conceptions du temps, résume Noga Arikha, « le pouvoir de l'art des sons sur nos dispositions, ou nos âmes, ou notre physiologie, est extrême ». Elle précise : « Cela frappe immédiatement : le caractère d'une mélodie se confond avec notre humeur. La musique console et vivifie et, si ses effets sont d'ordre biologique, ils sont vécus comme relevant de l'esprit. Elle nous amène au-delà de nos états émotifs habituels et nous fait sortir de nous-mêmes. Même les groupes les plus disparates peuvent être unis par le chant. »

Comme à l'époque on faisait correspondre les humeurs aux saisons, aux éléments, aux âges de la vie, aux signes du zodiaque et autres aspects du cosmos, il était naturel de considérer que chaque nation avait son tempérament propre. Ainsi, selon les stéréotypes du temps, les Allemands sont habités surtout par l'humeur belliqueuse, les Italiens et les Français, par les humeurs amoureuse ou moqueuse, tandis que les Anglais restent les champions de la mélancolie – à ce chapitre, il est vrai qu'en Angleterre sévissait autour de 1600 une véritable épidémie de mélancolie, cultivée parfois avec délices, et dont rendent compte de nombreux ouvrages, parmi lesquels *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton.

C'est cette diversité des caractères nationaux que la comédie madrigalesque de Vecchi veut mettre en scène et qu'à son exemple notre disque propose. D'abord les Italiens excellent à célébrer le printemps et l'amour. Andrea Gabrieli met en musique le madrigal *Due rose fresche* de Pétrarque, dans lequel un vieux sage réunit pour les bénir avec des roses un couple de jeunes amoureux, tandis que Claudio Monteverdi, dans son scherzo *Zefiro torna*, construit sur une basse de chaconne, montre que malgré le renouveau de la nature et le bonheur des nymphes, l'amant éconduit reste malheureux et... mélancolique.

Chez les Allemands, Roland de Lassus met en scène, dans sa villanelle *Matona mia Cara*, la déclaration d'amour faite à sa belle, avec un accent tudesque prononcé, par un soldat un peu rustre, mais vigoureux. Évoquant la guerre domestique, le lied *Quis Quis Requiem Quaeris* de Caspar Othmayr indique comment traiter sa femme pour assurer la paix du ménage; il y décrit une violence conjugale qui exigerait aujourd'hui l'intervention des forces de police! Jouant sur le contraste, l'œuvre se présente comme un strict motet latin auquel se superposent les vociférations en allemand de deux voix de basse.

Du côté des Anglais, Michael East nous confie, dans son madrigal *Poor is the Life*, que la vie est triste sans amour ni baisers langoureux. Le madrigal *The Silver Swan* d'Orlando Gibbons raconte que le cygne, symbole de noblesse et de pureté, ne pousse son chant qu'au moment de mourir, métaphore de l'acmé de la rencontre amoureuse. Quant à l'air *From Silent Night*, il confirme la réputation de John Dowland comme le musicien mélancolique par excellence.

Les Français racontent volontiers les désagréments drolatiques de la vie quotidienne, comme, mis en musique par Claude Lejeune, le fait d'avoir une puce qui nous chatouille l'oreille. Leurs remèdes, c'est-à-dire le vin et la ripaille, sont évoqués par Gabriel Bataille dans l'air à boire *Qui veut chasser une migraine*. Enfin, c'est la folie elle-même, figure essentielle du carnaval, qu'évoque Henry Le Bailly dans l'air *Yo soy la locura* : « Je suis la Folie, celle qui seule inspire au monde le plaisir, la douceur et la joie. »

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2008.





## CARNIVAL AND LENT: THE THEATRE OF THE HUMOURS

**L**e *Veglie di Siena ovvero i vari humori della musica moderna* was published in Venice in 1604 and dedicated to King Christian IV of Denmark, an ardent music lover. The action described by Orazio Vecchi in his madrigal comedy occurs during three evenings such as those a noble academy might have organized for its own amusement during Carnival. On the first evening the assembled guests offer, and then comment on, a series of imitations of the accents and characters of various nations. On the second evening, guided by a master of ceremonies, the participants look for love, not without misunderstandings. And the entertainment on the last, more serious evening is a display, using all the skill of *musica moderna* promised in the title, of the most diverse of the humours and passions that haunt us.

Carnival is the period of the Christian year that starts on Epiphany and ends on Shrove Tuesday. On the following day, Ash Wednesday, the period of fasting and privation known as Lent begins, and lasts until Easter. The word 'carnival' comes from the Medieval Latin *carne levare*, which means 'to remove meat'. To abstain from eating meat is to eat meagerly, and this is what every good Catholic

*Carnival is the triumph of the body and its needs, revenge for the tyranny of mind and morality, and a symbolic fulfillment of more or less controlled desires and impulses.*  
GEORGES MINOIS, *HISTOIRE DU RIRE ET DE LA DÉRISION [A HISTORY OF LAUGHTER AND MOCKERY]*, 2000.

is obliged to do during Lent. In the 16th century both Calvin and Luther condemned the specific abstinence from meat and stressed, instead, a general restriction on the quantity eaten. But, by a curious shift in meaning, Carnival has come to signify the period of abundance and of revels, and of collective and often licentious distractions, that precedes the beginning of Lent and helps make the rigors of winter bearable.

All societies have had their Carnival outbursts: fairs, masquerades, farcical parades, celebrations of folly, hullabaloo, and other forms of pandemonium. From the festivals of Isis in ancient Egypt to the Saturnalia in ancient Rome, from the Babylonian revels to the Jewish festival of Purim, people everywhere have had periods when they forget daily life, mock and temporarily invert the social hierarchy and sexual roles, smearing themselves with soot or masking their faces and disguising their bodies. Many commentators have suggested that, in sanctioning Carnival and its ritual transgressions, the Church has just recycled these old pagan customs. Moreover, according to Georges Minois, there is clear evidence of the official character of this sanction in Medieval and Renaissance Europe in the fact that "Carnival is an urban phenomenon, and particularly developed in major cities, where joyous groups and associations look after the organization of the festivities."

Beyond Vecchi's rather worldly version of the Shrove Tuesday feast, the true Carnival is, first and foremost, what Goethe called "a festival that the people give to themselves, and not one given to the people." Grotesque exaggerations, mocking disguises, outlandish and zany behavior, allow everyone to escape their condition, to go beyond the limits of their social role or sex. Costumes and masks are *de rigueur* for hiding identity and camouflaging excess. In the words of Raphaële Vidaling, "Carnival, in broad terms, is the world turned upside down, the poor disguised as the rich, the rich slumming it, fake priests and bawdy nuns, women dressed as men, men being walked by dogs dressed as men, and so on in an interminable, almost mad jumble."



Although, during Carnival, "the obscene and the scatological are unleashed," the social order is not really challenged; on the contrary, the Church approves of these outbursts, because it considers them necessary, as long as they are well contained in time and space. These outbursts serve to liberate people, if only momentarily, from fear and misery: and so they laugh at representations of monsters, demons, and mythical animals; exorcise evil by showing it to be powerless; and for a moment, stop worrying about and escape from a difficult fate. Moreover, a brief inversion of the social hierarchy is not a revolution. In effect, says Georges Minois, "when groups play at mocking each other their taunts are not challenges, but games whose ritual inversions not only show that values and hierarchies are accepted, but also reinforce them." Minois claims that "the participation of authorities in the Carnival of Italian cities clearly shows that these were not manifestations of revolt or protest."

Several medieval farces and fables have acquired enduring popularity by satirically evoking the contrast between feast days and fast days, between abundance and famine, between the funny and the serious. But it was Pieter Bruegel who, in his *The Combat between Carnival and Lent*, painted in 1559, best described this opposition. As part of a general image of daily life, in the square in front of a church in a village in the old Duchy of Brabant, he shows in detail some people wearing the costumes that the Dutch wore during Lent—though we do not really know if this is a realistic or an allegorical representation—and a similar number dressed for Ash Wednesday.

Here is Piero Bianconi's description of the scene. "In the left foreground we see Carnival, big and fat. He sits astride a wine barrel, with pots as stirrups, a pie on his head, and a spit in his fist. A man in disguise, wearing a bandolier of sausages and with a funnel on his head, pushes Carnival; and, around them, everyone is disguised and masked, playing more-or-less homemade musical instruments. To the right, Lent wears a hive on his head, a reminder of the honey of fast days. He brandishes a long shovel with two herrings. He is seated on a prie-dieu placed on a wheeled platform drawn by a monk and a nun. Behind the prie-dieu is a pot of mussels, and of craquelins and bretzels, traditional Lenten cakes and biscuits. Children follow, carrying the same kind of baked goods, and with some of them waving rattles."

But all is not particularly happy in the scene Bruegel painted; as is often the case, there are many paupers and cripples, and the general mood is one of grating misery. Moreover, as Vidaling says, "there is something violent about these exuberant festivities, outlets for a

cathartic release of pent-up desires, social or sexual jealousies, and collective frenzy." And so, at the end of the 16th century, reactions against these popular outbursts began to appear. As the modern era began, forms of social control were slowly instituted, and, increasingly, collective gaiety was seen as a sign of disorder, measures were taken to repress the excessive behavior of revelers and their various corporal displays, and civilized table manners were prescribed.

Thus, over the course of the 17th century, with effects varying by region, local edicts gradually eliminated Carnivals from Europe. Venice, in the following century, was the only exception; to preserve its prosperity, it held an immense six-month long Carnival (it was divided into various periods around distinct holidays) that attracted tourists from all of Europe. Popular celebrations elsewhere soon came to be organized by kings and princes who, anxious to divert their subjects and show their power, mounted various merry-go-rounds, parades, equestrian ballets, spectacles, and fireworks.

Between the poles of the outbursts of Carnival and the restrictions of Lent, instincts and humours were given free rein. Thus, in the face of the anguish prompted by the human condition, a certain polarity became established: either you get drunk on passion, or you drown in sorrow. At that time, and since antiquity, medical knowledge was expressed in terms of the four humours, blood, phlegm, yellow bile, and black bile. Health and sickness were due to the relative proportions of these four substances in the body, which could change with circumstance. These proportions determined each individual's fundamental nature, temperament, or as we would say today, personality.

At one extreme, blood was totally identified with Carnival. It was blood that prompted sanguine people to laugh and amuse themselves, to enter fully into whatever pleasures were on offer, to disguise themselves so they could wander off the paths of convention and scramble all moral codes, and to indulge in amorous games. Yellow bile made people choleric; it prompted them to get worked up and brag in the presence of others; to draw swords, provoke brawls, strike out, and make blood flow. Phlegm ruled the phlegmatic, those who keep their distance, prefer to observe rather than to participate, to stay detached if not condescending, and to mock and ridicule others. And the melancholic, those governed by black bile, were in total affinity with Lent: introverted, often unhappy, indifferent to deprivation, they yearn for the sacrifices and mortifications that would bring them closer to God.

Music, of course, is essential to every manifestation of Carnival. In Bruegel's painting, those who accompany the figure of Carnival play grotesque instruments, a little guitar, and various kitchen implements. But Lent is not left out; for the parishioners seen behind him are leaving the church where, doubtless, they would have heard some austere plain-chant or severe polyphonic motet. During Carnival, song and dance, by producing the movements necessary to send evil spirits back underground, have, like laughter, the power to exorcise. Music can not only reflect the humours but can also alter the relative balance between them in the organism, thus stimulating cures of various ills. In the ideas of the time, as Noga Arikha writes, "the power of the art of sound on our moods or souls or physiology is extreme." She adds: "It is immediately and strikingly obvious that the nature of a melody merges with our humour. Music consoles and stimulates; its effects are biological, but they are experienced as coloring the mind. It leads us beyond our usual emotional states, and brings us out of ourselves. Singing could unify even the most disparate of groups."

Since, at the time, correspondences were drawn between humours and seasons, elements, stages of life, signs of the zodiac, and other aspects of the cosmos, it was natural to consider that each nation had its own temperament. Thus, according to the stereotypes of the time, the Germans were fired up by a bellicose humour, the Italians and French by amorous or mocking humours, while the English were the champion melancholics. (And, in this context, it is true that around 1600 England suffered a real epidemic of melancholy, which was sometimes cultivated with delight, as is evidenced by numerous works, including *The Anatomy of Melancholy* by Robert Burton.)

It is this diversity of national character that is put on stage in Vecchi's madrigal comedy and, following his example, in our recording. First, the Italians, who excel in celebrating spring and love. Andrea Gabrieli set Petrarch's *Due rose fresche* to music. In this poem an old sage convokes a couple of young lovers to bless them with roses. Claudio Monteverdi, in his scherzo *Zefiro torna*, builds on top of a chaconne bass to depict how, despite the renewal of nature and the happiness of nymphs, a mistreated lover remains unhappy and ... melancholic.

Then the Germans. Roland de Lassus puts on stage, in his villanelle *Matona mia Cara*, the declaration of love that a somewhat rustic but vigorous soldier makes, in a pronounced Teutonic accent, to his lady. Evoking domestic strife, the lied *Quis Quis Requiem Quaeris* by Caspar Othmayr indicates how one should deal with a wife so as to assure a peaceful

household. The lyrics describe conjugal violence that today would require intervention by the police! Playing with contrast, the work is presented as a strict Latin motet on which are superposed vociferations in German by the two bass voices.

And the English. Michael East tells us, in his madrigal *Poor is the Life*, that life without love or lingering kisses is sad. In the madrigal *The Silver Swan* Orlando Gibbons tells us that the swan, symbol of nobility and purity, does not sing until the moment of death—a metaphor for the peak moment of a loving encounter. As for the air *From Silent Night*, it confirms John Dowland's reputation as the melancholic musician par excellence.

The French freely talk about the droll misadventures of daily life—such as having a flea tickle your ear, the subject of the lyrics set to music by Claude Lejeune. Gabriel Bataille evokes the French remedies—wining and dining—in the drinking song *Qui veut chasser une migraine*. Finally it is Folly himself, an essential figure of Carnival, that Henry Le Bailly evokes in the air *Yo soy la locura*: "I am Folly, he who brings to the world pleasure, sweetness, and joy."

© FRANÇOIS FILIATRAULT, 2008.  
TRANSLATED BY SEAN MCCUTCHEON

Suzie LeBlanc s'est perfectionnée en musique ancienne en Europe et s'est produite en concert dans le monde avec les ensembles La Petite Bande, Amsterdam Baroque Orchestra, Musica Antiqua Köln, Tragicomedia, et Fretwork. Elle partage son temps entre le concert, la scène lyrique, l'enregistrement et l'enseignement. Depuis quelques années, elle prête également sa voix à la mélodie française, au lied, à la musique contemporaine ainsi qu'au répertoire traditionnel de son Acadie natale. Ses nombreuses prestations et enregis-

trements ainsi que sa contribution à la culture acadienne avec les CD *La Mer Jolie* et *Tout passe* lui ont valu un doctorat honorifique de l'Université King's College à Halifax en mai 2008. Suzie LeBlanc est l'interprète du rôle central dans le film *Lost Song* de Rodrigue Jean (2008) qui a d'ailleurs obtenu le prix du meilleur long métrage canadien au Toronto International Film Festival 2008. Elle assure la direction artistique de l'ensemble Le Nouvel Opéra et enseigne le chant baroque à la Faculté de Musique de l'Université de Montréal.



**SUZIE LEBLANC**  
SOPRANO

Acadian-born soprano Suzie LeBlanc has established an international career specializing in 17th and 18th century repertoire. She has appeared world-wide with many of the world's leading early-music ensembles in concert and opera performances as well as on disc and on film. She now adds lieder, French melodies and Acadian folk music to her repertoire. She recently made her screen acting debut as the protagonist in Rodrigue Jean's feature film *Lost Song*, which won the Best Canadian Feature Film Award at the 2008 Toronto International Film Festival. In May 2008, Suzie LeBlanc was awarded an honorary doctorate from King's College University in Halifax for her artistic achievements. She is the artistic director of Le nouvel Opéra, an organisation committed to the performance and education of Early Opera ([lenouvelopera.com](http://lenouvelopera.com)) and teaches baroque singing at the Faculty of Music of the University of Montreal.

La soprano Catherine Webster mène une carrière florissante en musique ancienne en Amérique du Nord. Elle est considérée comme l'une des plus raffinées des jeunes chanteuses associées au répertoire baroque. Elle a chanté notamment avec Tafelmusik, Tragicomedia, Theatre of Voices, Netherlands Bach Society, American Baroque Orchestra, Magnificat, Musica Angelica, El Mundo, Four Nations Ensemble, Ensemble Masques, 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 avec 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 baguette de Stephen Stubbs et de Paul O'Dette, elle était des productions *L'Incoronazione di Poppea* de Claudio Monteverdi au Festival Vancouver et *Boris Goudenov* de Johann Mattheson donné en première américaine au Boston Early Music Festival.



**CATHERINE WEBSTER**  
SOPRANO

Catherine Webster, soprano, is engaged regularly with many 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, Theatre of Voices, Netherlands Bach Society, American Baroque Orchestra, Magnificat, Musica Angelica, El Mundo, Four Nations Ensemble, Ensemble Masques, Les Voix Baroques, Early Music Vancouver, and in 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 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 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 Gent (Phillipe Herrewheghe, Marcus Creed, H.C.Rademann), Tafelmusik (Jeanne Lamon, Yvars Taurins), Les Violons du Roy (Bernard Labadie), l'Ensemble Arion (Monica Huggett), 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), le Carmel California Bach Festival (Bruno Weil), 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 de programmation 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, New York City Opera, Houston Grand Opera, and Cleveland Opera. On the concert stage he has worked with groups including Bach Collegium Japan (Masaaki Suzuki), Collegium Vocale Ghent (Phillipe Herrewheghe, H.C Rademann, Marcus Creed), Tafelmusik (Jeanne Lamon, Yvars Taurins), Les Violons du Roy (Bernard Labadie), Ensemble Arion (Monica Huggett), Le Concert spirituel (Hervé Niquet), Nederlands Bach Vereniging (Jos van Veldhoven), the Oregon Bach Festival (John Nelson), Le Parlement de Musique (Martin Gester), and Carmel Bach Festival (Bruno Weil). He has also appeared as a soloist at the Vancouver, Boston, Bruges, and Utrecht Early Music Festivals. Matthew is the programming director for Montreal's Ensemble Les Voix Baroques.

Né à Salisbury, en Angleterre, Charles Daniels est applaudi pour des répertoires aussi diversifiés que les virelais de Machaut et la *Missa Pro Pace* de W. Kilar, mais sa renommée repose surtout sur ses interprétations de musique baroque. Il a participé à plus de quatre-vingts enregistrements en tant que soliste, dont le *Messie* de Haendel avec le Gabrieli Consort, des mélodies de Dowland, la *Missa Pro Pace* de Wojciech Kilar avec le Philharmonique de Varsovie, les *Vêpres* de Monteverdi avec le Gabrieli Consort et le King's Consort, la *Messe en si mineur* de Bach avec le Nederlandse Bach Vereniging, le *Beggar's Opera*, l'*Histoire de Noël* de Schütz, un disque récital sur le thème d'Orphée pour ATMA, et quantité de Bach et de Purcell.



### CHARLES DANIELS

TÉNOR | TENOR

Charles Daniels was born in Salisbury. Praised for music as diverse as Machaut Virelais and W. Kilar's *Missa Pro Pace*, he is best-known for interpreting Baroque music. He has made over eighty recordings as a soloist including Handel's *Messiah* with the Gabrieli Consort, Dowland songs, Wojciech Kilar's *Missa Pro Pace* with the Warsaw Philharmonic, Monteverdi *Vespers* with The Gabrieli Consort and The King's Consort, Bach *Mass in B Minor* with De Nederlandse Bach Vereniging, *The Beggar's Opera*, Schütz's *Christmas Story*, a recital disc based on 'Orfeo' for ATMA, and much Bach and Purcell.

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 of Holland's 's-Hertogenbosch Competition, the U.K.'s Wigmore Hall Song Competition, and Stuttgart, Germany's Hugo

Wolf Competition, 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, performing with the Hungarian and Polish National Radio Orchestras, Stuttgart Philharmonic, Oregon, Vancouver and Québec Symphonies.

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) également à Nagaoka au Japon, et 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) in Nagaoka, Japan, and at the Aldeburgh Festival in the 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. As a favorite in top tier early music circles, he has appeared at the Boston Early Music Festival as the Satir in their recent production of Conradi's *Ariadne*.



2 | ORAZIO VECCHI  
Madrigal *Fate Siléntio*

Fate silentio  
Ch'io vuo proporr'un gioco.  
Ecco : a punto n'invita  
Il crepitante foco,  
E vegghia non fu mai la più compita.  
Hor che son qui addunati,  
Musici i più pregiati,  
Fia ben che questa sera  
Tutta si doni al canto,  
Quando però fien di cantar contenti.  
Ma quale stile canterem noi,  
Che non vi paia vile?  
Chè quanti capi siam, tanti pareri.  
E meglio anco a la prova  
Scoprirans'i pensieri.  
Hor sù dunque, da i vostri dispareri  
Questo gioco traremo :  
Che chi di voi più desterà gli affetti,  
Col suo ladato modo,  
Quell'habrà premio di memoria eterna.  
E lo potrem chiamare :  
Gli humori della musica moderna.  
Hor vi destate,  
Ch'è un gioco spirituosu,  
Non men che curioso.  
Voi ascoltat'intenti  
Il vario stile de'nostri concertti.

4 | ROLAND DE LASSUS  
Villanelle *Matona mia Cara*

Matona mia cara, mi follere canzon  
cantar sotto finestra,  
Lanze bon compagnon.  
*Don don don diridiridon*  
Ti prego m'ascoltare  
che mi cantar de bon  
e mi ti foller bene come greco e capon.  
*Don don don diridiridon*  
Com'andar alle cazze,  
cazzar con le falcon,  
mi ti portar beccazze,  
grasse come rognon  
*Don don don diridiridon*

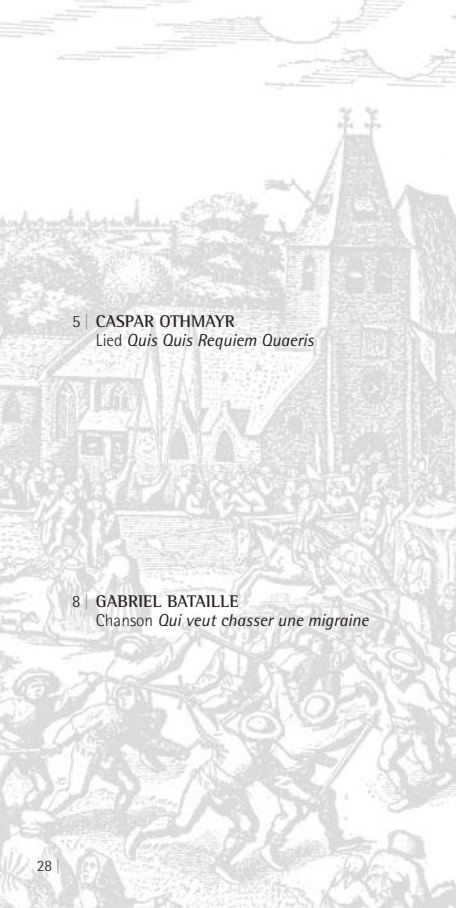
Veillez faire silence,  
car je vais vous proposer un jeu.  
Voici : le feu de joie crépète et nous invite  
À une veillée des plus réussies.  
Et maintenant que les musiciens les plus recherchés  
Sont ici rassemblés, que la soirée  
Soit toute consacrée au chant,  
Pour autant qu'ils chantent avec plaisir.  
Mais quel style choisir qui puisse plaire à vos oreilles ?  
Il y a en effet autant de préférences que de participants.  
Il serait alors intéressant de découvrir ces préférences.  
Créons donc ce jeu sur les différents goûts :  
Les talents de celui qui saura réveiller  
les émotions les plus fortes,  
Jouiront à jamais d'une grande renommée.  
Et l'on pourra nommer ce style :  
*Les humeurs de la musique moderne.*  
Soyez attentifs, car voilà  
Un jeu drôle, certes, mais plein d'esprit.  
Soyez donc à l'écoute de nos participants.

Ma jolie dame, je vais chanter  
Sous ta fenêtre,  
Un lansquenet est un bon amant.  
*Don don diridiridon.*  
Écoute la chanson  
Que je veux te chanter de mon mieux ;  
Je t'aime comme un grec aime un jeune chapon.  
*Don don diridiridon.*  
Et lorsque j'irai à la chasse  
Chasser avec le faucon,  
Je te ramènerai des béccasses,  
Aussi grasses qu'un rognon  
*Don don diridiridon.*

Be silent, because  
I want to propose a game to you.  
See here, indeed,  
the crackling fire invites us to it.  
And never has there been  
A more gracious evening.  
Now the finest musicians  
Are gathered here, we shall do well to  
dedicate this entire evening to song,  
To sing, that is, whenever  
it pleases you to sing.  
But in what style shall we sing  
Which will not seem coarse to you?  
For there are as many opinions  
among us as there are heads.  
And it is even better to reveal ideas  
through action. So come now, from your  
differing ideas, we shall extract this  
game: That whoever among you best  
succeeds in awakening the emotions  
with his lauded style, He shall have the  
prize of eternal fame. And we could call  
it "The humours of Modern Music"  
Wake up now, for it is a game no less  
Spirited than it is curious.  
Listen carefully to the various styles  
Of our harmonies.

My dear Lady,  
I'd love to sing a song  
below your window.  
*Don, don, don...*  
I beg you to listen to me,  
for I sing well,  
and I love you greatly, as a Greek does his capon.  
*Don, don, don...*  
When I go hunting,  
hunting with a falcon,  
I'll bring you woodcocks  
as fat as a kidney.  
*Don, don, don...*





5 | CASPAR OTHMAYR  
Lied *Quis Quis Requiem Quaeris*

Se mi non saper dire  
tante belle rason  
Petrarca mi non saper,  
ne fonte d'Helicon.  
*Don don don diridiridon*  
Se ti mi foller bene  
mi non esser poltron ;  
mi ficcar tutta notte, urtar come monton  
*Don don don diridiridon*

Quis Quis Requiem quaeris feminam  
cave, perpetuum pistrinum litium ac  
laborum.  
Raro namque sub eodem tecto habitant  
quies et mulier  
*Bassus I :*  
Buff in sie, schmeiss in sie,  
klopf in sie, stich in sie, hau in sie, knoll  
in sie, wirf in sie, keil in sie, tritt in sie,  
buff in sie !  
*Bassus II :*  
Mala herba !

8 | GABRIEL BATAILLE  
Chanson *Qui veut chasser une migraine*

Si je ne suis pas très raffiné  
Dans mon langage,  
C'est que je ne connais rien à Pétrarque,  
Ni au langage des Muses de l'Hélicon.  
*Don don diridiridon.*  
Mais si tu voulais me rendre cet amour,  
Je ne serai plus un poltron ;  
Je saurai te baiser  
Une nuit durant, avec la vigueur d'un bélier.  
*Don don diridiridon.*

Celui qui désire une vie tranquille  
devra se tenir loin des femmes,  
source de peines et de conflits.  
Car femme et paix vivent  
rarement sous le même toit  
*Basse I :*  
Taloche-la, bats-la,  
pousse-la, fouette-la, frappe-la,  
lance-la, donne lui des coups de pied !  
*BASSE II :*  
Quelle herbe maudite !

Qui veut chasser une migraine  
Na qu'à boire toujours du bon,  
Et maintenir la table pleine  
De cervelas et de jambon.

*L'eau ne fait rien que pourrir le poumon,  
Goûte, goûte, goûte, goûte compagnon  
Vide nous ce verre et nous le remplirons.*

Le vin gousté par ce bon pere  
Qui s'en rendit si beau garçon,  
Nous fait discourir sans grammère,  
Et nous sçavons sans leçon.

*L'eau ne fait rien etc*

Though I do not know  
o many elegant phases,  
and know nothing of Petrarch,  
or the fountain of Helicon,  
*Don, don, don....*  
If you'll have me,  
I'm no laggard,  
I'll make love to you all night long,  
thrusting like a ram.  
*Don, don, don....*

Whoever wants a quiet life must be  
wary of woman, a treadmill of strife and toil,  
For rarely do peace and woman live  
under the same roof.

*Bass 1 :*  
Biff her, throw her around, beat  
her, knock her about, push her around,  
whip her, punch her, hurl her, thrash  
her, kick her!  
*Bass 2 :*  
What an evil weed!

Who wishes to rid himself of a migraine  
Has only to drink good wine  
And lay the table  
With saveloy and ham.

*Water only rots the lungs.  
Empty this glass and we will fill it.*

The wine dribbled out by this good father,  
Who thus makes such a good boy of himself,  
Makes us discourse without grammar,  
And makes us wise without lessons.

*Water only rots ...*



10 | CLAUDE LEJEUNE

Chanson *Une puce j'ay dedans l'oreille*

Loth buvant dans une caverne  
De ses filles enfla le sein,  
Montrant qu'un cryptot de taverne  
Surpasse celui d'un medecin.

*L'eau ne fait rien etc*

Beuvons donc tous à la bonne heure  
Pour nous esmouvoir le rognon,  
Et que celui d'entre nous meure  
Qui dédira son compagnon.

*L'eau ne fait rien etc*

Une puce j'ay dedans l'oreille hélas !  
Qui de nuit et de jour me frétill'et me mord  
Et me fait devenir fou.

*Refrain : Nul remède n'y puis donner.  
Je cours de ça. Je cours de là.  
Retire la moy, je t'en prié  
O toute belle secour moy!*

Quand mes yeux je pense livrer au sommeil,  
Elle me vient me piquer, me démange et me point,  
Et me garde de dormir.

*Refrain*

D'une vieille charmeresse aidé je suis.  
Qui guérit tout le monde et de tout guérisant  
ne ma su guérir moi.

*Refrain*

Bien je sais qui seule peut guérir ce mal !  
Je te prie de me voir de bon oeil et vouloir  
m'ammolir ta cruauté

*Refrain*

Lothario, drinking in a cavern  
With these big-breasted girls,  
Showing that a tavern's syrup  
Surpasses that a doctor's.

*Water only rots ...*

Let's drink then, to the good times,  
And ruin our kidneys,  
And let the one among us die,  
Who will renounce his companion.

*Water only rots ...*

A flea I have in my ear, alas!  
Which night and day itches and bites me  
And drives me mad.

*No remedy one can give,  
I run hither and thither.  
Take it out! I beg you.  
O fairest one, help me!*

And when I think to rest my eyes in sleep  
It comes to sting, to bite, to prick me  
And to stop my sleep.


*No remedy...*

I was helped by an old sorceress  
Who cures everyone, and from everything,  
But she didn't know how to cure me.

*No remedy...*

Well do I know who, alone, can cure this ill.  
I beg you to look kindly on me, and choose  
To soften your cruelty:

*No remedy...*



12 **ANDREA GABRIELI**  
Madrigal *Due rose fresche*  
Pétrarque (1304-1374)

Due rose fresche e colte in paradiso,  
L'altre hier nascendo il primo di maggio,  
Bel dono e d'un amante, antico e saggio  
Tra duo minori egualmente diviso,  
Con sì dolce parlar e con un riso  
Da far innamorar un uom selvaggio,  
Di sfavillante ed amoroso raggio  
E l'uno e l'altro, fé cangiar il viso.  
'Non vede un simil par d'amanti il sole,  
dicea, ridendo e sospirando insieme,  
e stringend'ambidue, volgeasi attorno.  
Così partia le rose e le parole,  
Onde'l cor lasso ancor s'allegra e teme.  
O felici eloquentia, o lieto giorno.

13 **CLAUDIO MONTEVERDI**  
Chaconne *Zefiro torna*  
Ottavio Rinuccini (1562-1612)

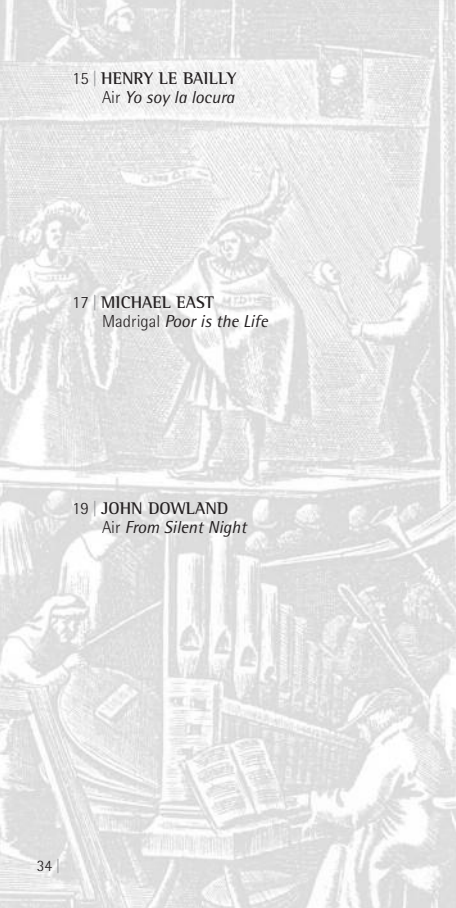
Zefiro torna, e di soavi odori  
L'aer fa grato, e'l piè discioglie a l'onde,  
e mormorando tra le verdi fronde,  
fa danzar al bel suon su'l prato i fiori.  
Inghirlandat' il crin Filide è Clori  
Note tempran d'amor care e gioconde ;  
E da monti e da valli ime e profonde  
Raddoppian l'armoni gli antri canori ;  
Sorge più vaga in ciel l'aurora, e'l sole  
Sparge più luci d'or, più puro argento  
Fregia di Teti il bel ceruleo manto.  
Sol io per selve abbandonate e sole,  
L'ardor di due begli occhi  
e'l mio tormento,  
Come vuol mia ventura,  
or piango or canto.

Avant hier, à l'aube du premier jour de mai,  
Un expert en amour, mais non de la prime jeunesse,  
Fit, dans sa sagesse, don aux deux plus jeunes,  
De deux roses fraîchement cueillies au Paradis.  
Ses paroles étaient remplies de douceur,  
Et son sourire, qui avait le pouvoir de rendre,  
D'une lumière éclatante, un rustre énamouré,  
Fit rougir les deux amoureux.  
Le soleil lui-même, disait-il en soupirant,  
N'a jamais vu pareil couple.  
Il entourait et serrait les deux amants contre lui,  
Leur distribuant les roses et les gratifiant  
de ses douces paroles,  
Ainsi le Cœur inquiet se réjouit.  
Oh délicieuses paroles, jour rempli de bonheur !

Zephyr est de retour,  
l'air s'embaume de parfums suaves,  
son pied déchaussé agite l'onde,  
et en murmurant dans les verts feuillages,  
ce vent doux et léger fait danser les fleurs  
dans le pré au son sa belle mélodie.  
Les cheveux parés de fleurs,  
Phyllis et Cloris chantent en  
accents joyeux et tout chargés  
d'amour ; depuis les hauts sommets  
jusqu'aux vallées profondes, les  
autres pleins d'écho redoublent  
l'harmonie.  
Voici, plus belle encore,  
surgir l'aurore au ciel, le soleil se  
répandre en plus de rayons d'or,  
et Thétis argenter son beau  
manteau d'azur.  
Moi seul, dans les forêts désertes  
et solitaires, je pleure et je chante,  
comme le veut mon destin,  
l'ardeur de deux beaux yeux  
et mon tourment.

Two fresh roses gathered in Paradise  
The other day bloomed the first of May,  
A fair gift from the lover old and wise,  
Between two young lovers equally  
divided, with such sweet words and with  
a smile that would enamour even a wild  
man, through a bright and amorous ray  
Caused the one and the other to  
change their countenance.  
'Such a pair of lovers the sun will never  
see' he said, laughing while he sighed,  
and holding both, he turned around.  
Thus he divided the roses and the words,  
So that even now my heart is glad and fears.  
O happy eloquence, O joyful day!

Zephyr returns, and blesses the air with  
his soft perfume and, murmuring among  
the green branches, makes the flowers  
dance to his pretty tune.  
Phyllis and Chloris, their hair braided with  
garlands, temper sweet and happy notes  
of love, and from high mountains and  
deep valleys, the caves sing an echo to  
their melody.  
Dawn arises more lovely in the  
heavens; the sun spreads ever more  
golden rays.  
But I alone, in the solitary,  
lonesome forest, as my fate would have  
it, now sing of the ardour of two eyes,  
now weep for the torment they cause me.



15 | HENRY LE BAILLY  
Air *Yo soy la locura*

Yo soy la locura  
La que sola infundo,  
Plazer y dulçura  
Y contento al mundo.  
Siruen a mi nambre  
Todos mucho o poco  
Y pero no ay hombre  
Que piense ser loco.

17 | MICHAEL EAST  
Madrigal *Poor is the Life*

Je suis la Folie,  
Celle qui seule inspire  
Le plaisir, la douceur  
Et la joie au monde.  
Tous servent mon nom  
Peu ou prou,  
Mais il n'est pas un homme  
Qui pense être fou.

Madness is my name  
Only I can inspire elation  
Elation and sweetness  
I make the world happy.  
Many use my name  
With care or liberally  
But there is no one  
Who believes to be mad.

19 | JOHN DOWLAND  
Air *From Silent Night*

Une vie sans les plaisirs de l'amant est  
bien triste. Ces baisers qui culminent dans  
le plaisir sans fin. Mourrai-je  
puceau ? Non non non !

Poor is the life that misses  
The lover's greatest treasure,  
Innumerable kisses,  
Which end in endless pleasure.  
O, then, if this be so,  
Shall I a virgin die?  
Fie no, no, no!

Du silence de la nuit, vrai registre des pleurs,  
D'une âme affligée consumée par d'abjects péchés,  
D'un cœur déchiré de soupirs et de douloureuses plaintes,  
Ma muse gémissante entame sa malheureuse tâche.  
Elle fait naître de tristes airs de désespoir  
Qui n'évoquent que chagrins, afflictions et tourments.

From Silent night, true register of moans,  
From saddest soul consum'd with deepest sins,  
From heart quite rent with sighs and heavy groans,  
My wailing Muse her woeful work begins.  
And to the world brings tunes of sad despair,  
Sounding nought else but sorrow, grief and care.

Se trouverait-il un œil pour verser une larme  
Afin d'emplir le puits qui doit arroser mes joues,  
Que cet œil s'invite à ce triste festin,  
Et ne refuse point ce qu'humblement je demande :  
Car toutes les larmes qu'ont déjà versées mes yeux  
Ne suffiraient plus si même elles avaient toutes été versées.

If any eye therefore can spare a tear  
To fill the well-spring that must wet my cheeks,  
O let that eye to this sad feast draw near,  
Refuse me not my humble soul beseeks:  
For all the tears mine eyes have ever wept  
Were now too little had they all been kept.



20 | **ORLANDO GIBBONS**  
Madrigal *The Silver Swan*

Le cygne d'argent qui sa vie durant  
jamais un son n'avait donné,  
Lorsqu'approcha la mort  
ouvrit sa gorge silencieuse  
Penchant son sein contre la berge  
peuplée de joncs,  
Chanta pour la première et dernière  
fois, puis plus jamais.  
Adieu, vous autres joies,  
Ô mort, parais devant mes yeux,  
Plus d'oies que de cygnes vivent  
à ce jour, plus de fous que de sages.

The silver Swanne,  
who living had no note,  
When death approacht  
unlockt her silent throat  
Leaning her breast  
against the reedie shore,  
Thus sung her first and last,  
and sung no more.  
Farwell all ioyes,  
O death, come close mine eyes,  
More Geese than Swannes now live,  
more foolles than wise.

21 | **ORAZIO VECCHI**  
Madrigal *Complimenti del Principe a Vegliatori*

Qual' honor, qual degno lode  
che Pareggia' vostro Canto,  
Vi darem, cigni canori ?  
No'l so io, no'l sa chi l'ode,  
a chi debba dars'il vanto  
di si dolci e vari humori.  
Questo so: che tai concenti,  
tutti sono in sua natura,  
fabricat' al suo diletto.  
Ma se'l gusto de le genti ama quest'e non cura,  
cio non e d'arte diffetto.  
Ma per che gia tarde e l'hora,  
vi ringratio o vegliatori,  
che temp'e di far partita.  
Ecco homai la vaga Aurora,  
che dal mar vuol uscir fuori: Sia la veglia qui finita !

Quels hommages dignes de vous, cygnes chanteurs,  
Et quelles marques de reconnaissance vous offrirons-nous  
Qui soient à la hauteur de vos talents ?  
Nous ne savons, ni moi ni tout autre qui vous tend l'oreille,  
À qui il faut accorder le mérite de ces humeurs musicales  
Si douces et si richement harmonieuses.  
Tout ce que je sais, c'est que de tels accords sont fruits  
De la nature, et créés pour le pur plaisir.  
Mais si le goût des gens fait ses choix, sans pouvoir  
l'expliquer,  
L'art n'est pas en cause.  
L'heure déjà tardive m'invite à vous remercier  
Et à me séparer de vous, Veilleurs.  
Voici que les premiers charmes de l'Aurore  
Se manifestent au-dessus de la mer :  
Que la veillée se termine donc ainsi !

What honors, what applause worthy of your vocal talents  
Can we offer you, O singing swans?  
We know not—neither I, nor anyone else lending an ear—  
Whom we should credit for these musical humours,  
So sweet and varied.  
All that I know is that these harmonies are  
Fruits of nature, created for pure pleasure.  
Though people cannot explain what pleases them,  
This does not put art in question.  
Now, since the hour is already late,  
I thank you, Vegliatori,  
And take my leave.  
See, the first, faint signs of Dawn,  
Above the sea;  
Thus may the evening end!



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

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

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

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

Réalisation, enregistrement et montage / *Produced, recorded and edited by: Johanne Goyette*

Église Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel (Québec), Canada.

Les 24, 25 et 26 janvier 2008 / *January 24, 25, and 26, 2008*

Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*

Responsable du livret / *Booklet Editor: Michel Ferland*

Photo de couverture / *Cover photo: istock*