



ACD2 2244

ATMA

Baroque

Ay que sí,

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Manuel Machado (v. 1590-1646)
Dos estrellas le siguen | 4:35 |
| 2 | José Marín (? 1618/19-1699)
Mi señora Marianaños | 3:15 |
| 3 | José Marín
Ojos, pues me desdeñáis | 3:26 |
| 4 | Francisco Repilado (1907-)
Buena vista (Chan Chan) * | 3:03 |
| 5 | Juan Hidalgo (1614-1685)
En los floridos Paramos | 2:34 |
| 6 | Diego Fernandez de Huete (? 1633/43-1713)
Españoleta | 6:38 |
| 7 | José Marín
Niña como en tus mudanças | 4:12 |
| 8 | Diego Ortiz (v. 1510 - v. 1570)
Recercada segunda * | 2:37 |
| 9 | Juan Hidalgo
Ay que sí, ay que no | 3:15 |

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | Diego Fernandez de Huete
Guardame las vacas | 2:40 |
| 11 | José Marín
Aquella sierra nevada * | 3:28 |
| 12 | José Marín
No piense Menguilla ya | 4:34 |
| 13 | Francisco Guerau (1649-1722)
Marionas | 4:04 |
| 14 | Juan Hidalgo
Esperar | 2:50 |
| 15 | Gaspar Sanz (v. 1640-v. 1710 ?)
Pavana | 2:53 |
| 16 | José Marín
Turvéme Çelinda hermosa | 2:27 |
| 17 | Francisco Guerau
Españoleta | 4:49 |
| 18 | Anonyme
Un sarao de la Chacona | 3:58 |

ay que no

Suzie LeBlanc soprano
(1, 2, 3, 5, 7, 9, 11, 12, 14, 16, 18)**

Les Voix Humaines

Susie Napper
viòle de gambe / *viola da gamba*
(1, 2, 4, 7, 8, 9, 11, 12, 14, 18)

Margaret Little
viòle de gambe / *viola da gamba*
(1, 2, 4, 5, 8, 9, 11, 12, 14, 18)

Maxine Eilander
harpe espagnole / *Spanish harp*
(1, 2, 4-14, 16-18)

Stephen Stubbs
guitare baroque / *Baroque guitar*
(1-10, 12-18)

Rafik Samman
percussion
(2, 4, 5, 7, 12, 18)

* Arrangements : *Susie Napper*

** Les numéros renvoient aux plages / Numbers refer to tracks

¡Ay que sí!

L'Espagne au XVII^e siècle a été un théâtre de bouleversements, et sa musique, sacrée ou profane, a su y accompagner les joies comme les tribulations. Ce disque fera découvrir quelques pans de cette richesse musicale dans un choix de pièces vocales et instrumentales profanes réunissant les timbres les plus typiques du baroque espagnol, dont, au premier plan, la voix de *triple* (soprano). Deux compositeurs qui brillèrent à la cour d'Espagne sont ici particulièrement à l'honneur : Juan Hidalgo (1614-1685) et José Marín (? 1618/19-1699).

Si le XVI^e siècle avait été en Espagne le Siècle d'or, les règnes des deux derniers représentants de la maison de Habsbourg, Philippe IV (1621-1665) et Charles II (1665-1700), viennent sceller au XVII^e son déclin politique et économique. Confiée à des favoris, les *válidos*, l'administration du royaume échappe de plus en plus aux rois, qui préférèrent se perdre dans les divertissements et les intrigues. Philippe IV en particulier est féru de chasse et de théâtre, musical ou pas. À la cour de Madrid, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) assouvit ce besoin dans une œuvre théâtrale magistrale, présentée principalement au colisée du palais Buen Retiro. Et c'est la collaboration de celui-ci avec Juan Hidalgo qui donne naissance au premier opéra espagnol, *La púrpura de la rosa*, dont la musique est perdue, et surtout, en 1660, à l'opéra espagnol le plus ancien dont subsiste la musique, *Celos aun del aire matan*.

Ayant vécu toute sa vie à Madrid, Hidalgo se taille une place prépondérante à la cour d'abord comme harpiste et claveciniste dès 1631 environ, puis comme compositeur de musique vocale. Bien qu'il ait composé une quantité importante de musique sacrée, comme il se doit, sa musique pour le théâtre et la cour occupe la part la plus significative de son œuvre. Alors qu'il introduit des éléments de l'opéra italien dans sa musique scénique, tels des récitatifs et des chœurs, il laisse surtout sa marque dans un type d'air de cour plus spécifiquement espagnol, le *tono humano*.

Ce genre, qui nous occupe sur cet enregistrement, est issu de la perméabilité entre le théâtre et la musique de chambre à la cour. En effet, les airs nés ici ou là n'y restaient généralement guère exclusivement; ils se retrouvent parmi les fragments musicaux qui nous sont parvenus des *zarzuelas* (sortes de divertissement théâtral où se mêlent texte parlé, musique et chant) ou des rares volumes manuscrits d'airs de cour. Résolument profane, s'apparentant en cela à la chanson française de la même époque, le *tono humano* se distingue par sa fonction sinon par sa forme du *villancico*, ce dernier désignant au XVII^e siècle un air sacré ou de caractère religieux, en langue vulgaire, qui en est venu à remplacer le motet latin. Ces airs sont construits d'une alternance non stricte d'un *estribillo* (refrain) et de *coplas* (couplets), avec parfois l'ajout d'un *coplilla* (petit couplet). Le *tono humano* adopte le plus souvent un rythme ternaire enlevant, à grand renfort d'hémioles — des mesures où se confondent rythme binaire et ternaire —, une caractéristique marquante de la musique espagnole du temps.

Les textes dans l'ensemble ne présentent pas de forme métrique fixe. Lorsqu'ils n'évoquent pas clairement un sentiment lié à un contexte dramatique (quand l'air provient d'une production scénique, par exemple), ils cherchent à suggérer, par des images parfois volontairement floues, l'émoi, le trouble, la confusion, la provocation ou le dépit amoureux. La «chanson titre» de ce disque, *Ay que sí, ay que no* de Hidalgo, tirée de la zarzuela *El templo de Palas* écrite par Francisco de Avellaneda et créée en 1675, illustre bien comment dans le *tono humano* peut se marier la forme et le fond, où l'alternance *estribillo / coplas* épouse le tiraillement moral des paroles.

En parlant de tiraillement moral, notre autre compositeur-étoile, José Marín, a dû en éprouver son lot dans sa vie mouvementée, digne d'une zarzuela. Ordonné prêtre à Rome, il entre en la capacité de ténor au monastère Encarnación de Madrid en 1644. On rapporte alors qu'il est à plusieurs reprises arrêté, emprisonné, flagellé et torturé pour des vols et des meurtres; suite à une tentative d'évasion, il est défroncé puis banni de Madrid pour dix ans. Malgré cela, il jouit d'une grande réputation à la cour et ailleurs comme chanteur et comme compositeur, et personne n'a laissé au XVII^e siècle plus de *tonos humanos*. Sa nécrologie dans le *Gaceta de Madrid* du 17 mars 1699 nous apprend : «Don José Marín est mort à l'âge de quatre-vingts ans, connu en Espagne et à l'étranger comme un compositeur d'une habileté rare ainsi que pour ses qualités d'exécution musicale.»

Presque tous les *tonos humanos* de Marín proviennent du volume manuscrit connu sous le nom de *Chansonnier de Cambridge*, qui a comme particularité d'être un des rares recueils espagnols de l'époque dont la basse continue est réalisée, ici dans une tablature pour guitare. D'un style alerte et inventif, les airs de Marín semblent spécialement attentifs aux textes. *Aquella sierra nevada*, que l'on retrouve dans ce chansonnier, est à cet égard singulièrement éloquent et d'une expression parfaitement madrigalesque; c'est l'un des plus beaux exemples du genre. Son *estribillo* à la mesure changeante, tout en tombées chromatiques qui se languissent, traduit bien le désespoir des paroles.

Presque l'égal d'Hidalgo et de Marín par la qualité sinon par la quantité de son œuvre, Manuel Machado (v. 1590-1646) est un compositeur et instrumentiste d'origine portugaise qui fit carrière en Espagne. Il semble avoir été très apprécié à la cour comme musicien de chambre, maîtrisant plusieurs instruments. Il subsiste de lui vingt œuvres seulement, toutes des chansons profanes en espagnol d'une qualité exceptionnelle. En témoigne la finesse de son *Dos estrellas le siguen*, bijou d'une strophe seulement. On reconnaît en guise d'écrin de ce bel air qui ouvre le disque, des variations inventées par nos musiciens autour de *La Folía*, célèbre basse obstinée née en Espagne et largement diffusée partout en Europe.

La musique purement instrumentale de cet enregistrement nous fait entendre en diverses combinaisons les sonorités parmi les plus prisées en Espagne à l'époque : la harpe, la guitare et la viole. Les compositeurs représentés ici ont d'ailleurs presque tous contribué non seulement au répertoire de ces instruments, mais au perfectionnement de leurs adeptes, à travers des traités ou des méthodes.

Dès 1553, Diego Ortiz (v. 1510-v. 1570), *maestro de capilla* à Naples, avait fait publier à Rome son traité d'ornementation pour la viole, *Trattado de glosas*, le premier du genre à être imprimé. La *Recercada* (étude) enregistrée ici, qui s'y retrouve, montre comment sur une basse donnée on pouvait s'y prendre pour diviser le temps des mesures en notes de valeurs plus courtes, ce qui à l'époque constituait les formules d'ornementation. Diego Fernández de Huete (? 1633/43-avant 21/07 1713), harpiste à la cathédrale de Tolède, a publié à

Madrid en 1702 et 1704 la première méthode dédiée principalement à la harpe, le *Compendio numeroso de cifras armónicas*. De Huete comme de Francisco Guerau (1649-1722) — musicien à la chapelle royale et à la chambre — on retrouve ici une *Espanoleta*, type de danse à trois temps au dessin harmonique fixe et dont l'incipit est à peu près toujours semblable. Bien qu'elle ait vu le jour en Italie, cette danse porte en elle l'esprit espagnol. Comme l'*Espanoleta*, la *Marionas* de Guerau — une *passacalle* fort élaborée — est tirée de son recueil pour la guitare *Poema harmónico* (Madrid, 1694), qui présente aussi des instructions sur le système de tablature et l'ornementation, ainsi que sur des questions techniques. *L'Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz (v. 1640-v. 1710 ?), en trois volumes publiés à Saragosse en 1674, constitue quant à elle la méthode de guitare la plus complète du temps. La *Pavanas* de ce natif d'Aragon illustre à la perfection le raffinement exquis qu'offre, par opposition au style *rasgueado* (gratté), le style de jeu *punteado* (pincé).

Jacques-André Houle

¡Ay que sí!

Seventeenth-century Spain was a theatre of upheavals, and its music was perfectly suited to both its joys and its tribulations. This recording unveils various facets of this rich musical tradition through a choice of secular vocal and instrumental works combining the most typical timbres of the Spanish Baroque, with, in the forefront, the *tiple* (soprano) voice. Two composers especially stand out: Juan Hidalgo (1614-1685) and José Marín (?1618/19-1699), whose music figured prominently at the Spanish court.

If Spain experienced its Golden Era during the 16th century, the reigns of the last two representatives of the Habsburg dynasty, Philip IV (1621-1665) and Charles II (1665-1700), witnessed its political and economic decline. The administration of the kingdom, entrusted to *válidos* (king's favourites), progressively slipped away from the control of these monarchs, who preferred losing themselves in leisurely pursuits and intrigue. Philip IV in particular was fond of hunting and theatre, whether musical or not. At court in Madrid, Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) saw to the fulfillment of these needs in a masterly theatrical body of work, staged primarily at the coliseum of the Buen Retiro Palace. It was the collaboration between Calderón and Juan Hidalgo that gave birth to the first Spanish opera, *La púrpura de la rosa*, the music of which is lost, and especially, in 1660, to the oldest Spanish opera whose music is extant, *Celos aun del aire matan*.

Having spent his entire life in Madrid, Hidalgo carved out an enviable position for himself at court, first as a harpist and harpsichordist starting around 1631, then as a composer of vocal music. Although he naturally composed many sacred works, his music for the theatre and court occupies the better part of his output. While he did introduce elements of Italian opera in his stage works, such as recitatives and choruses, he especially left his mark in a more typically Spanish kind of court air known as *tono humano*.

This genre, featured on the present disc, arose from an interchange between theatre and court chamber music. Indeed, songs originating in either setting generally did not remain there for long; they can be found in the few remaining musical fragments from *zarzuelas* (a type of theatrical entertainment containing spoken text, music and song) or in the rare manuscript volumes of court airs. Firmly secular—close in this respect to the French *chanson* of the same period—the *tono humano* is distinct in function if not in form from the 17th-century *villancico*, which had then become a sacred or spiritually oriented air in the vernacular that had come to replace the Latin motet. These songs are composed of a free alternation of an *estribillo* (refrain) and *coplas* (stanzas), sometimes with the addition of a *coplilla* (little stanza). The *tono humano* usually adopts a lively ternary rhythm, with many hemiolas (measures where binary and ternary rhythm merge), a preponderant characteristic of Spanish music at the time.

The texts rarely present a fixed metrical form. When they do not clearly expose a sentiment related to a particular dramatic context (as for example when the song comes from a stage work), they strive to suggest such feelings as the excitement, the commotion, the provocation and the throes of love using images that are sometimes intentionally vague. The “title song” of this CD, Hidalgo’s *Ay que sí, ay que no*—from the zarzuela *El templo de Palas* written by Francisco de Avellaneda and first staged in 1675—clearly shows how form and meaning can meld, as here in the alternation of *estribillo* and *coplas* which espouses the moral turmoil of the words.

On the subject of moral turmoil, the other importantly featured composer on this disc, José Marín, must have experienced his lot during his eventful life, which could itself have been the subject of a zarzuela. Ordained in Rome, he entered the Encarnación Monastery of Madrid in 1644 as a tenor. It is reported he was then several times arrested, imprisoned, whipped and tortured for robberies and murders; following an attempted escape, he was defrocked and banished from Madrid for ten years. Despite all this, he was highly regarded at court and elsewhere as a singer and composer, and no one more than he in the 17th century left as many *tonos humanos*. His obituary in the *Gaceta de Madrid*

of March 17, 1699 reads: “Don José Marín has died at the age of eighty years, known in and outside Spain for his rare ability in composition and in the performance of music.”

Almost all Marín’s *tonos humanos* are found in the manuscript volume known as the *Cambridge Song Book*, one of the few Spanish collections of the time whose basso continuo is realized, here in guitar tablature. Of a lively and inventive nature, Marín’s songs seem particularly mindful of the words. *Aquella sierra nevada*, which is found in the aforementioned songbook, is in this respect remarkably eloquent and quite thoroughly madrigalian in its expression; it is indeed one of the finest examples of the genre. Its *estribillo* of varying metre, with its falling chromatic steps, tellingly conveys the despair of the words.

Nearly the equal of Hidalgo and Marín by the quality if not the quantity of his output, Manuel Machado (c. 1590-1646) was a composer and instrumentalist of Portuguese extraction who pursued his career in Spain. He seems to have been much appreciated at court as a chamber musician and he mastered a number of instruments. Only twenty works of his are extant, all secular songs in Spanish, and all of exceeding beauty. A case in point is the finesse of his *Dos estrellas le siguen*, comprising a single stanza. This gem of a song, which opens this recording, is encased in a series of variations elaborated by our musicians on the famous *Folía*, a ground bass that was popular throughout Europe.

The purely instrumental music of this recording offers the occasion to hear in various combinations among the best-loved sonorities of 17th-century Spain: the harp, the guitar and the viol. Nearly all the composers featured here contributed not only to the repertoire of these instruments, but also to the perfecting of their practitioners through the publication of treatises and instruction books.

As early as 1553, Diego Ortiz (c. 1510-c. 1570), *maestro de capilla* in Naples, had published in Rome his *Trattado de glosas*, a treatise on ornamentation for viol players—the first printed example of its kind. The *Recercada* (etude) recorded here, taken from this publication, shows how measures could be subdivided into shorter note values over a given bass line. This is the likes of which constituted the ornamentation formulae of the time. Diego Fernández de Huete

(?1633/43-before March 21, 1713), a harpist at Toledo Cathedral, published in Madrid in 1702 and 1704 the first manual essentially devoted to the harp, the *Compendio numeroso de cifras armónicas*. Both Huete and Francisco Guerau (1649-1722)—a musician at the royal chapel and chamber—here contribute an *Españoleta*, a dance in triple time with a fixed harmonic scheme whose first notes are usually similar. Although it originated in Italy, this dance radiates the Spanish spirit. Like his *Españoleta*, Gerau’s *Marionas*—an elaborate *passacalle*—is taken from his printed collection of guitar pieces entitled *Poema harmónico* (Madrid, 1694), which also boasts instruction on the tablature system and ornamentation, and touches upon questions of technique. As for the three-volume *Instrucción de música sobre la guitarra española* by Gaspar Sanz (c. 1640-c. 1710?), published in Saragossa in 1674, it is the most comprehensive guitar manual of the time. The *Pavanas* by this native of Aragon perfectly illustrates the exquisite refinement afforded by the *punteado* (plucked) style of playing, as opposed to the *rasgueado* (strummed) style.

Jacques-André Houle



Suzie LeBlanc

Suzie LeBlanc a débuté le chant dans les chœurs de son Acadie natale. Des études universitaires en clavecin l'ont ensuite amené à s'intéresser à la musique des XVII^e et XVIII^e siècles. Depuis, elle se distingue par une carrière dans les répertoires baroque et classique, partageant son temps entre le concert, la scène lyrique et la recherche. Elle a participé à plusieurs productions acclamées par la critique, dont *l'Orfeo* de Sartorio (Euridice, dont

l'enregistrement se mérita le prix Cini pour «meilleur disque d'opéra, 1999»), *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi (Poppée, Opéra de Montréal) et *Thésée* de Lully au Festival de Musique Ancienne de Boston et à Tanglewood. Avec ses collègues de longue date, tels ceux de l'ensemble Tragicomedia, Les Voix Humaines, Teatro Lirico et le Purcell Quartet, elle a exploré et enregistré beaucoup de répertoire inédit. Sa soif de découvrir toujours du nouveau la conduit maintenant à se produire dans quelques opéras de Mozart, ainsi que dans le répertoire du lied, tout en continuant ses explorations dans les répertoires plus anciens.

Sa discographie, allant de la musique médiévale à la musique contemporaine, comprend *Amour cruel* avec Les Voix Humaines et Stephen Stubbs (ATMA — gagnant du Prix Opus 2000 pour le meilleur enregistrement de musique ancienne), le *Gloria* de Handel avec l'Académie Baroque de Montréal (ATMA) et des cantates de Buxtehude avec Emma Kirkby, Peter Harvey et le Purcell Quartet.



Les Voix Humaines

Depuis plus de quinze ans Susie Napper et Margaret Little séduisent le grand public en lui offrant des interprétations superbes du répertoire exotique des XVII^e et XVIII^e siècles. Elles ont été invitées à jouer dans la plupart des festivals importants en Amérique du Nord, au Mexique et en Europe, entre autres au Boston Early Music Festival, au Festival Internacional Cervantino du Mexique, au Festival international de Brighton en Angleterre et au Festival Oude Musiek d'Utrecht. Les Voix Humaines sont réputées pour la beauté et l'originalité de leurs arrangements d'une grande variété de musique pour deux violes et leurs interprétations remarquables d'œuvres contemporaines composées pour le duo.

Leurs nombreux disques leur ont valu l'éloge des critiques et comprennent entre autres l'intégrale du *Poeticall Musicke* de Tobias Hume, l'intégrale de *Le Nymphhe di Rheno* de Johannes Schenck, plusieurs disques avec la soprano Suzie LeBlanc et l'alto Daniel Taylor, deux disques consacrés à des pages superbes de Marais et Sainte-Colombe, ainsi que les *4 Saisons* de Christopher Simpson.



Stephen Stubbs

guitare baroque

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. Il habite depuis 1980 en Allemagne, où il enseigne le luth et l'interprétation historique au Hochschule der Künste à Brême.

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 tout en réalisant des tournées en Europe, en Amérique du Nord et au Japon. On l'a 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 fonda l'orchestre baroque Teatro Lirico.

Maxine Eilander

harpe espagnole

Maxine Eilander a complété en 1997 son diplôme de troisième cycle en harpes médiévale, Renaissance et baroque ainsi qu'en continuo avec Andrew Lawrence-King et Stephen Stubbs à l'Akademie für Alte Musik/Hochschule für Künste à Brême en Allemagne. Depuis, elle se produit en tant que continuiste et soliste avec des ensembles tels que The Toronto Consort, Teatro Lirico, Talens Lyriques, Tafelmusik, The Harp Consort, ARTEK et Ensemble Braccio. Company of Strings, l'ensemble de continuo dont elle a été la cofondatrice avec Daniel Swenberg et Andrew Maginley en 1998, est engagé depuis 1999 pour les opéras de Monteverdi au Staatstheater de Stuttgart. Comme harpiste médiévale, Maxine Eilander joue avec Mala Punica, Super Librum et Fala Musica. Elle participe à de nombreux festivals de musique ancienne, dont ceux d'Utrecht, Boston, Vancouver, Ambronay, Urbino, Saintes, Anvers et Spoleto USA.



Rafik Samman

percussion



Rafik Samman a fait ses études de maîtrise en musicologie à l'Université de Montréal. Il a étudié à Paris et à New York la direction chorale et les percussions ethniques. Il a participé en tant que percussionniste, chanteur et luthiste à l'enregistrement d'une vingtaine de disques avec des ensembles de musique baroque, Renaissance, du Moyen Âge ainsi qu'avec des groupes de musique populaire. Il a donné des concerts aux États-Unis, en Amérique du Sud, en Europe et au Japon. Il enseigne les percussions, le chant grégorien et la musique du Moyen Âge.

Suzie LeBlanc

Suzie LeBlanc began singing in choirs of her native Acadia. University studies in harpsichord then sparked her interest in 17th- and 18th-century music. She has since distinguished herself in a career focusing on the Baroque and Classical repertoire, dividing her time between concert performances, opera and research. She has been involved in a number of critically acclaimed productions including Sartorio's *Orfeo* (Euridice, the recording of which was awarded the Cini prize for "Best Opera CD of 1999"), Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* (Poppea, Opéra de Montréal) and Lully's *Thésée* at the Boston Early Music Festival and at Tanglewood. With her long-time colleagues, such as those from Tragicomedia, Les Voix Humaines, Teatro Lirico and the Purcell Quartet, she has explored and recorded much unpublished repertoire. Her thirst for new vistas now leads her to perform in several Mozart operas as well as in recitals devoted to *lieder*, while continuing to delve into earlier repertoire.

Her discography, ranging from medieval to contemporary music, includes *Amour cruel* with Les Voix Humaines and Stephen Stubbs (ATMA—winner of an Opus Prize in 2000 for best early music recording), Handel's *Gloria* with the Académie Baroque de Montréal (ATMA), and cantatas by Buxtehude with Emma Kirkby, Peter Harvey and the Purcell Quartet.

Les Voix Humaines

Susie Napper and Margaret Little have been thrilling audiences with their performances of exotic masterpieces of the 17th and 18th centuries for the past fifteen years. They have performed at many of the most important music festivals in North America, Mexico and Europe including the Boston Early Music Festival, the Festival Internacional Cervantino, Mexico, the Brighton International Music Festival and the Festival Oude Musiek, Utrecht. Les Voix Humaines are renowned for their spectacular arrangements of a wide variety of music for two viols and their brilliant performances of contemporary music commissioned by the duo.

Their numerous CDs have received critical acclaim and include the complete *Poeticall Musicke* of Tobias Hume, the complete *Le Nymphe di Rheno* of Johannes Schenck, several discs with soprano Suzie LeBlanc and countertenor Daniel Taylor, two discs of French viol music (Marais and Sainte-Colombe), a Christmas disc, a collection of beautiful works by Jenkins and Christopher Simpson's *4 Seasons*.

Stephen Stubbs

Baroque guitar

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

With his direction of Stefano Landi's *La morte d'Orfeo* at the 1987 Bruges Festival, Stephen Stubbs began his career as opera director and he simultaneously founded the ensemble Tragicomedia, which has since recorded over 20 CDs and completed tours of Europe, North America and Japan. He has been invited for opera productions in several European countries and Scandinavia, most recently directing Sartorio's *L'Orfeo* at the Early Music Festival Utrecht 1998. To expand his repertoire into the late Baroque period, Stubbs has founded the Baroque orchestra Teatro Lirico.

Maxine Eilander

Spanish harp

Maxine Eilander completed her postgraduate diploma in medieval, Renaissance and Baroque harps and continuo practice with Andrew Lawrence-King and Stephen Stubbs at the Akademie für Alte Musik/Hochschule für Künste, Bremen, Germany in 1997. Since then, she performs as a continuo player and soloist with ensembles such as The Toronto Consort, Teatro Lirico, Talens Lyriques, Tafelmusik, The Harp Consort, ARTEK and Ensemble Braccio. The continuo band Company of Strings, which she co-founded with Daniel Swenberg and Andrew Maginley in 1998, has been engaged to perform Monteverdi operas at the Staatstheater Stuttgart since 1999. As a medieval harpist, Maxine performs with Mala Punica, Super Librum and Fala Musica. Maxine appears in many early music festivals including Utrecht, Boston, Vancouver, Ambronay, Urbino, Saintes, Antwerp and Spoleto USA.

Rafik Samman

percussion

Rafik Samman completed a master's degree in musicology at the Université de Montréal. He studied choir directing and ethnic percussion in Paris and New York. As a percussionist, singer and lute player he recorded 20 CDs with several ensembles specializing in Baroque, Renaissance and medieval music as well as popular music. He has toured the United States, South-America, Europe and Japan. He teaches percussion instruments, Gregorian chant and medieval music.

Two stars follow you

Two stars follow you,
lovely brunette,
and illuminate the sun;
it would be safe to bet,
dear lady, lovely brunette,
that they are your eyes.

Lady Marianaños

Lady Marianaños
in the eternity of a month
asks how I love her;
I know not what to answer,
for I do not know where is the love
devoid of object or reason.
You were deliberately ugly
and it was easy, without love
the occasion made it easy
and more convincing than Lucifer;
and I am not sure which was the worse
I could chose.

Impatience perhaps
blinded her some,
since I loved her badly
when I loved her best;
for there is no love
greater than that.

I loved her neither more nor less,
so she will plainly see
that my love was honest;
what she sold I bought,
as I cannot but pay
for that which was for sale.

Eyes that disdain me

Eyes that disdain me
Do not look at me,
for I do not want you
to see how you kill me.
Let the frowns and severity end;
see, eyes, what folly it is
to risk your beauty
to displease me,
if fear does not keep you
from losing your loveliness.

1 Dos estrellas le siguen (M. Machado)

Dos estrellas le siguen,
morena, morena,
y dan luz al sol;
va de apuesta,
señora, morena,
que esos ojos son.

2 Mi señora Marianaños (J. Marin)

Mi señora Marianaños,
en la eternidad de un mes,
pregunta como la quise
i ignoro que responder;
porque yo no sé donde anda el amor
sin qué ni porqué.
Usted era fea adrede
y fue fácil sin querer,
y vino a ser mi ocasión
que pudo mas que luzbel;
porque yo no sé quando en lo peor
se halló que escojer.

Efectos de avorrecida
la destumbravan tal vez,
pues quando la quise mal
fué quando quise muy bien;
porque yo no sé que aya voluntad
a más no poder.

Ni más ni menos la quise,
con que podrá conozer,
que si fué mi amor caval
lo que me vendió compré;
porque yo no sé dejar de pagar
lo que fué bender.

3 Ojos, pues me desdeñáis (J. Marin)

Ojos, pues me desdeñáis
No me miréis
pues no quiero que logréis,
el ver como me matáis.
Çese el çeño y el rigor,
ojos, mirad que es locura
arriesgar buestra hermosura
por hazerme un disfavor,
si no os corrige el remor
de la gala que os quitais.

Deux étoiles vous suivent

Deux étoiles vous suivent
belle brune,
en éclairant le soleil;
il est fort à parier
madame, belle brune,
que de vos yeux il s'agit.

Madame Marianaños

Madame Marianaños
en l'éternité d'un mois
demande combien je l'aime,
je ne sais que lui dire;
car j'ignore où se trouve l'amour
sans objet ni raison.
Vous étiez laide à dessein
et ce fut aisé, sans amour
l'occasion me fut bonne
et plus forte que Lucifer;
car je ne sais pour le pire
il fallut choisir.

L'impatience peut-être
l'aveuglait parfois
puisque je l'aimai mal
quand j'aimai le mieux;
car il n'y a amour
plus grand que celui-là.
Je l'aimai ni plus ni moins,
elle pourra donc voir
que mon amour fut honnête;
ce qu'elle me vendit je l'achetai
car je ne peux que payer
ce qui était à vendre.

Yeux que me dédaignent

Yeux qui me dédaignent
Ne me regardez point,
car je ne veux que vous puissiez
voir comment vous me tuez.
Que cessent plissement et rigueur;
voyez, ô yeux, que c'est folie
de risquer votre beauté
pour me déplaire,
si la crainte ne vous empêche
de perdre cette grâce.

*Do not look at me,
for I do not want you
to see how you kill me.*

And if your harsh dissembling
is just to kill me,
you can spare yourself the trouble,
for I shall die of not seeing you;
but if I may not see you,
at least have pity on me.

Eyes that disdain me.

In the flowery surroundings

In the flowery surroundings
of this amiable paradise
whose fertile domains
are the daisies' abode,

You climbed a poplar tree
like a charming vine
searching with its branches
to ascend while embracing it.

*But poor you whose frail finesses
cling to me but for the month of April,
not to a fortunate end, but to an endless
adulation.*

Through the green lawns
runs a subtle brook
whose legitimate courtship
it gaily celebrates.

With quivering expectations,
the gentle boldness
gazed, vying with itself,
in the fluid of the mirror.

But poor you whose frail finesses...

Only the arid coarseness
of envy did I see,
feeding the vipers
under its stooped back.

Ah, life! what joys
I see you extol,
crowned with the candid,
primeval carmine.

But poor you whose frail finesses...

*No me miréis
pues no quiero que logréis,
el ver como me matáis.*

Y si el mostraros severos,
es no más que por matarme
podéis la pena escusarme,
pues moriré de no veros
pero si no e de veros
que de mí os compadezcáis.

Ojos, pues me desdeñáis.

5 En los floridos Paramos (J. Hidalgo)

En los floridos Paramos
de este ameno pensil,
cuyas estancias fértiles
del mayo son país.

Trepabas por un álamo
una amorosa vid,
quiere con sus pámpanos
abrazando subir.

*Pero pobre de ti que tu finezas débiles
duran sólo un abril vinculándose en mí
si no con fin tan prospero, un adorar sin
fin.*

Corre entre verdes céspedes
un arroyo sutil
que sus amores lícitos
celebra con reír.

Mirábase en lo líquido
del cristal competir,
con esperanzas tremulas
el amoroso ardido.

Pero pobre de ti que tu finezas débiles...

Un risco solo árido
de envidioso le ví
que apacentaba víboras
ay arrugada cerviz.

Ay! vida cuántos júbilos
té admiro presumir,
coronada del cándido,
primitivo carmin.

Pero pobre de ti que tu finezas débiles...

*Ne me regardez point
car je ne veux que vous puissiez
voir comment vous me tuez.*

Et si votre feinte sévère
ne vise qu'à me tuer,
vous pouvez vous en épargner la peine,
car je mourrai de ne point vous voir;
mais si vous voir je ne peux,
prenez au moins pitié de moi.

Yeux qui me dédaignent.

Dans les fleuris parages

Dans les fleuris parages
de cet amène paradis
dont les fertiles demeures
sont pays de pâquerette,

Tu grimpais un peuplier
telle une charmante vigne
cherchant avec ses pampres
à monter en l'embrassant.

*Mais ô pauvre toi dont les faibles finesses
liées à moi ne durent qu'un avril
non à une fin fortunée, mais à une adora-
tion sans fin.*

Entre les vertes pelouses
court un ruisseau subtil
dont les amours permises
il célèbre en souriant.

Avec des espoirs frémissants,
la douce hardiesse
se regardait rivaliser
dans le fluide du miroir.

Mais ô pauvre toi dont les faibles finesses...

Seule une aride rudesse
d'envieux y ai-je vu,
nourrissant des vipères
sous son échine courbée.

Ah, vie ! que de joies
je te vois vanter !
couronnée du candide
et primordial carmin.

Mais ô pauvre toi dont les faibles finesses...

Maiden, how in your whims

Maiden, how in your whims,
as fanciful and easy they be,
you are like a willow in the wind
and heedless of what could burn you.

My love saw you as true,
you, elusive or quiet,
or resolute in your secrets,
or resolute in love.

*Today it is your turn, maiden,
whims, love,
be sure to dance to a different step
when changes the music.*

Little stanza:

Love often
wants to dance
and change
the music of love;
yesterday's whims
are today's realities;
be sure to dance to a different step
when changes the music.

But the wind stirs
the humble rushes less easily
as your fickle whims
bend under the first breeze.

But with such an open mind
and such a free spirit,
when you will look for someone to
perhaps you will find someone who will
[leave you.

Today it is your turn, maiden...

Little stanza:

Love often
wants to dance...

7 Niña como en tus mudanças (J. Marín)

Niña como en tus mudanças,
tan fáciles como libres,
a qualquier viento te muebes
de qualquier fuego te ries.

Creyóte mi amor constante,
siendo esuiba o apacible,
o ya firme en los desdenes,
o ya en los favores firme.

*Oy te toca niña,
mudanzas, amor,
mira como baylas
quando mude el son.*

Copilla :

Suele amor tener
gana de vaylar
y suele mudar
el son del querer,
mudanças de ayer
son firmezas oy;
mira cómo baylas
quando mude el son.

Mas no tan fácil el çierço
sacude juncos humildes
como tu gusto mudable
a qualquier viento se rinde.

Mas con tan libre albedrío
y tu condición tan libre
cuando busques quien te quiera
quizá hallarás quien te olvide.

Oy te toca niña...

Copilla :

Suele amor tener
gana de vaylar...

Fillette comment dans tes caprices

Fillette comment dans tes caprices
aussi faciles que libres
tu te plies à tout vent,
te ris de tout feu.

Mon amour te voyait constante,
toi fuyante ou tranquille,
ou ferme dans les secrets,
ou ferme dans les amours.

*Aujourd'hui c'est ton tour, fillette,
caprices, amour,
vois à changer de pas
quand change la musique.*

Petit couplet :

Souvent l'amour
a envie de danser
et de changer
la musique de l'amour;
les caprices d'hier
sont réalités aujourd'hui;
vois à changer de pas
quand change la musique.

Mais la bise secoue
moins facilement les humbles joncs
que ton changeant caprice
ne se plie à la première brise.

Mais avec telle liberté de pensée
et ton humeur si libre,
quand tu chercheras quelqu'un
peut-être trouveras-tu celui qui te
[laissera.

Aujourd'hui c'est ton tour, fillette...

Petit couplet :

Souvent l'amour
a envie de danser...

Oh yes! Oh no!

*Oh yes! Oh no!
What pains me pains me,
and since that is how I feel it,
I will tell the tale of my own passion.
And my sorrow is a burden
that does not distinguish, no,
between the lead of the sentiment
and the lightness of the voice.*

Well, let's go, friends of my soul,
let my grief sheer away,
for a knotted heart
deserves the same as a corset.

Two mistresses God has given me,
if it is indeed God who grants them,
for it is not Heaven's fault
that I seek my own misfortune.

Oh yes! Oh no...

Very stily, thinking of their lovers
with great veneration,
they say with their blank stare
all that their voices conceal.

Of the secrets of the soul,
the soft breath
tells what she does not say
of her secret sorrow.

Oh yes! Oh no...

Answering the contempt of Elice,
Theocles, like a lion,
imprisoned him in a castle
that is not a Spanish parlour.

Antigona should accompany her,
this is what his indignation brought,
the punishment of brotherhood
of love's righter of wrongs.

Oh yes! Oh no!

9 Ay que sí, ay que no (J. Hidalgo)

*Ay que sí, ay que no
que lo que me duele me duele
que lo siento yo,
que soy Perogrullo de mi pasión.
Y pesadilla mi pena
que no reconoce, no,
del plomo del sentimiento
ligerezas de la voz.*

Pues vaya, amigas del alma,
de en sanchas a mi dolor
que un corazón apretado
merece lo que un jubón.

Dos amas que Dios me ha dado,
si es que da las amas Dios
que no es por cuenta del cielo
el mal que me busco yo.

Ay que sí, ay que no...

Muy finas de sus amantes
con mucha veneración
ausentes sus ojos dicen
cuanto recata su voz.

De los secretos del alma
la blanda respiración
explica cuanto no dice
el escondido del dolor.

Ay que sí, ay que no...

Porque Elice le desprecia,
Teocles, hecho un león,
en un castillo lo puso
y no es el cuarto español.

Que Antigona le acompañe,
dispuso su indignación
castigo de la hermandad
del cuadrillero de amor.

Ay que sí, ay que no.

Aïe mais oui, aïe mais non

*Aïe mais oui, aïe mais non,
ce qui me blesse me blesse,
et c'est ainsi que je le sens
car je suis le La Palice de ma passion.
Et lourde est ma douleur
qui ne distingue pas, non,
entre le plomb du sentiment
et le vol léger de la voix.*

Eh bien, allons, mes amies de l'âme,
laissez ma douleur prendre le large
car, vous le savez, un cœur lourd
ne mérite qu'un sort, celui d'un corset.

Deux maîtresses Dieu m'a donné,
si c'est bien Dieu qui les donne,
car ce n'est pas de la faute de ciel
si je recherche mes propres maux.

Aïe mais oui, aïe mais non...

Très finement, pensant aux amants
avec grande vénération,
elles disent de leurs regards vides
tout ce que taisent leurs voix.

Des secrets de l'âme,
le doux souffle
explique ce qu'elle ne dit
de la peine secrète.

Aïe mais oui, aïe mais non...

Répondant au mépris d'Elice,
Étéocle, furieux comme un lion,
l'emmuera dans un château,
qui n'est pas un salon espagnol.

Qu'Antigone l'accompagne,
ainsi le décida-t-il indigné,
comme châtement de la fraternité
du justicier de l'amour.

Aïe mais oui, aïe mais non.

That snowy mountain

*That snowy mountain,
which looks like a thick cloud,
under the summer heat
turns into a dark rock.
That nightingale fallen
into a long and sullen silence
revives in the springtime
in the joyous forests.*

Only my woe knows no change,
no time to console it,
neither time for my life
nor life for my death.

*Weary hope,
mortal remedy,
what would you of me?
Let me die
without further ado
for there is no constancy
except in my woe.*

Do not think, Menguilla

*Do not think, Menguilla,
that I die for your eyes;
I have been a fool until now
and I shall be one no longer.*

*Why is such a nice girl
so uneasy in a small group
that she would be uncomfortable with
[the phoenix
because she was told he was unique?*

*Oh, what a nice way
to go from one to another.*

Menguilla's bad taste
is that of a madhouse;
obsession commands desire,
reason goes to the dogs.

Getting down to business,
and caring little for beauty,
she who is quite familiar
is no less a demon.

*Oh, what a nice way
to go from one to another.*

11 Aquella sierra nevada (J. Marín)

*Aquella sierra nevada,
que densa nube parece,
con el rigor del estio
en parado escollo se buelve.
Aquelruiseñor que triste,
largo silencio enmudeze,
a la hermosa primavera
revive en selbas alegres.*

Sólo en mi mal no ay mudança,
ni tiempo que le consuele,
ni tiempo para mi vida,
ni vida para mi muerte.

*Fatigada esperança
remedio mortal
qué me quieries ya,
dêjame morir
sin esperar
pues en nada ay firmeça
si no es en mi mal.*

12 No piense Menguilla (J. Marín)

*No piense Menguilla ya,
que me muero por sus ojos,
que e sido vovo asta aqui
y no quiero ser más vovo.*

Para qué es buena una niña
tan mal hallada entre pocos,
que no está bien con el fénix
porque le han dicho que es solo.

*O qué lindo modo,
para que la dejen unos por otros.*

El mal gusto de Menguilla
es una cassa de locos,
el tema manda al deseo,
vaya la razón al vollo.

Mucho abandona lo vano
si poco estima lo hermoso
la que por ser familiar
no repara en ser demonio.

*O qué lindo modo,
para que la dejen unos por otros.*

Ce mont enneigé

*Ce mont enneigé
qui semblable au nuage épais
sous la chaleur de l'été
en sombre rocher se mue.*

Ce rossignol muet
d'un triste et long silence
aux beautés du printemps
renaît dans les joyeuses forêts.

Seule à ma peine il n'est aucune mue
ni de temps pour la consoler
ni de temps pour ma vie
ni de vie pour ma mort.

*Lasse esperança
remède mortel,
que veux-tu de moi maintenant;
laisse-moi mourir
sans attendre
car il n'est de vrai
que ma douleur.*

Que Menguilla ne pense plus

*Que Menguilla ne pense plus
que je meurs pour ses yeux,
j'étais fou jusqu'ici
et ne veux plus l'être.*

Pourquoi une gentille fille est-elle
si mal à l'aise en petit groupe
qu'elle s'ennuie avec le phénix
parce qu'on lui a dit qu'il était unique ?

*Oh, quelle bonne façon
de passer des uns aux autres.*

Le mauvais goût de Menguilla
est celui d'une maison de fous,
la manie commande au désir
sans entendre ni à hue ni à dia.

Allant droit au but,
et estimant peu la beauté,
celle qui tout en étant familière
n'en est pas moins une démons.

*Oh quelle bonne façon
de passer des uns aux autres.*

I must not love passionately
because it is like a bullfight,
where he is scornfully hissed
he who thought himself the luckiest.

It is unfair and capricious.
Neither the on-armed man nor the lame,
so that beauty alone may reign,
are admitted to this debauchery.

To hope

Why do you seek wrath more than my
[torment,
while in my grief, always silent and
[attentive,

I chastise my own moaning?
Live, then! Die only he who feels
that in his life grief forever increases,
and that he lives only through suffering.

*To hope, to feel, to die, to adore,
for in the anguish of my eternal love
there is room enough in its pain
to love, to die, to feel, to hope!*

You have moved me, lovely Celinda

You have moved me, lovely Celinda,
I was moved to see you today;
it was truly respect
and certainly love.

Of the causes of my love,
or at least those that my desire found,
loving you was the foremost
and existing was in vain the principal.

*Sweet commotion,
may all be quiet except the soul,
for silent as I am
I say what I want;
what more could I ask for?*

Yo no e de querer en bulla
que es una fiesta de toros
donde a silbos se condena
quien piensa que es más dichoso.

Desigualdad y capricho
no deja el manco ni cojo
porque a cuenta de lo lindo
no admite lo liçençioso.

14 Esperar (J. Hidalgo)

¿Porque más iras buscas que mi tormento,
si en su siempre callado dolor atento,
yo proprio me castigo lo que me quejo?

Vive tú, muera sólo quien tanto siente
que sus eternos males la vida crecen
y solamente vive por que padece.

*Esperar, sentir, morir, adorar,
porque en el pesar de mi eterno amor
cabere puede en su dolor
adorar, morir, sentir, esperar!*

16 Turvéme Çelinda hermosa (J. Marín)

Turvème Çelinda hermosa
turvéme de veros oy
que justo pues fue respeto
que forço so pues fue amor

En la raçón de quererlos
o quantas mi amor halló
amaros fuera más grande
ser embano es la mayor

*Dulce turbación
calle todo y el alma no
pues siendo callado
digo lo que quiero
qué más quiero yo.*

Je ne dois pas aimer passionnément
car c'est une course de taureaux
où l'on condamne au mépris
celui qui se croit le plus heureux.

Inégalité et caprice !
ni manchots ni boiteux
ne sont admis à cette débauche
pour que la jouissance soit complète.

Espérer

Pourquoi cherches-tu l'ire plus que mon
[tourment
alors que dans sa douleur toujours
[silencieuse et attentive
je châtie moi-même ma plainte ?

Vis, donc ! Que seul meure qui sent tant
que ses éternels malheurs poussent dans
[la vie,
et qui ne vit que par la souffrance.

*Espérer, sentir, mourir, adorer,
car dans la peine de mon éternel amour
il y a place dans sa douleur
pour adorer, mourir, sentir, attendre !*

Vous m'avez troublé, belle Celinda

Vous m'avez troublé, belle Celinda,
j'ai été troublé de vous voir aujourd'hui;
ce fut pertinemment le respect
et forcément ce fut l'amour.

Des causes de mon amour
ou toutes celles que mon désir trouva,
vous aimer fut la plus grande
et être est en vain la principale.

*Doux émoi,
que tout se taise sauf l'âme,
car silencieuse comme je suis
je dis ce que j'aime;
que veux-je de plus ?*

An evening of the Chaconne

An evening of the Chaconne
it was the month of roses,
there were thousands of things,
its fame proclaims it.

*Ah life, life is good!
La, la, life is a Chaconne,
la, la, life is a Chaconne.*

Since Almadan got married,
we had a bold evening,
Anao's girls danced
with the grand-sons of Milan,
a father-in-law of Don Beltran
and a sister-in-law of Orfeo
began with a Guinean
and finished with an Amazon,
its fame proclaims it.

Ah life, life is good...

The plump young shepherdess went out
with the wife of the puny man
and of Zamora the pregnant one
with the shepherdess Lizzy,
the stingy Doña Abarda
stumbles with the splendid Gonzalo
and a blind man with a stick
goes for the pretty knickers,
its fame proclaims it.

Ah life, life is good...

Then came out Ganasa and Cisneros
with his singed beards
handing out smacks,
Anajarte and Oliberos
with a lot of baskets.
Esculapio the doctor came out
and the mother of Love
put to the law of Bayonne,
its fame proclaims it.

Ah life, life is good...

18 Un sarão de la Chacona (Anonyme)

Un sarão de la Chacona
se hizo el mes de las rosas,
huvo miliars de cosas
y la fama lo pregona.

*A la vida vidita bona,
vida vámonos a Chacona,
vida vámonos a Chacona.*

Porque se casó Almadán,
se hizo un bravo sarão,
danzaran hijas de Anao
con los nietos de Milan,
un suegro de don Beltran
et una cuñada de Orfeo
commenzaron un Guineo
y acabolo una Amazona
y la fama lo pregona.

A la vida vidita bona...

Salió la zagala gorda
con la mujer del enclenque
y de Zamora el palenque
con la pastora Lisarda,
la mezuquina doña Abarda
trepa con pasta Gonzalo
y un ciego con un palo
tras de la braga lindona
y la fama lo pregona.

A la vida vidita bona...

Salió Ganasa y Cisneros
avec ses barbes chamuscadas
y dandole bofetadas
Anajarte y Oliberos
avec un sartal de torteros,
salió Esculapio el doctor.
Y la madre del Amor
puesta a ley de Bayona
y la fama lo pregona.

A la vida vidita bona...

Une soirée de la Chaconne

Une soirée de la Chaconne
eut lieu le mois des roses,
il y eut des milliers de choses,
sa célébrité le claironne.

*Ah, la vie, la vie est bonne !
Allons, la vie, à la Chaconne,
allons, la vie, à la Chaconne.*

Puisque Almadán s'est marié,
on a fait une vaillante soirée,
les filles d'Anao ont dansé
avec les petits-fils de Milan,
un beau-père de don Beltran
et une belle-sœur d'Orfeo
ont commencé un Guinéen
fini par une Amazone,
sa célébrité le claironne.

Ah, la vie, la vie est bonne...

La grosse jeune bergère est sortie
avec la femme du malingre
et de Zamora l'enceinte
avec la bergère Lisarda,
la mesquine doña Abarda
s'enfarge avec le faste Gonzalo
et un aveugle avec bâton
va après la culotte mignonne,
sa célébrité le claironne.

Ah, la vie, la vie est bonne...

Sont sortis Ganasa et Cisneros
avec ses barbes roussies
et en distribuant des claques
Anajarte et Oliberos
avec une brochette de paniers.
Est sorti Esculapio le docteur
et la mère de l'Amour
mise à la loi de Bayonne,
sa célébrité le claironne.

Ah, la vie, la vie est bonne...

Thirty Sundays came about
with twenty Mondays on their backs
and loaded these baskets,
a donkey snorting,
Jane and Tringle, brilliant,
took out the dried knickers
and those of forty whores
escaping from Barcelona,
its fame proclaims it.

Ah life, life is good...

Entraron treinta domingos
con veinte lunes a cuestras
y cargo con estas sestás,
un asno dando respingos
Juana con Tingo los mingos
salió las bragas enjutas
y las de quarenta putas
huyendo de Barcelona
y la fama lo pregona.

A la vida vidita bona...

Trente dimanches arrivèrent
avec vingt lundis sur le dos
et de ces paniers s'est chargé,
un âne en s'ébrouant
Jeanne et Tringle les brillants
sortit les culottes asséchées
et celles de quarante putains
se sauvant de Barcelone,
sa célébrité le claironne.

Ah, la vie, la vie est bonne...

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by: Johanne Goyette*
Église Saint-Augustin, Saint-Augustin de Mirabel (Québec)
12, 13, 15, 17 mars 2001 / *March 12, 13, 15, 17, 2001*
Adjoints à la production / *Production assistants: Valérie Leclair, Jacques-André Houle*
Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*
Photo Couverture / *Cover photo: Julie D'Amour-Léger, Les productions Blimp*