



Photo : Pierre-Etienne Bergeron

ACD2 2702



LAS CIUDADES DE ORO

L'HARMONIE DES SAISONS
ERIC MILNES

ATMA Classique

LAS CIUDADES DE ORO

LES CITÉS D'OR

L'HARMONIE DES SAISONS | MÉLISANDE CORRIVEAU | ERIC MILNES

Hélène Brunet :: Elaine Lachica SOPRANOS

Rodrigo del Pozo :: Philippe Gagné :: Joel González Estrada :: Mark Bleeke TÉNORS | TENORS

Mélisande Coriveau

DIRECTION ARTISTIQUE, FLÛTES À BEC, DESSUS DE VIOLE ET VIOLONCELLE | ARTISTIC DIRECTION, RECORDERS, TREBLE VIOL, CELLO

Matthew Jennejohn FLÛTES À BEC ET CORNET À BOUQUIN | RECORDERS AND CORNETTO

Jacques-André Houle :: Tanya LaPerrière VIOLONS | VIOLINS

Suzanne DeSerres DULCIANE | DULCIAN

Pierre Cartier CONTREBASSE | DOUBLE BASS

Daniel Zuluaga :: David Jacques GUITARES | GUITARS

Danny Mallon PERCUSSIONS | PERCUSSION

Eric Milnes DIRECTION, ORGUE ET CLAVECIN | ORGAN AND HARPSICHORD

SUR INSTRUMENTS D'ÉPOQUE | ON PERIOD INSTRUMENTS

Roque Jacinto de Chavarría [SUCRE, BOLIVIE, 1688 – 1719]

1 :: ¡FUERA, FUERA HÁGANLES LUGAR! [SOLOS : PHILIPPE GAGNÉ | JOEL ESTRADA GONZÁLEZ] 6:00

Juan García de Zéspedes [PUEBLA, MEXIQUE, 1620 – 1678]

2 :: CONVIDANDO ESTÁ LA NOCHE [TUTTI] 3:20

Juan Pérez Bocanegra [ESPAGNE V.1590 – ANDAHUAYLILLAS, PÉROU, 1645]

3 :: HANACPACHAP CUSSICUININ [TUTTI] 4:37

Juan de Araujo [VILLAFRANCA DEL BIERZO, ESPAGNE 1646 – SUCRE, BOLIVIE, 1712]

4 :: AY ANDAR, ANDAR A TOCAR, A CANTAR, A BAYLAR [TUTTI] 4:43

5 :: IMPROVISATION : FOLÍAS ESPAÑOLAS 4:07

José de Orejón y Aparicio [HUACHO, PÉROU, 1705 – LIMA, 1765]

6 :: A DEL DÍA, A DE LA FIESTA [HÉLÈNE BRUNET | ELAINE LACHICA] 7:39

Anonyme [1753 CATHÉDRALE DE CUZCO, PÉROU]

7 :: PASACUALILLO [SOLO : JOEL ESTRADA GONZÁLEZ] 4:53

Manuel José de Quirós [ANTIGUA, GUATEMALA, V.1700 – 1765]

8 :: JESÚS, JESÚS, Y LO QUE SUBES [HÉLÈNE BRUNET | ELAINE LACHICA] 5:18

Manuel Blasco [ESPAGNE (?) V.1628 – QUITO, ÉQUATEUR, APRÈS 1696]

9 :: VENTEZILLO TRAVIESSO [ELAINE LACHICA | RODRIGO DEL POZO | JOEL ESTRADA GONZÁLEZ] 3:11

Santiago de Murcia [MADRID, ESPAGNE, 1673 – 1739]

10 :: CANARIOS (CÓDICE SALDÍVAR N° 4) [DAVID JACQUES, GUITARE] 2:59

Alonso Torizes [BENAVENTE, ESPAGNE, V.1635 – MÁLAGA, ESPAGNE, V.1684]

11 :: TOCA LA FLAUTA [MARK BLEEKE | PHILIPPE GAGNÉ | JOEL ESTRADA GONZÁLEZ] 4:50

Domenico Zipoli [PRATO, ITALIE, 1688 – CÓRDOBA, ARGENTINE, 1726]

12 :: IN HOC MUNDO [RODRIGO DEL POZO] 10:54

L'idée de cités remplies d'or, d'argent et d'autres trésors est un des fantasmes les plus puissants que le Nouveau Monde ait imprégnés dans l'imaginaire des conquérants et aventuriers espagnols et européens des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles. Tout en pillant d'énormes richesses matérielles et humaines, les colonisateurs semèrent aussi, peut-être involontairement, des graines d'une valeur inestimable, parmi lesquelles la musique fut l'une des plus précieuses, voire la plus vigoureusement florissante. Les merveilles de la polyphonie et l'enseignement de la musique et du jeu instrumental ont porté des fruits tout à fait extraordinaires en Amérique latine coloniale. L'immensité géographique du territoire qui s'étendait du sud du territoire actuel des États-Unis jusqu'à la Patagonie a pourvu ces fruits d'un sol aussi fertile que diversifié. Les œuvres présentées dans cet enregistrement ont été glanées dans des fonds d'archives parmi les plus vastes des Amériques, à Puebla, Antigua, Bogotá, Lima, Cuzco et Sucre, afin de mettre au jour le véritable trésor que renfermaient ces cités et, surtout, de faire ressortir les merveilles et la nature de la musique en Amérique latine coloniale.

¡Fuera, fuera, háganles lugar! a été composé en 1718 par Roque Jacinto de Chavarría (1688-1719). Fils d'une métisse, Chavarría naquit à La Plata (l'actuelle Sucre), en Bolivie. Même s'il mourut jeune, il fut une figure essentielle pour le développement de la tradition polychorale qui allait faire la renommée de la cathédrale de La Plata. On ignore la cause exacte de sa mort à l'âge de 31 ans, mais on présume qu'elle est associée à la grande épidémie de fièvre typhoïde qui frappa les régions du centre et du sud des Andes de 1719 à 1722, faisant, selon les estimations, plusieurs centaines de milliers de victimes. Toute la production de Chavarría est conservée à La Plata, où il occupa des fonctions de chanteur et de compositeur. Sa préférence pour les œuvres polychorales, à l'instar de son professeur Juan de Araujo, est évidente dans le style de *¡Fuera, fuera, háganles lugar!* Dans un amalgame d'espagnol et de quechua, un chœur à deux voix représentant deux Indiens en route pour Bethléem chante les merveilles du nouveau-né, pendant que lui répondent les interjections et les commentaires d'un second chœur, celui-ci à quatre voix.

Comme la majorité des œuvres vocales réunies ici, *Convidando está la noche*, du compositeur mexicain Juan García de Zéspedes (1619-1678), est un *villancico*, un terme qui désignait depuis le ^{xv}^e siècle des formes poétiques profanes consistant en un refrain suivi de plusieurs strophes. Au ^{xviii}^e siècle, le terme *villancico* servait surtout à désigner une forme musicale suivant une structure à peu près similaire, bien que sa poésie fût devenue en majeure partie religieuse. L'un des aspects les plus intéressants de *Convidando está la noche* se trouve dans la combinaison des termes utilisés par le compositeur pour cette pièce. García de Zéspedes parlait d'un *juguete a4* et d'une *duo guaracha*, en référence au refrain (*estribillo*) à quatre voix et à la série de strophes (*coplas*) à deux voix. Le mot *juguete*, qui signifie littéralement « jouet », était d'usage courant aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles pour désigner une chanson enjouée et festive. Ce genre de composition est fréquent dans la musique d'Amérique latine coloniale, bien que le concept unificateur semble se rapporter davantage au climat et au caractère de la pièce qu'à ses caractéristiques musicales. Le sens du mot *guaracha* dans le contexte musical est plus obscur. On l'a associé à la *guajira*, un type de danse afro-cubain qui s'exprime par son rythme animé et syncopé. Les qualités dansantes de ces rythmes vifs soulignent la nature festive du texte, qui célèbre la nouvelle de la Nativité.

Peu de pièces du répertoire baroque d'Amérique latine frappent autant l'imaginaire de l'auditeur moderne que le chant processionnel *Hanaq pachap cussicuinin*. Écrit en quechua, la langue officielle de l'Empire inca, *Hanaq pachap* est considéré comme la toute première pièce polyphonique imprimée en Amérique. Il figurait en 1631 en conclusion de l'ouvrage monumental de 720 pages du prêtre franciscain Juan Pérez Bocanegra, *Ritual, formulario e institución de curas* (Lima, Gerónimo de Contreras), un manuel des rites catholiques à l'intention des prêtres chargés des paroisses où le quechua et l'aymara étaient les principales langues d'usage. Pérez Bocanegra (v. 1590-1645), un Espagnol qui immigra dans la ville péruvienne de Cuzco vers 1591, était bien connu comme curé de paroisse et chanteur à la cathédrale, mais on ne sait pas avec certitude si la musique de *Hanaq pachap* est de sa composition. Pérez Bocanegra était renommé en tant que linguiste spécialiste du quechua et de l'aymara, portant même le titre d'examineur diocésain, mais s'il est indubitablement l'auteur du texte de cette prière mariale sous forme d'hymne strophique, la simplicité de la polyphonie à quatre voix, le contour mélodique et les syncopes inhabituelles pourraient indiquer qu'un paroissien indien fut le compositeur.

Juan de Araujo (1646-1712) est considéré comme un personnage clé de la période la plus splendide de la pratique polychorale à la cathédrale de La Plata (Sucre), une période dont le début coïncide avec la nomination du compositeur au titre de maître de chapelle. *Ay andar, andar a tocar, a cantar*,

a baylar est cependant plutôt caractéristique du type de *villancicos* qu'on pouvait entendre dans les églises de l'Amérique latine coloniale, de par son effectif réduit, la qualité de ses caractéristiques contrapuntiques et stylistiques, et son animation rythmique incessante. Né en Espagne (à Villafranca del Bierzo), Araujo immigra très jeune au Pérou et reçut son éducation musicale à Lima, probablement sous la gouverne du célèbre compositeur Tomás de Torrejón y Velasco. Il existe des traces d'un séjour d'Araujo à Panama à titre de chef de chœur; il retourna à Lima en 1672 pour occuper les mêmes fonctions à la cathédrale de cette ville. C'est en 1680 que débuta son mandat à la cathédrale de La Plata, où il alla demeurer jusqu'à sa mort en 1712. Comme son titre l'indique, *Ay andar, andar a tocar, a cantar, a baylar* est une joyeuse invitation à la danse, réalisée musicalement par Araujo grâce à une utilisation adroite de la syncope et de l'accentuation du texte. Ces traits caractéristiques, qui se retrouvent dans toutes les compositions d'Araujo, justifient amplement qu'on l'ait considéré comme un maître inégalé de la composition, de la direction musicale et de l'enseignement.

La structure des *Folías españolas*, fondée sur le schéma harmonique et métrique du même nom, dérive d'une forme de chanson-danse populaire. Bien qu'on trouve ce schéma (ou certaines variantes) dans des anthologies musicales remontant jusqu'à la fin du xv^e siècle, la *folía* n'allait être fixée dans une forme quasi finale que dans les motifs grattés à la guitare qui furent en vogue à la fin du xvi^e siècle. Tout comme la guitare, la *folía* avait au départ des liens présumés avec le pègre. On croyait cette danse originaire du Portugal, et les chroniqueurs contemporains la disaient caractérisée par son volume sonore et par l'abondance d'instruments (y compris des percussions) utilisés pour l'accompagner; le bruit était si assourdissant et le rythme si intense que les auditeurs avaient l'impression de perdre l'esprit. Au fil du xvii^e siècle, le motif allait évoluer et son tempo, se ralentir et adopter un caractère plus majestueux.

La cantate à deux voix *A del día, a de la fiesta*, du Péruvien José de Orejón y Aparicio (Huacho, 1705 – Lima, 1765), est dédiée à Notre-Dame de Copacabana, un des sanctuaires mariaux les plus anciens des Amériques. Dédié à la Vierge de Candelaria, ce sanctuaire a été érigé en 1583 dans la petite ville de Copacabana, sur la rive du lac Titicaca (dans l'actuelle Bolivie), après une succession de récoltes perdues et d'autres vicissitudes. La délicate simplicité du texte descriptif de la cantate, qui fait appel à la nature pour célébrer une aurore magnifique représentant la splendeur de la Vierge Marie et sa dévotion envers ses fidèles, contraste avec la complexité raffinée des lignes vocales mélodieuses. Orejón y Aparicio manifesta un talent exceptionnel dès son plus jeune âge. À neuf ans, il était déjà employé à la Cathédrale de Lima comme chanteur professionnel (d'abord *tiplé*, puis *contralto*). En 1742, il se mérita

le poste d'organiste principal, et en 1760, il fut élu maître de chapelle après la mort de son prédécesseur, l'Italien Roque Ceruti. La virtuosité d'Orejón y Aparicio à l'orgue était très prisée par ses contemporains et, dès 1736, on comparait favorablement son style de composition à celui de compositeurs espagnols de premier ordre tels que Sebastián Durón et Andrés Lorente (des éloges posthumes le firent figurer aux côtés de José de Nebra, Domingo Terradellas et Pergolèse). Orejón y Aparicio reçut toute son éducation musicale dans son Pérou natal, un fait des plus remarquables qui fait ressortir à la fois la qualité de l'enseignement dont il bénéficia et sa capacité d'assimiler et d'adapter à sa propre musique des styles étrangers tels que la cantate napolitaine.

On pourrait difficilement exagérer l'importance de la ville de Cuzco dans l'histoire culturelle de l'Amérique du Sud coloniale. Avant l'arrivée des Espagnols, cette ville avait été la capitale de l'Empire inca. Au début du xvi^e siècle, le Pérou allait devenir le centre administratif de la portion sud-américaine de l'Empire espagnol, qui fonda Lima à titre de capitale administrative afin d'éviter tout conflit avec la noblesse inca. Lima, Cuzco et leur voisine La Plata devinrent trois des centres culturels les plus florissants de la vice-royauté péruvienne. À Cuzco, la fondation du Séminaire San Antonio Abad en 1598 y amena entre autres l'enseignement du jeu instrumental et du contrepoint. Cet enseignement eut une influence durable sur la vie culturelle de la ville. Le *Pasacualillo*, un *villancico* anonyme composé en 1753 pour la célébration de la Nativité et conservé au Séminaire, est un bel exemple du haut niveau d'art musical qui caractérisait probablement cette ville. Il appartient à un genre nommé *negrilla* ou *guineo* (entre autres appellations), courant dans le théâtre et la poésie espagnols depuis le premier xvi^e siècle. Dans un *guineo*, les stéréotypes castillans sur la population des esclaves noirs sont « satirisés » et transformés en éléments musicaux et poétiques, illustrés en l'occurrence par une structure musicale en appel et réponse ainsi que par un penchant pour les hémioles systématiques qui rappelle les compositions polymétriques modernes.

Il arrive souvent qu'on découvre de petits bijoux musicaux de compositeurs dont on ne sait à peu près rien. C'est le cas du *Jesús, Jesús, y lo que subes* de Manuel José de Quirós. Quirós (mort en 1765) fut maître de chapelle à la cathédrale de la ville d'Antigua, au Guatemala. Son élection à ce poste en 1738 est la première trace que nous possédons de lui. Enseignant et fervent collectionneur d'œuvres musicales, Quirós fit la connaissance du compositeur italien Ignacio Jerusalem pendant l'affectation de ce dernier à la cathédrale de Mexico. Ses œuvres sont marquées par l'influence de Jerusalem et d'autres compositeurs italiens contemporains tels Pergolèse et Porpora. Le *Jesús, Jesús, y lo que subes* de Quirós est un duo élégant d'une subtile sensualité pour voix égales, qui use efficacement de la peinture musicale pour illustrer l'ascension de Jésus-Christ.

La nature profane de son texte, une réflexion sur les périls de la vanité, donne au *Ventezillo traviesso* de Manuel Blasco (v. 1628 – v. 1696) un statut unique parmi les œuvres vocales réunies dans cet enregistrement. On ignore tout du lieu de naissance de Blasco, de ses premières années et des sources de son éducation musicale. Ce frère hiéronymite semble avoir été actif vers la fin de la décennie 1670 à la cathédrale de Bogotá, où sont conservées plusieurs de ses compositions, dont *Ventezillo traviesso*. En 1682, il fut engagé au poste de maître de chapelle par intérim à la cathédrale de Quito, dont il reçut la tâche d'améliorer la qualité de l'établissement musical, en déclin à la suite d'un conflit de longue haleine avec l'ancien maître de chapelle, Ortuño de Larrea. Très respecté en tant que compositeur et organiste, Blasco connut apparemment le succès dans sa tâche. Il conserva son statut intérimaire jusqu'à 1695, date à laquelle la direction de la cathédrale décida à l'unanimité de l'élire à titre de maître de chapelle permanent. Il s'avéra que cette nomination obligeait Blasco à présenter une documentation qu'il lui était impossible de fournir, de sorte que son mandat se termina brusquement.

On a longtemps supposé que Santiago de Murcia (1673-1739), l'une des figures les plus importantes de l'histoire de la guitare à cinq cordes et de la musique espagnole, s'était rendu au Mexique quelque part au début du XVIII^e siècle et y avait vécu jusqu'à la fin de sa vie. Cette hypothèse reposait sur l'existence de diverses copies de ses œuvres dans ce pays. Or, selon les plus récentes recherches sur la vie de Murcia, aiguillonnées par la découverte au Chili d'une nouvelle source de ses œuvres, tout indique qu'il ne traversa jamais l'Atlantique, mais qu'il envoya plutôt des copies manuscrites de ses pièces à des mécènes du Nouveau Monde. Ces recherches ont également établi que Murcia était né en 1673, presque dix ans plus tôt qu'on ne l'avait cru auparavant. Surtout, il est maintenant assuré que même si les sources autographes de ses compositions ont été copiées vers la fin de sa vie (à partir de 1722), ses œuvres étaient déjà bien connues à l'aube du XVIII^e siècle dans sa ville natale, Madrid. Cet éclairage donne une pertinence supplémentaire à des œuvres comme les *Canarios*, retrouvés dans un manuscrit connu sous le nom de Codex Saldívar n° 4. Malgré la longévité du *canario*, ses caractéristiques musicales telles que les phrases de quatre mesures et les rythmes pointés demeurent intacts dans l'arrangement de Murcia. Le *canario* était une danse aristocratique bien connue dans toute l'Europe depuis le milieu du XVI^e siècle, souvent décrite dans les manuels de danse et présentée à l'opéra et au théâtre sous forme de chanson-danse à couplets ou de musique instrumentale. Fait intéressant, ses principales caractéristiques ont fini par s'insinuer dans les traditions folkloriques au Mexique et ailleurs sur le continent américain, une influence que l'on pourrait attribuer, du moins en partie, à Santiago de Murcia.

Dans les diverses archives latino-américaines qui contiennent de la musique de l'époque coloniale, il est plutôt courant de trouver des œuvres de compositeurs de la péninsule ibérique qui, eux, n'ont jamais traversé l'Atlantique. C'est le cas de l'Espagnol Alonso Torizes (v. 1635 – v. 1684). Torizes (ou Torices) occupa la fonction de maître de chapelle aux cathédrales espagnoles de Zamora (1663-1666) et de Málaga (1666-1683), où sont conservées la plupart de ses œuvres. Certaines de ses compositions ont également survécu dans les archives de la cathédrale de la ville de Guatemala. *Toca la flauta* est la seule de ses œuvres à figurer dans les archives de la cathédrale de Bogotá, en Colombie, l'un des plus vastes fonds d'archives de l'Amérique latine coloniale. *Toca la flauta* appartient au même genre de *villancicos* ethniques que *Pasacualillo* et *¡Fuera, fuera, háganles lugar!*, des compositions qui s'inspirent des stéréotypes relatifs à diverses minorités ethniques (tels les Noirs africains ou les Amérindiens) et construites sur des allusions à leurs dialectes distinctifs et à leur prononciation du castillan. Dans *Toca la flauta*, les allusions visent la communauté des esclaves noirs amenés de Guinée; elles s'appuient sur la substitution de lettres (*plimo* au lieu du castillan *primo*, par exemple) et sur la répétition constante de mots tels que *zambacaté* en guise de refrain. La simplicité du schéma harmonique et de la structure en appel et réponse des trois voix fait ressortir une structure rythmique complexe qui s'articule sur une série d'hémioles quasi perpétuelles visant à établir un lien entre la danse, la musique de rue et l'origine ethnique.

Virtuose du clavier connu surtout pour sa collection de *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo* (Rome, 1716), le compositeur italien Domenico Zipoli (1688-1726) fut recruté par les jésuites alors qu'il était organiste à Rome; il quitta l'Europe en 1717 pour gagner les missions jésuites au Paraguay. Dévié de sa route par une tempête, Zipoli débarqua à Buenos Aires, en Argentine. Il partit bientôt pour Córdoba, où il fit des études à l'université en vue d'être ordonné prêtre. Zipoli mourut de la tuberculose avant de recevoir les ordres. Sa musique était fort estimée dans toutes les cathédrales d'Amérique du Sud; des copies de ses œuvres ont survécu dans des archives péruviennes et boliviennes. *In hoc mundo* est attribué à Zipoli dans un manuscrit du milieu du XIX^e siècle de la mission jésuite établie à Moxos, en Bolivie, mais il en existe ailleurs d'autres copies non attribuées. On présume qu'il s'agit d'une cantate, bien qu'elle ait pu s'inscrire dans une œuvre sacrée de plus grande envergure. *In hoc mundo* est une prière qui implore l'appui de saint Jean pour surmonter les vicissitudes de la vie terrestre.

DANIEL ZULUAGA

TRADUCTION FRANÇAISE DE LOUIS COURTEAU



MUSIC FROM THE GOLDEN CITIES

The idea of cities full of gold, silver, and other treasures was one of the most powerful fantasies that the New World imprinted in the imagination of sixteenth- and seventeenth-century Spanish and European conquerors and adventurers. As vast material and human riches were plundered, colonizers also planted precious, perhaps somewhat unintended seeds. One of the most valuable and possibly the one that most vigorously flourished was music. The wonders of polyphony and the teaching of music and musical instruments bore in Colonial Latin America fruits that were nothing short of extraordinary. The geographical immensity, from what is today the Southern United States to the Patagonia, offered most fertile and diverse soil for such fruit. The works featured in this recording are selected from some of the most important archives in the Americas, from Puebla, Antigua, Bogotá, Lima, Cuzco, La Sucre, for the purpose of showing what was possibly the true gold that filled the cities and, more importantly, to underscore the wonders and nature of the music in Colonial Latin America.

¡Fuera, fuera, háganles lugar! was written in 1718 by Roque Jacinto de Chavarría (1688–1719). Chavarría, son of a *mestiza*, was native of La Plata (nowadays Sucre), Bolivia. Despite his short life, he was a key figure in the development of the polychoral tradition that the cathedral of La Plata became known for. The precise reason for his death at age 31 is unknown, but it is presumed that it was a consequence of the great epidemic of 1719–1722, when typhoid fever struck the central and southern Andean regions with a death toll estimated in several hundreds of thousands. His entire output is preserved in La Plata, where he worked as a singer and composer. That Chavarría favored polychoral works, as did his teacher Juan de Araujo, is evident in the style of *¡Fuera, fuera, háganles lugar!* A two-voice chorus, representing two Indians on their way to Bethlehem, sings in a mixture of Spanish and Quechua about the wonders of the newborn, with responsorial interjections and commentaries from a second, four-part chorus.

As the majority of vocal works in the recording, *Convidando está la noche*, by the Mexican composer Juan García de Zéspedes (1619–1678), is a *villancico*, a term used as far back as the fifteenth century to designate secular poetic forms consisting of a refrain followed by several stanzas. By the eighteenth century, the term *villancico* was mainly used to designate a musical form that loosely followed a similar structure, although its poetry had become, for the most part, religious. One of the most interesting aspects of *Convidando está la noche* is the combination of terms that the composer used for this piece. García de Zéspedes called it a *juguete a4* and a *duo guaracha*, in reference to the four-part refrain (the *estribillo*) and the two-part series of stanzas (the *coplas*). *Juguete*, which can be translated literally as “toy,” was a common term in the seventeenth and eighteenth centuries for a lively and festive song. It is frequent to find such compositions in Latin American Colonial music, although the unifying concept appears to be one of mood and character rather than musical features. As a musical designation the term *guaracha* is more obscure. It has been associated with the Afro-Cuban dance type known as the *guajira*, expressed in its frequent syncopation and lively tempo. The dance-like qualities of its sharp rhythms emphasize the festive nature of its text, which celebrates news of the Nativity.

Few pieces of Baroque music from Latin America have captured the imagination of the modern listener in the manner that the processional *Hanacpachap cussicuinin* has. Written in Quechua, the official language of the Inca Empire, *Hanacpachap* is considered the first piece of polyphony ever printed in the Americas. It appeared in 1631, as a closure for the Franciscan priest Juan Pérez Bocanegra’s massive, 720-page “*Ritual, formulario e institución de curas*” (Lima: Gerónimo de Contreras), a manual on catholic rites intended for priests in charge of parishes where Quechua and Aymara were the main languages spoken. Although Pérez Bocanegra (ca. 1590 – 1645), a Spaniard who migrated to Cuzco (Perú) around 1591, was well known as a parish priest and Cathedral singer, it is not clear if the music of *Hanacpachap* was composed by him. He was highly regarded as a linguist in Quechua and Aymara, even carrying the title of diocesan examiner, but while Pérez Bocanegra is without doubt the author of the hymn’s text, the simplicity of the four-part polyphony, the melodic contour, and the unusual syncopations, could indicate an Indian parishioner was the composer of this strophic Marian prayer.

Juan de Araujo (1646–1712) is considered a key figure in the most splendid period of polychoral practice in the cathedral of La Plata (Sucre), a period that began with his tenure there as chapelmaster. *Ay andar, andar a tocar, a cantar, a baylar*, however, is more characteristic of the type of *villancicos* one encountered in churches of Colonial Latin America by virtue of its smaller forces, the quality of its contrapuntal and stylistic characteristics, and the relentless rhythmic drive. A Spaniard by birth (he was

born in Villafranca del Bierzo), Araujo moved to Perú at a very early age, and received his musical education in Lima, probably under renowned composer Tomás de Torrejón y Velasco. There is evidence Araujo spent some time in Panamá as choirmaster, returning to Lima in 1672 to hold the same position at the city's Cathedral. His tenure at the cathedral of La Plata began in 1680, where he would remain until his death in 1712. *Ay andar, andar a tocar, a cantar, a baylar* is, as the title states, a delightful invitation to dance, musically achieved by Araujo through skillful use of syncopation and text accentuation. These are common features found throughout his compositions, clear examples of why he was considered without parallel as a composer, musical director, and teacher.

The pattern of the *Folías españolas*, based on the homonymous harmonic-metric scheme, had its origin in popular music as a dance-song. Although the scheme (or variants of it) can be found in musical anthologies as early as the end of the fifteenth century, the *folía* would only find a quasi-final form in the strummed guitar patterns common at the end of the sixteenth century. Just like the guitar, the *folía* was initially linked to the criminal underbelly. The dance was thought to have originated in Portugal, and was characterized, according to contemporary chroniclers, by its loudness and the abundance of instruments (including percussion) that were used to accompany it, and the noise was such and the beat so intense that it would seem to the listeners that they had all lost their minds. As the seventeenth century progressed, the pattern would change, and its tempo would slow down and gain a more stately character.

The duo cantata *A del día, a de la fiesta*, by the Peruvian José de Orejón y Aparicio (Huacho 1705 – Lima 1765), is dedicated to our Lady of Copacabana, one of the oldest Marian shrines in the Americas. Dating back to 1583, this shrine, dedicated to the Blessed Virgin of Candelaria, was established in the town of Copacabana, situated on the shores of lake Titicaca (nowadays Bolivia), following several instances of lost harvests and other vicissitudes. The delicate simplicity of this cantata's descriptive text, which calls upon nature to celebrate a magnificent sunrise that represents the splendor of the Virgin Mary and her devotion to her followers, contrasts with the refined complexity of the mellifluous vocal lines. Orejón y Aparicio showed exceptional talent from an early age. At nine he was already employed at the Lima Cathedral as a professional singer (first as *tiple*, then as *contralto*). In 1742 he won the post of chief organist, and by 1760 he had been elected as chapelmaster following the death of his predecessor, the Italian Roque Ceruti. Orejón y Aparicio's skill at the organ was held in high regard by his contemporaries, and by 1736 his compositional style was already being compared favorably to first-rate Spanish composers such as Sebastián Durón and Andrés Lorente (posthumous praise placed him

alongside José de Nebra, Domingo Terradellas, and Pergolesi). Most remarkably, Orejón y Aparicio's entire musical education took place in his native Perú, which highlights both the quality of the education he received as well as his capacity to assimilate and adapt foreign musical styles, for instance the Neapolitan cantata, into his own music.

It is difficult to overstate the importance of the city of Cuzco within the cultural history of Colonial South America. Before the arrival of the Spanish, the city had been the capital of the Inca Empire. In the early sixteenth century Peru would become the administrative center of the South American portion of the Spanish Empire, who founded Lima as the administrative capital to prevent any conflicts with the Inca nobility. Lima, Cuzco, and neighboring La Plata flourished to become three of the most important cultural centers in the Peruvian viceroyalty. In Cuzco the founding of the San Antonio Abad Seminary in 1598 brought among other things the teaching of musical instruments and counterpoint. This would have a lasting influence on the cultural life of the city. The anonymous *Pasacualillo*, a *villancico* written in 1753 for the celebration of the Nativity and preserved in this Seminary, is a fine example of the high level of music making that was probably typical in the city. It belongs to a genre known as *negrilla* or *guineo* (among other names), common in Spanish theater and poetry since the earlier sixteenth century. In a *guineo*, Castilian stereotypes of the Black slave population are "satirized" and transformed into the musical and poetic elements, illustrated in this case by a call-and-response musical structure and a preference for systematic hemiolas that recalls modern polymetric compositions.

It is common to encounter small musical jewels by composers about which close to nothing is known. One such case is Manuel José de Quirós' *Jesús, Jesús, y lo que subes*. Quirós (d. 1765) was chapelmaster at the cathedral in the city of Antigua, in Guatemala. He was elected to that position in 1738, the first notice we have of him. An avid collector of music and teacher, Quirós became acquainted with composer Ignacio Jerusalem during the Italian's tenure at the Mexico City Cathedral. His works exhibit influence from Jerusalem and other contemporary Italian composers such as Pergolesi and Porpora. Quirós' *Jesús, Jesús, y lo que subes* is an elegant, subtly sensuous duet for equal voices that effectively utilizes musical painting to illustrate the ascension of Jesus Christ.

By virtue of its secular text, a reflection on the perils of vanity, Manuel Blasco's (ca. 1628 – ca. 1696) *Ventezillo travieso* is unique among the vocal works featured in this recording. Nothing is known about Blasco's birthplace, his early life, or where he received his musical education. A Hieronymite friar, Blasco appears to have been active at the cathedral in Bogotá in the late 1670s, where several of his

compositions, including *Ventezillo traviesso*, are preserved. In 1682 he was hired as interim chapelmaster at the Quito Cathedral, and given the task of improving the quality of the Cathedral's musical establishment, in decline due to a drawn-out conflict with the previous chapelmaster, Ortuño de Larrea. Highly regarded as a composer and organist, Blasco's task was an apparent success. He remained in interim capacity until 1695, when the leadership of the cathedral unanimously decided to elect him as permanent chapelmaster. As it would turn out, this required Blasco to supply documentation he was unable to, and his post came to an abrupt end.

It has long been conjectured that Santiago de Murcia (1673–1739), one of the most important figures in the history of the five-course guitar and Spanish music, traveled to Mexico sometime in the early eighteenth-century and ended his days there. This hypothesis was based on the existence of various copies of his music there. Spurred by the recent discovery of a new source for his music in Chile, the most current research into Murcia's life strongly suggests that he never sailed across the Atlantic, but rather sent manuscript copies of his music to patrons in the New World. It has also established that Murcia was born in 1673, almost a decade before it was previously thought. More importantly, it is now clear that although the autograph sources of his music were copied late in his life (beginning in 1722), his work was already well known in his native Madrid in the outset of the eighteenth century. Under this light works such as the *Canarios*, to be found in a manuscript known as the Saldivar Codex no. 4, gain additional relevance. Despite its longevity, key musical features of the *canario*, such as the four-bar phrase length and the dotted rhythms, remain intact, as captured in Murcia's setting. The *canario* was an aristocratic dance well known throughout Europe since the middle of the sixteenth century, often featured in dancing manuals and as strophic dance-songs or instrumental music in opera and theater. Interestingly, its main features eventually made their way into folk traditions in Mexico and elsewhere in the American continent, possibly thanks to, at least in part, Santiago de Murcia.

In the different Latin American archives containing colonial music it is fairly common to encounter works written by Iberian composers who never traveled across the Atlantic. Such is the case of Spanish composer Alonso Torizes (ca. 1635 – ca. 1684). Torizes (or Torices) held the position of chapelmaster at the Spanish cathedrals of Zamora (1663–1666) and Málaga (1666–1683), where most of his music is preserved. Some of his works have also survived in the Guatemala City Cathedral archive. *Toca la flauta* is his only composition preserved in the Cathedral archive in Bogotá, Colombia, one of the largest archives in colonial Latin America. *Toca la flauta* belongs to the same genre of ethnic *villancicos* as *Pasacualillo* and *¡Fuera, fuera, háganles lugar!*, compositions inspired by the stereotyped characteristics

of different ethnic minorities (such as African Blacks or native Indians) and constructed around allusions to their distinct dialects and pronunciation of the Castilian language. In the case of *Toca la flauta* the allusions pertain to the community of Black slaves brought from Guinea, and hinge on the substitution of letters ("*plimo*" instead of the Castilian "*primo*," for instance) and the constant repetition of words such as "*zambacaté*" in the manner of a refrain. The simple harmonic scheme and straightforward call-and-response structure of the three voices underscore a complex rhythmic structure organized around a series of quasi-perpetual hemiolas, together intended to establish a link between dance, street music, and ethnicity.

A keyboard virtuoso best known for his collection *Sonate d'intavolatura per organo e cimbalo* (Rome, 1716), Italian composer Domenico Zipoli (1688–1726) was recruited by the Jesuits while working as an organist in Rome, and in 1717 left for the Jesuit missions in Paraguay. Derailed by a storm, he disembarked in Buenos Aires, Argentina, and soon left for Córdoba, where he studied at the university to receive orders as a priest. Zipoli died of tuberculosis before he was ordained. His music was held in high esteem throughout cathedrals in South America, with copies surviving in Perú and Bolivia. *In hoc mundo* is attributed to Zipoli in a mid-nineteenth-century manuscript in the Jesuit mission in Moxos, Bolivia, although other unattributed copies of the works exist elsewhere. Presumably a cantata, although possibly also part of a larger sacred work, *In hoc mundo* is a prayer to Saint John for his aid in overcoming the vicissitudes of the worldly life.

DANIEL ZULUAGA

La soprano Hélène Brunet est une artiste lyrique canadienne émergente dont la voix a été célébrée pour « sa classe, son raffinement, sa pureté; la musique qui parle sans artifices ». Au cours des récentes saisons musicales, Hélène Brunet a collaboré avec d'importants ensembles et orchestres, dont l'Orchestre métropolitain, le Seattle Baroque Orchestra, le Columbus Symphony Orchestra, American Bach Soloists de San Francisco, Tafelmusik Baroque Orchestra, I Musici de Montréal, l'Ensemble Caprice, l'Ensemble Aradia, l'Ensemble Les Boréades, Clavecin en Concert, et, bien-sûr, l'Harmonie des saisons. À l'opéra, on a pu l'entendre en tournée à l'Opéra royal du Château de Versailles dans une production de *Persée* de Lully, avec la compagnie torontoise Opera Atelier. Elle a chanté sous la direction de chefs réputés tels que Yannick Nézet-Séguin, Jean-Marie Zeitouni, Eric Milnes, Jeffrey Thomas, Kevin Mallon, Matthias Maute, David Fallis et Alexander Weimann. Originaire de Québec, Hélène Brunet est diplômée de l'Université de Montréal et poursuit sa formation auprès du New-Yorkais Neil Semer. Elle est aussi ambassadrice pour Simaudio.



HÉLÈNE BRUNET SOPRANO

Soprano Hélène Brunet is an emerging Canadian artist whose singing has been celebrated for its “style, refinement, purity; music that speaks without artifice.” In recent seasons, Hélène Brunet has collaborated with reputed ensembles and orchestras, including the Orchestre métropolitain, Seattle Baroque Orchestra, Columbus Symphony Orchestra, American Bach Soloists in San Francisco, Tafelmusik Baroque Orchestra, I Musici de Montréal, Ensemble Caprice, Ensemble Aradia, Ensemble Les Boréades, Clavecin en Concert and l'Harmonie des saisons. In opera, she sang on tour in a production of *Persée* (Lully) at the Royal Opera House of the Château de Versailles with the Toronto company Opera Atelier. She has sung under such renowned conductors as Yannick Nézet-Séguin, Jean-Marie Zeitouni, Eric Milnes, Jeffrey Thomas, Kevin Mallon, Matthias Maute, David Fallis, and Alexander Weimann. Born in Quebec City, Hélène Brunet is a graduate of the University of Montréal and continues her studies with reputed New-York voice teacher Neil Semer. She is also an ambassador for Simaudio.

Elaine Lachica a été soliste avec le New York Collegium sous la direction d'Andrew Parrott, au Festival Montréal Baroque et au festival Tage Alter Musik de Ratisbonne, en Allemagne, sous la baguette d'Eric Milnes, de même qu'avec l'ensemble baroque REBEL, les Voix humaines, l'Harmonie des Saisons, le Waverly Consort, Opera Omnia, le Rose Ensemble, l'Ensemble Caprice et la compagnie de danse Mark Morris au Lincoln Center, dans le cadre du festival Mostly Mozart. Elle a été lauréate 2014 du concours international Bruce Haynes pour l'interprétation vocale de la musique de Jean-Sébastien Bach; pour souligner l'événement, un enregistrement en studio sera produit sur l'étiquette ATMA Classique dans le cadre de la série des cantates de Bach présentée par Montréal Baroque.

ELAINE LACHICA SOPRANO

Elaine Lachica has performed as a soloist with the New York Collegium under Andrew Parrott, the Montreal Baroque Festival and the Tage Alter Musik Festival in Regensburg, Germany under Eric Milnes, the Rebel Baroque Orchestra, Lex Voix Humaines, l'Harmonie des Saisons, The Waverly Consort, Opera Omnia, The Rose Ensemble, Ensemble Caprice, and the Mark Morris Dance Company at Lincoln Center for the Mostly Mozart Festival. Elaine is a 2014 winner of the Bruce Haynes International Competition for the singing of the music of Johann Sebastian Bach where a studio recording will be released as part of Montreal Baroque's Bach Cantata series on ATMA Classique.



Né au Chili, Rodrigo del Pozo a étudié le chant, la guitare classique et le luth à l'Université pontificale catholique du Chili (la Católica). Il s'est mérité une bourse pour étudier le luth avec Jakob Lindberg et le chant avec Nigel Rogers, en plus d'étudier avec David Mason. Actuellement, il enseigne le chant et l'interprétation à la Faculté de musique de la Católica. Rodrigo del Pozo s'est produit avec la plupart des principaux ensembles qui se spécialisent dans le répertoire baroque, notamment avec Concerto Palatino, l'Ensemble baroque de Limoges, le Gabrieli Consort, le Harp Consort, The King's Consort, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, St James's Baroque Players, ainsi qu'avec Tafelmusik. Rodrigo del Pozo a participé à de nombreux enregistrements chez Auvidis-Astrée, DG, EMI, Harmonia Mundi, Hyperion, Etcetera, Signum et Teledec. De ce nombre, les parutions les plus récentes sont l'album *Denoyé – Corrette d'après Vivaldi : Hommages*, avec Le Parlement de Musique sur étiquette Ambronay Éditions, et *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi avec The Taverner Consort and Players.



RODRIGO DEL POZO TÉNOR :: TENOR

Born in Chile, Rodrigo del Pozo studied singing, classical guitar, and lute at the Universidad Católica de Chile. He was awarded a scholarship to study the lute with Jakob Lindberg and singing with Nigel Rogers, and also studied with David Mason. Currently he teaches singing and performance practice at the Faculty of Music of the Universidad Católica de Chile (PUC). Rodrigo del Pozo has performed with most of the leading groups specializing

in the Baroque repertoire, including Concerto Palatino, L'Ensemble Baroque de Limoges, the Gabrieli Consort, the Harp Consort, The King's Consort, the Orchestra of the Age of Enlightenment, St James's Baroque Players, and Tafelmusik. Rodrigo del Pozo's many recordings include credits for Auvidis-Astrée, DG, EMI, Harmonia Mundi, Hyperion, Etcetera label, Signum, and Teledec. Most recently released are *Denoyé – Corrette d'après Vivaldi : Hommages* with Le Parlement de Musique on Ambronay Éditions and Claudio Monteverdi *L'Orfeo* with The Taverner Consort and Players.

Reconnu pour son expressivité, sa sensibilité musicale raffinée, sa souplesse vocale, la beauté et la légèreté de son timbre, Philippe Gagné a touché à toutes les époques de la musique, affichant cependant une prédilection pour la musique baroque. Cette affinité particulière et son talent inné pour cette musique l'ont d'ailleurs amené à se produire au Canada, aux États-Unis, en Amérique du Sud et en Europe. Il s'est produit avec de nombreux ensembles reconnus tels que Les Violons du Roy, Le Studio de musique ancienne de Montréal, Les Boréades, I Musici de Montréal, Le Palais royal, Les Idées Heureuses, L'Ensemble Caprice et L'Harmonie des saisons. Il a chanté également sous la direction de musiciens renommés tels que Bernard Labadie, Eric Milnes, Christopher Jackson, Francis Colpron, Geneviève Soly et Hervé Niquet. En mars 2014, Philippe a été lauréat du Concours international Bruce Haynes. Cette même année il a également participé à deux enregistrements sous étiquette ATMA Classique.



PHILIPPE GAGNÉ TÉNOR :: TENOR

Philippe Gagné has been praised for his expressiveness, refined musical sensitivity, and vocal flexibility, as well as for the beauty and lightness of his tone quality. Philippe embraces all periods of music, but has a predilection for the Baroque repertoire. This particular affinity, combined with an innate talent for the music of this period, has earned him engagements in Canada, the United States, South America, and Europe. He has performed with many well-known groups, including Les Violons du Roy, Le Studio de musique ancienne de Montréal, Les Boréades, I Musici de Montréal, Le Palais Royal, Les Idées Heureuses, Ensemble Caprice, and L'Harmonie des saisons. He has worked under several acclaimed conductors and artistic directors, including Bernard Labadie, Eric Milnes, Christopher Jackson, Francis Colpron, Geneviève Soly, and Hervé Niquet. In March 2014, Philippe was among the winners at the Bruce Haynes International Competition. Philippe Gagné has been featured in two ATMA Classique recordings in 2014.

Joel González Estrada est diplômé en chant classique et populaire du Conservatoire Ideario Martiano à Cuba. Actuellement, il chante avec le groupe Nexus, avec lequel il explore différents styles musicaux, notamment la musique cubaine. Il a pris des cours de chant en France et a participé à des festivals importants de musique ancienne dans ce pays. Il a enregistré des disques, entre autres avec le Choeur national de Cuba et l'ensemble de musique ancienne Ars Longa. Au Canada, il a chanté le *Requiem* de Brahms avec Matthias Maute et la *Messe en si mineur* de Bach avec le même directeur. Il a été invité par le Studio de musique ancienne de Montréal où il a chanté comme soliste et choriste les *Vêpres* de Monteverdi aux côtés de Charles Daniels, Suzie LeBlanc et Shannon Mercer. Au 8^e festival de musique Montréal Baroque, il a interprété les rôles de Télemaco et d'Anfinomo dans l'opéra *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Claudio Monteverdi, dirigé par Eric Milnes.



JOEL GONZÁLEZ ESTRADA TÉNOR :: TENOR

Joel González Estrada graduated in classical singing from the Ideario Martiano Conservatory in Havana, Cuba. He currently sings with the group Nexus, exploring Cuban and various other styles of music. He has taken voice training in France, and participated in major French festivals of early music. His recording projects include a CD with the National Choir of Cuba and the Cuban-based early music ensemble Ars Longa. In Canada, he has sung both Brahms' *German Requiem* and Bach's *Mass in B Minor* under the direction of Matthias Maute. As a guest soloist and chorister he sang Monteverdi's *Vespers* with Charles Daniels, Suzie LeBlanc, Shannon Mercer, and the Studio de musique ancienne de Montréal. During the eighth edition of the Montreal Baroque Festival, he sang the roles of Telemaco and Anfinomo in Claudio Monteverdi's opera *Il ritorno d'Ulisse in patria* by Claudio Monteverdi, under the direction of Eric Milnes

Le ténor Mark Bleeke a un répertoire des plus éclectiques qui s'étend du Moyen Âge et de la Renaissance aux périodes baroque, classique et contemporaine, sans oublier l'opéra, le jazz et la chanson populaire. Il a chanté le rôle de Daniel dans la production, par l'Ensemble for Early Music, de *Daniel and the Lions*, présentée plus de cent fois de par le monde dans des festivals. Souvent invité par le Folger Consort, il a interprété des chansons élisabéthaines avec cet ensemble, et il a joué le rôle d'un troubadour dans la diffusion sur PBS et l'enregistrement de *The Power of Myth*, avec Bill Moyers et Joseph Campbell. M. Bleeke a tenu le rôle d'Apollon dans la production par le Boston Early Music Festival de l'*Orfeo* de Monteverdi, dont il a aussi chanté les *Vêpres de 1610* avec le Tavener Consort, dans les deux cas sous la direction d'Andrew Parrott.

MARK BLEEKE TÉNOR :: TENOR

Tenor Mark Bleeke sings music of the Medieval, Renaissance, Baroque, Classical, Contemporary, Operatic, Jazz and Popular genres. He sang the role of Daniel in Ensemble for Early Music's production of *Daniel and the Lions* well over one hundred times in festivals worldwide. As a frequent guest with The Folger Consort he has enjoyed performing Elizabethan songs, and his portrayal of a troubadour, is featured in the PBS broadcast and recording of *The Power of Myth* with Bill Moyers and Joseph Campbell. Mr. Bleeke appeared as Apollo in Boston Early Music Festival's production of Monteverdi's *Orfeo*, and sang his *Vespers of 1610* with the Tavener Consort, both under the direction of Andrew Parrott.



Campé en plein cœur d'une magnifique région du Québec réputée pour la beauté saisissante de ses paysages changeants au gré des saisons, les Cantons-de-l'Est, L'Harmonie des saisons, ensemble vocal et instrumental avec invités internationaux, se dédie principalement au répertoire de la musique ancienne profane et sacrée, et se produit sur instruments d'époque. L'ensemble fut fondé en 2010 par la multi-instrumentiste Mélisande Corriveau, qui en assure la direction artistique, et le chef et claveciniste new-yorkais de renommée internationale Eric Milnes.

Les artistes réunis pour les différents projets de l'ensemble proviennent du Canada, des États-Unis, de l'Amérique centrale et du Sud ainsi que de l'Europe. En plus de présenter une série de concerts dans la région des Cantons-de-l'Est, l'ensemble s'est produit lors de festivals importants dont Orford, Classica et Montréal Baroque, ainsi qu'en tournée à l'étranger, aux États-Unis et en Amérique du Sud. Il compte plus d'une cinquantaine de représentations à son actif.

L'Harmonie des saisons est récipiendaire de plusieurs subventions du gouvernement canadien (fondation Musicaction), du Conseil des arts et des lettres du Québec, ainsi que des villes de Granby et Lac-Brome.

L'HARMONIE DES SAISONS

The musical ensemble L'Harmonie des saisons is based in the heart of Quebec's magnificent Eastern Townships, celebrated for scenery whose breathtaking beauty changes with the seasons. The ensemble consists of vocalists and instrumentalists (playing period instruments) who, with international guest artists, mainly perform sacred and secular early music. L'Harmonie des saisons was founded in 2010 by multi-instrumentalist Mélisande Corriveau, its artistic director, and by renowned New York-based conductor and harpsichordist Eric Milnes.

The artists who collaborate on the ensemble's various projects come from Canada, the United States, Central and South America, and Europe. To date, the ensemble has performed more than 50 concerts. As well as presenting a concert series in the Eastern Townships, it has also played at major festivals such as Orford, Classica, and Montreal Baroque, and toured in the United States and in South America.

L'Harmonie des saisons has received grants from the Canadian government (through Fondation Musicaction), the Conseil des arts et des lettres du Québec, and from the cities of Granby and Lac-Brome.

Photo : Pierre-Etienne Bergeron



Eric Milnes a reçu les éloges de la critique des deux Amériques, de l'Europe et de l'Asie, qui a salué en lui l'un des directeurs choraux et artistes du clavier les plus dynamiques, les plus créatifs et les plus irrésistibles de sa génération. Les performances imaginatives et énergiques de cet interprète né à New York ont été applaudies dans de nombreux festivals dont ceux d'Utrecht, de Brême, de Potsdam, et de Boston, au festival Mostly Mozart, ainsi qu'aux festivals de Montréal, Vancouver, Ottawa, Toronto, Berkeley, Santa Fe et Orford, de même que dans tous les grands centres culturels d'Amérique du Nord et d'Europe. Eric Milnes a dirigé l'ensemble New York Baroque, l'Orchestre baroque de Seattle, l'Orchestre symphonique national de Santiago du Chili, le New York Collegium, le Trinity Consort, l'Orchestre baroque de Portland, les Boréades, et la Bande Montréal Baroque. Sa discographie complète contient plus de 40 disques à titre de chef, de claviciniste et d'organiste. Codirecteur fondateur de l'Harmonie des saisons, il a dirigé plus d'une cinquantaine de concerts avec cet ensemble québécois. En 2013 il s'est mérité la Médaille épiscopale pour son service distingué auprès de l'Église épiscopale après 30 ans de service à titre de directeur musical et d'organiste à l'église St. John's de Lattingtown, dans la région de Locust Valley de l'État de New York.



Photo : Pierre-Etienne Bergeron

ERIC MILNES

Eric Milnes has been critically acclaimed throughout North and South America, Europe and Asia as one of the most dynamic, creative and compelling choral directors and keyboard artists of his generation. A native New Yorker, his imaginative and energized performances have been applauded at the Utrecht, Bremen, Potsdam, Boston, Mostly Mozart, Montréal, Vancouver, Ottawa, Toronto, Berkeley, Santa Fe, and Orford Festivals, and in performances in every major North American and European cultural center. As conductor he has directed New York Baroque, The Seattle Baroque Orchestra, The National Symphony Orchestra of Santiago (Chile), The New York Collegium, Trinity Consort, The Portland Baroque Orchestra, Les Boréades, and La Bande Montréal Baroque. His complete discography contains over 40 CDs as conductor, harpsichordist and organist. As founding co-director of L'Harmonie des saisons (Quebec) he has conducted over 50 performances with that group. In 2013 he was awarded The Bishop's Medal for distinguished service to the Episcopal Church after 30 years serving as director of music and organist at St. John's of Lattingtown, Locust Valley, New York.

Mélanide Corriveau est aussi à l'aise au violoncelle baroque, aux flûtes à bec et à la viole de gambe qu'au pardessus de viole, pour l'étude duquel elle obtint un doctorat de l'Université de Montréal en 2014 avec honneurs, faisant d'elle une des rares spécialistes au monde. Elle fait valoir son expertise autant en Amérique qu'en Europe, auprès d'ensembles reconnus comme Les Voix Humaines (consort de violes), la Bande Montréal Baroque, Les Boréades de Montréal, le New York Baroque, l'Ensemble Caprice, Sonate 1704, Capriccio Stravagante (Paris) ainsi que l'ensemble Masques, en plus d'assurer la codirection artistique de l'Harmonie des saisons. Mélanide Corriveau a participé à de nombreux concerts sur les ondes de la Société Radio-Canada et sur les ondes des radios nationales de Belgique, de France, de Pologne, d'Autriche, des Pays-Bas, d'Allemagne, et des États-Unis, en plus de prendre part à plus d'une trentaine d'enregistrements sous les étiquettes Naxos, XXI, Analekta, ATMA Classique, Harmonia Mundi, Paradiso et Zig-Zag Territoires.



Photo : Pierre-Etienne Bergeron

MÉLANIDE CORRIVEAU

Mélanide Corriveau is equally at ease with the Baroque cello, recorders, and the viola da gamba as she is with the pardessus de viole. In 2014, she obtained a doctorate with honors in performance on the latter instrument from the Université de Montréal, becoming one of the few people in the world specializing in the pardessus de viole. Her expertise has been called on both in America and in Europe, where she has played with such renowned ensembles as the Voix Humaines viol consort, La Bande Montréal Baroque, Les Boréades de Montréal, the New York Baroque, Ensemble Caprice, Sonate 1704, Capriccio Stravagante (Paris), and Ensemble Masques. As well, she is artistic co-director of L'Harmonie des saisons. Many of Mélanide Corriveau's concerts have been broadcast by the CBC and by national radio networks in Belgium, France, Poland, Austria, the Netherlands, Germany, and the United States. As well, she has participated in more than 30 recordings on the Naxos, XXI, Analekta, ATMA Classique, Harmonia Mundi, Paradiso, and Zig-Zag Territoires labels.

1 :: ¡FUERA, FUERA, HÁGANLES LUGAR!

¡Fuera, fuera, háganles lugar!
que los indios bienen, y no es novedad
¡Ha, ha, ha, hay!
El que en el portal, la perdida Tubu, fuease a resollar.
Además, que al pesebre vino todo irracional.
¡Ha, ha, ha, hay!
No borláis pastor español mera
todos somos gente, hijos de el Adán,
y la Niño todos veneron buscar.
Con perdón lo viste también animal,
Boye, mula, ppsisco, en Belén estar.
Imaraicumari
gentes no aberán, hay tal, todos somos mondo
hijos del Adán, hay tal. No borláis reyendo con su
ha, ha, ha, hay!
Dicen bien zagales, degemos ya celebrar al Sol pues su Claridad
para todos nace Hermosa,
vella, lucida y sagaz.
¡Ha, ha, ha, hay!
Ari, aricusichisum con música de cantar
la Niño mas mijor que composó Trenedad
¡Achalay, achalay!
Ppatij ny pacsos perar, llaquij nij pacso llosar
¡Achalay, achalay!
Como es su Gloria descanso, sosiego i serenidad,
suspira y llora sin parar.
¡Achalay, achalay!
Ay! Fuera, fuera, háganles lugar!

Coplas:

Quesas Neño sois la Dios, que la meramos quesas,
yo no he visto mas mui lindo como osté en la portal.
¡Achalay, achalay!
Es verdad como hermosura
del cielo de sus luces claridad.
¡Achalay, achalay!
Quesas Veirgen la María son tu madre porque está
más mijor que mijorado como Sol un poco más.
¡Achalay, achalay!
Nesedad es pensar que uviese otra de tan alta dignidad.
¡Achalay, achalay!

Faites place! Faites place! Donnez-leur de l'espace!

Faites-place, faites-place! Donnes-leur de l'espace!
Car les Indiens s'en viennent et ce n'est pas une surprise!
Ha ha ha hay!
Celui qui dans l'étable le Tubu a fait briller.
Et alors, nous venons à l'étable, fous de joie!
Ha ha ha hay!
Ne vous leurrez point : vous n'êtes qu'un berger espagnol –
Car nous sommes tous des paysans, tous des enfants d'Adam,
Et nous sommes venus chercher l'Enfant.
Après tout, même les animaux ont la chance de le voir –
Le bœuf, la mule, l'oiseau sont tous à Bethléem,
Alors pourquoi?
Amis, n'ayez honte, c'est assez! nous sommes
Tous de ce monde,
Enfants d'Adam, c'est assez! Ne vous leurrez point,
vous qui régniez sur nous. Dites-le clairement, bergers,
car nous le leur disons maintenant, nous célébrons le Soleil dans
la clarté né pour nous en toute splendeur; aimable; brillant et vif!
Ha ha ha hay!
Oui, laissez-nous à notre bonheur de chanter cette musique
Pour cet enfant, de la meilleure musique que celle composée par
Trenedad. Achalay, achalay!
Tristement, il parle avec espoir, en pleurant sombrement
Achalay, achalay!
Regarde comme son repos glorieux, calme et serein
Ses soupirs et ses pleurs n'ont de cesse.
Achalay, achalay!
Faites-place, faites-place! Donnez-leur de l'espace!

Couplets:

Peut-être, Enfant, es-tu le Dieu que nous avons mérité, je n'ai
jamais vu de plus bel enfant que celui-là dans cette étable!
Achalay, achalay!
C'est la vérité, la beauté des cieus illumine ses yeux!
Achalay, achalay!
Peut-être que la Vierge Marie est ta mère, car elle est
meilleure, très supérieure au Soleil, et encore davantage!
Achalay, achalay!
Ce serait difficile de trouver pour toi meilleure personne!
Achalay, achalay!

Make way, make way! Clear them a space

Make way, make way! Clear them a space!
For the Indians are coming and it's no surprise!
Ha ha ha hay!
He that in the stable the lost Tubu made to shine.
And so, we come to the manger crazy with joy!
Ha ha ha hay!
Don't fool yourself - you're only a Spanish shepherd –
because we're all folks, all children of Adam,
And we've come to seek the Child.
After all, even the animals get to see him –
Ox, mule, bird, all right there in Bethlehem,
And so, why?
Folks, don't be ashamed, it's enough! We're all the world,
Children of Adam, it's enough! Don't fool yourselves,
you who rule over us. Say it well shepherds, for we say so now to
them we now celebrate the Sun in its clarity
born for us all in beauty; lovely, bright and wise!
Ha ha ha hay!
Yes, let us be happy with music to sing
To the child, better than that composed by Trenedad
Achalay, achalay!
Sadly he speaks hope, sadly weeping
Achalay, achalay!
See how in his glorious rest, serene and calm
he sighs and weeps ceaselessly.
Achalay, achalay!
Make way, make way! Clear them a space!

Verses:

Maybe, Child, you're the God that we've perhaps deserved, I've
never seen one so pretty as the one there in the manger!
Achalay, achalay!
It's the truth that the beauty of heaven lights up his eyes! Achalay, achalay!
Maybe 'Virgin the Mary' is your mother because she's
better, much better than the Sun, and even more besides! Achalay, achalay!
It would be hard for you to find anyone better!
Achalay, achalay!

2 :: CONVIDANDO ESTÁ LA NOCHE

Convidando está la noche
aquí de músicas varias
al recién nacido infante
canten tiernas alabanzas.

Alegres cuando festivas
unas hermosas zagales
con novedad entonaron
juguetes por la guaracha.

¡Ay, que me abraso, ay! divino dueño, ¡ay!
en la hermosura, ¡ay! de tus ojuelos, ¡ay!

¡Ay, cómo llueven, ay! ciento luceros, ¡ay!
rayos de gloria, ¡ay! rayos de fuego, ¡ay!

¡Ay, que la gloria, ay! del portaliño, ¡ay!
ya viste rayos, ¡ay! si arrojáyalos, ¡ay!

¡Ay, que su madre, ay! como en su espero, ¡ay!
mira en su lucencia, ¡ay! sus crecimientos, ¡ay!

¡En la guaracha, ay! le festinemos, ¡ay!
mientras el niño, ¡ay! se rinde al sueño, ¡ay!

¡Toquen y bailen, ay! porque tenemos, ¡ay!
fuego en la nieve, ¡ay! nieve en el fuego, ¡ay!

¡Pero el chicote, ay! a un mismo tiempo, ¡ay!
llora y se ríe, ¡ay! qué dos extremos, ¡ay!

¡Paz a los hombres, ay! dan de los cielos, ¡ay!
a Dios las gracias, ¡ay! porque callemos!

3 :: HANACPACHAP CUSSICUININ

Hanacpachap cussicuinin,
huarancacta much ascaiqui
Yupai ruru pucoc mallqui,
runacunap suyacuinin
Callpannacpa quemicuinin:
Huaciscacaita.

Uyarihuai muchascaita,
Diospa rampan, Diospa maman
Yura tocto hamancaiman,
yupascalla, collpascaita
Huahaurquiman suyuscaita:
Ricuchillai.

Réjouissons-nous en cette nuit

La nuit conviait
toutes sortes de musiciens à chanter
de tendres et joyeuses louanges
à l'enfant nouveau-né

quand, avec allégresse,
quelques belles jeunes filles
entonnèrent de nouveaux couplets
pour danser une guaracha.

Ah! Comme elle m'embrase, divin maître,
la splendeur de tes yeux!

Ah! il en jaillit cent lumières,
rayons de gloire, rayons de feu!

Ah! comme elle rayonne de gloire,
la petite porte luisante de glace!

Ah! avec quel zèle sa mère regarde
s'accroître sa lumière!

Nous célébrons par la guaracha
l'Enfant qui succombe au sommeil!

Ils jouent et dansent, car il y a
du feu dans la glace, de la glace dans le feu!

Mais le grand gaillard pleure et rit
en même temps – les deux extrêmes!

Le Ciel donne la paix aux hommes,
rendons grâce à Dieu, cela nous fera taire!

Marie, Mère des cieux, ma joie

Marie, Mère des cieux, ma joie,
je t'envoie des milliers de remerciements et t'honore,
du fond de la détresse,
pour l'abondance de tels fruits.
Les hommes ont foi et espoir en ce pouvoir et cette force
supportée par ton nom.

Entendez nos prières, nos adorés, nos révéérés et
puissants Dieu et Mère de Dieu.
Merveilleux lis, aux dessins jaunes et blancs,
Recevez ce chant que nous vous adressons,
venez-nous en aide: Montrez-nous votre fils

Feasting on this night

Feasting on this night
here, with varied music
to the new-born child
they sing tender praises

As happy as they are festive
these handsome shepherds
intone – with novelty –
these trifles for the guaracha!

Oh, how I burn, oh! Divine master, oh!
in the loveliness, oh! Of your eyes, oh!

Oh, how they rain down, oh! rays in their hundreds, oh!
Rays of glory, oh! Rays of fire, oh!

Oh, such is the glory, oh! of the manger, oh!
rays now seen, oh! melting the ice, oh!

Oh, how his mother, oh! How in her hope, oh!
See his radiance, oh! ever increasing, oh!

In the guaracha, oh! we celebrate, oh!
while the child, oh! gives himself to dreaming, oh!

Play and dance, oh! for here we have, oh!
fire in ice, oh! ice in fire, oh!


But the little one, oh! all at the same time, oh!
both weeps and laughs, oh! what a contrast, oh!

Peace towards men, oh! gift of the heavens, oh!
thanks be to God, oh! now we'll shut up!

Thou of the heavens, my joy

Thou of the heavens, my joy,
I give a thousand thanks and honor thee,
Out of the depths,
for the abundance of such fruits.
Man trusts in thy hope, thy power and strength
supported by thy name.

Hear us in our prayer, adored, revered and
powerful God and Mother of God.
Beauteous lily of yellow and white,
Receive this song which we offer unto thee,
come to our aid: Show us thy son



Gloria cachun Dios yayapac,
Dios churipac hinallatac
Sancto Espiritu pac huantac,
Cachun gloria, viñaillapac
Caucaicunap, cauçainipac :
Cusicachun, Amen.

4 :: AY ANDAR, ANDAR A TOCAR, A CANTAR, A BAYLAR

Ay andar, andar a tocar, a cantar, a baylar
¡A cantar todo gargüero!
Que sino quiere cantar
por la ley de los folijones
la garganta perderá ¡Ay andar!
A tocar todo pandero
nadie se podrá excusar
que donde hay mucho concurso,
muchos panderos abrá ¡Ay andar!
A baylar todo Juanete
que no podrá disculpar,
condénase a zabañones
por huir la agilidad ¡Ay andar!
Que toca y retoca y repica Pascual
que hoy a nacido una rara veldad,
que todos y todas y muchos y más,
jastillas se hagan a puro baylar!
Repíte Pascual, —Qual?
Qual será en creciendo aquesta Deydad,
si resién nasido no tiene otra yguál.
Que toca y retoca y repica Pascual,
pues hoy ha nacido quien vida nos da.
Repica bien las sonajas,
por q'oy hasiéndome rajás,
e de baylar con bentajas,
¡al ayroso vendabal! Que toca...
Folijón en español
quiere la Madre del sol
no tiene en su fasistol
otro mejor Portugal. Que toca...
Un monasillo atrebido
en cara manda el chillido,
dió un grito tan desmedido,
Que le quitó a un sordo el mal. Que toca...
Otro dando zapatetas
no le balieron las tretas,
qu'en lugar de zapatetas
dió el colodrillo al umbral. Que toca...

Gloire au Père
et au Fils
et au Saint-Esprit,
au Dieu qui est,
qui était, et qui vient,
pour les siècles des siècles. Amen.

Allez maintenant! Jouez, chantez et dansez

Allez maintenant! Jouez, chantez et dansez;
Chantez d'une voix pleine!
Et que celui qui ne chante pas,
par la loi de la fête,
perde sa voix! Allez maintenant!
Jouez de tous les tambourins;
Personne n'en sera dispensé
Car où il y aura foule
Il y aura plein de tambourins. Allez maintenant!
Dansez, chacun et chacune parmi vous,
que personne n'y échappe,
nous condamnons à des pieds meurtris
Ceux qui croient s'échapper. Allez, maintenant!
Faites sonner encore et encore ces cloches pascales!
Aujourd'hui est née une si belle vérité,
Que tous les hommes, que toutes les femmes, et plus encore,
dansent à s'en labourer les pieds!
Répète Pascual, — Quoi?
Que deviendra cette Dèité lorsqu'il sera devenu adulte,
si déjà nouveau-né il les surpasse tous,
sonnez et sonnez encore ces cloches pascales!
Car en ce jour Il est né, celui qui nous rend la vie.
Agitez bien ces petites maracas,
aujourd'hui je danserai à m'en étourdir
je danserai plus vite
que les vents du sud-ouest! Sonnez, ces cloches...
Une bonne vieille folia, dans le style espagnol
c'est ce que la mère du Soleil veut voir
mais ce n'est pas sur votre lutrin que vous la trouverez —
il n'y en a pas de plus belle — même au Portugal. Sonnez, ces
cloches...
Un enfant de chœur importun
d'un grand cri,
fit tant de bruit
qu'il guérit un homme sourd. Sonnez, ces cloches...
Un autre, essayant un enchevêtrement de pas laborieuses
n'y réussit pas tout à fait
au lieu d'améliorer sa danse
il ne fit que polir le plancher. Sonnez, ces cloches...

Glory to the Father
and to the Son
And to the Holy Ghost,
as it was in the beginning,
is now and will be forever. Amen.

Go now! Play, sing, and dance

Go now! Play, sing, and dance;
sing with all your voice!
And he who won't sing,
by the law of the fiesta,
will lose his throat! Go now!
Play all the tambourines;
None may be excused,
for wherever there's a crowd
will be plenty of tambourines. Go now!
Dance, each and every one,
no one is excused,
we condemn to sore feet
those who run swiftly away. Go now!
Ring and ring again those Easter bells!
today is born a beautiful truth,
let all men, all women, and still more again,
dance themselves to splinters!
Repeat Pascual, —What?
What will this Deity be when he's all grown up,
if even as a newborn he exceeds all,
Ring and ring again those Easter bells!
for this day He is born who gives us our life.
Shake those little maracas well,
today I'll dance myself to shreds
I'll dance faster
than the Southwest winds! Ring, those bells...
A big old folia— Spanish style
that's what the mother of the Sun wants to see
but it's not on the music stand—
there is none better—even in Portugal. Ring, those bells...
A bratty choir boy
gave out with a shout,
and made such a noise
that he cured a deaf man. Ring those bells...
Another, trying some tricky footwork
wasn't quite up to snuff
instead of polishing up his steps
he only polished the floor. Ring those bells.

6 :: A DEL DÍA, DE LA FIESTA

A del día, a de la fiesta,
lucés activas voces diversas
encened vuestra nítida pompa
exalad vuestra nítida ydea.
Y en himno con grata asistencia
celebrad A esta aurora Divina
qu'en su día se obstenta más bella.

Y pues oi en su solio así se ofrece
como Madre que todos favorece.
Y pues en este templo ya tesora ser la Madre
feliz que se adora. Buscad en el influxo
con que inspira unos el esplendor otros la lira.

En la sed pues el empeño en asento más
brillante armonía y de arebol.
Si al formar el fiel diseño esta lus mi vos amante
es clarín de tanto sol.

7 :: PASACUALILLO

¡Pasacualillo, Antonillo,
Flaciquillo, Manuelillo!
¿Qué quele, plimo?
¡Venga turo lo neglillo!
¿Qué manda el señor alcalde?
Que pue venimo a Belena
con la blanca, la molena,
no comamo el pan de balde.
Dioso le gualde al señor alcalde,
de lo plimo su plesona.
Hagamo una plocesion
a lon Dioso que ha naciro,
donde baile lo neglillo.
*Y mándese plegonal,
polque venga a noticia
de turu el lugar.*
Dioso le gualde al siol alcalde.
Y yo la plegonalé.
Palecenos ve, a plegonal a su melcé.

Ah quel jour, ah quelle fête

Ah quel jour, ah quelle fête
des lumières et tant de voix,
enflamment ta lumineuse splendeur
exhalent en musique ton ravissement
et que parmi ces lumières et ces hymnes,
une foule reconnaissante
célèbre cette aube divine
qui recèle tant de beauté en ce jour.

Que ce jour par le soleil offert,
tel une mère veillant sur tous,
et qu'en ce temple nous honorions
cette heureuse mère que nous adorons;
cherchant en ce flot qui inspire
à certains la splendeur, à d'autres la lyre.
Ainsi nous célébrons ses louanges
en de lumineux accents harmonieux aux éclats vermeils.
Et lorsqu'ils s'unissent,
ma voix aimante devient lumière
et instrument de ce soleil resplendissant.

Pasacualillo

Pasacualillo, Antonillo,
Flaciquillo, Manuelillo
Que veux-tu, mon frère?
Que tous les Noirs se réunissent.
Qu'a décrété le maire?
Puisque nous allons à Bethléem
avec tous les Blancs et les Méts,
travaillons ardemment et ne soyons pas un fardeau.
Que Dieu bénisse le maire,
tel est notre souhait.
Organisons une procession
pour ce Dieu qui est né,
où les Noirs pourront danser.
*Et que cela soit annoncé,
de sorte que cette nouvelle
puisse se répandre partout.*
Que Dieu bénisse le maire.
Je l'annoncerai.
Cela nous semble bien que tu l'annonces.


Ah what a day, ah what a feast

*Ah what a day, ah what a feast
brilliant light, many voices,
inflame your luminous splendour,
exhaling musical joy,
and among lights and hymns
of the grateful congregation,
is celebrated this divine dawn,
that grows more beautiful all day.*

*As the sun offers the day,
like the Mother who cares for us all,
so in this temple we treasure
the happy mother that we adore;
seeking that which inspires
some to splendour, others to the lyre.
Then is joined the praise in brightest accent
of harmony and red glow.
And when united,
my loving voice becomes the light
and instrument of the shining sun.*

Pasacualillo

*Pasacualillo, Antonillo,
Flaciquillo, Manuelillo
What do you want, brother?
Let all black folk gather around.
What is the Mayor's decree?
Since we are coming to Bethlehem
along with white and mixed-race people,
let us work hard and not be a burden.
May God bless the Mayor,
such is our wish.
Let us organize a procession
to the God that has been born,
where black folk may dance.
And let it be announced,
so that this news
can reach every place.
May God bless the Mayor.
And I will announce it.
We agree that you should announce it.*



Manda el alcalde Miguel
que turo Santu Tumé
en el portal de Belén
a la plocesion venga,
y la danza se plevenga.
*Y mándese plegonal,
polque venga a noticia
de turu el lugar.*

Venga neglo y negla,
y la danza se plevenga.
A la plocesion, venga,
donde baile lo negligilo
a lon Dioso que ha naciro,
que seamo de contar.
*Y mándese plegonal
polque venga a noticia
de turu el lugar.*

Coplas:
Pala hazel en un momento
una plocesión que espanta
la de la semana santa,
hagamo lo nasimiento
y es a buen entendimiento
pues que el Niño de Belén
aún no acaba de nacer
cuando comienza a penar

8 :: JESÚS, JESÚS, Y LO QUE SUBES

Jesús, Jesús y lo que subes,
dorando sendas de plata de las nubes,
pues sobre los querubes ya te dilatas.

Copla 1:
Subir en divinas luces y en alas de resplandor,
o es como un sol el que sube o le da las alas Dios.

Copla 2:
Es quien sube luz eterna de aquel divino candor,
que de encumbrado por alto se le pasa al mismo Dios.

Copla 3:
Sube con alas de fuego, animadas de su amor,
porque su espíritu baja con el fuego en que subió.

Le maire Miguel a ordonné
que tous les habitants de Santu Tumé
dans la scène de la nativité
se joignent à la procession
et qu'une danse soit organisée.
*Et que cela soit annoncé
de sorte que cette nouvelle
puisse se répandre partout.*

Venez, hommes et femmes noirs,
et qu'une danse soit organisée.
Venez à la procession
où les Noirs pourront danser
pour ce Dieu qui est né,
une histoire nous devons raconter.
*Et que cela soit annoncé
de sorte que cette nouvelle
puisse se répandre partout.*

Couplets:
Afin d'organiser rapidement
une procession qui puisse surpasser
en éclat celle de la Semaine sainte,
célébrons Sa naissance.
Et l'on comprendra bien,
comme c'est l'Enfant de Bethléem,
que même avant Sa naissance,
il a déjà entamé Ses souffrances.

Jésus, Jésus, comme tu t'élèves

Jésus, Jésus, Toi dont l'ascension
irradie des rayons argentés des nuages
au-delà des chérubins, Tu t'élèves désormais.

Couplet 1:
Pour s'élever dans la lumière divine, porté par des ailes de splendeur,
son ascension est semblable à celle du soleil levant,
Comme si Dieu lui avait donné des ailes.

Couplet 2:
C'est lui qui élève la lumière éternelle
Vers cet éclat divin
Qui, dans les hauteurs, s'approche du propre trône de Dieu.

Couplet 3:
Il monte sur les ailes de feu, animé de son amour,
pour que son esprit redescende avec les flammes qu'il a lui-même
allumées.

*Mayor Miguel requests
that everyone from Santu Tumé
at the nativity scene
come to the procession,
where dance will be expected.
And let it be announced,
so that this news
can reach every place.*

*Come, black men and women,
and a dance will be expected.
Come to the procession,
where black folk will dance
to the God that has been born,
such a story must be told.
And let it be announced,
so that this news
can reach every place.*

Verses:
To swiftly organize
a procession to outshine
that from Holy Week,
let us celebrate His birth.
And it will be well understood,
as the Child from Bethlehem,
even before being born,
has already begun His suffering.

Jesus, Jesus you ascend

*Jesus, Jesus you ascend
gilding the silver rays of the clouds
as above those cherubs you now arise.*

Verse 1:
To ascend in divine light and lifted by wings of splendor,
he who ascends does so like a rising sun or has been given wings
by God himself.

Verse 2:
It is he who raises the eternal light to that divine brightness
which, in the heights approaches the very throne of God.

Verse 3:
He ascends on wings of fire, animated by his love,
so that his spirit can descend with the same fire it arose.

9 :: VENTEZILLO TRAVIESSO

Ventezillo traviesso que entre las ramas
en bullicio enamoras flechando escarchas.
En vano te enojas rizando las hojas, turbando
las fuentes, hiriendo las plantas. Pues hoy
para tu desaire, a pesar de tu rigor, verás que tu
gloria es flor, y toda su pena es aire.

Flores, si del cierzo alevé
no escondéis vuestros pimpollos para tejeros
desmayos la nieve riza sus copos.

Fuentes, que del mar del alma aspiráis a mejor
golfo, si camináis a ser perlas
huid del adusto Noto.

Plantas, que en el aire vano ostentáis vuestros
cogollos, que fruto espera qué fia del viento
su patrimonio.

11 :: TOCA LA FLAUTA

Toca la flauta, siola Flásica,
tócala bé qui me caio de risa.
Que hay de nueva sígalo vosa mercé
qui lan diosa chiquitilla ha naciro ya in Belé
tócalo bié (tócala bé, tócala bé).
Yo solito quielo tocal la multelo
Vaya vaya
sonó la pandelo, cantá la e coldelo
plima Flásica toca, viste e ¡husiá, husié!
que o plimo neglo ¡husiá, husié!
al síquillo aleglalemo
mil cosita le tlaemo ¡husiá, husié!
y a la glolia cantalemo ¡husiá, husié!
¡Ay, ay, ay! ¡Que le, le, le!
Al son sonetillo del zambacaté.

Copla 1:
De Guinea salimos (zambacaté)
polque sano so plimo (zambacaté)
y a buscallo venimos (zambacaté)
que la vila nos de.
¡Ay, ay, ay! ¡Que le, le, le!
Al son sonetillo de zambacaté

Vilain petit vent qui bruit entre les branches

Vilain petit vent qui bruit entre les branches,
tu conquiers les cœurs en décochant des flèches dans la glace.
En vain tu te choques, asséchant les feuilles, dérangeant
les fontaines, blessant les plantes. Mais aujourd'hui, pour
notre malheur, et malgré ta sévérité, tu verras
que ta gloire est fleur, et que ta peine est air.

Fleurs, si face à ce vent du nord
vous ne cachez pas vos boutons, pour vous causer encore plus de
chagrin, les flocons de neige brûleront vos pétales.

Fontaines, si la mer des âmes ne vous aspire pas vers une
meilleure providence, si vous désirez devenir perles,
échappez-vous de ce lugubre vent du sud.

Plantes, si l'air vaniteux fait étalage de vos bourgeons,
qui peut espérer vos fruits si vous en confiez les trésors au vent?

Joue de la flûte

Joue de la flûte, Mamzelle Francisca,
Joue du violon (?) car je meurs de rire
Il y a de grandes nouvelles: tu es pardonné
Car ce petit bébé, ce Dieu est né à Bethléem
Joues-en (joue du violon, joue du violon)
Je ne veux que faire taire cette mule.
Vas-y! Vas-y!
Bats ce tambourin; chante cette chanson
Joues-en, cousine Francisca, oh quelle vue! (husi-a husi-é!)
Alors, que tous ces Noirs chantent "husi-a husi-é" pour rendre ce
petit enfant heureux,
Et nous lui apporterons un millier de petits présents (husi-é)
Et nous chanterons à sa gloire
Ay ay ay ! Que le le le!
Et nous allons danser au son de cette zambacaté!

Couplet 1 :
Nous quittons la Guinée (zambacaté)
Car il guérira notre peuple (zambacaté)
Et nous sommes venus le trouver (zambacaté)
Pour qu'il nous donne la vie.
Ay ay ay! Que le le le!
Et nous allons danser au son de cette zambacaté!

Naughty little wind that between branches noisily

*Naughty little wind that between branches noisily
conquers hearts sending arrows into the frost.
In vain you get mad, drying the leaves, disturbing
fountains, injuring plants. But today, for your
disappointment, and despite your harshness, you
will see that your glory is flower, and all your sorrow is air.*

*Flowers, if from the wild northern wind you do not
hide your buds, to cause further dismay,
the snowflakes will burn your blooms.*

*Fountains, that from the soul's sea aspire for a
better providence, if you want to become pearls,
escape from the bleak southern wind.*

*Plants, that in the vain air flaunt their buds,
who can expect fruit when entrusting its wealth to the wind?*

Play the flute

*Play the flute, Miz' Francisca,
play the fiddle (?) 'cause I'm dying of laughter
there's big news—and your grace ought to follow
'cause a little baby God is born in Bet'lem
play it! (play the fiddle, play the fiddle)
I just want to quiet this mule.
Go! Go!
Beat the tambourine; sing that song (?)
Play it cousin Francisca, oh what a sight! (husi-a husi-é!)
So all the black folks go "husi-a husi-é" to make that
little child happy,
and we'll bring him a thousand little things (husi-é)
and we'll sing to his glory (husi-a husi-é!)
Ay ay ay ! Que le le le!
And we'll dance to the sound of the zambacaté!*

Verse 1:
*We're leaving from Guinea (zambacaté)
'cause he'll heal our people (zambacaté)
and we're coming to find him (zambacaté)
so He can give us life.
Ay ay ay! Que le le le!
And we'll dance to the sound of the zambacaté!*

Copla 2:

Si vesamo la mano (zambacaté)
salemo coltessano (zambacaté)
y si ahora viyano (zambacaté)
cabaïela dempue.

¡Ay, ay, ay! ¡Que le, le, le!
Al son sonetillo de zambacaté

12 :: IN HOC MUNDO

In hoc mundo inconstante ubi ruinae
tantae ubi tantae miseriae,
loannes tuam iam deprecor opem
ut liber et securus evadam.

In te spero, in te confido
omnes fraudes, omnes insidias
nimici superare spero, in te confido
omnes fraudes, omnes insidias
inimici superare.

Et in portu malefido
inter fluctus, et inter undas,
non timebo naufragare.

Eia Ioannes adesto precibus meis
in hoc terreno carcere,
succurre animae meae.
caeli demonstra viam,
ut regem regum valeam super astra videre.

Tunc lectis organis bene cantantibus
simul cum cimbali bene sonantibus,
tonantem Dominum laudabo.
Tubis ductilibus, sonoris fidibus,
sanctum Ioannem decantabo.

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).*

Ce projet a été rendu possible en partie grâce au gouvernement
du Canada.

*This project has been made possible in part by the Government
of Canada.*

Couplet 2 :

Nous allons tous lui baiser la main (zambacaté)
Et nous serons si polis: (zambacaté)
Nous sommes peut-être paysans (zambacaté)
Mais nous serons bientôt anoblis!

Ay ay ay! Que le le le!
Et nous allons danser au son de cette zambacaté!

Dans ce monde

Dans ce monde où, constamment
règnent le délabrement et tant de misère
je demande ton aide, Saint Jean,
pour m'échapper, en toute liberté et en sécurité.

En toi je repose mon espoir
En toi j'ai confiance pour surmonter
toutes les fourberies,
tous les complots de ce diable.
En toi j'ai espoir, en toi je crois.
Je crains ce port d'attaches
mais je n'aurai pas peur du naufrage
au cœur des vagues et de la tempête.

Entends mes prières, Saint Jean.
Aide mon âme en sa prison terrestre.
Montre-moi le chemin des cieux
et peut-être trouverai-je la force
de voir le Roi des Rois au-delà des étoiles.

Ensuite je prierai le Dieu rugissant
Avec des instruments à cordes pincées aux sonorités merveil-
leuses et avec des cymbales retentissantes.
Avec de douces trompettes et des lyres résonnantes
je prierai saint Jean.

Verse 2:

We'll all kiss his hand (zambacaté)
and we'll be so polite: (zambacaté)
we may be peasants now, (zambacaté)
but soon we'll be gentry!

Ay ay ay ! Que le le le!
And we'll dance to the sound of the zambacaté!

In this world

In this world where all the time
there are such ruins, so many miseries
I ask for your help, Saint John,
to escape, free and safe.

In you I hope,
in you I trust to overcome
all the deceits,
all the plots of the evil one.
In you I hope, in you I trust.
In the harbor I am fearful
but I will not fear shipwreck
amid the storms and waves.

Listen to my prayers, Saint John.
Help my soul in this earthly prison.
Show me the way to heaven
that I may have the strength
to see the King of Kings above the stars.

Then I will praise the thundering Lord
with plucked instruments sounding well
and with resounding cymbals.
With sweet trumpets and resonant lyres
I will praise Saint John.

© L'Harmonie des saisons sous licence exclusive avec Disques ATMA inc. 2015 /
Under exclusive license with Disques ATMA inc 2015

Réalisation et mixage / *Produced and mixed by: Johanne Goyette*
Montage / *Edited by: Eric Milnes, Mélisande Corriveau & Johanne Goyette*
Ingénieur du son / *Sound engineer: Carlos Prieto*
Église Saint-Augustin, Mirabel (Québec), Canada
Septembre / *September 2014*

Graphisme / *Graphic design: Diane Lagacé*
Responsable du livret / *Booklet editor: Michel Ferland*
Photo de couverture / *Cover photo: © Claude LeTien / Getty Images*