

Les Chemins du Baroque ≈ Mexico / Chuquisaca

# *Le Phénix du Mexique*

**Villancicos de Sor Juana Inès de la Cruz**

mis en musique à Chuquisaca au XVIII<sup>e</sup> siècle

## **Ensemble Elyma**

**Cor Vivaldi - Els Petits Cantors de Catalunya**

Chef de Chœur : **Oscar Boada**

### **Solistes vocaux**

Rosa Dominguez, Adriana Fernandez : *Sopranos*

Alicia Borges : *Mezzo-soprano*

Fabian Schofrin, Martin Oro : *Contre-ténors*

Alejandro Meerapfel, Furio Zanasi : *Barytons*

*Violons* : Stéphanie Pfister, Rodolfo Marchesini *Violoncelle* : Andrea Fossa

*Violones* : Sabina Colonna, Andrea de Carlo

*Hautbois / flûte* : Nils Ferber *Traverso/percussion* : Joao Teixeira Barroso

*Cornet* : Benjamin Bedouin *Chirimia / flûte* : Sabine Weill

*Basson* : François de Rudder

*Guitares / vihuelas* : Francisco Gato, Eduardo Egúez, Monica Pustilnik

*Harpe* : Hannelore Devaere *Clavecin* : Norberto Broggini

*Orgue* : Leonardo García Alarcon

Direction

**Gabriel Garrido**

*conception graphisme :*



Le Monde est Petit

*traduction* : Diomède SARL - Metz

*traduction des villancicos* :

Jean-Michel Wissmer

*illustration couverture* :

Sor Juana Inès de la Cruz © droits réservés

**FAMA, Y OBRAS  
POSTHUMAS**

**DEL FENIX DE MEXICO,**

**DEZIMA MUSA, POETISA AMERICANA,**

**SOR JUANA INES DE LA CRUZ,**

**RELIGIOSA PROFESSA**

**EN EL CONVENTO DE SAN GERONIMO**

**DE LA IMPERIAL CIUDAD DE MEXICO:**

**QUE SACO A LUZ**

**EL DOCTOR DON JUAN IGNACIO DE**

*Castroña y Vespa, Capellan de Honor de su Magestad, Pro-  
curatorio Juez Apostolico por su Santidad, Theologo, Examinador  
de la Nunciatura de España, Prebendado de la Santa  
Iglesia Metropolitana de Mexico.*

**CONSAGRADAS**

**A LA SOBERANA EMPERATRIZ**

**de Cielo, y Tierra, Maria  
nuestra Señora.**

**CON LICENCIA,**

En Madrid: En la Imprenta de Antonio Gonzalez de Reyes,  
Año de 1774.

*A cargo de Francisco Lupo, Mercader de Libros, vendese en su Casa, en  
frente de las Gradas de San Felipe el Real.*



# *Le Phénix du Mexique*

Villancicos de Sor Juana Inès de la Cruz  
mis en musique à Chuquisaca au XVIIIe siècle

<b>1</b>	A este edificio célebre	<i>Andrés Flores (1690-1754)</i>	<b>2'36</b>
<b>2</b>	A la cima, al monte, a la cumbre	<i>Blas Tardío Guzmán (vers 1750)</i>	<b>4'52</b>
<b>3</b>	Oíd el concierto	<i>Manuel de Mesa (c.1725-1773)</i>	<b>5'03</b>
<b>4</b>	Dios y Josef apuestan	<i>Antonio Durán de la Mota (c.1675-1736)</i>	<b>2'56</b>
<b>5</b>	Sonoro clarín del viento	<i>Manuel de Mesa</i>	<b>4'24</b>
<b>6</b>	Los que tienen hambre	<i>Manuel de Mesa</i>	<b>3'27</b>
<b>7</b>	Fuego, fuego, que el templo se abraza	<i>Antonio Durán de la Mota</i>	<b>3'00</b>
<b>8</b>	Queditito, airecillos	<i>Antonio Durán de la Mota</i>	<b>3'40</b>
<b>9</b>	Por celebrar del Infante	<i>Juan de Araujo (1649-1712)</i>	<b>4'11</b>
<b>10</b>	Ah de las mazmorras	<i>Anonyme</i>	<b>3'42</b>
<b>11</b>	Venid mortales, venid a la audiencia	<i>Juan de Araujo</i>	<b>4'16</b>
<b>12</b>	Vengan pues hoy a la mesa	<i>Manuel de Mesa</i>	<b>3'46</b>
<b>13</b>	Los que tienen hambre	<i>Juan de Araujo</i>	<b>3'52</b>
<b>14</b>	Si Dios se contiene	<i>Juan de Araujo</i>	<b>2'22</b>
<b>15</b>	Escuchad dos sacristanes	<i>Roque Ceruti (c.1685-1760) / M. de Mesa</i>	<b>4'41</b>
<b>16</b>	Las flores y las estrellas	<i>Manuel de Mesa</i>	<b>4'49</b>

**minutage total : 62'12**

# LES VILLANCICOS DE SOR JUANA

## DANS LA MUSIQUE DE CHUQUISACA

Ce projet présente au public d'aujourd'hui des Villancicos mis en musique au XVIII<sup>e</sup> siècle à Chuquisaca (anciennement La Plata, dans la Real Audiencia de Charcas, aujourd'hui Sucre, Bolivie) sur la base de textes de sœur Juana Inès de la Cruz (v. 1648-1695), recueillis dans l'Archivo Nacional de Bolivia (Sucre), examinés et transcrits par le musicologue argentin Bernardo Illari. L'auteur, originaire de la Nueva España (actuellement le Mexique), fut une brillante intellectuelle qui décida d'entrer au monastère des " Jeronimas de Puebla ", afin d'obtenir une certaine liberté et pouvoir y développer sa vocation littéraire. Elle est considérée comme le dernier grand poète du Siècle d'Or espagnol et l'un des plus grands écrivains de langue castillane de tous les temps. Parmi ses travaux figure un long poème hermétique, *Primero sueño*, ainsi que différentes œuvres dramatiques (comédies et louanges), quelques poésies de circonstance et, ce qui constitue ici l'intérêt principal, un nombre relativement important de villancicos. Cette forme littéraire, d'inspiration profane au XVI<sup>e</sup> siècle, s'est développée au XVII<sup>e</sup> pour devenir un genre musical religieux comportant des éléments populaires et festifs. Ecrits en castillan pour différentes occasions, principalement pour Noël, et pouvant être chantés dans l'église, ils seront destinés aux offices et messes des cathédrales, devenant ainsi en Amérique l'un des plus importants outils d'évangélisation.

En tant que partie de ses *Obras*, les Villancicos de sœur Juana furent imprimés à Madrid (1689) et Séville (1692) et sillonnèrent l'empire colonial hispanique, depuis la métropole jusqu'aux Philippines. Par ailleurs, sœur Juana incorpora à ces cycles de villancicos quelques textes d'autres auteurs, lesquels circulèrent aussi bien à l'intérieur des œuvres de la poétesse que de façon indépendante. Des textes authentiques et d'autres, d'une attribution plus douteuse, arrivèrent ainsi à Charcas (l'actuelle Bolivie) où, grâce au prestige dont l'auteur jouissait, ils furent mis en musique pendant environ cent ans, entre 1680 et 1780, par la plupart des compositeurs importants de la contrée. Cependant, il ne s'agit pas de simples reproductions des œuvres "sœurjuanesques" mais représente bel et bien l'interprétation des textes donnés par les artistes de Chuquisaca, selon leur propre perception. De cette façon, les poèmes de sœur Juana incitèrent à la création à Chuquisaca, générant des villancicos nouveaux et sans renouvelés. Loin d'avoir été trahi, le Phénix de Mexico reste toujours sœur Juan ; une sœur Juana traduite "à la sauce Chuquisaca".

Les compositeurs, les circonstances et les contenus varient pour chacune des œuvres qui font partie du présent enregistrement. La méthode est toujours la même : utiliser les écrits de sœur Juana comme inspiration pour les nouvelles créations tout en les adaptant aux circonstances. Les musiciens qui portèrent leur intérêt sur sœur Juana peuvent tracer avec une grande précision l'itinéraire chronologique et stylistique de la musique religieuse de Chuquisaca : de Juan de Araujo (v.1640-1712), le père mythique de la musique baroque de Charcas, à Manuel de Mesa

(v.1725-1773), " criollo " de pure souche et son héritier direct vers le milieu du XVIIIe siècle, en passant par Antonio Durán de la Mota (v.1670-1746), successeur immédiat d'Araujo, Roque Jacinto de Chavarria (1688-1719) et Blas Tardio (v.1695-1762), ses élèves " criollos " les plus importants, Ayla, dont l'œuvre est centrale pendant les décennies de 1730 et 1740, et l'italien Roque Ceruti (v.1685-1760) qui, depuis Lima, eut une influence décisive sur la musique de l'ensemble de la vice-royauté du Pérou.

C'est grâce au génie de sœur Juana, lié au travail créateur des compositeurs de ce " siècle d'or " musical de la ville, que cet enregistrement peut présenter un des sommets de la culture coloniale de Chuquisaca. L'insertion de compositions de diverses générations de musiciens locaux produit une synthèse vivante de l'histoire musicale de la cathédrale de La Plata. Nous pouvons ainsi offrir des compositions coloniales du plus haut degré esthétique et montrer en même temps leur aptitude à rassembler une incroyable densité de contenus culturels et historiques. La mort n'a pas épuisé sœur Juana, au contraire. Située au carrefour des traditions textuelles et musicales de Chuquisaca du XVIIIe siècle, elle est aujourd'hui un cristal merveilleux qui nous permet de contempler l'histoire de la ville de La Plata et sa musique avec un regard nouveau

***Gabriel Garrido***

**Investigation musicologique et édition : Bernardo Illari**

# LE MIROIR DES RÉALITÉS SOCIALES, RACIALES ET CULTURELLES DU MONDE ESPAGNOL

Apparus au Moyen Age, les *villancicos* (équivalents espagnols de nos villanelles) sont à l'origine des chansons pastorales. A partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le genre devint essentiellement religieux : on chantait les *villancicos* dans les églises à l'occasion des fêtes religieuses les plus diverses. Le phénomène prit des proportions exceptionnelles tant en Espagne que dans ses colonies du Nouveau Monde, où les premiers *villancicos* remontent pratiquement à l'évangélisation elle-même. Même si le genre restait "populaire", les plus grands écrivains de l'époque, comme Lope de Vega ou Góngora, en composèrent.

Suivant cette tradition, Sor Juana Inés de la Cruz (dont on pense qu'elle fut aussi musicienne) écrivit un très grand nombre de *villancicos* qui correspondent à peu près au quart de son œuvre. Elle renouvela le genre grâce à une variété et une combinaison inégalée de formes métriques.

La verve populaire permet aux auteurs une grande liberté de ton et le recours à toutes sortes de jeux de mots et de plaisanteries difficiles à traduire. Figures et effets de style semblent sans limite : métaphores, allégories, paronomases, se bousculent dans le plus pur style baroque. Par ailleurs, les auteurs n'hésitent pas à faire intervenir le langage de toutes les populations qui composent la société de l'époque. Ainsi, Sor Juana donne la parole aux noirs et aux indiens avec une "conscience sociale" peu commune à l'époque. Ces chants sont donc aussi le miroir des réalités sociales, raciales et culturelles du monde espagnol. Construits souvent comme de petits oratorios, les *villancicos* mettent parfois en scène des disputes théologiques autour des mystères de la foi. Paraphrasant les textes liturgiques, les auteurs de *villancicos* mêlent le sérieux du dogme à l'humour populaire, et la polyphonie rend à merveille ces dialogues vifs et rythmés.

Des musicologues latino-américains tels que Aurelio Tello et Bernardo Illari ont retrouvé souvent très loin du Mexique (en Bolivie, en Colombie, en Espagne même) les poèmes de Sor Juana mis en musique. Il s'agit de textes souvent modifiés, réadaptés, notamment en fonction des fêtes religieuses ; c'est ainsi que, dans *Las flores y las estrellas*, la Vierge de la fête de l'Assomption, est remplacée par le "Niño", l'Enfant Jésus de la Nativité. La circulation de ces textes et leur utilisation, est la preuve incontestable du renom extraordinaire de cette religieuse mexicaine qui fut encensée et applaudie dans tout le monde hispanique.

\*\*\*\*\*

Les *villancicos* choisis peuvent être classés de la manière suivante:

## I. la Nativité

*¡Venid mortales, venid a la audiencia!* ("venez mortels, venez à l'audience!"): La naissance du Christ annonce la Rédemption future; dans ce texte, les personnages de l'Ancien Testament (Adam, les Patriarches et les Prophètes) attendent dans les Limbes d'être sauvés).

*Por celebrar del Infante* ("pour célébrer [la naissance] de l'Enfant"): chacun des quatre éléments - l'Eau, l'Air, la Terre et le Feu - protège et sert l'Enfant Jésus.

*Las flores y las estrellas* : "les fleurs et les étoiles" se disputent le privilège de glorifier l'Enfant Jésus.

## II. l'Immaculée Conception

*Sonoro clarín del viento* ("vibrant clairon du vent").

*Oíd el concierto* ("écoutez le concert"): la Vierge est décrite comme une maîtresse de chant.

*Escuchad dos sacristanes* ("écoutez deux sacristains"): deux sacristains se disputent (mêlant l'espagnol et le latin) autour du mystère de l'Immaculée Conception et de la virginité de Marie.

## III. La virginité de Marie

*Dios y Josef apuestan* ("Dieu et Joseph parient"): le mystère de la virginité de Marie est au cœur de ce pari entre Dieu et Joseph, où chacun fait valoir la supériorité de ses *finezas* ("preuves d'amour").

*Queditito, airecillos* ("tout doucement, brises légères"): *villancico* autour du même mystère.

## IV. La glorification de l'Eucharistie

Ces six *villancicos* ont été composés à l'occasion de la consécration du couvent de San Bernardo de Mexico.

*Los que tienen hambre* ("ceux qui ont faim"): l'Eucharistie comble ceux qui ont faim et soif (ici, présenté dans deux versions, respectivement attribuées à Manuel de Mesa et Juan de Araujo).

*Si Dios se contiene* ("si Dieu est contenu"): *allí está contento de estar contento* ("là [dans l'hostie], il [le Christ] est content d'être contenu"): l'adjectif latin *contentus*, qui a donné l'espagnol *contento*, signifie à la fois "content" et "contenu", et permet ce genre de jeu de mots si typique des *villancicos*.

*Fuego, fuego, que el templo se abrasa* ("Au feu, au feu, l'église s'enflamme"): allégorie de l'Eucharistie et de l'amour du Christ qui "brûle" l'église.

*Vengan pues hoy a la mesa* ("Venez aujourd'hui à la table"): le Sacrement est le plus grand don du Christ.

*A este edificio celebra* ("A cet édifice célèbre"): l'église de San Bernardo est le lieu privilégié du mystère eucharistique.

## V. Divers

*¡Ah de las mazmorras!* ("vous qui êtes dans les cachots"): *villancico* dédié à Saint Pierre Nolasque qui fonda au XIII<sup>e</sup> siècle l'ordre des mercédaires dans le but d'aller sauver les chrétiens captifs des Maures.

*A la cima, al monte, a la cumbre* ("à la cime, au mont, au sommet"): glorification de l'Amour Divin.

## TRADUCTION DES VILLANCICOS DE SOR JUANA :

**Note du traducteur :** l'œuvre de Sor Juana participe d'une esthétique baroque qui privilégie les effets et les figures de style. L'écriture devient jeu, rébus, devinette. Les *villancicos*, même s'ils appartiennent à un genre "populaire", n'en sont pas moins le produit de cette culture. Chants religieux, ils puisent bien entendu leur inspiration dans la tradition biblique. C'est dire qu'aux difficultés de la langue s'ajoutent celles des innombrables références souvent habillées d'allégories et de métaphores. Tout en restant proche des textes, nous nous sommes autorisés certaines libertés afin de mieux faire passer leur message. Nous avons également ajouté ici et là quelques notes explicatives.

# LES TEXTES DES VILLANCICOS

## *A este edificio célebre*

1

## *A cet édifice célèbre*

### Coplas

1. A este edificio célebre  
sirva pincel mi cálamó  
aunque es hacerlo mínimo  
medida de lo máximo.
2. Pues de su bella fábrica  
el espacioso ámbito  
excede a la aritmética,  
deja vencido el cálculo.
3. Donde aquel Pan angélico,  
entre accidentes cándidos,  
asiste como antidoto,  
quiere estar por viático.
4. Y de amoroso vínculo,  
preso en el dulce cáñamo,  
se ofrece como víctima,  
se goza como en tálamo.
5. En donde triunfa inédito  
de las tropas del Tártaro,  
del tenebroso Príncipe,  
del ciego obscuro Báratro.
6. Donde soplando el Céfiro,  
al compás de los pájaros,  
vieren hermosas lágrimas  
de la Aurora los párpados.

### Estríbillo

¡Oigan, que quiero en esdrújulos,  
aunque con estilo bárbaro  
que se oiga mi ruda cítara  
desde el Artico al Antártico!  
¡Oiganme, atiéndanme!  
¡Vaya de cántico!

### Couplets

1. Que ma plume serve de pinceau  
à cet édifice célèbre,  
bien qu'une si petite chose,  
ne puisse donner la mesure d'une telle grandeur.
2. Car l'enceinte spacieuse  
de sa belle construction,  
dépasse l'arithmétique  
et triomphe du calcul.
3. C'est là où ce pain angélique [l'hostie],  
pur malgré ses accidents,  
agit comme antidote,  
est offert comme un viatique.
4. Et par un lien amoureux,  
prisonnier d'un doux voile de chanvre,  
il s'offre comme victime,  
se savoure comme dans le lit nuptial.
5. Où il triomphe, illustre,  
des armées du Tartare [l'Enfer],  
du prince des ténèbres,  
de l'aveugle et obscur empire des morts.
6. Où soufflant le zéphyr,  
au rythme des oiseaux,  
versent de belles larmes  
les paupières de l'Aurore.

### Refrain

Ecoutez, car je veux en dactyles,  
et malgré un style barbare,  
qu'on entende ma grossière cithare  
de l'Arctique à l'Antarctique !  
Ecoutez, prêtez l'oreille !  
Quelle cantique !

¡A la cima, al monte, a la cumbre,  
corred, corred, zagales,  
que el Amor se nos va por el aire!  
¡Corred, corred aprisa,  
que se lleva el alma y la vida!  
A la cumbre, al monte, a la cima,  
corred, corred, veloces,  
que Ese que pisa las nubes,  
Serafines y Querubens,  
es Amor, y se conoce conoce  
por el aire, en el aire:  
¡corred, corred, zagales!

Coplas

1. Si Ése que asciende camina  
por montañas de diamante,  
no es novedad que sus luces  
las del mismo sol apaguen,  
que no concurren ni sobresalen  
astros o estrellas con luminares.
2. Si de seráficas plumas  
alas peregrinas hace,  
no es novedad que los vientos  
le envidien vuelo y donaire,  
que nunca han visto Deidad afable  
que así los pise sin que los aje.
3. Si por la cóncava estancia  
cruzan tropas celestiales,  
no es novedad que se juzgue  
todo el cielo por el aire,  
que esos palacios no materiales  
se hacen teniendo a Dios delante.
4. Si como Dueño abrir manda  
esas puertas eternas,  
no es novedad que le adoren  
los cortesanos más graves;  
que se engrandecen los que al Rey hacen  
algún obsequio como le cuadre.

Au sommet, au mont, à la cime,  
courez, courez, bergers,  
car l'Amour nous échappe dans les airs !  
Courez, courez vite,  
car il emporte l'âme et la vie !  
Au sommet, au mont, à la cime,  
courez, courez, vite,  
car Celui qui marche sur les nuages,  
Séraphins et Chérubins,  
est Amour et se reconnaît  
à travers l'air, dans l'air:  
courez, courez , bergers!

Couplets

1. Si Celui qui s'élève marche  
à travers des montagnes de diamant,  
il n'est pas étonnant que ses lumières  
éteignent celles du soleil lui-même,  
car les astres ou les étoiles  
ne peuvent égaler ni dépasser le soleil et la lune.
2. Si de plumes sérapiques  
il fait des ailes extraordinaires,  
il n'est pas étonnant que les vents  
lui envient le vol et la grâce,  
car jamais ils n'ont vu Divinité si affable,  
les fouler ainsi sans les froisser.
3. Si à travers la voûte du ciel  
passent des troupes célestes,  
il n'est pas étonnant que l'on juge  
tout le ciel par l'air,  
car ces palais immatériels  
ne se construisent que par la volonté de Dieu.
4. Si en tant que Maître il ordonne  
qu'on ouvre ces portes célestes,  
il n'est pas étonnant  
que les plus grands courtisans l'adorent ;  
car sortent grands ceux qui font au Roi  
l'hommage qui lui correspond.

Oíd el concierto  
atentos del cielo,  
que es maravilla.  
¡Escuchen, atiendan,  
cadencias subidas,  
si quieren gozar  
dulce melodía!

Coplas

1. Si raya Madre del Verbo,  
en su natal tan suprema,  
el ser Maestra de voces  
musicales nos ostenta.
2. Desde el *ut*. del *Ecce ancilla*,  
por ser el más bajo empieza,  
y subiendo con el *Sol*  
al *la* de la deidad llega.
3. Propiedad es de natura  
que entre Dios y el hombre media,  
y del cielo el B. cuadrado  
junta al B. mol de la tierra.
4. *B. fa. b. mi* que juntando  
diversas naturalezas  
unio al *mi*. de la divina  
al bajo *fa*. de la nuestra.
5. Dividir las cismas sabe  
en tal cantidad, que en Ella  
no hay semitono incantable  
porque ninguno disuena.
6. La iglesia platense, alegre,  
de acompañarla se precia;  
y con sonoras octavas  
el sagrado son aumenta.

Estríbillo

De Guadalupe aprendió  
levantar la voz sujeta  
a tan alta proporción  
que su Nombre templea y contempla.

Écoutez bien  
le concert du ciel,  
car c'est une merveille.  
Prêtez l'oreille, écoutez  
ces harmonies célestes,  
si vous voulez jouir  
d'une douce mélodie !

Couplets

1. Si par sa naissance exceptionnelle  
la Vierge se distingue comme Mère du Verbe,  
elle nous démontre  
qu'elle est aussi Maîtresse de chant.
2. Comme c'est la note la plus basse,  
elle commence par le *do* du *Ecce ancilla* ["voici la servante"]  
et montant avec le *sol*  
parvient au *la* de la divinité.
3. Elle est par nature  
l'intermédiaire entre Dieu et l'homme,  
et de même, le *bécarre* du ciel  
se joint au *bémol* de la terre.
4. Le *fa bémol* et le *mi bémol* ,  
unissant diverses natures  
ont réuni le *mi* de la nature divine  
et le *fa* profond de la nôtre.
5. Elle sait régler toutes les querelles,  
car il n'y a en elle  
aucun demi-ton que l'on ne puisse chanter  
puisqu'aucun n'est dissonant.
6. L'Église de la Plata, joyeuse,  
est fière de l'accompagner;  
et par de vibrantes octaves  
fait résonner la musique sacrée.

Refrain

Elle a appris de la Vierge de Guadalupe  
à élever la voix soumise  
à une si haute perfection  
qu'elle harmonise et réjouit son Nom.

Dios y Josef apuestan,  
¿Qué? ¿qué? ¿qué?  
Oigan a Dios, oigan,  
oigan a Josef,  
que aunque es hombre  
se pone a cuentas con El;  
y no sé cuál alcanza,  
pero sólo sé  
que Dios gusta de que le alcance Josef.  
¿Qué? ¿qué? ¿qué?  
Que aunque es hombre, se pone  
A cuentas con El.

Coplas

1. Dios y Josef parece  
que andan a [a]puestas  
sobre cuál ejecuta  
mayor fineza
2. Dios le dice: "yo te hago  
feliz esposo  
de la que aclaman Reina  
los altos coros"
3. Josef dice: "yo pago  
con que a esa mesma  
Señora, aunque es casada  
guardo doncella".
4. Dios le dice: "ese obsequio  
es bien te premie,  
con que, después del parto,  
virgen te quede".
5. "Yo de tener progenie  
quise privarme  
para que tú tuvieses  
Virgen por Madre".
6. "Yo para compensarte  
ese servicio  
hice que tener puedas  
a Dios por hijo".

Dieu et Joseph parient.  
Comment ? Comment ? Comment ?  
Ecoutez Dieu, écoutez,  
écoutez Joseph,  
car bien qu'il ne soit qu'un homme  
il parie avec Lui;  
et je ne sais qui des deux l'emporte  
mais je sais seulement  
qu'il plaît à Dieu que Joseph se mesure à lui.  
Comment ? Comment ? Comment ?  
Que bien qu'il ne soit qu'un homme,  
il parie avec Lui.

Couplets

1. Il paraît que Dieu et Joseph  
parient à propos de  
qui offrira  
la plus grande preuve de son amour.
2. Dieu lui dit : "je te fais  
l'heureux époux  
de celle que les choeurs célestes  
appellent Reine".
3. Joseph dit : "je parie  
que je garde demoiselle  
cette dame  
pourtant mariée".
4. Dieu lui dit : "pour cet hommage,  
il est bon que je te récompense :  
c'est ainsi qu'elle restera toujours vierge,  
malgré l'accouchement".
5. "Moi j'ai voulu me priver  
d'avoir des enfants  
afin que toi tu aies  
une Vierge pour Mère".
6. "Moi pour te remercier de  
cet honneur,  
j'ai fait en sorte que tu puisses  
avoir Dieu pour fils".

7. "Yo te dí para Madre  
mi misma Esposa";  
"yo, para esposa tuya  
mi Madre propia.

8. Luego ninguno alcanza  
pues en la cuenta  
tanto vale la paga  
como la deuda.

7. "Je t'ai donné ma propre Epouse  
pour Mère";  
"et moi je t'ai donné ma propre Mère  
pour Epouse".

8. Finalement personne ne gagne  
puisqu'en faisant les comptes  
le paiement vaut  
autant que la dette.

### *Sonoro clarín del viento*

5

### *Vibrant clairon du vent*

¡Sonoro clarín del viento,  
resuene tu dulce acento,  
toca, toca,  
ángeles provoca,  
y en mil serafines,  
mil dulces clarines  
que, haciéndole salva,  
con dulces cadencias saluden a María!

Coplas

1. Hoy que tu natal feliz,  
esperado tantos siglos,  
es la gloria de los cielos  
y es el fin de los suspiros.
2. Luz que al vistoso arrebol  
de tu cielo cristalino,  
temeroso, el Sol te viste  
siendo de tu luz mendigo.
3. El espíritu de amor  
en las aguas del principio  
navegaba en tus cristales  
en que se miró a sí mismo.
4. Hoy, Señora, tu natal,  
tan puro y esclarecido  
dió fin a la triste pena  
del más infausto delito.

Vibrant clairon du vent  
que résonne ton doux accent,  
joue, joue,  
réveille les anges,  
et qu'en mille séraphins,  
en mille doux clairons,  
lui jouant cette musique,  
ils saluent Marie par de douces harmonies !

Couplets

1. Aujourd'hui que ton heureuse naissance  
attendue depuis tant de siècles  
est la gloire des cieux  
et la fin des tourments.
2. Lumière dont le Soleil  
- qui mendie ta lueur - t'habille,  
redoutant l'embrasement superbe  
de ton ciel cristalin.
3. L'esprit de l'amour  
dans les eaux primordiales  
naviguait dans tes miroirs  
où il se contempla lui-même.
4. Aujourd'hui, Dame, ta naissance,  
si pure et illustre,  
a mis fin à la triste douleur  
du crime le plus malheureux.

Los que tienen hambre,  
vengan y hallarán  
espiga, harina y pan.  
Los que tienen sed,  
Amor les previno  
Uvas, vino y mosto.  
- ¡No hallarán!  
- ¡Sí hallarán!  
- ¡No hallarán,  
sino Carne y Sangre,  
y no Vino y Pan!

## Coplas

1. La espiga verán de Ruth,  
de Josef, grano verán;  
la harina de la viuda  
y de Elías verán pan;  
que todo aquí lo hallarán,  
grano, espiga y pan.
2. El agraz de los cantares,  
de Noé el mosto verán,  
el racimo de Caleb  
con el vino de Caná;  
que todo aquí lo verán,  
uvas, mosto, vino y agraz.
3. Verán de Moisés la zarza,  
y de Sansón el panal;  
la rosa de Jericó,  
y del desierto el maná;  
que todo aquí lo hallarán,  
zarza, rosa, miel y maná.
4. Verán de Jacob la escala  
y la ofrenda de Abraham,  
la piedra que hirió Moisés  
y de Dios verán la paz;  
que todo aquí lo hallarán,  
piedra, escala, ofrenda y paz.

Que ceux qui ont faim,  
viennent et ils trouveront  
l'épi, la farine et le pain.  
Pour ceux qui ont soif  
Amour a préparé  
les raisins, le vin et le moût.  
- Ils n'en trouveront pas !  
- Si, ils en trouveront !  
- Ce qu'ils trouveront  
c'est de la Chair et du Sang,  
et non du vin et du pain.

## Couplets

1. Ils verront les épis de Ruth,  
de Joseph ils verront le blé;  
la farine de la veuve [de Sarepta]  
et d'Elías, ils verront le pain;  
car ils trouveront tout ici,  
le blé, les épis et le pain.
2. Ils verront la vigne en fleurs des Cantiques,  
et le moût de Noé,  
la grappe de Caleb  
avec le vin de Cana;  
car ils trouveront tout ici,  
les raisins, le moût, le vin et la vigne en fleurs.
3. Ils verront de Moïse le buisson,  
et de Samson le miel;  
la rose de Jéricho,  
et la manne du désert;  
car ils trouveront tout ici,  
buisson, rose, miel et manne.
4. Ils verront de Jacob l'échelle  
et le sacrifice d'Abraham,  
le rocher que frappa Moïse  
et de Dieu ils verront la paix;  
car ils trouveront tout ici,  
rocher, échelle, sacrifice et paix.

Fuego, fuego, que el templo se abrasa,  
que se quema de Dios la casa.

¡Ay, fuego, fuego,

que se quema de Dios el templo!

- ¿Qué es lo que dices?

- Que el vivo templo

al ver las llamas, respira incendios

- ¡Qué milagro!

- ¡Qué lástima!

Fuego, fuego, toquen a fuego,  
que se quema de Dios el templo.

Coplas

1. Espera, que éste no es como los demás incendios, donde si la llama llama, hace diseño de ceño.
2. Pero éste de Amor divino es tan amoroso fuego, que cuando se enseña, en señal muestra del afecto, efecto.
3. Prodigio de las finezas ha querido echar el resto, pues cuando la muestra, muestra hace del precio, desprecio.
4. De puro estar escondido está a todos manifiesto, y está, aunque le guarda guarda descubierto de cubierto.
5. Para aprisionar las almas instituyó el Sacramento, con que con tal prenda, prenda que no obran sus manos, menos.
6. Conmute la admiración en reverentes obsequios al ver que tal traza, traza quien ha estado a tanto atento.

Au feu, au feu, l'église s'enflamme,  
la maison de Dieu brûle !

Au feu, au feu,

le temple de Dieu prend feu !

- Que dis-tu ?

- Que le temple vivant

en voyant les flammes exhale des incendies.

- Quel miracle !

- Quel malheur !

Au feu, au feu, sonnez l'alarme,  
le temple de Dieu prend feu.

Couplets

1. Attends, car cet incendie ne ressemble pas aux autres, où lorsque la flamme s'enflamme elle prend un air menaçant.
2. Mais celui-ci, qui est d'Amour Divin, est un feu si amoureux, que lorsqu'il apparaît il montre l'effet de son affection.
3. Prodiges de ses grâces il a tout sacrifié, puisque lorsqu'il en apporte la preuve il en méprise le prix.
4. Tout en étant caché il est montré à tous, et bien que l'ostensoir le protège il est exposé découvert.
5. Pour emprisonner les âmes il a institué le Sacrement, afin que par ce gage il nous détienne, car ses mains n'en oeuvrent pas moins.
6. Transformez l'admiration en révérentes offrandes en voyant comment invente un tel prodige celui dont la révérence fut immense.

Queditito, airecillos,  
no, no susurréis:  
mirad que descansa  
un rato José;  
no, no os mováis,  
no, no silbéis,  
queditito, pasito,  
que duerma José.

Coplas

1. Para no ver el preñado,  
José, que le daba enojos,  
de María los dos ojos  
ha cerrado.
2. Contra su vista severo  
dijo airado porque oía:  
"testigos contra María, no los quiero".
3. Si dicen que en el empleo  
de mi esposa faltare,  
nunca estoy más ciego  
que cuando veo.
4. Ya que en llanto no se aneguen  
porque a tanto se atrevieron,  
ojos que contra ellos fueron,  
luego cieguen.
5. Viendo Dios que eran despojos  
sus ojos de su sentir,  
hízole dormido abrir  
tantos ojos.
6. Hablale un ángel glorioso  
porque sólo pudo ser  
bastante a satisfacer  
a un celoso.

***Por celebrar del Infante***

Por celebrar del Infante,  
el temporal nacimiento,  
los cuatro Elementos vienen:  
Agua, Tierra, Aire, Fuego;  
y todos concordados  
se van a mi Dueño,

***Tout doucement, brises légères***

Tout doucement, brises légères,  
non, ne murmurez point :  
regardez, Joseph  
se repose un instant;  
non, non, ne bougez pas,  
non, ne sifflez pas,  
tout doucement, tranquillement,  
car Joseph dort.

Couplets :

1. Pour ne pas voir  
la grosseur de Marie,  
Joseph, qui en était fâché,  
a fermé les yeux.
2. Refusant de voir  
mais ne pouvant éviter d'entendre, il dit en colère :  
"Je ne veux pas de témoins contre Marie".
3. Si l'on dit  
que j'ai failli à mon rôle d'époux,  
je ne suis jamais aussi aveugle  
que lorsque je vois.
4. Quand ils ne fondent pas en larmes,  
les yeux qui refusent de voir,  
pour avoir été si insolents  
deviennent aveugles.
5. En voyant que ses yeux  
étaient les dépouilles de sa peine,  
Dieu lui fit en dormant  
ouvrir d'autres yeux.
6. Un ange glorieux vint lui parler  
car il n'en fallait pas moins  
pour calmer  
un jaloux.

***Pour célébrer de l'Enfant...***

En l'honneur de la naissance  
temporelle de l'Enfant  
se réunissent les quatre éléments :  
L'Eau, la Terre, l'Air et le Feu;  
et tous d'accord  
ils se rendent vers mon Maître,

que humanado le sirven  
los cuatro Elementos:  
el Agua a sus ojos,  
el Aire a su aliento,  
la Tierra a sus plantas,  
el Fuego a su pecho;  
que de todos el Niño  
hoy hace un compuesto.

Coplas

1. Pues está tiritando  
Amor en el hielo,  
y la escarcha y la nieve  
me le tienen preso:  
¿Quién le acude?  
¿El Agua? ¿La Tierra? ¿El Aire?  
No, sino el Fuego.
2. Pues al Niño fatigan  
sus penas y males  
y a sus ansias no dudo  
que alientos le falten:  
¿Quién le acude?  
¿El Fuego? ¿La Tierra? ¿El Agua?  
No, sino el Aire.
3. Pues el Niño amoroso  
tan tierno se abrasa  
que respira en volcanes  
diluvios de llamas:  
¿Quién le acude?  
¿El Aire? ¿El Fuego? ¿La Tierra?  
No, sino el Agua.
4. Si por la tierra el Niño  
los cielos hoy deja  
y no hallo en que descansa  
su cabeza en ella:  
¿Quién le acude?  
¿El Agua? ¿El Fuego? ¿El Aire?  
Nomás la Tierra.

que les quatre Eléments  
servent maintenant qu'il s'est fait homme :  
l'Eau pour ses yeux,  
l'Air pour sa respiration,  
la Terre pour ses pieds,  
le Feu pour son coeur;  
car l'Enfant les réunit  
tous en lui.

Couplets

1. Amour grelotte  
dans la glace,  
et le givre et la neige  
me le gardent prisonnier :  
Qui lui viendra en aide ?  
l'Eau ? la Terre ? l'Air ?  
Non, le Feu.
2. Souffrances et douleurs  
épuisent l'Enfant  
et voyant ses tourments, je suis sûr  
qu'il a du mal respirer :  
Qui lui viendra en aide ?  
le Feu ? la Terre ? l'Eau ?  
Non, l'Air.
3. L'Enfant amoureux  
se consume si tendrement  
qu'il respire en déluges  
volcaniques de flammes :  
Qui lui viendra en aide ?  
l'Air ? Le Feu ? La Terre ?  
Non, l'Eau.
4. Si l'Enfant abandonne  
aujourd'hui les cieux pour la terre  
et que je ne trouve de lieu  
où il puisse reposer sa tête :  
Qui lui viendra en aide ?  
L'Eau ? Le Feu ? L'Air ?  
Non, seulement la Terre.

## Coplas

1. ¡Ah de las mazmorras  
tened atención!  
¡Atended, cautivos,  
las nuevas que os dió!  
¡Escuchad mi llanto,  
a falta de voz,  
que también por señas  
se explica el dolor!
2. Sa-bed que ya es muer-to  
Pe-dro el re-den-tor,  
co-mo mue-re quien vi-da  
a tan-tos dió,  
no es-pe-réis con-sue-lo  
pues él os fal-tó,  
y a-ca-ba en su vi-da  
vues-tra re-den-ción.
3. De vuestras cadenas  
ya sin redención,  
es candado eterno  
cualquier eslabón.  
¿A dónde hallaréis  
tan noble pastor  
que por cada oveja  
la vida perdió?
4. ¿Y quedando expuesto  
al fiero rigor,  
dió su libertad  
por vuestra prisión?  
Llorad, y deshechos  
su líquido humor,  
busque por los ojos,  
puerta el corazón.
5. Pero ¿qué delirio  
si ya me llevó  
y arrebató el alma  
tras la compasión?  
No lloréis, cautivos,  
porque no es razón  
llorar que esté libre  
quien os libertó.

## Couplets

1. Vous qui êtes dans les cachots,  
écoutez bien !  
Écoutez, prisonniers,  
les nouvelles qu'il vous a données!  
Écoutez mes sanglots,  
car à défaut de voix,  
la douleur  
s'exprime aussi par signes.
2. Vous savez que vient de mourir  
Pierre le rédempteur,  
comme meurt celui qui  
à tant d'hommes a donné la vie;  
n'espérez aucun réconfort,  
car il a disparu,  
et votre salut disparaît  
avec sa vie.
3. De vos chaînes  
sans rédemption possible,  
est cadenas éternel  
chaque maillon.  
Où trouverez-vous  
un si noble berger  
qui pour chaque brebis  
a perdu la vie ?
4. Et qui, s'exposant  
à l'implacable rigueur,  
a donné sa liberté  
en échange de la vôtre ?  
Pleurez, et que l'humeur liquide  
de vos yeux inconsolables,  
cherche  
la porte du cœur.
5. Mais quel délire  
m'a emporté ainsi  
et fendu l'âme  
au-delà de la compassion?  
Ne pleurez pas, captifs,  
car il n'y a pas de raison  
de supplier que soit libre  
celui qui vous a libérés.

¡Venid mortales, venid a la audiencia!  
que hoy hace mercedes un Rey en la tierra;  
y de sus decretos nadie reserva:  
*¡venid, mortales, venid a la audiencia!*  
pues consiste  
en que logro tengan  
vuestrós memoriales  
en que hechos bien vengan:  
*¡venid a la audiencia!*  
Y hoy que sus mayores  
validos le cercan,  
Josef y Marí a  
la gracia está cierta:  
*¡venid a la audiencia!*  
Y pues no hay en el mundo  
quien no pretenda,  
*¡venid mortales, venid a la audiencia!*

Coplas

1. Adán, señor que goza,  
por labrador, indultos de nobleza,  
hoy se halla preso y pobre  
forjando de su yerro su cadena,  
pide una espera  
pues el mundo obligado  
tiene a sus deudas.  
- Atended al decreto que lleva:  
"En el limbo por cárcel,  
quédese ahora  
que hoy del Cielo ha llegado  
la mejor flota".

2. Moisés, que allá en un monte  
cursó de leyes la mejor escuela  
hallándose con vara,  
la toga pide, que feliz espera,  
por que en él vean  
que en vuestras leyes sólo  
su ascenso encierra.  
- Atended al decreto que lleva:  
"Por de alcalde de corte  
su vara quede,  
pues a tantos gitanos  
condenó a muerte".

Venez mortels, venez à l'audience!  
car aujourd'hui un Roi dispense ses faveurs sur la terre ;  
et il n'exclut personne de ses décrets :  
*Venez mortels, venez à l'audience !*  
car il importe  
que vos requêtes soient satisfaites  
et qu'elles soient bien présentées :  
*Venez à l'audience !*  
Et, puisqu'aujourd'hui  
Joseph et Marie,  
ses courtisans favoris,  
sont à ses côtés,  
la grâce est assurée :  
*venez à l'audience !*  
Et comme il n'est personne au monde  
qui n'y prétende,  
*Venez mortels, venez à l'audience !*

Couplets

1. Adam, seigneur jouissant,  
puisque propriétaire, des privilèges de la noblesse,  
se retrouve aujourd'hui prisonnier et pauvre  
forgeant sa propre chaîne en raison de sa faute;  
il demande qu'on lui fixe un terme  
car le monde est suspendu  
à ses péchés.  
- Ecoutez ce que le Roi décrète :  
"Qu'il reste pour l'instant  
en prison dans les Limbes  
car aujourd'hui du Ciel vient d'accoster  
la plus belle flotte".

2. Moïse, là-haut sur une montagne,  
a suivi des lois la meilleure école.  
Un bâton à la main,  
il demande la toge qu'il attend rempli de joie,  
afin qu'on voie en lui,  
que sa propre ascension  
est contenue dans vos lois.  
- Ecoutez ce que le Roi décrète :  
"Que son bâton reste  
celui d'un juge de la cour,  
puisque'il a condamné  
tant d'Egyptiens à mort".

3. Los Padres que en el limbo padecen la prisión de las tinieblas, pues Príncipe ha nacido, indulto piden que se les conceda para que tengan pues hoy nace la Gracia, la gracia cierta.

- Atended al decreto que lleva:

"No ha lugar por ahora, pues este Infante indulta cuando muere, no cuando nace".

4. Josef que de María los honores de esposo a gozar llega, pide en vuestro palacio oficio competente a su nobleza, pues hay en ella tantos reyes ilustres de quien descienda.

- Atended al decreto que lleva:

"Capitán de la guarda queda sin duda pues mejor compañía no hay que la suya".

3. Les Patriarches qui, dans les Limbes, endurent la prison des ténèbres, à présent qu'un Prince est né, demandent qu'on leur concède le Pardon afin de recevoir, puisqu'elle vient de naître, la Grâce certaine.

- Ecoutez ce que le Roi décrète :

"Il n'en est pas question pour l'instant, puisque cet Enfant rachète par sa mort et non par sa naissance".

4. Joseph qui de Marie jouit de l'honneur d'être l'époux, demande en votre palais une charge à la hauteur de sa noblesse, puisqu'elle compte tant de rois illustres de qui il descend.

- Ecoutez ce que le Roi décrète :

" Capitaine de la garde sois tranquille car il n'y a pas de meilleure compagnie que la sienne".

### ***Vengan pues hoy a la mesa***

**12**

### ***Venez aujourd'hui à la table***

[Note : Ce texte et le suivant traitent d'un des sujets favoris de Sor Juana : *la mayor fineza de Cristo*, c'est-à-dire la plus grande preuve d'amour du Christ envers les hommes. Ici, elle soutient que ce fut de rester parmi les hommes dans l'Eucharistie.]

¡Vengan pues hoy a la mesa,  
vengan todos, y verán  
que aunque éste es pan de Mesa  
mas no es substancia de pan!

Coplas

1. En el Sacramento ve  
a Dios mi fe sin antojos;  
porque no hacen fe los ojos,  
pero se hace ojos la fe.

2. En esta divina Ofrenda  
fue del Amor más victoria  
dar la prenda de la gloria

Venez donc aujourd'hui à la table,  
venez tous, et vous verrez  
que bien que ceci soit du pain de table  
il n'en a pas la substance !

Couplets

1. Dans le Sacrement  
ma foi n'a nul besoin de verres pour contempler Dieu;  
car ce n'est pas de la vue que naît la foi  
c'est la foi qui donne la vue.

2. A travers cette divine hostie  
la plus grande victoire de l'Amour  
fut de nous donner à la fois l'Incarnation de sa gloire

con la gloria de la prenda.

3. Del alma es sólo alimento,  
y así guía mi fervor  
el sustento del Amor,  
y no el amor del sustento.

4. Aquí crece la afición,  
y es, si en posesión la veo,  
la posesión del deseo,  
deseo de posesión.

5. Llegó el hombre a la grandeza  
que no alcanza el Serafín,  
y en la fineza del fin  
vido el fin de la fineza.

### *Los que tienen hambre*

13

Los que tienen hambre,  
vengan y hallarán  
grano, espiga, harina y pan.  
Los que tienen sed,  
Amor les previno  
agraz, uvas, mosto y vino.  
- Sí hallarán,  
- no hallarán,  
sino carne y sangre,  
y no vino y pan.

Coplas

1. La espiga verán de Ruth  
De José, grano verán,  
La harina de la viuda,  
Y de Elías verán pan;  
que todo aquí lo hallarán,  
grano, espiga, harina y pan.
2. El agraz de los cantares,  
de Noé el mosto verán,  
el racimo de Caleb  
con el vino de Caná;  
que todo aquí lo verán,  
uvas, mosto, vino, agraz.
3. Verán de Moisés la zarza,  
y de Sansón el panal,

et la gloire de son Incarnation.

3. Elle est seulement nourriture de l'âme  
et ce qui conduit ainsi ma ferveur  
est l'aliment de l'Amour  
et non l'amour de l'aliment.

4. S'accroît alors l'appétit,  
et, une fois en nous,  
l'objet du désir  
devient désir de possession.

5. L'homme parvint à une grandeur  
que n'atteint même pas le Séraphin,  
et dans le don final,  
il vit la finalité du don.

### *Ceux qui ont faim*

Que ceux qui ont faim,  
viennent et ils trouveront  
le blé, l'épi, la farine et le pain.  
Pour ceux qui ont soif  
Amour a préparé  
la vigne en fleurs, les raisins, le moût et le vin.  
- Oui, ils en trouveront !  
- Non, ce qu'ils trouveront  
c'est de la Chair et du Sang,  
et non du vin et du pain.

Couplets

1. Ils verront les épis de Ruth,  
de Joseph ils verront le blé;  
la farine de la veuve [de Sarepta]  
et d'Élias, ils verront le pain;  
car ils trouveront tout ici,  
le blé, les épis, la farine et le pain.
2. Ils verront la vigne en fleurs des Cantiques,  
et le moût de Noé,  
la grappe de Caleb  
avec le vin de Cana;  
car ils trouveront tout ici,  
les raisins, le moût, le vin et la vigne en fleurs.
3. Ils verront de Moïse le buisson,  
et de Samson le miel;

la rosa de Jericó  
y del desierto el maná;  
que todo aquí lo hallarán,  
zarza, rosa, miel, maná.

4. Verán de Jacob la escala  
y la ofrenda de Abraham;  
la piedra que hirió Moisés  
y de Dios verán la paz;  
que todo aquí lo verán,  
piedra, escala, ofrenda y paz.

Si Dios se contiene  
en el Sacramento,  
allí está contento  
de estar contenido.

Coplas

1. En círculo breve,  
aunque es Dios inmenso,  
le miro abreviado  
si me acerco, a cerco.  
*Que allí está contento  
de estar contenido.*

2. Blanco es soberano  
de nuestros deseos,  
y si la fe apunta,  
el asunto asiento.  
*Que allí está contento  
de estar contenido.*

3. Aunque velo cubre  
su poder supremo,  
le descubro porque  
en su velo, velo.  
*Que allí está contento  
de estar contenido.*

4. Quiere a los sentidos  
estar encubierto,  
aunque por gozarlo,  
con anhelo, anhelo.  
*Que allí está contento*

la rose de Jéricho,  
et la manne du désert;  
car ils trouveront tout ici,  
buisson, rose, miel et manne.

4. Ils verront de Jacob l'échelle  
et le sacrifice d'Abraham,  
le rocher que frappa Moïse  
et de Dieu ils verront la paix;  
car ils verront tout ici,  
rocher, échelle, sacrifice et paix.

14

### *Si Dios se contiene*

### *Si Dieu est contenu*

Si Dieu est contenu  
dans le Sacrement,  
il est content d'y être  
contenu.

Couplets

1. Dans un petit cercle,  
bien que Dieu soit immense,  
je le vois concentré  
si je m'approche de la forme.  
*Car il est content  
d'y être contenu.*

2. Il est la cible souveraine  
de nos désirs,  
et si ma foi le vise,  
j'atteins mon but.  
*Car il est content  
d'y être contenu.*

3. Bien qu'un voile couvre  
son pouvoir suprême,  
je le dévoile car  
à travers ce voile je le veille.  
*Car il est content  
d'y être contenu.*

4. Il veut être  
dissimulé aux sens,  
bien que pour en jouir,  
je le souhaite d'un ardent désir.  
*Car il est content*

de estar contento.

5. Como no le miro,  
aunque más le veo  
de la fe la vista  
con aliento, aliento.  
*Que allí está contento  
de estar contento.*

6. Desmiento a los ojos,  
sólo al alma creo,  
y en contradecirles  
con aprieto, aprieto.  
*Que allí está contento  
de estar contento.*

d'y être contenu.

5. Comme je ne le vois pas,  
même si je ne cesse de le regarder,  
j'aspire avec force  
à le voir par la foi.  
*Car il est content  
d'y être contenu.*

6. Je me méfie des yeux,  
et ne crois qu'en l'âme,  
et c'est avec fermeté  
que je veux les réfuter.  
*Car il est content  
d'y être contenu.*

15

[Note : Suivant une tradition remontant au Moyen Age, il arrive à Sor Juana d'introduire le latin dans ses *villancicos*. Il s'agit parfois de latin "macaronique" (qui ajoute une note burlesque) ou de citations bibliques et de termes repris de la liturgie, ce qui est le cas ici. Pour conserver au texte sa saveur, nous avons préféré ne pas traduire les citations latines.

Le conflit qui oppose ces deux sacristains tourne autour du Mystère de la virginité de Marie. Ils citent Matthieu et Luc. Dans Matthieu, on insiste sur la maternité : Marie est de qua natus, celle "de qui le Christ est né"; chez Luc, Marie est avant tout *gratia plena*, la Vierge "pleine de grâce". La plupart des citations latines proviennent de ces deux Evangiles].

### ***Escuchad dos sacristanes***

Escuchad dos sacristanes,  
que disputan y argumentan  
si es la Niña *de qua natus*,  
o es la Niña *gratia plena*.  
¡Oigan atentos,  
no se queden a Asperges  
de la palestra!

- ¡*Sachristane!*  
- ¡*Sachristane!*  
- ¡*Exi foras!*  
- ¡*Vade retro!*  
- *Laus tibi Christe*  
- *Deo gratias*  
- ¡*Mecum arguas...*  
- ¡*mecum tendas...*  
- *hoc notandum...*  
- *hoc assertum...*  
- *de qua natus!*  
- *gratia plena!*

### ***Ecoutez deux sacristains***

Ecoutez deux sacristains  
qui discutent et argumentent  
pour savoir si l'Enfant [la Vierge] est *de qua natus*  
ou si elle est *gratia plena*.  
Ecoutez attentivement  
et ne demeurez pas dans *Asperges*  
de la joute ! [cherchez à comprendre leur querelle].

- *Sachristane !*  
- *Sachristane !*  
- *Exi foras !*  
- *Vade retro !*  
- *Laus tibi Christe !*  
- *Deo gratias !*  
- *Mecum arguas ...*  
- *Mecum tendas ...*  
- *hoc notandum ...*  
- *hoc assertum ...*  
- *de qua natus!*  
- *gratia plena!*

- Pastores, hablando en romance,  
juzgad la contienda!  
- Zagales, dejando latines,  
juzgad la palestra!  
- Digo: que la Niña  
como *Mater nascitur*,  
será *de qua natus*.  
- Digo: que la Niña  
como *oritur venera*  
será *gratia plena*.  
- ¡Mi ingenio es más grande...  
- mayor es mi ciencia...  
- y así, pastorcillos...  
- y así, zagalejos...  
- oíd mis razones:  
- oíd mis respuestas:  
en pocos latines,  
divinas palestras!

Coplas

1. Sepa el sacristán Benito  
que mejor que *gratia plena*,  
es María *de qua natus*,  
por que nace Madre exelta.

2. Sepa el sacristán Llorente  
que Ana, que es *gratia*, la engendra;  
y mejor que el *de qua natus*  
le conviene el *gratia plena*.

- ¡Certa dixi!  
- ¡Dixi vera!  
- ¡Male probas!  
- ¡Male negas!  
- ¡Mater Christi...  
- ¡Primogenita...  
- ab initio...  
- ante saecula...  
- de qua natus!

- Bergers, pour parler en castillan,  
jugez de la dispute !  
- Pâtres, abandonnant les latinismes,  
jugez la querelle !  
- Je dis que la Vierge  
comme *Mater nascitur*  
sera *de qua natus*  
- Et moi je dis que la Vierge  
comme *oritur venera*  
sera *gratia plena*.  
- Je suis plus intelligent ... !  
- Ma science est plus grande ...  
- C'est ainsi, petits bergers ...  
- C'est comme ça, petits pâtres ...  
- Ecoutez mes arguments  
- Ecoutez mes réponses :  
en quelques citations latines,  
des joutes divines !

Couplets

1. Que le sacristain Benito sache  
que mieux que *gratia plena*  
Marie est *de qua natus*  
parce qu'elle naît Mère suprême.

2. Que le sacristain Llorente sache  
qu'Ane, qui est *gratia*, l'engendre;  
et mieux que le *de qua natus*  
lui correspond le *gratia plena*.

- Certa dixi !  
- Dixi vera !  
- Male probas !  
- Male negas !  
- Mater Christi...  
- Primogenita ... !  
- ab initio ...  
- ante saecula ...  
- de qua natus !

[Note : allusion au fait que Marie, par son statut exceptionnel, précède et dépasse toute la Création.]

- *gratia plena*!  
3. Pintala un *liber* nacida  
de padres de gran nobleza,  
y el *genuit* que los enlaza  
la omite por Madre exenta.

- *gratia plena* !  
3. Son *liber* ["généalogie"] la décrit comme née  
de parents de grande noblesse,  
et le *genuit* ["il a engendré"] qui les réunit  
ne la concerne pas puisqu'elle a été conçue sans péché.

4. Ese es lazo de la culpa  
y su *gratia*, aunque le acecha,  
et *ipsa* conteret caput

[Note : le texte reprend un verset de la Genèse dans lequel Dieu annonce au serpent : "Celle-ci t'écrasera la tête".  
On y a vu l'annonce de la victoire de Marie sur le diable.]

le quebró lazo y cabeza.

- ¡Certa dixi!  
- ¡Dixi vera! (etc.)

5. El Joseph *virum Mariae*,  
hoy desposada la muestra,  
y el de *qua natus*  
*Jesus* Madre entera.

6. Eso es secundum Matthaëum,  
pero a San Lucas atienda,  
que no hay concipies, et paries  
antes de Ave, *gratia plena*.  
- ¡Certa dixi!  
- ¡Dixi vera! (etc.)

7. *Ab aeterno est ordinata*  
tan antigua y casi eterna  
*dum erant abissi* y dice  
que es *iam concepta*.

8. Si *non dum ubera habet*  
prueba que aunque grande, es tierra,  
con el soror nostra parva  
in die aloquenda.  
- ¡Certa dixi!  
- ¡Dixi vera! (etc.)

9. Así como al *Tota pulchra*  
se sigue el *amica mea*,  
es *gratia plena ergo Mater*  
innegable consecuencia.

10. Tampoco puedes negarme  
que *valet ad convertentiam*,  
*haec est plena ergo est Mater*,  
*haec est Mater ergo plena*.  
- ¡Certa dixi!  
- ¡Dixi vera! (etc.)

4. Voilà bien le piège du péché  
et sa *gratia*, bien qu'il [le serpent] la guette,  
et *ipsa* conteret caput ["elle-même écrasera sa tête"]

a détruit et son piège et sa tête.

- *Certa dixi* !  
- *Dixi vera* ! (etc.)

5. Le *Joseph virum Mariae*  
démontre qu'elle fut l'épouse de Joseph  
et le de *qua natus*  
*Jesus* qu'elle fut intégralement Mère.

6. Ceci est *secundum Matthaëum* ["selon Matthieu"]  
mais écoutez Saint Luc,  
car il n'y a pas de *concipies*, et *paries* ["tu concevras et tu  
enfanteras"] avant le *Ave, gratia plena*.  
- *Certa dixi* !  
- *Dixi vera* ! (etc.)

7. *Ab aeterno est ordinata*  
si ancienne et presque éternelle  
*dum erant abissi* et dit  
qu'elle est *iam concepta*.

8. Si *non dum ubera habet*  
prouve que bien que déjà grande, elle est encore une petite  
fille, avec le *soror nostra parva*  
*in die aloquenda*.  
- *Certa dixi* !  
- *Dixi vera* ! (etc.)

9. Et ainsi comme après le *Tota pulchra*  
vient le *amica mea*,  
le *gratia plena ergo Mater*  
en est l'incontestable résultat.

10. Tu dois m'accorder  
que *valet ad convertentiam*  
*haec est plena ergo est Mater*  
*haec est Mater ergo plena*.  
- *Certa dixi* !  
- *Dixi vera* ! (etc.)

*Las flores y las estrellas*

Las flores y las estrellas,  
 tuvieron una cuestión.  
 ¡Oh, qué discretas que son,  
 unas con voz de centellas,  
 otras con voces de olores!  
 ¡Oiganlas reñir, señores,  
 ya explicando sus querellas:  
 - ¡Aquí de las estrellas!  
 - ¡Aquí de las flores!

Coplas

1. A las estrellas el Niño,  
 al instante que nació,  
 es constante que las honrró  
 con sus ojos y su frente;  
 luego es claro y evidente  
 que éstas fueron las más bellas.  
 ¡Aquí de las estrellas!

2. ¿Qué flor en Jesús no fue  
 de las estrellas agravio,  
 desde el clavel de su labio  
 a la azucena del pie?  
 Luego más claro se ve  
 que estas fueron las mejores,  
 ¡Aquí de las flores!

3. En su nacer como Aurora,  
 ¿no fueron las niñas bellas  
 de sus ojos dos estrellas  
 cuando llora y cuando ríe?  
 Luego es presunción ahora  
 querer preferir aquéllas.  
 ¡Aquí de las estrellas!

4. Su fragancia peregrina  
 más propia la simboliza  
 el clavel que aromatiza  
 que la estrella que ilumina;  
 luego a ser clavel se inclina  
 disciplinado de amores.  
 ¡Aquí de las flores!

Les fleurs et les étoiles  
 eurent une querelle.  
 Oh, comme elles sont éloquentes,  
 les unes avec leur voix d'étincelles,  
 les autres avec leurs cris de couleurs !  
 Ecoutez-les se disputer, messieurs,  
 faisant valoir leurs arguments :  
 - A l'aide, les étoiles !  
 - A l'aide, les fleurs !

Couplets

1. Au moment de sa naissance,  
 il est certain que l'Enfant  
 honora les étoiles  
 par ses yeux et son front;  
 Il est donc clair et évident  
 que celles-ci furent les plus belles.  
 A l'aide, les étoiles !

2. Quelle fleur en Jésus ne fut-elle point  
 une injure aux étoiles,  
 depuis l'oeillet de ses lèvres  
 jusqu'au lys de son pied ?  
 Il apparaît donc bien plus clairement  
 que les fleurs sont les meilleures.  
 A l'aide, les fleurs !

3. A sa naissance telle l'Aurore,  
 les belles pupilles de ses yeux  
 ne furent-elles pas deux étoiles  
 quand il pleure et quand il rit ?  
 Il serait donc présomptueux  
 de vouloir maintenant préférer les fleurs.  
 A l'aide, les étoiles !

4. L'oeillet aromatique  
 symbolise mieux  
 son parfum singulier  
 que l'étoile qui illumine;  
 ainsi, il s'incline à être oeillet  
 panaché d'amours.  
 A l'aide, les fleurs !

## GABRIEL GARRIDO

Originaire de Buenos-Aires, il crée en 1981 l'ensemble Elyma, un groupe de recherches d'interprétation. Enseignant depuis 1977 au Centre de Musique Ancienne de Genève, il a créé le stage d'interprétation d'Erice (Sicile) et dirige aujourd'hui ceux de Neuburg an der Donau (Allemagne) et Bariloche (Argentine). Grâce à ses recherches sur la flûte à bec, le chant et la musique d'ensemble pour voix et instruments anciens, il est à la pointe des connaissances musicales sur la Renaissance et la période pré-baroque. Parmi ses grandes réalisations, signalons les intermèdes de la Pellegrina à Genève ; les Delizie di Posillipo Aurora ingannata de Giacobbi et la Cattena d'Adone de Mazzocchi à Erice, les Vêpres de Monteverdi à Genève et Palerme, le spectacle d'avant-garde de Monteverdi, amours baroques, créé avec la chorégraphe N. Lapszeson.

A la suite d'un congé sabbatique, Gabriel Garrido décide de consacrer ses connaissances de la praxis musicologique, de même que l'expérience acquise, à la mise en lumière et à la diffusion d'un répertoire mal connu, celui de la musique ancienne de l'Amérique latine. C'est ainsi qu'en 1992, débute un partenariat avec le label K.617 pour les enregistrements de ces musiques dans la série "Les Chemins du Baroque" qui se verront récompensés par de nombreux prix discographiques.

Il est invité par l'UNESCO et le Conseil International de la musique à organiser les différentes manifestations consacrées à l'année du Baroque latino américain (ateliers d'interprétation, conférences, concerts), réunissant des musiciens et musicologues du monde entier à Bariloche pour un Symposium international sur ces musiques. A cette occasion, il reçoit la "Médaille Mozart" de l'UNESCO pour le travail réalisé en faveur du patrimoine baroque d'Amérique latine.

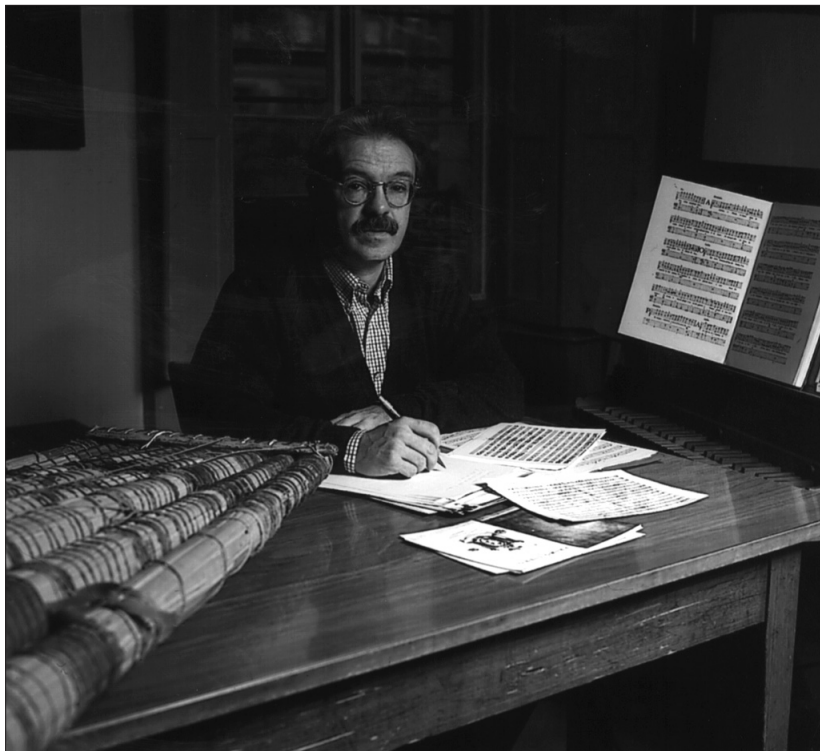
Il est invité chaque année par le Teatro Massimo de Palerme pour une création. On relèvera le fastueux "Vespro per lo Stellario della Beata Vergine" de B. Rubino, la reconstitution historique de "La Dafne" de Marco da Gagliano, "l'Orfeo" de Claudio Monteverdi dont l'enregistrement recevra, à travers les nombreux prix qui lui ont été décernés, l'accueil unanime de la critique qui en fera une référence pour cette œuvre, "La Gerusalemme Liberata", spectacle conçu autour du poème de Torquato Tasso, et du "Combattimento de Tancredi e Clorinda" de Monteverdi, en 1998 "Il ritorno d'Ulisse in patria" et en 1999 "Vespro della Beata Vergine" du même auteur.

Gabriel Garrido et l'Ensemble ELYMA bénéficient du soutien de

**La Fondation Paribas**

et l'agrément de

**La Cancilleria Argentina**



Gabriel Garrido

## L'ENSEMBLE ELYMA

### *direction Gabriel Garrido*

Ce beau terme grec "ELYMA", est employé dans un texte de Sophocle pour désigner une flûte en bois qu'ornait une embouchure de cuir... Mais le mot, dans quelques textes grecs anciens, signifie, plus généralement, une sorte de plante fourragère, proche du maïs, dont la tige servait à fabriquer des flûtes, désignant ensuite par métonymie... la flûte elle-même. C'est dans un traité de musique d'Hieronimus Cardanus, vers 1546, que l'on retrouve encore le nom d'"Elyma", à propos de la flûte à bec.

Fondé en 1981 et dirigé, depuis lors, par Gabriel Garrido, l'Ensemble Elyma s'est d'abord fait connaître comme un groupe de recherches d'interprétation sur les flûtes historiques et leur répertoire. Puis, à la lumière de travaux musicologiques toujours plus fructueux, la formation s'est rapidement élargie pour aborder un répertoire ancien et baroque étendu. Aujourd'hui, la composition de l'ensemble varie afin de rendre aux musiques abordées leur authenticité temporelle et culturelle.

Passionné de la voix, de la mythologie grecque et des folklores de la Méditerranée et d'Amérique du Sud, **Gabriel Garrido** partage avec l'Ensemble Elyma le même intérêt pour une interprétation originale des musiques latines anciennes où se fondent, avec un strict souci d'historicité, la ferveur, la joie et la passion qui leur sont propres. Depuis les débuts de sa production discographique, l'ensemble n'a cessé de remporter les plus hautes récompenses telles que le Diapason d'Or de l'Année, 10 de Répertoire, Grand Prix de l'Académie du disque, 4 Clefs Télérama, Must du Compact Disc Magazine, Gran Premio de l'Accademia Cini et diverses récompenses latino-américaines.

## COR VIVALDI - ELS PETITS CANTORS DE CATALUNYA

### *chef de chœur Oscar Boada*

Composé de 14 filles et garçons entre 10 et 16 ans, le Cor Vivaldi, fondé en 1989, est le résultat d'un programme d'enseignement musical de l'Institut Pédagogique Sant Isidor de Barcelone. Lauréat de plusieurs prix internationaux (Toulouse, Cantonigos), le Cor Vivaldi domine un répertoire allant de la Renaissance au XXe siècle, dont de nombreux opéras pour enfants. Le chœur s'est produit à de nombreuses reprises en Europe et a enregistré 2 CD : "Viajes" (sélection de chansons du monde entier), et "Petits Cantors de Catalunya", récital composé d'œuvres chorales de Brahms, Mendelssohn, Schumann...

***Pour le présent enregistrement, le Cor Vivaldi - Els Petits Cantors de Catalunya est composé de :***

*Anna Arranz i Navarro, Maria Pia Cassanello i Penyarroya, Antoni Lodeiro i Llaberia, Elisenda Loscos i Presculí,  
M Lloret i Rodà, Bàrbara Montoto i Galbaný, Alba Plana i Guàrdia, Mariona Rodés i Deulofeu, Núria Soldevilla  
i Sánchez, Maria Solsona i Gadea, Alba Teixidor i Feu, Anna Torné i Artero,  
Ariadna Tremoleda i Panyella, Cristina Yúfera i Molina  
Oscar Boada = ténor*



*L'Ensemble Elyma et le Cor Vivaldi - Els Petits Cantors de Catalunya*

## QUELLE CULTURE POUR LA MOSELLE ?

Le début des années 80 a trouvé le Département de la Moselle appauvri - appauvri au plan économique-faiblissant au plan démographique- sans grand espoir au plan social et très pauvre au plan culturel.

Son image se trouvait alors à son seuil le plus bas.

Ce constat fut une des motivations essentielles de la volonté du Conseil Général de faire de la Moselle un département à forte plus value culturelle essentiellement tournée vers l'action populaire.

C'est ainsi que le premier axe fort s'inscrivant dans la durée en matière de culture fut consacré au patrimoine, qu'il soit important ou mineur, protégé ou non, culturel ou laïque, rural ou urbain, bâti ou mobilier. Tous les domaines touchant au patrimoine mosellan bénéficient ou bénéficieront dans les temps à venir de l'aide du Conseil Général de la Moselle.

Les orgues par exemple (elles sont plus de 600 en Moselle) de toutes époques, de toute typologie, ont été l'objet d'une attention toute particulière, l'Agence Départementale de l'Orgue apportant son savoir-faire technique au bénéfice des instruments pour une rénovation idéale.

Par ailleurs, l'animation -les créations musicales, théâtrales, la danse sont des volets excessivement porteurs de la politique culturelle du Département de la Moselle.

Des opérations phares ont par ailleurs permis à ce département d'exporter son image à l'extérieur que ce soit sur le patrimoine avec Bliesbruck-Reinheim, chantier archéologique gallo-romain transfrontalier, et en particulier, avec le château médiéval de Malbrouck, constituant des points d'accroche internationaux de tout premier plan. Il en est de même des très importantes manifestations que le Département maîtrise à l'exemple de la Route des Orgues qui permet de faire chanter les plus beaux instruments dans des concerts de tenue exceptionnelle.

A l'exemple de Pierres de Culture qui associe patrimoine et animations locales autour d'un savoir-faire professionnel favorisant la création de spectacles pluriformes qui font parler les pierres, à l'exemple encore des grandes expositions internationales tels les Guerriers de l'Eternité, l'Or des Dieux ou la Toison d'Or plus récemment.

C'est d'ailleurs à partir de l'Or des Dieux, fabuleuse exposition sur l'orfèvrerie d'or du massif andin que s'est réalisée la prise de conscience d'une nécessité du retour de la France vers les pays d'Amérique latine et d'une plus grande présence culturelle de grands départements comme la Moselle dont le savoir-faire et l'ingénierie culturels sont maintenant reconnus. C'est ainsi qu'avec K.617, acteur mosellan de tout premier plan autour du festival de musique baroque de la ville de Sarrebourg, dont le Maire Alain MARTY assume le rôle de moteur extrêmement efficace, ce programme pluriannuel de coopération des chemins du baroque (qui trouve désormais son siège dans l'ancien monastère de Saint-Ulrich), constitue un véritable trait d'union entre le vieux continent et ces pays d'Amérique latine pour lesquels la France est un pays de référence culturel.

Je me réjouis de ce partenariat qui, je n'en doute pas, donne à la Moselle une aura culturelle renforcée.

**Le Président du Conseil Général**  
*Philippe Leroy*



*Le château de Manderen,  
haut-lieu du patrimoine historique de la Moselle*

© Jean-Claude Kanny C.D.T. Moselle

## *Le lieu de l'enregistrement*

### **L'ABBAYE DES PREMONTRES PONT-À-MOUSSON**

Centre Culturel depuis 1964, l'Abbaye des Prémontrés a su s'imposer sur la scène nationale de l'innovation. Les représentants des disciplines artistiques les plus variées s'y croisent.

Deux missions complémentaires balisent son action : nourrir une culture du développement en établissant des ponts entre les arts et l'industrie et créer les conditions d'une interactivité entre la culture et les nouvelles techniques de communication.

Véritable pôle d'excellence culturel, le Centre multiplie festivals et rencontres. La danse, la peinture, la musique, le design, les nouvelles technologies... Tous les champs de la créativité s'imprègnent de ce cadre propice au recul nécessaire à la réflexion.

Par ailleurs, l'Abbaye accueille des groupes tout au long de l'année. Elle dispose d'un équipement complet pour les colloques et les séminaires. Vingt salles peuvent accueillir simultanément mille personnes. La restauration sur place dispose d'une capacité de 800 couverts. L'hébergement permet de recevoir jusqu'à 150 hôtes. Certaines chambres allient charme, confort et sobriété ; d'autres, plus monacales, sont une évocation des origines de l'édifice dévolu à la spiritualité.



## LE FESTIVAL D'AMBRONAY

Le Festival d'Ambronay s'est fixé plusieurs objectifs : redécouvrir et promouvoir des œuvres injustement oubliées et proposer les grandes pages du répertoire dans des interprétations enrichies des recherches musicologiques récentes privilégiant l'authenticité.

Il s'agit aussi de mettre en valeur et de faire découvrir le remarquable patrimoine d'Ambronay : l'Abbaye bénédictine, fondée par un officier de Charlemagne, qui fut au XVI<sup>e</sup> siècle un foyer religieux et culturel puissant.

Dans le but de faire partager le plaisir de ses découvertes, le Festival d'Ambronay a décidé, à partir d' 1987, de participer aux productions discographiques pour chaque événement, grâce au soutien de ses partenaires, publics et ou privés. La plupart des productions présentées au Festival sont ainsi gravées pour la postérité.

Après *San Ignacio*, " l'opéra perdu de l'Amazonie " et le " *Balet comique de la Royné* ", le Festival est heureux de poursuivre sa collaboration avec Gabriel Garrido, son ensemble Elyma et K.617.

**L. Phénix du Mexique, Villancicos de Sor Juana de la Cruz** est une recreation produite dans le cadre des Fêtes Baroques Franco-suissees. Donnée le 10 octobre 1998 au Festival d'Ambronay, puis le 11 octobre 1998 au Victoria Hall à Genève, cette coproduction a bénéficié du soutien de l'Union Européenne dans le cadre du programme Interreg II et du Conseil Général de l'Ain.



Cloître de l'Abbaye d'Ambronay

© Hervé NEGRE

CONSEIL GÉNÉRAL

*l'ain*  
PERFORMANCE & QUALITÉ

## THE VILLANELLES OF SISTER JUANA IN THE MUSIC OF THE TOWN OF CHUQUISACA

This project presents to today's public, the Villanelles of the XVIIIth century of Chuquisaca (previously La Plata, in the Real Audiencia de Charcas, today Sucre, Bolivia) set to music based on the texts of Sister Juana Inés de la Cruz (1648 - 1695) taken from Bolivia's National Archives (Sucre), and transcribed and examined by the Argentinean musicologist Bernardo Illari. The writer, native of Nueva Espana (Mexico as of today) was a brilliant intellectual who decided to join the "Jeronimas de Puebla" monastery, in order to obtain a certain freedom and to be able to develop her literary vocation. She is considered as the last great poet of the Spanish Golden Century and one of the greatest writers of the Castilian language of all time. Among her works is a long hermetic poem, *Primero sueño*, as well as various dramatic works (comedies and praises), some occasional poetry and, that here forms the prime interest, a relatively important number of villanelles. This literary form, of secular inspiration of the XVIth century, developed in the XVIIth century to become of a musical and religious nature including popular and festive elements. Written in Castilian for various occasions, principally for Christmas, and able to be sung in church, they were destined for the cathedrals' services and masses, thus becoming one of the most important tools of evangelism in America.

While as a part of her *Obras*, the Villanelles of Sister Juana were printed in Madrid (1689) and Seville (1692) and were engraved throughout the Spanish colonial empire, from the metropolis to the Philippines. Furthermore, Sister Juana incorporated into her villanelle cycles some texts from other writers, which circulated within the poetess' works as well as independently. Authentic texts and other borrowed texts thus arrived at Charcas (today's Bolivia) where, thanks to the prestige that the writer enjoyed, were set to music during a period of approximately a hundred years, between 1680 and 1780, by most of the greatest composers of the region. However, they weren't just simple reproductions of "sisterjuanesque" works but correspond well and truly to Chuquisaca's artists' interpretation of the texts, according to their own perception and in adapting them as they felt the necessary. In this way, Sister Juana's poems incited Chuquisaca's creation, generating new and different songs. Far from being betrayed, she remains always Sister Juana, a Sister Juana recreated and translated into the language of Chuquisaca.

The composers, circumstances and contents vary for each of the works that make up this project. The method is always the same: to use the writings of Sister Juana as inspiration for new creations while adapting them to the circumstances. The musicians who showed their interest in Sister Juana can trace with great precision the chronological and stylistic itinerary of the religious music of Chuquisaca: from Juan de Araujo (1640 – 1712), the mystical father of the baroque music of Charcas, to Manuel de Mesa (1725 – 1773), "criollo" of pure origin and his direct heir towards the middle of the XVIIIth century, through Antonio Duran de la Mota (1670 – 1746), direct successor to Araujo, Roque Jacinto de Chavarria (1688 – 1719) and Blas Tardio (1695 – 1762), his most significant "criollo" pupils including, Ayala, of whom his work takes centre stage during the decades of the 1730's and 1740's, and the Italian Roque Ceruti (1685 – 1760), who from Lima had a decisive influence over the whole of Peru's vice-royalty's music.

It is thanks to the genius of Sister Juana, linked with the creative work of the town's musical composers of the "golden century", that this concert represents one of the summits of the colonial culture of Chuquisaca. The inclusion of compositions from various generations of local musicians produces a living synthesis of the musical history of the cathedral of La Plata. We can thus offer colonial compositions of the highest esthetical degree and show at the same time the manner in which they bring together an incredible density of cultural and historic contents. The loss of Sister Juana has not exhausted her works, on the contrary. Centred at the heart of the literary and musical traditions of Chuquisaca of the XVIIIth century, she is today a wonderfully coloured crystal that allows us to contemplate the history and music of the town with a new vision.

***Gabriel Garrido***

***Musicological investigation and publishing: Bernardo Illari.***

## THE REFLECTION OF SOCIAL, RACIAL AND CULTURAL REALITIES OF THE SPANISH WORLD

Appearing in the Middle Ages, the *villancicos* (Spanish equivalent of villanelles) are at the origin of pastoral songs. From the end of the XVIth century, they became essentially of a religious nature: one sang the *villancicos* in churches at a diverse range of religious festivals. The phenomenon took on exceptional proportions as much in Spain as in the colonies of the New World, where the first *villancicos* date practically from the gospel itself. Even if the genre remained "working-class", the most renowned composers of the period, such as Lope de Vega, or Gongora, composed them.

Following in this tradition, Sor Juana Ines de la Cruz (of whom we believe she was also a musician) wrote a very large number of *villancicos*, which correspond to about a quarter of her works. She renewed the genre thanks to a variety and an unequalled combination of metric forms.

The popular verse allowed writers great freedom of tone and the ability to resort to all types of puns and jokes difficult to translate. Figures and stylistic effects seemed without limits : metaphors, allegories, paronomasias, jostle each other in the most pure baroque style. Furthermore, the composers did not hesitate to bring in speech from all of the population that made up the society of the period. In this way, Sor Juana gave speech to the Blacks and to the Indians with a "social conscience" uncommon at that period. These songs are therefore also the reflection of the social, racial and cultural realities of the Spanish world. Composed often as small oratorios, the *villancicos* sometimes represent theological disputes around the mysteries of the faith. Paraphrasing the liturgical texts, the composers of the *villancicos* mix the serious of the dogma to working-class humour, and the polyphony wonderfully renders these lively and rhythmic dialogues.

Latin-American musicologists such as Aurelio Tello and Bernardo Illari have found, often very far from Mexico (in Bolivia, in Colombia, even in Spain itself), poems of Sor Juana adapted to music. It includes pieces often changed, readapted, particularly according to the religious festivals; it is in this way that, in *Las flores y las estrellas*, the Virgin of the Festival of Assumption, is replaced by "Nino", the Jesus Child of the Nativity.

The circulation of these texts and their use, is the incontestable proof of the extraordinary renown of this Mexican nun, praised upon and applauded throughout the Hispanic world.

The chosen *villancicos* can be ranked in the following manner :

### I. The Nativity

*¡Venid mortales, venid a la audiencia!* ("Come mortals, come to the hearing!"): The birth of Christ foretells the future Redemption; in this piece, the characters of the Old Testament (Adam, the Patriarchs and the Prophets) wait in the Limbes to be saved.

*Por celebrar del Infante* ("To celebrate the birth of The Child"): each of the four elements – the Water, the Air, the Earth and the Fire – protect and serve the Jesus Child.

*Las flores y las estrellas* : "The flowers and the stars" dispute amongst themselves the privilege of glorifying the Jesus Child.

## II. The Immaculate Conception

*Sonoro clarin del viento* ("Vibrant bugle of the wind").

*Oíd el concierto* ("Listen to the concert"): the Virgin is described as a mistress of song.

*Escuchad dos sacristanes* ("Listen to the two sextons"): two sextons argue amongst themselves (mixing Spanish and Latin) around the mystery of the Immaculate Conception and of Mary's virginity.

## III. The virginity of Mary

*Dios y Josef apuestan* ("God and Joseph wager"): the mystery of Mary's virginity is at the heart of this wager between God and Joseph, where each asserts the superiority of his *finezas* (proof of love).

*Queditito, airecillos* ("So gently, soft breezes"): a *villancico* around the same mystery.

---

## IV. The glorification of the Eucharist

These six *villancicos* were composed for the occasion of the consecration of the San Bernardo of Mexico Covent.

*Los que tienen hambre* ("Those who are hungry"): the Eucharist fulfils those who are hungry and thirsty.

*Si Dios se contiene* ("If God is content"): *allí esta contento de estar contento* ("There (in the host) He (the Christ) is content to be content"): the Latin adjective *contentus*, which gave the Spanish *contento*, means at the same time "happy" and "content", and allows this pun so typical of the *villancicos*.

*Fuego, fuego* ("Fire, fire!"): allegory of the Eucharist and of the love of Christ which "burns" the church.

*Vengan pues hoy a la mesa* ("Come today to the table!"): the Sacrament is the greatest gift from Christ.

*A este edificio célebre* ("To this celebrated edifice"): the San Bernardo church is the privileged place of the Eucharistic mystery.

---

## V. Various

*¡Ah de las mazmorras!* ("You who are in the dungeons"): *villancico* dedicated to Saint Peter Nolasque who founded in the XIIIth century the mercenary order in the aim of saving the Christians captive in the Moors.

*A la cima, al monte, a la cumbre* ("To the peak, to the mount, to the summit"): glorification of the Love Divine.

*Jean-Michel Wissmer*

## GABRIEL GARRIDO

Was it because of his living in Geneva, Calvin's home, that Gabriel Garrido is predestined ? Predestination has led the child of Buenos-Aires back to his Spanish-American musical roots through an intellectual and cultural complex development via Aesthetics and various interpretations of Italian, French, German or Spanish musics.

Was he aware of his own identity quest when he was studying in Buenos-Aires famous Collegium Musicum, and then in Europe for an archeological course, or when he took part in the Aggrupacion Musica and the Missa Criola adventures, more than 20 years ago?

However, this search for Identity was fulfilled by the Schola Basiliensis, the Ricercare, the Hesperion XX of Savall, the "Intermedi Fiorentini" and also by the studios exercises on voice and instruments. Another prompt was the Spanish-American folklore whose orchestration guarantees, according to Gabriel Garrido's thesis, the long-lasting existence of color and rhythm -2 major components of the Renaissance and Baroque musical art in the Spanish "colony" of the former vice-Roy of Peru, spreading from the High-Plateau to the Amazonian forest.

Gabriel Garrido keeps arguing that he is a cityman, and that a cellist aunt who learned in the German school launched in Argentina in the 50s taught him the "Früher Musik" with the wooden flute.

"My father and my mother could sing. I was raised in ancient music and folklore, two pervading poles all along my education and my quest." Gabriel Garrido started at 17 in the first Argentine wooden-flute quartet, with whom he played a Renaissance germanic range. At the same time, he joined "Los Incas" whose kenas and charengos were to him a perfect illustration of the late traces of the old instruments brought by the Spanish conquest to Latin America. In 1971, during the European campaign of the "Missa Criola", Gabriel Garrido played the Andean flute or string instruments in the Parisian Metro or on the cafés terraces. He still refers proudly to his studies in the respectable Schola Cantorum Basiliensis, where he belonged to a "trouble-maker" group in which Jordi Savall distinguished himself. There, he played the Renaissance reed instruments and studied thoroughly the historical range of the wooden-flute, of the strings as well as of the drums. "I felt more and more attracted by the "Früh-Barok" and by the research in interpretation made by Piguët or Sanvoisin in France. At the Schola, I think we were the first to focus on ancient treatises and to go back to Guerreiro, Cristobal de Morales or Vitoria. Those composers were in fact what we called our "musical Eldorado". In 1980, he founded the Renaissance "Glosas" group and a year later "Elyma", in association with his faithful "fellow-travellers". First, the orchestra dedicated itself to the knowledge and the interpretation of the wooden-flute ancient repertoire, and then became more versatile, like an alternative "ensemble". The pedagogical sense of Gabriel Garrido led him to pass on his large knowledge to the center of ancient music of the popular academy of Geneva after 1979. He is now considered as a master in the interpretation of Renaissance and pre-baroque as illustrated by his numerous show-performances throughout Europe: the 1539 "Florentine interludes" in Bologna, the interludes of "La Pellegrina" restored in their original orchestration and flourish, Mazzochi's "Adone's Cattena" or Da Gagliano a Erice's "Dafné". The ubiquitous abilities of the Argentine conductor and musician permit him to work also a lot in the "Musica Rinascimentale Studio de Palermo" and in the "Schola Jacopo da Bologna". This constitutes in fact a European approach for the interpretation of Renaissance music. UNESCO and the International Music Council then asked him to coordinate the various events scheduled for 1996/97, declared Years of Latino-American Baroque (interpretation classes, lectures, concerts, recordings) in Bariloche (Argentina).

## THE ENSEMBLE ELYMA

The beautiful Greek term “ELYMA” comes from a text by Sophocles (in “Fragments” used to designate a box-wood flute decorated with a leather mouthpiece). But, in a few ancient Greek texts, the word is more generally used to mean a sort of grain, not unlike maize, whose stem was used to make flutes, and, by extension, the flute itself. It is to mean in a musical treaty by Hieronymus Cardanus, around 1546, that the name “Elyma” is used to describe a wooden flute.

Founded in 1981 and directed, since then, by Gabriel Garrido, the Elyma ensemble initially made a name for itself as an interpretative research group for the flute and its repertory.

Then, in the light of even more fruitful musicological work, the group rapidly increased in number in order to take on a wide-ranging, ancient baroque repertory, requiring the participation of voices, strings, brass, percussion, etc.

Over the last few years, Elyma has enlisted the help of singers such as Maria-Cristina Kiehr, Adriana Fernandez, Claudio Cavina, Josep Cabré, Daniele Carnovich, etc. which whom they have been working, in particular, on a new way of interpreting the Italian music of the Renaissance. Since it began to record, the ensemble has kept winning the highest awards such as Year Golden Diapason, 10 of Repertoire, Grand Prix de l'Académie du disque, 4 Keys Telerama, Must of the Compact Disc Magazine, Gran Premio de l'Accademia Cini, and several South American awards.

## “COR VIVALDI” – “Els Petits Cantors de Catalunya” (The little singers of Catalan)

Composed of 14 girls and boys aged between 10 and 16 years old, the “Cor Vivaldi” (Vivaldi Choir), established in 1989, is the result of a musical teaching programme of the Sant Isidor Educational Institute of Barcelona. Prize winner of several international awards (Toulouse, Cantonigos), the Cor Vivaldi masters a repertoire from the Renaissance up to the XXth century, of which numerous operas for children.

The choir has given performances on several occasions in Europe and has recorded 2 CDs: “Viajes”, a selection of songs from all around the world, and “Petits Cantors de Catalunya”, a recital composed of the choral works of Brahms, Mendelssohn, Schumann...

## WHAT CULTURE FOR MOSELLE ?

The beginning of the 80's found the Moselle department in a very poor state - economically poor, demographically weak, not much hope socially and a very poor cultural life.

Its image was at its lowest threshold.

It was this observation that motivated the County council to transform Moselle into a culturally rich area mainly directed towards popular action.

Thus the first efforts were made as part of a long-term wish to enhance the cultural heritage of Moselle, be it big or small, protected or unprotected, religious or secular, rural or urban, built or movable. All the domains which are related to Moselle's heritage benefited or will benefit in the future from the County council's aid.

The organs for example (there are more than 600 in Moselle) of all ages and all types have received particular attention, the Regional Organ Agency providing all its technical know-how for an ideal restoration.

Moreover, activities such as music and theatrical productions as well as dance are key areas for the Moselle Region's cultural policy.

Leading events have enabled the region to spread its image outwards be it through its heritage with Bliesbruck-Reinheim, cross-border gallo-roman archaeological site or in particular the mediaeval castle of Malbrouk of first class international attractions. The same goes for the very important events that the Region has undertaken like the Organ Route which enables some of the most beautiful instruments to be heard in concerts of a particularly high standard.

Like the Pierres de Culture which combine local activities with heritage in a highly professional way encouraging many different types of performances in which the stones have a role, or like the great international exhibitions of the 'Warriors of Eternity', 'The Gold of the Gods' and more recently the 'Golden Fleece.

Indeed it was the fabulous exhibition of the 'Gold of the Gods' exposing the gold plate of the Andean Massif which brought the awareness of the need for France to turn back towards the Latin Americas and a greater cultural presence of large regions like Moselle whose know-how and cultural engineering are now acknowledged. So, with K617 foremost player in Moselle for the baroque music festival of Sarrebourg, whose Mayor Alain MARTY is the extremely efficacious driving force, this pluriannual programme of co-operation for the Paths of the baroque (which is now based at the ancient monastery of Saint-Ulrich) forms a real link between the old continent and the Latin American countries for whom France is a cultural reference.

I am thrilled with this partnership which I have no doubt will reinforce Moselle's cultural aura.

**President of the County council**  
*Philippe Leroy*

## SOR JUANA, UNA MIRADA DISTINTA

### AL BARROCO CRIOLLO DE CHUQUISACA

Este disco presenta villancicos escritos en Chuquisaca (antes La Plata, hoy Sucre, Bolivia) y zonas aledañas en base a textos de Sor Juana Inés de la Cruz (c. 1648-1695), extraídos en su mayoría del Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (Sucre) por el autor. Sor Juana, oriunda de la Nueva España (hoy Mexico), fue una brillante intelectual que escogió ingresar al monasterio de Jerónimas de México para tener alguna libertad y poder desarrollar sus intereses académicos. Es considerada la última gran poeta del Siglo de Oro español, así como una de las más grandes literatas de la lengua castellana de todos los tiempos. En su producción figura un largo poema hermético, *Primero sueño*, diversas obras dramáticas (comedias y loas), poesías de circunstancia y, lo que interesa aquí, un número relativamente alto de villancicos. Estos son canciones religiosas en castellano para distintas ocasiones, con elementos populares, destinadas a cantarse durante la celebración del Oficio y la Misa en las catedrales más importantes.

Los villancicos de Sor Juana fueron impresos en Madrid (1689) y Sevilla (1692) como parte de sus obras, sufrieron varias reediciones en distintas ciudades y circularon por todo el imperio colonial hispánico, desde la metrópolis hasta Filipinas. Por otra parte, Sor Juana incorporó a sus ciclos de villancicos algunos textos ajenos, los cuales corrieron mundo tanto dentro de las obras de la poetisa como de manera independiente. Letras auténticas y letras prestadas llegaron así a Charcas (actual Bolivia) donde fueron empleadas por casi todos los maestros importantes activos en la centuria 1680-1780 como base para sus composiciones, gracias al prestigio del que ya gozaba la autora. No se trata, sin embargo, de meras reproducciones de las obras sorjuanescas, sino que los artistas locales interpretaron los textos de acuerdo con sus necesidades o sentimientos, cambiándolos cuando y cuanto hubieron menester. Por ejemplo, las estrofas (coplas) de una canción aparecen soldadas a un nuevo estribillo; los versos de los estribillos se presentan ligeramente modificados en su orden o contenido; o ciertas circunstancias locales son incorporadas a las letras.

La música escrita para los textos así modificados se adapta a ellos con tanta perfección que una restauración de los originales no sólo adolecería de falsedad histórica, sino que además conduciría a resultados poco satisfactorios, cuando no es directamente imposible sin recomponer las obras musicales de manera integral. Preferimos, pues, presentarlas tal como están en los manuscritos. De este modo, los poemas de Sor Juana en Chuquisaca incitaron a la creación, generando canciones nuevas y distintas. Lejos de haber sido traicionada, la autora mexicana no deja de ser ella misma, pero "traducida" al chuquisaqueño y entonada con un acento diferente.

Los compositores, las circunstancias y los contenidos varían para cada una de las obras que forman parte de este proyecto; el recurso creativo - utilizar las letras de Sor Juana como inspiración para nuevas creaciones, adecuándolas a las circunstancias - es el mismo.

La lista de músicos que se interesó por Sor Juana dibuja con total precisión el itinerario cronológico y estilístico de la música religiosa chuquisaqueña, desde Juan de Araujo (c. 1640-1712), el mítico padre de la música barroca de Charcas, hasta Manuel de Mesa (c.1725-1773), criollo de pura cepa, su heredero directo de mediados del siglo 18. Desfilan en el interín Antonio Durán de la Mota (c.1670-1746), sucesor inmedio de Araujo, Andrés Flores (1690-1754) y Blas Tardío (c. 1695-1762), los más importantes criollos alumnos suyos, y el italiano Roque Ceruti (c. 1685-1760), quien desde Lima influyó decisivamente la música de todo el virreinato del Perú.

Para sus sucesores, Juan de Araujo fue algo así como el archimúsico local, a despecho de su origen peninsular. Su música, de elevadísimo nivel, pervivió en el repertorio durante décadas, y su fama le sobrevivió por más de medio siglo. Hasta el fin de sus días Araujo fue, sobre todo, un español, con poca simpatía por el movimiento criollo. Por ello, se interesó por Sor Juana muy poco (cuatro canciones en unas 170, o sea, alrededor de un 2.4 por ciento), en razón de la calidad de sus textos, y a veces de manera indirecta o colateral : *Por celebrar del Infante* llegó a sus manos por intermedio de un pliego de Sevilla en donde figura como anónimo, mientras que el origen de *Venid, mortales* -texto original de Manuel de León Marchante que Sor Juana se apropió para uno de sus ciclos- es incierto. Sólo hay seguridad de que tomó dos de las cuatro letras de las obras de la monja.

Antonio Durán de la Mota, seguramente criollo, fue maestro de capilla en La Plata durante un escaso medio año antes de volver a la base de sus operaciones, Potosí. Fue allí director musical de la iglesia matriz entre alrededor de 1713 y su muerte en 1736. Sor Juana era importante para Durán: las tres canciones que escribió representan nada menos que un 6.4 por ciento de su producción en castellano conocida (47 villancicos). Además de buena poesía, Sor Juana debe haber sido para él un símbolo de la capacidad de los criollos. El compositor tenía total consciencia de lo que hacía cuando puso en música a Sor Juana: tomó sus textos de las obras de Sor Juana, y apenas sí los modificó. *Fuego, fuego* (1719) gustó tanto en La Plata que el maestro Juan de Guerra cambió su texto varias veces, para cantarla en homenaje a San Juan de Dios, San Francisco de Paula, San Pedro Apóstol y San Pedro Nolasco a lo largo de quince años.

Pese a ser criollos, Andrés Flores y Blas Tardío manifestaron poco o ningún interés en la cultura local. Sólo se conserva una canción con letra de Sor Juana de cada uno. La de Flores mantiene la sencillez característica de una buena parte de su producción, mientras que la de Tardío es también característica del autor, pero por su complejidad. El texto de Sor Juana, uno de sus estrIBILLOS más admirables en su ligereza y musicalidad, ha sido modificado por Tardío hasta hacerse casi irreconocible.

El violonista milanés Roque Ceruti representa en Sudamérica al estilo italiano cuya presión transformó la música española y colonial durante la primera mitad del siglo 18. Su fama creció incommensurablemente cuando fue designado maestro de capilla de la catedral de Lima, en 1728. Dado el carácter de centro de la capital peruana, sus obras comenzaron a circular enseguida por la zona andina, y, copiadas una y otra vez, sirvieron de base para el repertorio de la segunda mitad del siglo 18. Ceruti puso en música el divertido texto dramático *Escuchen dos sacristanes*, que figura tanto en las obras de León Marchante- su autor- como en las de Sor Juana. En Chuquisaca, su obra fue recibida por Blas Tardío, quien modificó ligeramente su música y cambió su letra -a partir de un villancico de Navidad, escribió uno para la Virgen de Guadalupe, principal devoción local-. Años después, en 1762, su discípulo Mesa la abordó otra vez, escribiendo música propia para una extensa sección (el diálogo que comienza "Pastores, hablando en romance") y cambiando importantes detalles del original.

Manuel (Fernández) de Mesa, maestro de capilla de Chuquisaca entre 1762 y 1773, es quien mayor interés manifestó, tanto en Sor Juana como en la tradición local. Educado como Florez y Tardío en la mencionada catedral, eligió, sin embargo, asumirse como chuquisaqueño. Su música está fuertemente enraizada en la tradición de Araujo. Sería injusto, pero, tacharlo de conservador. Espíritu siempre alerta, estaba a la pesca de las novedades venidas de España y Lima, a las cuales estudió con cuidado y utilizó con imaginación. Lo que hay en su música de foráneo ha sido seleccionado, modificado, tamizado, para adecuarlo a la tradición anterior, en productos notables por su riqueza y originalidad: es uno de los maestros que más claramente se encuadran en lo que he llamado el *Barroco Criollo latinoamericano*.

Para Mesa, los textos de Sor Juana no eran monumentos cristalizados a respetar, sino principios para su propia acción creativa. Casi un 15 por ciento de sus villancicos sobrevivientes llevan textos tomados de Sor Juana, y adaptados a sus necesidades con un desparpajo que hoy, tras haber canonizado los textos de la mexicana, nos parece sacrílego. Su actitud va del respeto casi total (*Los que tienen hambre, Sonoro clarín del viento*) hasta la aceptación de unas

pocas estrofas con agregados extra (*Oíd el concierto*, basado en el sorjuanino *Silencio, atención, que canta María*) y el contrafactum (*Las flores y las estrellas*). El manejo asiduo de los dos volúmenes de las obras de la poetisa que Mesa demuestra debió llevarle a pensar que *Escuchen dos sacristanes* también pertenecía a Sor Juana, y esto tal vez fuera una de las razones que le decidieran a recomponer la obra de Ceruti.

Dos composiciones suyas merecen un comentario especial: *Oíd el concierto* es extraordinaria por su representación del texto. Los violines, con su ritornelo italiano, convierten al *concierto* de la poesía en un *concerto* y el coro canta *dulce melodía* con cromatismos extraordinarios. Los solistas ilustran las alusiones musicales del texto de Sor Juana una por una, con las notas apropiadas: el *ut del Ecce ancilla* es realmente la nota más baja cantada en la obra, *sol y la, natura, becuadrado, bemol y befabemí*, todos se cantan sobre las notas correspondientes según el sistema de solfeo de la época. *Vengan pues hoy a la mesa*, por otra parte, contiene juegos de ingenio de otra clase: el pan de mesa con que Sor Juana representa a la Hostia se transforma en *pan de Mesa*, vale decir, del propio compositor -era sacerdote, a fin de cuentas-. La obra mantiene un estilo tan depuradamente arcaico que podría tratarse de un arreglo, y no de una composición original, a pesar de que la copia es de puño y letra del maestro.

*Ah de las mazmorras*, anónimo de origen desconocido, se conservó depositado en la iglesia de San Felipe Neri de Sucre; hoy para en el Museo Histórico Nacional de Montevideo (Uruguay). La música corresponde a las coplas de un villancico a San Pedro Nolasco de Sor Juana; tal vez fue ejecutada entre los músicos de la Orden de la Merced que celebraban al santo como a fundador de ella. No hay ningún indicio de que la pieza haya incluido también el estribillo. Por sus características, podría haber sido compuesta en un ambiente urbano hacia 1750 o en uno rural algún tiempo después.

Por medio del trabajo conjunto de Sor Juana y los compositores activos en la ciudad, este concierto presenta una *performance* de la cultura colonial chuquisaqueña. Al incluir composiciones de varias generaciones distintas de músicos locales, resulta un resumen vivo de la historia musical de la catedral platense. Cumpliendo el *non omnis moriar* horaciano, Sor Juana no se agotó con su muerte. Reubicada en la encrucijada de las tradiciones textuales y musicales de Chiquisaca en el siglo 18, revivió en la tensión entre la calidad estética y la representación de la identidad local, o entre peninsulares y criollos, y se vió transmutada en símbolo vivo de criollismo. Aquí sufre una transmutación más: hoy resulta un cristal de coloración única para ver la historia de la ciudad y su música con mirada nueva.

**Bernardo Illari**  
University of Chicago

## EL ESPEJO DE LAS REALIDADES SOCIALES, RACIALES Y CULTURALES DEL MUNDO ESPAÑOL.

Los villancicos (equivalentes españoles de las villanelles francesas) aparecen en la Edad Media y en su origen son canciones pastoriles. A partir del final del siglo XVI, el género se volvió esencialmente religioso: se cantaban los villancicos en las iglesias, con motivo de las fiestas religiosas más diversas. El fenómeno cobró dimensiones excepcionales tanto en España como en sus colonias del Nuevo Mundo, donde los primeros villancicos remontan prácticamente a los inicios de la evangelización. Aunque el género siguió siendo "popular", los más eminentes escritores de la época, como Lope de Vega o Góngora, compusieron villancicos. Siguiendo esa tradición, sor Juana Inés de la Cruz (de quien se piensa que fue también compositora) escribió gran cantidad de villancicos, los cuales constituyen aproximadamente la cuarta parte de su obra. Esta poetisa renovó el género gracias a una variedad y a una combinación inigualadas de formas métricas.

La facundia popular permite a los autores una gran libertad de tono y, asimismo, recurrir a todo tipo de juegos de palabras y de chanzas difícilmente traducibles a otros idiomas. Las figuras y efectos estilísticos parecen no reconocer límites: metáforas, alegorías, paronomasias, se acumulan en el más puro estilo barroco. Por lo demás, los autores no se resisten a hacer intervenir el lenguaje de todas las poblaciones que componen la sociedad de la época: así, sor Juana concede la palabra a los negros y los indios, con una "conciencia social" poco común en la época. Esos cánticos son también, pues, el espejo de las realidades sociales, raciales y culturales del mundo español.

Los villancicos, contruidos a menudo como pequeños oratorios, ponen a veces en escena disputas teológicas en torno a los misterios de la fe. Parafraseando los textos litúrgicos, los autores de villancicos mezclan lo serio del dogma y el humor popular, y la polifonía traduce maravillosamente esos diálogos vivos y cadenciosos.

Musicólogos latinoamericanos como Aurelio Tello y Bernardo Illari han encontrado, a menudo muy lejos de Méjico (en Bolivia, en Colombia, en la propia España), los poemas de sor Juana puestos en música. Se trata de textos que suelen haber sido objeto de modificaciones y readaptaciones, en particular en función de las fiestas religiosas; es así como en "Las flores y las estrellas" la Virgen de la fiesta de la Asunción cede su lugar al Niño Jesús de la Navidad.

La circulación de esos textos y su utilización son la prueba incontestable del renombre extraordinario alcanzado por aquella religiosa mejicana, celebrada y aplaudida en todo el mundo hispánico.

\*\*\*\*\*

Los villancicos escogidos pueden clasificarse de la siguiente manera:

### I. La Navidad.

"¡Venid mortales, venid a la audiencia!": el nacimiento de Cristo anuncia la redención futura; en este texto, los personajes del Antiguo Testamento (Adán, los patriarcas y los profetas) aguardan en el limbo la salvación.

"Por celebrar [el nacimiento] del infante": cada uno de los cuatro elementos -el Agua, el Aire, la Tierra y el Fuego- protege y sirve al Niño Jesús.

"Las flores y las estrellas": unas y otras se disputan el privilegio de glorificar al Niño Jesús.

## **II. La Inmaculada Concepción.**

"Sonoro clarín del viento".

"Oíd el concierto": se describe a la Virgen como maestra de canto. "Escuchad dos sacristanes": dos sacristanes disputan (mezclando el español y el latín) acerca de los misterios de la Inmaculada Concepción y la virginidad de María.

## **III. La virginidad de María.**

"Dios y Josef apuestan": el misterio de la virginidad de María es el cogollo de esta apuesta entre Dios y José, en la cual cada uno ensalza la superioridad de sus finezas (pruebas de amor). "Queditito, airecillos": villancico en torno al mismo misterio.

## **IV. La glorificación de la eucaristía.**

Estos seis villancicos fueron compuestos con motivo de la consagración del convento de San Bernardo de Méjico.

"Los que tienen hambre": la eucaristía colma a los que tienen hambre y sed.

"Si Dios se contiene": "allí [en la hostia] está contento de estar contento"; el adjetivo latino "contentus", que ha dado el español "contento", significa a la vez "contento" y "contenido" y permite este tipo de juego de palabras tan típico de los villancicos.

"Fuego, fuego, que el templo se abrasa": alegoría de la eucaristía y del amor de Cristo, que "quema" a la iglesia.

"Vengan pues hoy a la mesa": el sacramento es el mayor don de Cristo.

"A este edificio célebre": la iglesia de San Bernardo es el lugar privilegiado del misterio eucarístico.

## **V. Diversos.**

"¡Ah de las mazmorras!": villancico dedicado a San Pedro de Nolasco, que en el siglo XIII fundó la orden de los mercedarios con la finalidad de salvar a los cristianos cautivos de los moros.

"A la cima, al monte, a la cumbre": glorificación del amor divino.

*Jean-Michel Wissmer*

## GABRIEL GARRIDO

¿Será porque vive y trabaja en Ginebra, la ciudad de Calvino, que Gabriel Garrido está marcado por la predestinación ? Esa que lleva de una manera ineluctable al hijo de Buenos Aires a reencontrar sus raíces musicales hispano-americanas en el laberinto de la marcha intelectual y artística. Atravesando las estéticas, los campos cultivados o únicamente roturados, de interpretación de la música italiana, francesa, ibérica y germana.

¿ Sabía que hace mas de veinte años, al frecuentar el establecimiento-faro Collégium Musicum de Buenos Aires, al cursar una carrera de arqueología en Europa o bien al participar a la aventura de la "Aggrupación Música" y de la "Missa Criola", ponía en marcha el encadenamiento inconsciente de una búsqueda de identidad ? Esta pasaría por el revelador de la Schola Basiliensis, de Ricercare, de Hesperion XX, de Savall, de trabajo de fondo sobre la voz y los instrumentos, de los "Intermedi Fiorentini" así como de folklore latinoamericano. Folklore cuya instrumentación, en la tesis de Garrido, perpetuó a la vez color y ritmo - dos componentes esenciales para él - del arte musical renacimiento y barroco de la "Colonia" hispánica del antiguo Virreinato del Perú del altiplano a la selva Amazónica. Gabriel Garrido nos recuerda constantemente que él es un hombre de la ciudad, iniciado a través de la práctica de la flauta dulce a la "Früher-Musik", por una tía violoncelista formada en esa escuela alemana llegada en los años 50 a Argentina. Estaba rodeado por la música antigua el folklore, dos polos que progresivamente van a interferir, tanto en mi formación como en mi búsqueda. Aunque a los 17 años, Gabriel Garrido forma parte del primer cuarteto argentino de flauta dulce, con el cual presenta un repertorio renacentista con dominantes germanas, se une al mismo tiempo a "Los Incas", cuyas quenas y charangos ilustran para él la transformación tardía de los antiguos instrumentos importados a América Latina por el conquistador Español. Durante la campaña europea de la "Missa Criola" en 1971, encontramos a Gabriel Garrido en las terrazas de los cafés, en el metro parisino, soplando en sus quenas y zampoñas y rascando las cuerdas. Se enorgullece al recordar que integró, en la muy seria Schola Cantorum Basiliensis, la cohorte de "agitadores" de la cual Jordi Savall era uno de los principales animadores. Practica los instrumentos de lengüeta del Renacimiento, amplía su conocimiento del repertorio histórico de flauta dulce y de instrumentos de cuerdas y de percusiones. "Me sentía cada vez más atraído por el "Früh-barok", por las investigaciones en Francia, de interpretación de Piguet o de Sanvoisin. Pienso que en la schola eramos los primeros en devoramos los antiguos tratados, en encontrar - ya entonces - los Guerreiro, Cristobal de Morales, Vitoria, y en sumergirnos en lo que llamabamos nuestro "eldorado musical." Será en 1980 la fundación del conjunto renacimiento "Glosas" y un año después la creación de "Elyma" con sus fieles, los "compañeros de camino". Aunque al principio el conjunto profundiza el conocimiento y la interpretación del antiguo repertorio de flauta dulce, la formación se vuelve de geométrica variable, al modo de un "conjunto" alternativo. Pedagogo en el alma, Gabriel Garrido había acumulado demasiado conocimientos como para no transmitirlos desde 1979, en el centro de música antigua del conservatorio popular de Ginebra. Hoy en día es una referencia en aquello que es la interpretación del renacimiento y del prebarroco, referencia ilustrada por los espectáculos-conciertos que ha dado en toda Europa : Intermedios Florentinos d' 1539 en Bolonia, los intermedios de "La Pellegrina" reconstituídos en su fasto e instrumentación originales, "la Cattena d'Adone" de Mazzochi o "Dafné" de Da Gagliano en Erice. Infatigable de ubicuidad, el músico y jefe argentino dedica también buena parte de su tiempo al "Studio di Musica Rinascimentale" de Palermo y a la "Schola Jacopo da Bologna". El bosquejo de un espacio europeo de interpretación de la música del renacimiento. UNESCO y el Consejo Internacional de la Música le encargaron de la coordinación de los acontecimientos previstos para 1996/97, declarados años del Barroco latinoamericano (clases de interpretación, conferencias, conciertos, grabaciones) en Bariloche (Argentina).

## EL CONJUNTO ELYMA

El bello término griego "ELYMA" viene de un texto de Sófocles, empleado para designar una flauta de boja ornada por una embocadura de cuero... Pero más generalmente, la palabra, en algunos antiguos textos griegos, denomina una especie de planta forrajera cercana al maíz, de la cual el tallo servía para fabricar flautas, designando luego por metonimia... la misma flauta. En un tratado de música de Hieronimus Cardanus, hacia 1546, encontramos de nuevo el nombre de "Elyma", a propósito de la flauta de madera.

Fundado en 1981 y dirigido desde entonces por Gabriel Garrido, el conjunto Elyma se dio primero a conocer como un grupo de investigación de interpretación sobre la flauta dulce y su repertorio. Después, a la luz de trabajos musicológicos cada vez más fructuosos, la formación rápidamente se amplió para abordar un vasto repertorio antiguo y barroco, en que es necesario la participación de voces, cuerdas, metales, percusiones, etc... Desde el principio de su actividad de grabación, el conjunto ganó sin cesar los más altos premios, como el Diapason de Oro del Año, 10 de Repertoire, Gran Premio de la Academia del Disco, 4 llaves de Telerama, Must de Compact Disc Magazine, Gran Premio de l'Accademia Cini, y varios premios latinoamericanos.

## COR VIVALDI - ELS PETITS CANTORS DE CATALUNYA

El Cor Vivaldi, fundado en 1989 y constituido por 14 muchachas y muchachos entre 10 y 16 años, es el resultado de un programa de enseñanza del instituto pedagógico Sant Isidor de Barcelona. Galardonado con varios premios internacionales (Tolosa, Cantónigos), el Cor Vivaldi domina un repertorio que se extiende del Renacimiento al siglo XX e incluye numerosas óperas para niños. El coro se ha presentado en Europa en muchas oportunidades y ha grabado dos discos compactos: "Viajes", selección de canciones del mundo entero, y "Petits Cantors de Catalunya", recital compuesto de obras corales de Brahms, Mendelssohn, Schumann...

## ¿QUÉ CULTURA PARA EL DEPARTAMENTO DE MOSELA?

El comienzo del decenio de 1980 encontró al departamento de Mosela empobrecido: empobrecido desde el punto de vista económico, decadente en el terreno demográfico, sin grandes esperanzas en lo social y muy pobre en el dominio cultural. Su imagen se encontraba entonces en su más bajo nivel. Esta comprobación constituyó una de las motivaciones esenciales de la voluntad del Consejo General de convertir a Mosela en un departamento con un fuerte plusvalor cultural, orientado esencialmente hacia la acción popular.

Es así como el primer eje fuerte en lo que concierne a la cultura, inscrito en la duración, fue consagrado al patrimonio, se tratara de un patrimonio importante o menor, protegido o no, cultural o laico, rural o urbano, mueble o inmueble. Todos los dominios, en lo que respecta al patrimonio moselano, disfrutaron, o disfrutarán en el futuro, de la ayuda del Consejo General de Mosela.

Se ha prestado una atención muy particular por ejemplo a los órganos (estos instrumentos musicales son más de 600 en Mosela) de todas las épocas, de toda tipología; la Agencia Departamental del órgano ha aportado a favor de esos instrumentos su destreza técnica, con vistas a una renovación ideal. Por lo demás, la animación, las creaciones musicales, teatrales, la danza, son aspectos extremadamente provechosos de la política cultural seguida por el departamento de Mosela.

Operaciones señeras, asimismo, han permitido a este departamento exportar su imagen hacia el exterior, trátese de actividades sobre el patrimonio con Bliesbruck-Reinheim, investigación arqueológica en un emplazamiento galorromano a uno y otro lado de la frontera, y en particular con el castillo medieval de Malbrouck, las cuales constituyen centros de atracción internacionales de primerísima categoría. Otro tanto ocurre con muy importantes manifestaciones regidas por el departamento, como por ejemplo la Ruta de los órganos, la cual permite hacer resonar los más hermosos instrumentos en conciertos de nivel excepcional. Como por ejemplo Piedras de Cultura, que asocia patrimonio y animaciones locales en torno a una destreza técnica profesional, lo cual favorece la creación de espectáculos multiformes que hacen hablar a las piedras; o, aún, grandes exposiciones internacionales como los Guerreros de la Eternidad, el oro de los Dioses o, más recientemente, el Vellocino de oro. Fue justamente a partir del oro de los Dioses, fabulosa exposición sobre la orfebrería del macizo andino, que ha cristalizado una toma de conciencia en cuanto a la necesidad de que Francia vuelva a orientarse hacia los países de América Latina, y a la necesidad asimismo de una mayor presencia cultural de grandes departamentos como Mosela, cuya destreza e ingeniería culturales son actualmente reconocidas. Es así que con K.617, actor moselano de muy primer plano en lo que respecta al festival de música barroca de la ciudad de Sarreburgo -cuyo alcalde, Alain MARTY, asume la función de efficacísimo promotor-, ese programa plurianual de cooperación de los Caminos del Barroco (que ha encontrado ahora su sede en el antiguo monasterio de San Ulrico) constituye un verdadero nexo entre el Viejo Continente y esos países de América Latina para los cuales Francia es un país de referencia cultural.

Me regocija esta coparticipación que, no lo dudo, confiere al departamento de Mosela un aura cultural más intensa.

**El presidente del Consejo General,**  
*Philippe Leroy*