



Mission

San Francisco Xavier

(Bolivie)

Opéra et Messe des Indiens
pour la Fête de Saint François-Xavier

Ópera y Misa de los Indios
para la Fiesta de San Francisco Xavier

Ensemble Elyma
Coro de Niños Cantores de Córdoba

direction

Gabriel Garrido

Reconstruction et transcription : **Piotr Nawrot**, svd

conception graphisme :
Le Monde est Petit

traduction :
Anglais : Diomède SARL - Metz
Allemand : Boris Kehrmann / Berlin

couverture coffret carton :
Mission de San José (Bolivie)
d'après un dessin d'Alcide d'Orbigny



Eglise de la Mission San Javier (Bolivie)

Circonstances de l'enregistrement

La Fête de Saint François-Xavier

La présentation de ce programme, comme son enregistrement, ont été réalisés en l'église de la mission Saint François-Xavier -ancienne réduction jésuite- dans le cadre du **Troisième festival de musique "Misiones de Chiquitos"** qui, tous les deux ans, est organisé dans les villages de Chiquitania (dans la région de Santa-Cruz de la Sierra, en Bolivie).

Le soir de sa récréation, le 12 août 2000, reconstituée devant un public de 1400 personnes, l'œuvre fut, non seulement dans sa dimension musicale, mais également avec des costumes et une scénographie (réalisés par Eji Stih), la direction d'acteurs ayant été préparée par René Hohenstein.

Les "Cabildos" indigènes du secteur qui accueillaient l'événement en furent si heureux, qu'ils accordèrent aux musiciens et acteurs présents la distinction d'Hôtes d'honneur de leur village. Cette soirée exceptionnelle constitua le couronnement de presque six années de coopération culturelle entre la France et la Bolivie et plus particulièrement entre l'Association Pro Arte y Cultura et le Centre International des Chemins du Baroque de Sarrebourg / Saint-Ulrich.

Ambientación

La Fiesta de San Francisco Xavier

La presentación de este programa y su grabación han sido realizados en la iglesia de la misión San Francisco Xavier -una antigua reducción jesuítica-, en el marco del **III Festival de Música "Misiones de Chiquitos"**, que cada dos años se organiza en los pueblos de los chiquitos, departamento de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.

Aquella noche de su estreno, 12 de agosto de 2000, frente a un público de casi 1400 personas, la reconstrucción incluyó no tan solo las obras musicales, sino también el arreglo de los vestuarios y del escenario (por Eji Stih) y la intervención de los actores del teatro (dirección: René Hohenstein).

Los cabildos indígenas de la zona, anfitriones del evento, contentos con la ceremonia, han reconocido a los músicos y actores presentes, con la distinción del Huésped Ilustre de su pueblo. El evento constituyó coronación de casi media docena de años de cooperación cultural entre Bolivia y Francia, en el marco de los "Chemins du Baroque en Amérique latine" y, más particularmente entre la Asociación Pro Arte y Cultura y el Centre International de Saint-Ulrich de Sarrebourg (Moselle).

Circumstances in which the recording was made

Saint François-Xavier 's celebration

The presentation of this programme and its recording were made at Saint François-Xavier's Church -former Jesuit reduction- as part of the **Third music festival "Misiones de Chiquitos"** which takes place every two years in the villages of Chiquitania (in the region of Santa-Cruz de la Sierra, Bolivia).

On the evening of its first production, the 12 August 2000, reconstituted in front of an audience of 1400 people, the work was not only presented in its musical dimension but also included costumes and stage design (by Eji Stih). The actors were directed and prepared by René Hohenstein.

The "Cabildos" the local natives who welcomed the event were so delighted that they awarded the musicians and actors present the distinction of Guests of Honour to their village. This exceptional evening formed the crowning of almost six years of cultural cooperation between France and Bolivia and particularly between the Association Pro Arte y Cultura and the Centre International des Chemins du Baroque de Sarrebourg / Saint-Ulrich.

Le programme

> L'appel à la Fête

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | <i>Cánite, pláudite, exsultáte omnes</i> | 5'02 |
| 2 | Aria : <i>Caïma, Iyái Jesus. Aquí ta naqui Iyái</i>
[au lieu de l'Aria primera "Aqui ta naqui", (perdue)] | 9'16 |

> Opéra San Francisco Xavier

- | | | |
|----|---|------|
| 3 | Ouverture | 1'23 |
| 4 | Aria segunda : <i>Au nïpostij Tupas ape</i> | 2'06 |
| 5 | Aria tercera : <i>Yzatij Tupas ape</i> | 2'39 |
| 6 | Aria cuarta : <i>Aïpoostij Tupas ape</i> | 3'53 |
| 7 | Aria quinta : <i>Poquïnuña</i> | 1'05 |
| 8 | Minuet. <i>Taquiruu Atoñe</i> | 1'34 |
| 9 | Aria sexta : <i>Aub'apaezo yriabo roma</i> | 2'17 |
| 10 | Aria séptima : <i>Fiestas moma</i> | 3'15 |
| 11 | Aria octava : <i>Iriquíbo ñaana Iyái</i> | 3'35 |

> Chants avant la Messe

- | | | |
|----|--|------|
| 12 | <i>Iyái Jesuchristo. Mo procesión</i> | 1'26 |
| 13 | <i>Iyái Jesuchristo. (Dulce Jesús mío)</i> | 2'46 |

- | | | |
|----|--|------|
| 14 | > L'appel à la Messe (cloches de l'église Missionnaire de San Javier) | 0'50 |
|----|--|------|

- | | | |
|---------|-------------------------------------|-------|
| 15 à 19 | > Messe San Francisco Xavier | 16'31 |
|---------|-------------------------------------|-------|

Kyrie [2'50] - *Glória* [4'26] - *Credo* [5'23] - *Sanctus* [1'39] - *Agnus Dei* [2'13]

> Musique du jour de la Fête

- | | | |
|----|--|------|
| 20 | Pastoreta : <i>Ychepé Flauta</i> (quatre mouvements) | 8'15 |
|----|--|------|

> Clôture du jour de Fête

- | | | |
|----|--|------|
| 21 | <i>Tota pulchra es Maria</i> – Blas Tardío de Guzmán (c.1694-1762) | 3'42 |
|----|--|------|

> minutage total : 71' 30

Toutes les œuvres composant ce programme (à l'exception de *Tota Pulchra es Maria*) proviennent de l'Archivo Musical de Chiquitos, et sont dues à des compositeurs anonymes du XVIII^e siècle

ENSEMBLE ELYMA

Solistes vocaux

Silvina Sadoly, *soprano* **San Ignacio**
Alicia Borges, *mezzo-soprano* **San Francisco Xavier**

Fabian Schofrin *contre-ténor*
Pablo Pollitzer / Gustavo Báez *ténors*
Luciano Garay *baryton*

Manfredo Kraemer / Paula Waisman *violons*
Nina Kraemer *violoncelle* - **Ricardo Massún*** *violone jesuítico*
Diana Fazzini *viole de gambe* - **Nils Ferber** *hautbois, flûte à bec* - **Nina Diehl** *traverso*
François de Rudder *basson* - **Judith Pacquier** *cornet, flûte à bec*
Francisco Gato *guitare de 4 chœurs, percussion* - **Hernán Vives*** *vihuela, chitarrone*
Gabriel Schebor* *chitarrone, guitare* - **Manuel Vilas Rodríguez** *harpe hispanique*
Norberto Brogгинi *clavecin* - **Leonardo García Alarcón** *orgue*
* Musiciens appartenant également à l'Ensamble Louis Berger

CORO DE NIÑOS CANTORES DE CÓRDOBA

**Rodrigo Varillas, Marcelo Montes, Luciano Cholakian, Lucía Alasino, Pilar Diaz,
Milagros López, Anabela Montes, Alejandra Fuentes, Dolores González,
Samantha Wainer, María Ethel Martin, Marianela Galetti**

Chef de chœur : **Gustavo Báez**

Direction

Gabriel Garrido

Reconstruction et transcription : **Piotr Nawrot**, svd

UN OPÉRA, UNE MESSE : DEUX FORMES MAJEURES DE L'ÉVANGÉLISATION DANS LES RÉDUCTIONS JÉSUITES

par Piotr Nawrot

Le drame musical (opéra, zarzuela, prologue, représentation)

Le drame évangéliste en langues indigènes fut très populaire dans la vie des réductions et représente un apport unique au répertoire américain de l'opéra, au temps de la Colonie, où l'on mettait en scène des ouvrages en espagnol, italien et écrits, également, dans les langues autochtones. On suppose que pour la visite de l'évêque ou du gouverneur, il fallait plutôt choisir des œuvres dans des langues que pouvaient comprendre ces illustres visiteurs, alors que les autres représentations adoptaient celle du lieu, puisque la grande majorité de la population n'entendait rien aux langues européennes. Les opéras étaient représentés à de multiples occasions tout au long de l'année, encore que les moments les plus propices à de telles festivités étaient la fête patronale du village, les célébrations liturgiques majeures (Noël, Corpus Christi, etc.), la visite de l'évêque ou du gouverneur, ou les fêtes royales comme, par exemple, le couronnement ou les noces du souverain. Les acteurs étaient les autochtones eux-mêmes et, au moins dans la composition et l'adaptation, l'argument comme la mise en scène intégraient les éléments du monde indigène. Arcs de fleurs et plantes de la forêt, fruits tropicaux, oiseaux colorés et animaux sauvages (parfois vivants), se multipliaient dans un scénario faisant également appel à la construction de décors permettant les effets scéniques. On jouait le théâtre musical *au crépuscule*, en plein air, adossé au porche de l'église ou de la résidence du représentant royal. Tous étaient revêtus des costumes de leur rôle et l'œuvre se chantait de mémoire (les inventaires des missions dressés après l'expulsion des jésuites recèlent les listes de grandes quantités de tels costumes pour les opéras, dans pratiquement toutes les réductions guaranies, chiquitos, moxos et autres). Non seulement les rôles féminins étaient dévolus à un garçon altiste ou soprano, mais les spectateurs gagnaient leur place en fonction de leur sexe : d'un côté les femmes et, de l'autre, les hommes.

Tant dans les collèges que dans les missions, les créations d'opéra furent précédées par les représentations dramatiques. Déjà, en 1640, toutes les réductions organisèrent de telles représentations, afin de célébrer le premier centenaire de la fondation de la Compagnie de Jésus. Au village de San Francisco Xavier (celui-là, situé dans l'actuel Uruguay), les célébrations débutaient lorsqu'on entonnait, à Vêpres, les heures canoniques solennelles. Le jour suivant, en soirée : "... les néophytes de Mbororé représentèrent une œuvre dramatique sur le sujet des mameluks. Ceux-ci combattirent avant d'être vaincus et mis en déroute honteuse... [Nicolás del Techo, *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesus (Asuncion A. de Uribe y Compañía, 1897) vol. 5 p. 197*].

Dans un autre village, Encarnación du *Parana*, en ce même jour de fête :

"... On représenta une pantomime dont le sujet était la célébration du Centenaire ; ce fut un spectacle de louable invention : arriva à l'improviste un géant nommé Policrónico, vêtu de façon colorée, avec une grande barbe et des cheveux blancs. Il représentait le Centenaire et amenait avec lui cent enfants peints avec la plus grande variété, représentant les différentes charges de la Compagnie. Avec des chants harmonieux, ils célébrèrent les offrandes de Policrónico. La scène avait été installée dans un lieu de promenade de la population ; plus en avant, un troupeau de cent boeufs, puis cent arcs de triomphe décorés d'emblèmes, sur le chemin de l'église à la porte de laquelle l'on offrit cent pains : cent bougies flamboyaient sur l'autel principal. Sur les portes du temple avaient été placées trois statues : au milieu, celle représentant la Compagnie de Jésus, avec de chaque côté la Sagesse et la Piété, avec cette inscription : *Centenaria Societas triumphat* Pietate duce Sapientia comite (la Compagnie, qui déjà compte cent ans, triomphe guidée par la Piété et accompagnée par la Sagesse). Un sermon en latin fut très applaudi... Puis surgit un char triomphal portant six monstres. Après, allaient les héros de la Compagnie, applaudissant les Pontifes, rois et empereurs, les villages et les anges. Les quatre roues de ce char représentaient les quatre vœux de la Société ; les conducteurs, ses généraux. Au sommet, l'on voyait la Compagnie, vêtue de blanc, couleur exprimant son désir de servir Dieu, venant à la rencontre du Christ avec sa Mère. La fête s'acheva avec la prédiction des prospérités futures... [Ibid., pp. 198-199].

Si l'on ignore quand l'opéra naquit dans les réductions, on sait qu'au début du XVIII^e siècle, les productions scéniques dans les missions étaient très fréquentes. Il n'est pas impossible que, déjà, dans les premières représentations dramatiques, introduites par les jésuites dans les communautés indigènes d'Amérique du Sud, on ait fait participer des aborigènes du Pérou. L'Inca Garcilaso remarque ainsi dans ses "*Comentarios reales*" que "quelques curieux religieux de diverses religions, principalement de la Compagnie de Jésus, ont, afin d'attacher les Indiens aux mystères de Notre Religion, composé des comédies destinées à être chantées et représentées par les Indiens, parce qu'ils surent le faire dans le temps de leurs rois incas, et parce qu'ils voyaient qu'ils avaient habileté et ingéniosité pour qui voulait leur montrer. Et ainsi, un Père de la Compagnie composa une Comédie en l'honneur de Notre Dame la Vierge Marie, l'écrivant en langue Aymara, différente de la langue usuelle du Pérou..." [*Inca Garcilaso, Comentarios reales de los Incas (Madrid 1829), t.2, p. 171 : cité par Guillermo Furlong dans Músicos Argentinos (Bs. As ; Huarpes, 1945), p. 146*].

Les indiens des collèges jésuitiques de Potosí, Cuzco et Lima apprirent à chanter les drames musicaux avec une telle suavité que les espagnols constatant "la grâce et l'habileté, l'ingéniosité [des acteurs et musiciens] changèrent l'opinion qu'ils avaient jusqu'alors, d'indiens paresseux, vulgaires et malhabiles". [Ibid., p. 147].

En 1672, la représentation sacrée de *l'Arche de Noé*, dont le livret avait été écrit par Antonio Martínez de Meneses, fût présentée à Lima. La même année, les jésuites de cette cité mirent en scène un bref colloque en récitatif musical, employant à cet effet, sept élèves de leur collège. Enfin, c'est toujours à Lima que Tomás Torrejon y Velasco écrivait plus tard (1701) *la Pourpre de la Rose*, premier opéra profane dont nous connaissons la partition au Nouveau-Monde (Guillermo Lohmann Villena, *El Arte Dramático en Lima durante el virreinato*, citado en : Robert Stevenson : *The Music of Peru*, 1959, p.113.). Et l'on sait qu'il y eut bien d'autres représentations théâtrales dans la Province jésuitique du Paraguay et dans ses nombreux collèges d'Asunción, Córdoba, Santiago del Estero, Calamarca et autres.

Néanmoins, jamais les documents retrouvés n'emploient le mot "opéra". S'il est bien possible que l'on ait connu cette forme dans les missions, avant l'arrivée de Domenico Zipoli à Córdoba, la présence d'un véritable compositeur officiant à proximité des villages marqua une nouvelle étape dans leur histoire, défendant et unifiant cette forme. Ses œuvres furent demandées par les principales villes d'Amérique du Sud. Plus de trente ans après sa mort, ses opéras restaient populaires. José Sanchez Labrador, qui semble avoir été témoin de ce phénomène, assure : "Dans quelques églises d'indiens s'exécutait le soir un opéra italien qu'avait composé pour eux le frère Zipoli, un des meilleurs musiciens qui vivait à Rome et se déplaça, déjà jésuite, à la Province du Paraguay". [*Sanchez Labrador, El Paraguay Católico* ; cité par Vicente Gesualdo in *Historia de la Música en la Argentina 1536-1851* (Buenos Aires : Beta S.R.L., 1961, vol. 1, p. 53)].

Missionnaire à Chiquitos où, après un bref séjour à San Javier, il résida pratiquement vingt ans à Santa Ana, Julian Knogler ajouta que ces productions théâtrales se donnaient dans les réductions afin d'y soutenir la morale chrétienne des indiens. Ainsi, il déclare, dans sa "relation sur le pays et la nation des Chiquitos" en plus de ces moyens destinés à soutenir la morale chrétienne chez les indiens et les inciter à se perfectionner, nous en avons d'autres ; par exemple les représentations théâtrales le jour des fêtes majeures qui présentent une histoire édifiante, interprétée par des élèves de l'école que nous préparons spécialement à ces spectacles. Voici peu, nous avons présenté l'histoire de la conversion d'un païen, Eustaquio, qui plus tard devait être canonisé. Nous montrâmes comment il en arriva à embrasser la foi catholique, avec ses fils Agapito et Theospito et toute la maisonnée : Jésus Christ en personne l'exhorta à se faire chrétien en faisant apparaître son image entre les bois d'un cerf qu'ils chassaient. Cet épisode que raconte l'histoire de l'église paraissait particulièrement adapté aux indiens qui passent leur vie entière à chasser dans la montagne. Nous n'eûmes qu'à préparer le décor puisque la réduction était proche de la montagne, seulement il nous fallut aménager la zone où prendrait place le public. L'idiome du dialogue et du texte des chansons était le chiquito. La population de notre village demanda souvent que soit répété le spectacle, en disant au missionnaire : "Montres-nous une autre fois Eustaquio pour que nous comprenions mieux l'amour de Jésus Christ, notre père, et nous nous repentirons de notre ingratitude par laquelle nous payons en retour les bénéfices que nous recevons de lui". Ils pleurèrent également à leur manière pendant le spectacle, c'est-à-dire, sans verser des larmes mais en soupirant. A une autre opportunité, nous représentâmes l'histoire de Saint François Xavier, l'apôtre des indiens, autre cas d'une âme qui connut la bonne aventure. Ce spectacle fut un véritable mélodrame. Dieu nous inspira l'idée de le composer et grâce à Lui, cela donna de bons fruits [*Julian Knogler, S. J., Relato sobre el país y la nación de los Chiquitos en las Indias occidentales o América del Sud y las misiones en su territorio, redactado para un amigo* ; en : *Werner Hoffmann, Las Misiones jesuíticas entre los Chiquitanos* (Buenos Aires : Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1979), pp180-181].

Il reste donc trois opéras, ou leurs fragments, dans les missions jésuites. Les trois appartenant au répertoire musical de Chiquitos, où ils furent compilés et gardés. Ce sont : (1) **San Ignacio**, avec argument en espagnol (dont les copies de certaines parties ont été également trouvées dans les archives de Moxos, dans la région du Beni (œuvre qui a fait l'objet de l'enregistrement K.617065, sous la direction de Gabriel Garrido) ; (2) **San Francisco Xavier**, dont le livret est en chiquitain ; et (3) des fragments de **El Justo y el Pastor**, également en chiquitain. Malgré les témoignages

rencontrés, il n'a pas été possible d'établir jusqu'à quel point les indigènes participèrent à la composition tant de leur texte que de leur musique. Il n'empêche, le fait qu'il n'ait pas été possible de déterminer cet apport indigène, ne nie aucunement qu'il ait pu exister car ces spectateurs, loin de toute passivité, étaient fortement partie-prenante dans la vie des villages-jésuites. Ce dont témoigne avec force José Cardiel lorsqu'il décrit avec précision les fêtes organisées, du 4 au 24 novembre 1760, en l'honneur de Charles III qui venait d'accéder au trône ; fêtes qui se déroulèrent dans le village de San Borja, dans les missions orientales de l'Uruguay. Si l'on compare ce témoignage à celui consigné dans la "Brève Relation des Fêtes Royales de S. Borxa", conservé à la Bibliothèque de l'Institut Brésilien de l'Université de Sao Paulo, tout concorde malgré quelques différences dans le détail. Les indiens des villages de Trinidad, Martires et Santo Tomás (170 au total dont 69 enfants de 5 à 15 ans), instrumentistes et chanteurs, se rendirent à San Borja transportant harpe, violons, violone, chalemies, bassons et trompettes. Bon nombre aidant au voyage et au transport. Tous arrivèrent à San Borja le 3 novembre, entrant dans la mission au son des trompettes, chalemies et percussions, à la plus grande joie des militaires et des habitants. C'est d'abord à l'église qu'ils se rendirent, là où, le jour suivant, serait chantée une messe d'action de grâces. Ensuite, après trois jours de corrida de taureaux, les sept journées suivantes furent consacrées aux productions théâtrales. Un soir, c'était un opéra -toujours à charge des musiciens des missions- auquel répondait, le lendemain, la mise en scène d'une comédie, présentée par les militaires : l'ensemble donnant le programme suivant :

1er soir	Opéra Rey de Egipto (indiens musiciens)
2e soir	Comédie Desdén con el Desdén (soldats)
3e soir	Opéra Felipe V (indiens)
4e soir	Comédie Amo Oriado (soldats)
5e soir	Opéra Pastores del nacimiento del Niño Dios (indiens)
6e soir	Comédie Cabello de Absalón (soldats)
7e soir	Opéra Nacimiento , (indiens)

La transcription de San Francesco Xavier

Elle devait présenter de nombreuses difficultés. Le manuscrit n'étant pas complet, particulièrement éprouvante fut la reconstruction des parties vocales dont certains fragments manquaient, d'autres étant peu lisibles. C'est pour cette raison qu'il fallut composer de nouveau la première scène dont la seule référence en notre possession était la partie de violon. Le manuscrit conserve la partie d'Ignacio dès la mesure 84 de la troisième aria : Yzatij Tupas ape. Une autre intervention significative fut nécessaire dans la septième scène : Fiestas moma. A partir de la sixième mesure de ce duo, et jusqu'à la fin du drame, la ligne de chant d'Ignacio est absente de l'original. Pour les parties instrumentales, la plus fragmentée est celle de la basse continue dont la première trace retrouvée correspond à la troisième aria, le duo Yzatij Tupas ape. De même, à la mesure 59 de la septième aria, le duo Taicana (scène deux du même mouvement). Les segments des parties vocales et instrumentales manquantes ont été rajoutés. Naturellement, chaque altération ou ajout a été placé entre parenthèses ou codifiée par un chiffre placé au dessus de la note.

Il fallut écrire de nouveau les dialogues introduisant chaque scène. Malheureusement, malgré de nombreuses

tentatives, le manuscrit se montra rétif à tout déchiffrement, du fait de son état de fragmentation. Pour la ré-écriture de ces textes, nous avons joué la cohérence du thème du dialogue. Afin de maintenir l'unité de l'œuvre, les textes ajoutés figurent indistinctement dans les langues chiquitaine et espagnole. Il n'est pas évident que ces vers aient été accompagnés par des instruments ou chantés à la manière d'un récitatif.

Le premier essai de traduction de l'opéra se fit à Santa Ana de Chiquitos, dont les anciens parlent toujours une variante de la langue chiquitaine bien proche de celle de l'époque des réductions. Nonobstant, la difficile lecture, causée par la détérioration du manuscrit, empêcha cet effort d'aboutir. Comme une variante de la même langue se parle dans la communauté chiquitaine de San Antonio de Lomerio, une autre initiative y connut enfin le succès. Les professeurs de l'école locale, Ignacio Sumami Parapaino, Ignacio Chuvé, Soqueré, Ignacio Pocoena Tomichá et Juan Parapaino Chuvé, réussirent à déchiffrer le texte, avec le transcripteur de l'opéra. Afin que le travail serve également à la génération présente on procéda en même temps à la transcription moderne du texte.

De toute évidence, cette œuvre fut composée dans les missions. A en juger par son style, il est possible de penser que ce fut vers 1740. Mais les copies post-jésuitiques indiquent clairement que l'opéra San Francisco Xavier maintint ultérieurement sa popularité et fut à nouveau mis en scène dans les décennies suivant l'expulsion, en 1763. L'argument narre la vie de Saint François Xavier qui, à l'issue d'une vie sainte, reçut la récompense d'être accueilli au ciel par une grande fête. Là-bas, il rencontra le Fondateur de l'Ordre, Saint Ignace de Loyola qui, ayant reçu le ciel en héritage, jouissait déjà des mêmes joies qui attendaient désormais Saint François-Xavier.

La Messe San Francisco Xavier

Le cours des quatre-vingts années de présence des missionnaires jésuites parmi les indiens Chiquitos (1691 - 1767) et Moxos (1680 - 1767) a permis un développement accéléré de la formation musicale des autochtones, laissant, à l'heure de l'expulsion (1767) une impressionnante collection de manuscrits musicaux produits par les compositeurs et copistes des anciennes réductions de San Rafael et Santa Ana de Chiquitos, et San Ignacio et La Exaltación de Moxos. Dans sa quasi-totalité, la musique contenue dans ces pages, de caractère sacré, et fut employée dans les multiples fonctions liturgiques quotidiennes de l'église.

Les liturgies de la Sainte Messe y furent particulièrement variées et splendides, comme en témoigne la présence de 37 arrangements polyphoniques de l'Ordinaire que l'on rencontre dans le fonds musicologique de Chiquitos, composé à l'époque des missions. Cette grande variété nous permet d'affirmer que l'on employait alors de préférence, lors des célébrations liturgiques, un chœur polyphonique avec orchestre. Mais il ne fait aucun doute que le répertoire de plain-chant n'ait eu à souffrir aucune discrimination de ce fait.

Les copies de la Misa San Xavier sont présentes tant à Chiquitos qu'à Moxos. Cependant, la copie en provenance de San Ignacio de Moxos recèle un curieux détail révélant peut-être la présence d'un éventuel compositeur indigène. Dans la ligne de basse du jeu de copies de cette œuvre appelée à Moxos "Missa Primera Clase" apparaît, en effet, dans le coin supérieur droit, le nom de Franciscu Varayu. Ce qui renforce l'idée que ce personnage pourrait avoir

été le compositeur de la messe, nous amenant à formuler -à titre d'hypothèse- les observations suivantes :

1) L'emplacement où apparaît ce nom correspond invariablement, dans toutes les œuvres de tradition missionnaire, à l'identification du compositeur. Pour corroborer cela, les œuvres attribuées à Domenico Zipoli dans ces collections, ont cette même signalétique que l'on retrouve d'ailleurs pour les autres auteurs. Il semble singulièrement peu probable que le sus-mentionné Varayu n'ait été qu'un copiste puisqu'il est généralement constaté que la signature du copiste figure dans la partie inférieure du document, généralement accompagnée du lieu et de la date. Même en imaginant que, comme dans d'autres collections de manuscrits, ait été mentionné en tel lieu le nom d'un chanteur ou d'un instrumentiste, cette hypothèse n'a aucune chance d'être retenue dans l'univers missionnaire où prévalait l'anonymat le plus total pour ces fonctions musicales, sauf peut-être pour des copies plus tardives provenant d'une époque ultérieure à l'expulsion. De plus, toujours lorsque figurent les noms et fonctions des musiciens, dans les archives des cathédrales, par exemple, toutes les parties vocales et instrumentales, et non seulement une, sont concernées.

2) L'examen des manuscrits nous permet d'établir qu'ils correspondent dans leur grande majorité à la période la plus ancienne, celle des jésuites, ou peu après. En ce qui concerne les parties de cette messe retrouvées à Chiquitos, on peut les dater avec toutes chances de certitude, aux alentours de 1740, coïncidant d'ailleurs avec le style musical de l'époque. Enfin, le papier est ancien, l'écriture musicale est correcte, de même que l'orthographe du latin.

3) A notre avis, le compositeur Varayu pourrait être chiquitain, ce qui expliquerait la présence de son nom dans les archives de Moxos comme s'il était un "étranger", sans rompre ainsi avec la tradition d'humilité et d'anonymat systématiquement en usage pour les œuvres des maîtres locaux. C'est ce même sens qu'il faut attribuer la présence des noms de Zipoli, Brentner etc. inconnus dans le milieu chiquitanien. Idem pour Martin Schmid dont le nom ne nous apparaît jamais, ce qui oblige à multiplier les études stylistiques et graphologiques avant de déterminer ses propres œuvres que nous savons écrites durant son séjour dans cette région du monde.

4) Dans toute l'Amérique, on trouve des références à des musiciens et, plus tard, à des compositeurs indigènes ou métis, depuis le premier siècle ayant suivi la Conquête, bien qu'ils n'aient pas toujours pu occuper des charges officielles dans les chapelles musicales de leur époque.

Le manuscrit chiquitain de la Missa San Xavier

Ce sont les mêmes dénominations, pour la même œuvre, qui apparaissent dans toutes les copies: Missa San Borja; Missa mo Fiesta atone; Missa III mo F.; Missa S. Xavier, Missa Sn. Xavier mo Fiesta atone; Missa III mo F.S. Xavier, Missa III mo F.S.X.

Sauf l'une qui porte le nom de San Borja, (San Francisco de Borja était le troisième Général de la Compagnie de Jésus et, lui-même, dans les réductions), toutes les autres copies chiquitaines portent le vocable de San Xavier; ce San Francisco Xavier qui fut le compagnon de Saint Ignace de Loyola et missionnaire en Chine et en Inde. La lettre "F" pourrait signifier ou bien le patronyme des saints, ou bien l'abréviation du mot "Fête" qui apparaît une fois. Le chiffre romain III est le dernier d'une série de messes possédant un style commun, conservées dans les archives de Chiquitos.

Cela pourrait correspondre soit à une méthode de classement du copiste pour l'usage liturgique, soit à une indication de Séquence existant chez le même compositeur. Ce qui confère à la messe enregistrée ici la quatrième place d'un cycle liturgique chiquitain dont le détail est le suivant : 1) *Missa mo Sabado I (San Borja) AMCh 040 en sol majeur (SATB; Vn; bc)* 2) *Missa mo Domingo II AMCh 037 en ré majeur (SATB; vn; bc;)* 3) *Missa mo Fiesta Purificacion III AMCh 036 en do majeur (SSAT;vn;trp ?; bc)* 4) *Missa mo Fiesta San Xavier IIII, AMCh 043 en sol majeur (SATB; vns 1 et 2; bc).*

De façon générale, ces versions coïncident et nous permettent d'établir le modèle de l'œuvre commune à la tradition musicale missionnaire, à savoir quatre parties vocales (soprano, alto, ténor et basse), deux violons et continuo. A l'intérieur de ce dispositif, l'interprète "moderne" a tout loisir d'établir une subdivision entre solistes et chœur, lorsque les parties vocales le méritent ou font montre d'un discours de soliste. Liberté qui peut-être appliquée également pour distinguer les solos des tutti instrumentaux. Dans la collection de Moxos, il manque la partie du second violon qui pourrait bien avoir été perdue (ou supprimée ?) lors des exécutions en l'église de San Ignacio. Les exemples corroborant une telle suppression ne manquent pas, puisque dans la majeure partie de la messe, le second violon va à l'unisson du premier. Mais d'un autre côté, au moment de réaliser la présente transcription, la copie de Moxos nous a permis de restaurer certaines parties qui faisaient totalement défaut à Chiquitos.

Piotr Nawrot
Société du Verbe Divin

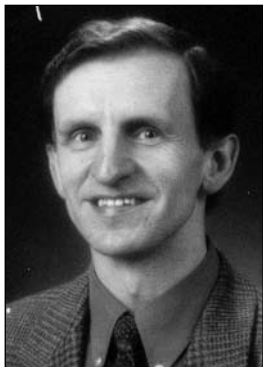
PIOTR NAWROT

Piotr Nawrot naquit à Poznan (Pologne) en 1955. Dès l'âge de huit ans jusqu'à dix-neuf ans, il chanta alto puis ténor dans le chœur d'enfants de Poznan, l'un des plus célèbres de son genre en Europe, étudiant simultanément la clarinette.

En 1974, il devint missionnaire dans la Société du Verbe Divin. Il compléta ses études de théologie et de sociologie, obtenant une licence à l'Université Catholique de Lublín en 1981. La même année, Piotr Nawrot se rendit au Paraguay pour y travailler dans les missions administrées par son ordre à Santa Maria et Encarnacion, là où étaient jadis les anciennes missions jésuites. Il enseigne également la musique au Noviciat des missionnaires du Verbe Divin de Mboi-Caê, ainsi que la musique et la psychologie à l'école paroissiale d'Encarnación.

En 1985, Piotr Nawrot alla à Washington où il étudia à l'Université Américaine Catholique ainsi qu'à la *Georgetown University*. Trois ans plus tard, ses études de musique liturgique furent récompensées par le grade de *Master*. La même année, il obtint la bourse Paul Hanly Ferfey qui lui permit d'obtenir le titre de Docteur en art musical grâce à la présentation de sa thèse *Musique de Vêpres dans les Réductions du Paraguay*. Depuis le mois de mai 1994, il travaille en Bolivie comme Maître de Chapelle de la Cathédrale Notre Dame de La Paz, tout en enseignant la liturgie au Séminaire San Geronimo et l'orgue au Conservatoire National de Musique. De même, il est chercheur au Département de musicologie du Vice-Ministère de la Culture et directeur artistique du Festival International des musiques américaines renaissance et baroque "Misiones de Chiquitos".

Dès 1994, Piotr Nawrot a commencé à publier ses recherches : ce qui lui a valu, récemment, d'être récompensé par la *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* dont la bourse lui a permis de mener ses investigations sur les influences indigènes dans l'établissement et le développement du baroque musical dans les réductions appartenant aujourd'hui à la Bolivie. Chercheur, musicologue, animateur, Piotr Nawrot sillonne aussi bien la Bolivie que le monde, afin de promouvoir cette facette exceptionnelle de la musique baroque qu'est l'art missionnaire.



TEXTOS DE LAS OBRAS

Llamado a la Fiesta

1

Cánite, pláudite, exsultáte omnes

Canite, plaudite,
exsultate omnes.

Canite, plaudite omnes,
jubilate, exsultate omnes,
cantate, saltate...

Coplas (solo)

1. Haec est dies
quam fecit Dominus, (bis).
Exsultémus, et laetémur, in ea

2. Et in terra pax
hominibus, bonae voluntatis

2

Aria

Caïma, Iyaí Jesus
Aquí ta naquí Iyaí

Hoy, Señor Jesús
Aquí está presente nuestro Padre

Recitativo 1

Caïma, Iyaí Jesus,
izet' aemo, au
niñooutimo,
na apoquenu nauxiica,
mta auna cubare iñemo.

Aria 1

Acuacîrîca iñemo,
Iyaí, Ichupa,
ñomînana nanaiña
numuquíñaca
na abe aquí apeito.

Recitativo 1

Hoy, Señor Jesús,
vengo a ti, porque eres mi
esperanza,
para tu gozo,
porque yo también te amo.

Aria 1

Te amo,
mi Señor, mi Padre,
por temor a todo lo malo
en la tierra
y en el cielo.

TEXTES DES ŒUVRES

L'appel à la Fête

The call to celebrate

1

Chantez, applaudissez, exultez vous tous

Chantez, applaudissez
Exultez vous tous
Chantez, applaudissez tous,
Jubilez, exultez tous,
Chantez, sautez...

Car ceci est le jour
Qu'a fait le Seigneur
Exultons, et réjouissons nous en
Paix sur terre
Aux hommes de bonne volonté

Sing, dance, shout and rejoice all

Sing, dance,
Shout and rejoice all
Sing and exult all...

For this is the day
The Lord has made
Let us rejoice, and praise Him for this
Peace on earth
To men of good will

2

Aria

*Aujourd'hui, Seigneur Jésus
Ici est présent*

Recitativo 1
Aujourd'hui, Seigneur Jésus,
je viens à toi,
car tu es mon espérance,
pour ton plaisir,
parce que je t'aime moi aussi.

Aria 1
Je t'aime,
mon Seigneur, mon Père,
par rejet du mal,
sur la terre,
et dans le ciel.

*Today Lord Jesus
Here and now*

Recitativo 1
Today Lord Jesus,
I am coming to you,
for you are my hope,
for your pleasure,
For I love you too.

Aria 1
I love you
my Lord, my Father
by casting out evil,
on earth,
and in heaven.

Acuacíríca iñemo,
atacuatoñe.
Ache iñemo na gracia,
mo nacu[b]a iñemo,
quiñataiai,
au siboriquís,
quiñataiai.
Tari izoma aubo miyírot'ape,
yazaraicari au
napooatoñe,
mo nacuatoche cai iñemo ñana,
mon taquínunai,
mon taquínunai ñana.

Recitativo 2

Aqui ta naqui Iyaí,
aquip'oxíma nacumanata
iñemo,
aichequiatoñe,
otuborio nizuba aemo,
aqui ta naqui nizuba aemo.

Aria 2

Chapie, Iyaí Jesu Christo,
chapie na ayecatí ichusi,
chapie, Iyaí.
Chapie ito naucípí oi
cuzanau au Sacramento.
Chapie, ixanca, chapie.
Chapie ananca anene,
chapie, Iyaí.
Chapie na ayecatíchu,
ipoquínunc'anene.

Aizumaicazatee au
nichuci,
nipequi nacuba iñemo.

Aizumaicazatee na
gracia,

Te amo,
con todo mi ser.
Dame tu gracia,
para amarte siempre,
no necesito más,
para toda la vida,
no necesito más.
Para que yo me muera y
con ella me vaya al cielo,
para verte en tu propia casa,
y amarte ahora y siempre,
por los siglos,
por todos los siglos.

Recitativo 2

Aquí está presente nuestro Padre,
es un regalo que me das,

te entregas,
para alimentar tu amor hacia mí,
aquí está presente con su cariño.

Aria 2

Gracias, Señor Jesús,
gracias por venir a mi corazón,
gracias, mi Señor.
Gracias por tu Espíritu
presente en el Sacramento.
gracias, te quiero, gracias.
Gracias por la luz,
gracias, Padre.
Gracias por haber venido,
por tu luz estoy contento.

Hazte grande en mí
corazón,
por el calor de tu amor
hacia mí.
Que aumente, pues, en mí
tu gracia,

Je t'aime,
de tout mon être.
Donnes moi ta grâce,
pour t'aimer toujours,
je n'ai besoin
de rien d'autre,
pour toute la vie.
Pour que je puisse mourir
et aller au ciel,
afin de te voir
en ta demeure,
et t'aimer maintenant
et toujours.

Rectitativo 2

Ici est présent notre Père,
c'est un cadeau que tu me donnes,

que tu me remets
pour enrichir ton amour vers moi,
il est présent ici avec son affection.

Aria 2

Merci, Seigneur Jésus,
merci de venir en mon cœur,
merci, mon Seigneur.
Merci pour ton Esprit
présent dans le Sacrement.
Merci, je t'aime, merci.
Merci pour la lumière,
merci, Père.
Merci de ta présence,
ta lumière me satisfait.

Emplis mon
cœur
de la chaleur de ton amour

Qu'augmente en moi
ta grâce,

I love you,
with all my soul.
Give me your blessing,
to love you for ever,
I need
nothing more
for a lifetime.
So that I may die
and go to heaven,
and be able to see you
in your dwelling place,
and to love you now
and forever.

Rectitativo 2

Here and now our Father,
Is a gift you make to me,

that you give to me to
enrich your love towards me,
it is here with its affection.

Aria 2

Thank you, Lord Jesus,
Thank you for coming into my heart,
thank you, my Lord.
Thank you for your Spirit
present in the Sacrament.
Thank you, I love you, thank you
Thank you for light,
Thank you, Father.
Thank you for being here,
your light fulfils me.

Fill my
heart
with the warmth of your love

which makes your blessing
grow within me,

acunautaca Ichupa,
acunautaca,
acunau iñemo,
itobo nizuba aema,
itobo nacumana iñemo.

sólo Tú eres mi Dios,
sólo Tú,
acompáñame siempre,
por el amor que me tienes,
por el regalo que me das.

Ópera San Francisco Xavier

Anónimo
(*Dialogo sacro*)

3

Overtura

4

Aria segunda

Au nipostij Tupas ape *En la casa de Dios en el cielo*
San Xavier

A
Au nipostij Tupas ape
cheanapî nauxiñiquis,
cheanapî maquietis,
cheanapî niqúipuras,
unca namatî macas.

B
Cheanapî nitaquîrus,
cheanapî nareocos,
cheanapî na[ne].
Cheanapî nareocos,
cheanapî niixucos,
cheanapî noixucos,
chaenapî niixucos,
cheanapî noixucos,
cheanapî noetîmis,
unacanamatî nipenez,
cheanapî noetîmis,
uncanamatî nipenez.

A
En la casa de Dios en el cielo
no hay frío,
no hay viento,
no hay trueno,
existe un solo Ser.

B
No tiene fin,
no hay llanto,
nada de ello.
No hay llanto,
no hay temor,
no hay enfermedad,
no hay temor,
no hay enfermedad,
no hay fieras,
su poder está sobre todo,
no hay fieras,
Su poder está sobre todo.

Toi seul es mon Dieu,
Toi seul.
Accompagnes moi toujours
par ton amour
et le cadeau que tu m'en fais.

You are my only God,
You alone.
Accompany me forever
with your love
and its gift that you have made to me.

Opéra San Francisco Xavier

Anonyme
(*Dialogue sacré*)

3

Ouverture

4

Aria 2

Au ciel, en la maison de Dieu

Above in the House of God

San Xavier

A
Au ciel, en la maison de Dieu
le froid n'existe pas,
ni le vent,
ni le tonnerre,
seul existe un Etre.

B
Il est sans fin,
il n'y a pas de plainte,
rien de tout ceci.
Pas de plainte,
de crainte,
de maladie,
de crainte,
de maladie,
de bêtes féroces,
son pouvoir règne sur tout,
il n'y a pas de bêtes féroces,
Son pouvoir règne sur tout.

A
Above in the House of God
there is no cold,
nor wind,
nor thunder,
There is only one Being.

B
He is infinite,
there is no moaning,
nothing of all this.
No moaning,
no fear,
no illness,
no fear,
no illness,
no wild beasts,
his power is almighty,
there is no wild beasts,
His power is almighty.

Aria tercera

Yzatij Tupas ape Junto a Dios en el cielo*Duo*

A

Yzatij Tupas ape
 uncai noopatacas,
 uncai pochenenequis,
 uncai noopatacas,
 uncai pochanenequis,
 uncai chiriri,
 uncai baiquis,
 uncai cotarabequis,
 cheanapî concos.

B

Yzatij Tupas ape,
 cheanapî naqui tarichauro,
 cheanapî naqui maxiciao,
 cheanapî naqui porubo,
 naqui cooñobo.

A

Junto a Dios en el cielo
 nadie se mira mal,
 no hay odio,
 nadie se mira mal,
 no hay odio,
 no hay rabia,
 no hay peleas,
 no hay travesuras,
 no hay muerte.

B

Junto a Dios en el cielo
 no hay impedidos,
 nadie es flojo,
 nadie se pudre,
 ni quien se muera.

Aria cuarta

Aipoostij Tupas ape La casa de Dios en el cielo*San Ignacio*

A

Aipoostij Tupas ape
 taicana fiestas atone,
 taicana azacaty ioma,
 taicana a[puquinuma biaboma,]
 taicana aiyaboma.

B

Azio nanaiña utuburiboma,
 azio ananã oñe,
 ui noñemoxîma,
 ane na a[mutuburiu tî coño,
 ausiapata auba.]

A

La casa de Dios en el cielo
 siempre tiene fiestas,
 siempre miras por ellas: gozan, ríen,
 siempre gozan,
 siempre se ríen.

B

Que quede todo, para que coman,
 todos, que queden todos,
 por su voluntad,
 la mesa ya està preparada,
 ¡vengan a servirse!

*Uni à Dieu dans le ciel**United with God in Heaven*

Duo

A

Uni à Dieu dans le ciel
 personne ne se déteste,
 il n'y a pas de haine,
 personne ne se déteste,
 il n'y a pas de haine,
 ni rage,
 ni lutttes,
 ni traverses,
 ni la mort.

B

Uni à Dieu dans le ciel,
 il n'y a pas d'infirmes,
 ni de faibles,
 rien ne pourrit
 ni ne meurt.

A

United with God in heaven
 no-one hates himself,
 there is no hate,
 no-one hates himself
 there is no hate
 nor anger,
 nor struggle,
 no hindrances,
 nor death.

B

United with God in heaven,
 there are no infirm,
 nor weak,
 nothing rots,
 nothing dies.

*En la maison de Dieu, au ciel**In the House of God above*

San Ignacio

A

En la maison de Dieu, au ciel,
 il y a toujours des fêtes,
 toujours réjoui par elles:
 on y jouit, on y rie
 sans fin.

B

Que tout devienne
 afin qu'ils partagent tous le divin banquet,
 par sa volonté,
 déjà, la table est préparée,
 qu'ils viennent se servir !

A

In the House of God above,
 there are always celebrations,
 always rejoicing:
 everyone has fun and laughs,
 there forever.

B

May everything be
 that they may all share the heavenly banquet,
 through his wishes,
 the table is already ready,
 let them come and help themselves !

7

Aria quinta

Poquĩnuña *Sus corazones están contentos*

Duo

A

Poquĩnuña nauzacusma,
poquĩnuña naucípisma,
poquĩnuña noñemosma,
poquĩnuña ñaquiocosma,
poquĩnuña noñemosma.

B

Poquĩnuña ñisutosma,
poquĩnuña numacusma,
poquĩnuña niñasma,
poquĩnuña numacusma,
poquĩnuña neezma,
poquĩnuña nipopezma.

A

Sus corazones están contentos,
alegres están sus almas,
alegre su voluntad,
alegres sus pensamientos,
alegre su voluntad.

B

Alegres sus ojos,
alegres sus oídos,
alegres su narices,
alegres sus oídos,
alegres sus manos,
alegres sus pies.

8

Minuet

Taquĩruus Atoñe

9

Aria sexta

Aub'apaezo yriabo roma *Son muchos los que tienen que ser bautizados*

San Xavier

A

Aub'apaezo ñriabo roma,
aub'apaezo cínimanasma,
aub'apaezo oxima tañama.

B

Aub' apaezo manausma,
aub'apaezo mapanausma,
apataitaña moma,
aub'apaezo oxima moma,
oxima moma.
Ane ape au nipostij Tupas.

A

Son muchos los que tienen que ser bautizados,
recién se están haciendo grandes,
recién se están convirtiendo.

B

Recién adoran,
recién se les abren los ojos (sobre lo bueno, lo malo),
una realidad grandiosa para ellos,
recién son benditos,
ahora gozan.
En el cielo está la casa de Dios.

Aria 5

*Leurs cœurs se réjouissent**Their hearts rejoice*

Duo

A
Leurs cœurs se réjouissent,
allègres sont leurs âmes,
joyeuse leur volonté,
légères leurs pensées,
joyeuse leur volonté.

A
Their hearts rejoice,
Their souls are cheerful,
full of joyful willingness,
their thoughts are light-hearted,
full of joyful willingness.

B
Joyeux leurs yeux,
leurs oreilles,
leurs nez,
leurs oreilles,
leurs mains,
leurs pieds.

B
Their joyful eyes,
ears,
noses,
ears,
hands,
feet.

Minuet

Taquirus Atoñe

Aria 6

*Nombreux sont ceux qui doivent être baptisés**There are so many to be baptised*

San Xavier

A
Nombreux sont ceux
qui doivent être baptisés,
en se convertissant, ils se rendent grands.

A
There are so many
to be baptised,
by being converted they become great.

B
A peine adorent-ils,
à peine s'ouvrent leurs yeux (au bien et au mal),
cette réalité grandiose pour eux,
à peine sont ils bénis,
qu'ils se réjouissent déjà.
Dans le ciel est la maison de Dieu.

B
No sooner do they adore,
hardly are their eyes open (to good and to evil),
for them this imposing reality,
no sooner are they blessed,
than they rejoice.
Above is the House of God.

Aria séptima

Fiestas moma**Fiestas para ellos en aquel gran día**

Escena 1.

Fiestas moma auza nañenez,
mta au nicautas, au nicautasito,
poquĩnama auza nañenez.
Mta au nicautas, au nicautasito,
fiestas [poquĩnuñama] anaaña naneneca,
poquĩnuñama anaaña nazuquibeca,
anaaña naneneca,
annaña nazuquibeca.

Escena 2.

Taicana poquĩnuuncus,
taicana coñonaucus.
Coñonaucus uncai nitaquĩrus,
uncai nitaquĩrus,
taicana uncai nitaquĩrus.

Escena 1.

Fiestas para ellos en aquel gran día,
allá donde es y donde será,
se alegran en aquel gran día,
allá donde es y donde será,
fiestas, se alegran todos los días,
se alegran por siempre,
todos los días,
por todos los siglos.

Escena 2.

Siempre hay alegría,
siempre hay buena suerte,
suerte sin fin,
sin fin,
siempre y sin fin.

Aria octava

Iriquíbo ñaana Yyai**Tu nombre por siempre Padre**

A

Iriquíbo ñaana Yyai,
yĩrot'ichimo aezai,
iriquíbo ñaana Ichupa,
yĩrot'tan' aaeza ape.

B

[Iriquíbo ñaana anausape,
taicana paezo iñanauta nĩri,
taicana oquimazañi.]

Iriquíbo ñaana tanu ape,
taicana nacuba iñemo,
taicana nizuba aemo.

A

Tu nombre por siempre Padre,
iré a sentarme junto a ti,
Tu nombre por siempre mi Dios,
iré junto a ti al cielo.

B

[Tu nombre por siempre glorioso,
glorificaré por siempre tu nombre,
siempre me protegerás]

Tu nombre por siempre en el cielo,
Te amaré por siempre,
siempre me amarás.

Leurs fêtes, en ce grand jour

Scène 1.
 Leurs fêtes, en ce grand jour,
 là où tu es et sera,
 les réjouissent en ce grand jour,
 là où tu es et sera,
 les réjouissent tous les jours,
 les réjouissent pour toujours.

Scène 2.
 Toujours est la joie,
 toujours la bonne fortune,
 chance sans fin,
 sans fin,
 toujours et sans fin.

Their celebrations, on this great day

Scene 1.
 Their celebrations, on this great day,
 there, where you are and will be,
 rejoice them on this great day,
 there, where you are and will be,
 rejoices them daily,
 rejoices them forever.

Scene 2.
 Forever joyful,
 forever fortunate,
 endless luck,
 endless
 forever and without end.

Je t'appellerai toujours Père

A
 Je t'appellerai toujours Père,
 j'irai m'asseoir près de toi,
 je t'appellerai toujours mon Dieu,
 j'irai avec toi au ciel.

B
 [Je proclamerai à jamais
 la gloire de ton nom,
 toujours tu me protégeras.]

Je t'aimerai pour toujours
 et toujours tu m'aimeras.

I will always call you Father

A
 I will always call you Father,
 I will come and sit by you,
 I will always call you My Lord,
 I will come with you to heaven.

B
 [I will proclaim the glory
 of your name forever,
 you will always protect me.]

I will love you forever
 and you will love me for always.

C
Yriquiċbo ñaana Yyaĩ,
yĩrot' ichĩmo aezai,
iriquĩbo ñaana Ichupa,
yĩrot' tan' aeza ape.
Yasacat, yasarĩ
tana azea, ape,
yĩrot' tan' aeza ape.

C
Tu nombre por siempre Padre,
iré a sentarme junto a ti,
Tu nombre por siempre mi Dios,
iré junto a ti al cielo.
Iré junto a ti al cielo
en el cielo
Junto a ti al cielo

Cantos antes de la Misa

Yyaĩ Jesuchristo. Mo procesión

12

Señor Jesucristo

Yyaĩ Jesuchristo,
azcuayopĩĩ,
ta ninahĩtĩ zobi
oxoos iñemo.
Chemaucopĩ ninahĩtĩ zobi,

chemaucopĩ.

Señor Jesucristo,
pobre de mí,
es, pues, mi pecado
lo que me duele tanto.
Sin querer cometí
este pecado,
sin querer.

Yyaĩ Jesuchristo

13

Señor Jesucristo

1. Yyaĩ Jesuchristo,
apoquĩrui,
itacu niyucĩpĩ
ninhahĩt' zobi.
2. Apoquĩrui,
oxooxĩ iñemo,
chenaucopĩ caĩma
ninhahĩtĩ zobi.
3. Azazatĩ iñemo,
ñoocatĩ aemo,
achee na gracia
mo noxima zobi.
4. Acheito noxima
nizooncobo,
miyazar aicarĩ
ta naeza ape.

1. Señor Jesucristo,
ten piedad de mí,
mi alma perdida
por culpa mortal.
2. Ten piedad,
estoy arrepentido,
sin querer
te he ofendido.
3. Mirame,
en Ti confío,
concédeme Tu gracia
para que yo sea bueno.
4. Concédeme
una buena muerte,
y así podré contemplarte
en el cielo.

C

Je t'appellerai toujours Père,
j'irai m'asseoir près de toi,
je t'appellerai toujours mon Dieu,
j'irai avec toi au ciel.
J'irai avec toi au ciel
au ciel
avec toi au ciel.

Chants avant la Messe

Seigneur Jésus-Christ

Seigneur Jésus-Christ,
pauvre de moi,
puisque c'est mon péché
qui me fait tant souffrir.
Sans avoir voulu le commettre
ce péché,
sans l'avoir voulu.

1. Seigneur Jésus-Christ,
prends pitié de moi,
de mon âme perdue
par ma faute mortelle.
2. Prends pitié
je me repent
sans le vouloir
je t'ai offensé.
3. Regardes moi,
en Toi j'ai mis ma confiance,
Concèdes moi Ta grâce
pour que je devienne bon.
4. Accordes moi
une bonne mort,
et ainsi, je pourrai
te contempler dans le ciel.

C

I will always call you Father,
I will come and sit by you,
I will always call you My Lord,
I will come with you to heaven.
I will come with you to heaven
to heaven
with you to heaven.

Songs before Mass

12

Lord Jesus Christ

Lord Jesus Christ,
poor me,
for it is my sin
which makes me suffer so.
I did not mean to commit
this sin,
I did not mean to do it.

13

Lord Jesus Christ

1. Lord Jesus-Christ,
take pity on me,
of my lost soul
by my mortal fault.
2. Take pity
I repent
without meaning to
I offended you.
3. Look at me,
I put my faith in You,
Grant me Your pardon
so that I may become good.
4. Grant me
a fitting death,
so that I may
contemplate you in heaven.

Llamado a la Misa

14

Campanas del templo de San Xavier de Chiquitos

15 à 19

Misa San Francisco Xavier

Anónimo

Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Agnus Dei

Música del Día de Fiesta

20

Pastoreta : *Ychepé Flauta*

Clausura del Día

21

Tota pulchra es Maria – Blas Tardío de Guzmán

Tota pulchra es María,
et mácula originalis
non est in te.
Tu glória Ierusalem,
tu laetitia Israel,
tu honorificentia
populi nostri.
Tu advocata
peccata peccatorum
O María,
Virgo prudentíssima,
Mater clementíssima.
Ora pro, nobis,
intercéde pro nobis
ad Dóminum Iesum Christum.

L'appel à la Messe

The call to Mass

14

Cloches de l'église missionnaire de San Javier

The bells of the San Javier Missionary Church

15 à 19

Messe San Francisco Xavier

Anonyme

Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus - Agnus Dei

Musique du jour de la Fête

Music for the celebration day

20

Pastoreta : *Ychepé Flauta*

Clôture du jour de Fête

End of the celebration day

21

Tu es toute belle Marie - You are so beautiful Mary

Tu es toute belle Marie,
et la tâche originelle
n'est pas en toi.
Toi, gloire de Jérusalem,
toi, joie d'Israël,
toi, l'honneur
de ton peuple.
Toi, avocate de nos fautes
et des pécheurs
O Marie
Vierge très prudente,
Mère très clémente.
Prie pour nous,
intercède pour nous
auprès du Seigneur Jésus-Christ.

You are so beautiful Mary,
and the stain of original sin
is not within
You, the glory of Jerusalem
the joy of Israel
the honour
of your people
You who are the advocate of our sins
and of the sinners
O Virgin Mary
so wise
Mother so clement.
Pray for us,
intercede on our behalf
before Lord Jesus Christ.

Les interprètes

L'ENSEMBLE ELYMA

Composé de chanteurs et instrumentistes spécialisés dans les musiques latines de la Renaissance et de l'époque baroque, Elyma participe depuis plusieurs années à la redécouverte des musiques anciennes d'Amérique latine, de même qu'à l'interprétation d'opéras italiens du XVII^e siècle.

Ce beau terme grec " Elyma " est employé dans un texte de Sophocle pour désigner une flûte en buis 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 ainsi que H.Cardanus emploie ce terme pour désigner la flûte à bec au milieu du XVI^e siècle.

Fondé à Genève en 1981, et dirigé depuis lors par Gabriel Garrido, l'ensemble Elyma s'est d'abord fait connaître comme un groupe de recherche d'interprétation sur la flûte à bec et son 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. 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 dans lesquelles se fondent, avec un strict souci d'historicité, la ferveur, la joie et la passion qui leurs sont propres. A la suite de ses recherches approfondies l'ensemble est invité à donner des concerts autour de ces programmes partout en Europe et en Amérique latine. Depuis les débuts de sa production discographique d'abord avec Tactus et Sinfonia puis, à partir de 1992 avec K617, l'ensemble Elyma n'a cessé de remporter des récompenses nombreuses : Diapason d'Or, Diapason d'Or de l'Année, 10 de Répertoire, Choc de la Musique, Grand Prix de l'Académie du Disque, 4 Clefs Télérama, Must du Compact Disc Magazine, Trimarg 95 (Consejo Argentino de la Musica), Prix International du Disque " Antonio Vivaldi " (Fondation Cini), Timbre de Platine d'Opéra International, Grand Prix de l'Académie Charles Cros.

L'ensemble remercie la **Fondation BNP Paribas** pour son soutien fidèle, ainsi, que la **Cancillería Argentina**.

CORO DE NIÑOS CANTORES DE CORDOBA (ARGENTINE)

Direction : Gustavo Enrique Báez

La structure en fut créée dans les années cinquante par le Maître allemand Herbert Diehl, afin de donner aux enfants de Córdoba un espace d'expression artistique. Dix ans plus tard, il devait être rattaché à la "Escuela de Niños Cantores" dirigée par Jorge Kohout. C'est avec cet éminent musicien, que se multipliaient les tournées internationales du chœur marquées par sa rencontre, à Vienne, avec le Pape Paul VI.

A partir de 1974, la direction du chœur fut confiée à Emma Matilde Sánchez avec laquelle il obtint les distinctions les plus importantes : en 1991, le grand prix du Festival International de Arnhem ; en 1992, le Diapason d'Or de l'année, pour sa contribution à l'enregistrement initial de la série des Chemins du Baroque (Lima-La Plata, K.617025) aux côtés de l'ensemble Elyma dirigé par Gabriel Garrido. Depuis 1993, la direction de ce chœur a été confiée à Gustavo Enrique Báez.

GABRIEL GARRIDO

Ses premières études musicales commencées très tôt à Buenos-Aires, sa ville natale, le conduisent à faire partie, à l'âge de 17 ans, de l'ensemble PRO ARTE, premier quatuor professionnel argentin de flûtes à bec. Il interprète également la musique folklorique latino-américaine sur des instruments à cordes. Après deux tournées en Europe, il décide d'y parfaire ses connaissances en musique ancienne et en direction d'orchestre, dont il avait commencé l'étude à l'Université de La Plata. Étudiant à Zurich et à Bâle, il obtient sa " virtuosité instrumentale " à la Schola Cantorum Basiliensis, où il travaille également le luth, la guitare baroque et les instruments à anche de la Renaissance. Passionné par cette période, il est appelé à faire partie successivement des ensembles RICERCARE et HESPERION XX, avec lesquels il réalise de nombreux concerts et enregistrements. En 1980, il est co-fondateur de l'ensemble GLOSAS, spécialisé dans la musique de la Renaissance, et créé à Genève en 1981, l'ensemble ELYMA, groupe de recherches d'interprétation. Enseignant depuis 1977 au Centre de Musique Ancienne de Genève, il a créé et dirigé différents stages d'interprétation (Eric, Sicile, Neuburg and der Donau, Bariloche-Argentine). Prenant 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 : la musique ancienne de l'Amérique latine. Ainsi, en 1992, débute un partenariat avec le label K.617 pour l'enregistrement de ces musiques dans la série " Les Chemins du Baroque " qui viendra récompenser de nombreux prix de la critique discographique. L'UNESCO et le Conseil International de la Musique l'invitent à organiser différentes manifestations (ateliers d'interprétation, conférences, concerts) au sein d'un symposium international consacré au baroque latino-américain, qui réunit des musiciens et musicologues du monde entier à Bariloche. A cette occasion, la " Médaille Mozart " de l'UNESCO lui est décernée pour son travail accompli en faveur du patrimoine baroque d'Amérique latine. C'est en 2000 que la Fondation Cini (Venise) lui accorde un prix spécial pour le développement de ses activités artistiques concernant la musique italienne ces dix dernières années. Depuis 1990, le Teatro Massimo de Palerme l'invite chaque année à entreprendre une création: on retiendra notamment le fastueux *Vespro per lo Stellario della Beata Vergine* de B.Rubino; la reconstitution historique de *La Dafne* de Marco da Gagliano, avec costumes, décors, gestuelle et " balli " originaux; *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; *La Gerusalemme Liberata* d'après le poème de Torquato Tasso et autour du *Combattimento de Tancredi e Clorinda* de Monteverdi; et, en 1998, *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* de Monteverdi dont le disque, paru en novembre de la même année, fut récompensé de nombreux prix prestigieux. L'enregistrement en juillet 1999 du *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi a, quant à lui, également reçu un accueil enthousiaste de la critique et a été le thème de l'Académie baroque européenne d'Ambronay qu'il a dirigée en octobre 2000, après avoir enregistré au mois de juillet le dernier opéra de la trilogie de Monteverdi *l'Incoronazione di Poppea*.



Gabriel Garrido et l'Ensemble ELYMA bénéficient du soutien de



ainsi que de l'agrément de **La Cancilleria Argentina**

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 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 culturelle.

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

Remerciements / Agradecimientos

APAC - Festival Misiones de Chiquitos (Bolivie)

Centre International des Chemins du Baroque de Saint-Ulrich / Sarrebourg

Conseil Général de la Moselle

Fondation BNP Paribas

L'Ambassade de France en Bolivie

La Cancilleria Argentina

TOTAL Bolivia

Fondation Pro Helvetia

Département des Affaires Culturelles de la Ville de Genève

Agencia Córdoba Cultura - Gobierno de la Provincia de Córdoba (Argentine)

avec le soutien

ASSOCIATION FRANÇAISE
D'ACTION ARTISTIQUE **A - A A**
Ministère des Affaires Etrangères

PRODUCCIONES DE ÓPERA EN LAS REDUCCIONES JESUÍTICAS

Por *Piotr Nawrot, svd*

El drama musical (ópera, zarzuela, loa, representación)

El drama evangelizador, a menudo en lenguas indígenas, fue muy popular en la vida de las reducciones y resultó en un aporte único al repertorio americano de la ópera del tiempo de la Colonia. Se ponía en escena óperas en español, italiano y lenguas originarias. Es de suponer que para la visita del obispo o gobernador se elegían obras en lenguas entendidas por los ilustres huéspedes (español o italiano), en tanto que las demás representaciones optarían por la lengua del lugar, ya que muchos no entendían ninguna de las lenguas europeas. Las óperas se interpretaban repetidas veces al año. No obstante, los momentos más destacados para ello fueron la fiesta del Patrón del Pueblo, las mayores fiestas religiosas (Navidad, *Corpus Christi*, etc.), la visita del obispo o del gobernador, o las fiestas reales, como, por ejemplo, la coronación del rey o sus bodas. Los actores eran los aborígenes mismos y, a menudo, —en su adaptación y composición— tanto el argumento como la escenificación insertaban elementos del mundo indígena. Arcos de flores y plantas selváticas, frutas tropicales, pájaros coloridos y animales silvestres (algunos vivos) copaban el escenario, en ocasiones junto a construcciones que servían para los efectos escénicos. El teatro musical se hacía a la hora del anochecer, al aire libre, junto al pórtico de la iglesia o al castillo del estandarte real. Todos iban ataviados con trajes correspondientes a su rol y la obra se cantaba de memoria (los inventarios de las misiones pergeñados después de la expulsión listan grandes cantidades de vestuarios para óperas encontradas en casi cada una de las reducciones de guaraníes, chiquitos, moxos u otras). No sólo el papel de la mujer era desempeñado por un tiple varón, sino que a los espectadores se les asignaba su lugar de acuerdo al sexo: hacía un lado las mujeres y hacía el otro los hombres.

La creación de la ópera, tanto en los colegios como en las misiones, fue antecedida por las representaciones dramáticas. Ya en 1640, para solemnizar los festejos por el primer centenario de la Compañía, en todas las reducciones se organizaron funciones teatrales. El inicio de los regocijos se dio en el pueblo de San Francisco Javier, ubicado en el Uruguay, donde en la víspera de la fiesta se entonaron *solemnes horas canónicas*. Al día siguiente, por la tarde:

. . . los neófitos de Mbororé representaron una obra dramática, cuyo asunto era la invasión de los mamelucos; éstos disponían sus planes y peleaban, siendo vencidos y puestos en vergonzosa fuga . . . [Nicolás del Techo, *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús* (Asunción: A. de Uribe y Compañía, 1897), vol. 5, p. 197].

En otro pueblo, Encarnación del Paraná, ese mismo día de la fiesta:

. . . se representó una pantomima, cuyo asunto era la celebración del Centenario; fué espectáculo de laudable invención: salió de improvisto un gigante llamado Policronio, vestido de colores, con larga barba y cabellera blanca: significaba el Centenario, y llevaba consigo cien niños pintados con variedad; éstos eran los diferentes cargos de la Compañía; con armonioso canto celebraron las alabanzas de Policronio; la escena tenía lugar en un paseo de la población; más adelante había un rebaño de cien bueyes; después cien arcos de triunfo con emblemas, que estaban en

el camino de la iglesia; á la puerta de ésta se ofrecieron cien panes; en el altar mayor lucían cien velas; por doquiera se veían inscripciones en loor de la Compañía. Sobre las puertas del templo estaban colocadas tres estatuas: en medio la Compañía de Jesús; á sus lados la Sabiduría y la Piedad, con este letrero: *Centenaria Societas triumphat Pietate duce Sapientia comite* (la Compañía, que ya cuenta cien años, triunfa guiada por la Piedad y acompañada por la Sabiduría). Un discurso latino fué muy aplaudido. . . . A continuación salió un carro de triunfo que llevaba seis monstruos; alrededor iban los héroes de la Compañía; aplaudían los Pontífices, reyes, emperadores, pueblos y ángeles; las cuatro ruedas de la carroza significaban los cuatro votos de la Sociedad; los conductores, los Generales de ésta; en lo alto se veía la Compañía vestida de blanco, color que expresaba su anhelo por servir á Dios; salióle al encuentro Jesucristo con su Madre. Acabóse la fiesta con un pronóstico de futuras prosperidades. . . . [Nicolás del Techo, **Historia de la Provincia del Paraguay**, (Asunción: A. de Uribe y Compañía, 1897), vol. 5, pp. 198 – 199.]

Se ignora cuándo la ópera nació en las reducciones. No obstante, al comienzo del siglo XVIII las producciones escénicas en las misiones eran muy frecuentes. Posiblemente ya en las primeras representaciones dramáticas introducidas por los jesuitas entre las comunidades indígenas de América del Sur participaban los aborígenes del Perú. El Inca Garcilaso en sus **Comentarios Reales** anotó:

Algunos curiosos Religiosos de diversas Religiones, principalmente de la Compañía de Jesús, por aficionar a los Indios a los Misterios de Nuestra Religión, han compuesto comedias para que las canten y representen los Indios, porque supieron que las cantaban y representaban en tiempos de sus reyes Incas, y porque vieron que tenían habilidad e ingenio para lo que quisiesen enseñarles, y así un Padre de la Compañía compuso una Comedia en loor de Nuestra Señora la Virgen María y la escribió en lengua Aymará, diferente de la lengua general del Perú. . . . [Inca Garcilaso, **Comentarios Reales de los Incas** (Madrid, 1829), t. 2, p. 171; citado en: Guillermo Furlong, **Músicos Argentinos**, (Bs. As.: Huarpes, 1945), p. 146.]

Los indios de los colegios jesuíticos en Potosí, Cuzco y Lima aprendieron a cantar los dramas musicales con tanta suavidad que los españoles viendo “la gracia y habilidad y buen ingenio [de los actores y músicos] trocaron en contra la opinión que hasta entonces tenían, de que los Indios eran torpes, rudos e inhábiles” [Ibid., p. 147.]

En 1672, la sacra representación de música recitativa, **El Arca de Noé**, cuyo libreto fue escrito por Antonio Martínez de Meneses, fue presentada en Lima [Guillermo Lohmann Villena, **El Arte Dramático en Lima durante el virreinato** (Madrid: Estades, 1945), p. 278; citado en: Robert Stevenson, **The Music of Peru** (Lima: Pan American Union and General Secretariat of the Organization of American States, Washington, 1959), p. 113.] El mismo año, los jesuitas de esa ciudad pusieron en escena un *breve coloquio en recitativo musical*, empleando para ello siete muchachos de su colegio [Vida admirable . . . del Venerable . . . Padre Francisco del Castillo . . . Natural de Lima (Madrid: Antonio Román, 1693), pp. 298 – 299; citado en: Stevenson, **The Music of Peru**, p. 114.] La primera ópera compuesta en el Nuevo Mundo cuya partitura se conoce, **Púrpura de la rosa** de Tomás de Torrejón y Velasco, fue escrita en 1701, también para Lima. En la Provincia del Paraguay, en los colegios de los jesuitas en Asunción, Córdoba, Santiago del Estero, Catamarca y otros, ya en el siglo XVII había representaciones teatrales. No obstante, los documentos nunca indican óperas. Si bien es posible que antes de la llegada de Domenico Zipoli a Córdoba se había conocido la ópera en las misiones, la presencia de un verdadero compositor de oficio en la cercanía de los pueblos marcó una nueva etapa en su historia, difundiendo y unificando la forma. Sus obras fueron solicitadas no solamente por los músicos de las misiones sino también por las principales ciudades de América del Sur. Casi treinta años después de su muerte, sus óperas fueron todavía muy populares. Algunas de ellas las escuchó José Sánchez Labrador, quien aseguró:

En algunas iglesias de indios se ejecutaba por la noche una ópera italiana de aquellas que había compuesto para ellos el

hermano Zipoli, uno de los mejores músicos que vivió en Roma y se transfirió, ya jesuita, a la provincia del Paraguay [Sánchez Labrador, **El Paraguay Católico**; citado en: Vicente Gesualdo, **Historia de la Música en la Argentina 1536 - 1851** (Buenos Aires: BETA S.R.L., 1961), vol. 1, p. 53.]

Julián Knogler, misionero de Chiquitos, quien después de su breve estadía en San Javier pasó a Santa Ana donde permaneció por casi veinte años, adujo que las producciones teatrales que se hacían en las reducciones sirvieron para sustentar la moral cristiana entre los indios. En su **Relato sobre el país y la nación de los Chiquitos** declaró:

Además de estos medios de sustentar la moral cristiana entre los indios y de incitarlos a perfeccionarse, tenemos otros, por ejemplo representaciones teatrales en días de fiestas mayores, las cuales ofrecen una historia edificante, interpretada por alumnos de la escuela, a los que preparamos especialmente para estos espectáculos. Hace poco se estrenó la historia de la conversión de un pagano, Eustaquio, quien más tarde fue canonizado. Se hizo ver como llegó a abrazar el catolicismo junto con sus hijos Agapito y Theospito y toda su casa: fue exhortado a hacerse cristiano por Jesucristo mismo cuya imagen se le apareció entre los cuernos de un ciervo mientras estaba cazando. Este episodio que la historia de la Iglesia relata parecía particularmente adecuado para los indios quienes pasan la vida entera cazando en el monte. No tuvimos que preparar el decorado pues la reducción está rodeada de monte, solamente hubo que talar una zona para que se ubicara al público. El idioma del diálogo y del texto de las canciones era el chiquito. La gente de nuestro pueblo pidió muchas veces que se repitiera el espectáculo y le dijo al misionero: "Déjanos ver otra vez a Eustaquio para que entendamos mejor el amor de Jesucristo, nuestro padre, y nos arrepintamos de nuestra ingratitud con la cual pagamos los beneficios que recibimos de él". Lloraron también a su manera durante la función, es decir, no derramando lágrimas sino jadeando y suspirando, pues muy raras veces lloran a lágrima viva. En otra oportunidad representamos la historia de San Francisco Javier, el apóstol de los indios, otro caso de un alma con ansias de bienaventuranza. Este espectáculo fue un verdadero melodrama. Dios nos inspiró la idea de componerlo y gracias a El dio buenos frutos [Julián Knogler, S.J., **Relato sobre el país y la nación de los Chiquitos en las Indias Occidentales o América del Sud y las misiones en su territorio, redactado para un amigo**; en: Werner Hoffmann, **Las misiones jesuíticas entre los Chiquitanos** (Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1979), pp. 180 – 181.]

Son tres las óperas remanentes, o sus fragmentos, de las misiones jesuíticas. Las tres formaron parte del repertorio musical de Chiquitos, donde fueron compiladas y guardadas. Las obras son: (1) **San Ignacio**, con argumento en español (copias de algunas partes de esta ópera han sido encontradas en el archivo de Moxos, Beni, Bolivia); (2) **San Francisco Xavier**, con libreto en chiquitano; y (3) fragmentos de **El Justo y el Pastor**, también en chiquitano. (Fuera del contexto de las misiones, en los archivos del Perú, se conservan otras dos obras dramáticas del repertorio hispanoamericano de la época de la Colonia: *La púrpura de la Rosa*, de Tomás de Torrejón y Velasco (en Lima) y, en el Archivo del Seminario San Antonio Abad, Cuzco, una ópera-serenata *Venid, venid Deydades*, de Fray Estaban Ponce de León.) Y aunque en ninguna de ellas hay temas musicales, ritmos ni instrumentos autóctonos identificables, la cultura reduccional en la que surgieron imprimió su huella en cada una de ellas, ante todo en la preferencia por el tema —las tres son óperas sacras—, en su arreglo vocal e instrumental y en la selección de la lengua y destinatario (los chiquitos mismos). Aparte de eso, el aire de las tres es fácilmente reconocible como distinto de lo conocido en Europa. De acuerdo a los testimonios encontrados no fue posible establecer hasta qué punto los indígenas participaron en la composición del texto o en la música de ellas. Sin embargo, el hecho de que no se haya podido identificar en qué medida el estamento indígena aportó en la composición textual no niega su capacidad de hacerlo, por lo que no se lo puede calificar de mero espectador sino, como en realidad sucedió, participe y protagonista de la vida de los pueblos jesuíticos.

En su **Breve Relación de las Misiones del Paraguay**, José Cardiel se refiere a las extensas festividades (del 4 al 24 de noviembre del 1760) observadas en el pueblo de San Borja —misiones orientales del Uruguay— en honor de Carlos III por su ascenso al trono. Dice:

Al ejército del General Don Pedro Cevallos, aposentado en el Pueblo de San Borja, y ya evacuado de los indios, por ser uno de los de la Línea Divisoria, llamamos por insinuación suya (hallábase yo con Su Excelencia), algunos músicos y danzantes de cuatro Pueblos para celebrar o ayudar a los del ejército a celebrar las fiestas reales de la coronación de Don Carlos III. Duraron las fiestas 21 (veintiún) días. Al principio hacían los indios cuatro danzas todos los días; y gustaban tanto de ellas los Españoles que prosiguieron haciendo seis. Sabían 70 danzas diversas. Hicieron algunas óperas, y entre ellas esta de la renuncia de Felipe V. Admirábanse notablemente de la destreza de la música y aún más de la propiedad en representar las óperas, y no podían entender cómo sin saber castellano hablaban y accionaban con tanta propiedad. Todo lo hace la constancia en enseñarles, su buena memoria y mucha paciencia [Cardiel, “Breve Relación”, cap. 7, párr. 66.]

Un documento más que versó sobre el mismo festejo, a saber “Breve Relación de las Fiestas Reales de S. Borja,” está archivado en la *Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo*. Aunque hay leves discrepancias entre los primeros dos y este último, los marcos generales coinciden en todos. A insinuación del Señor General, Don Pedro Cevallos, los indios de los pueblos de la Trinidad, Mártires y Santo Tomás (eran 170 en total, de los cuales 69 eran muchachos de 5 a 15 años y los restantes estaban casados), músicos de voces e instrumentos se trasladaron a San Borja trayendo consigo arpas, violines, violones, chirimías, bajones y clarines. Un *buen número* del grupo no era músico sino ayudante en el viaje y transporte. Llegaron a San Borja el día 3 de noviembre, entrando a la misión al son de sus clarines, chirimías y cajas, provocando gran alegría entre los militares y *vivanderos*. Se dirigieron primero a la iglesia donde *con grande devoción* ofrecieron los rezos y cantos en su lengua y el *Alavado* en castellano, acompañando las voces con los instrumentos. Al día siguiente, la misa cantada *pro gratiarum actione* fue oficiada por los Padres Francisco Xavier Limp, Joseph Ignacio Umeres y Joseph Cardiel. A ella concurrió toda la milicia, vivanderos y peones. En el transcurso del banquete, los músicos indios entretuvieron a los convidados con varios versos en honra del Rey, cantados ya por los músicos de los Mártires, ya por los de Santo Tomás. Tanto gustó el último grupo que se lo reconoció competente para concursar con los intérpretes de las afamadas catedrales de España. Después de tres días de corridas de toros, en las siguientes siete jornadas, los festejos se orientaron hacia las producciones teatrales. Una noche se hacía la ópera —siempre a cargo de los músicos de las misiones— mientras que la siguiente los soldados respondían con la puesta en escena de una comedia:

Noche 1. *Ópera: Rey de Egipto*. Intérpretes: los músicos indios.

Noche 2. *Comedia: Desdén con el Desdén*. Actores: los soldados.

Noche 3. *Ópera: Felipe V*. Intérpretes: los músicos indios.

Noche 4. *Comedia: Amo Criado*. Actores: los soldados.

Noche 5. *Ópera: Pastores del Nacimiento del Niño Dios*. Intérpretes: los músicos indios.

Noche 6. *Comedia: Cabello de Absalón*. Actores: los soldados.

Noche 7. *Ópera: Nacimiento*. Intérpretes: los músicos indios.

Transcripción

La transcripción de la obra presentó numerosas dificultades. El manuscrito no está completo. Particularmente fatigosa fue la reconstrucción de las partes vocales. Varios fragmentos de ellas habían sido perdidos y los otros eran ilegibles. Por esta razón, la primera escena tuvo que ser compuesta de nuevo. La única referencia al discurso musical del dicho movimiento se encontraba en la parte de violines. El manuscrito salvó la parte de Ignacio recién a partir del compás 84 de la tercera aria: *Yzatij Tupas ape*. Otra intervención fue necesaria en la escena séptima, *Fiestas moma*. Desde el compás sesenta de este dúo, hasta el fin del drama, la línea de Ignacio no se encontró en el original. Entre las partes instrumentales, la más fragmentada resultó la del bajo continuo, cuyo primer momento hallado corresponde a la tercera aria, el dúo *Yzatij Tupas ape*. La misma alcanza tan sólo al compás 59 de la aria séptima, el dúo *Taicana*, de la escena dos del mismo movimiento. Los segmentos de las partes vocales e instrumentales que faltaban han sido agregados. Sin embargo, cada alteración o añadidura ha sido colocada entre corchetes o codificada con un número arábigo situado encima de la nota.

Los diálogos introductorios de cada escena debieron ser escritos de nuevo. Lamentablemente, y pese a numerosos intentos, infructuosa fue la labor de desciframiento del manuscrito en razón a su estado de fragmentación. En la composición del texto se pretendió unir el tema del diálogo al del aria. Para mantener la unidad de la obra, los textos añadidos figuran indistintamente en las lenguas chiquitana y castellana. No se ha encontrado evidencia alguna que estos versos pudiesen haber sido acompañados por instrumentos y cantados a manera de un recitativo.

El primer intento de la traducción de la ópera se hizo en Santa Ana de Chiquitos, donde los ancianos todavía hablan la variante de la lengua chiquitana más próxima a la de la época reduccional. No obstante, la dificultosa lectura por el deteriorado estado del manuscrito impidió que este esfuerzo se concretara. Debido a que una variante de la misma lengua se habla en la comunidad chiquitana de San Antonio de Lomerío, se optó por hacer otro intento, esta vez con suerte. Los profesores de la escuela local: Ignacio Sumamí Parapaino, Ignacio Chuvé Soqueré, Ignacio Pocoena Tomichá y Juan Parapaino Chuvé, junto al transcriptor de la ópera, lograron descifrar el texto. A fin de que la obra sirva también a la presente generación se procedió, a la vez, con la transcripción moderna del texto.

Evidentemente, la obra fue compuesta en las misiones. Juzgando por el estilo musical, su arreglo fue hecho cerca a 1740. No obstante, las copias post-jesuíticas de la obra sugieren que la ópera mantuvo su popularidad y fue nuevamente puesta en escena décadas después de la expulsión. El argumento narra la vida de San Francisco Xavier, quien, después de una vida santa, recibe el premio de ser llevado al cielo donde, a su llegada, se celebra una gran fiesta. Allí se encuentra con el fundador de la Orden, San Ignacio, quien recibiendo el cielo en su herencia, goza de las mismas retribuciones que San Xavier.

MISA SAN XAVIER

En el transcurso de los ocho décadas de la presencia de misioneros jesuitas entre los chiquitos (1691 – 1767) y muxeños (1680 – 1767) se dio un acelerado desarrollo de la formación musical de los aborígenes, dejando a la hora de la expulsión (1767) una impresionante colección de manuscritos musicales producidos por los compositores y copistas de las antiguas reducciones de San Rafael y Santa Ana de Chiquitos, y San Ignacio y la Exaltación de Moxos. Casi en su totalidad, la música encerrada en estas páginas es de carácter sacro y ha sido empleada en las múltiples y diarias funciones de la iglesia.

Cuán variadas y espléndidas debieron ser las liturgias de la Santa Misa en estas iglesias lo atestigua el hecho de la presencia de hasta treinta y siete arreglos polifónicos del Ordinario que se encuentran en la Colección de Chiquitos, y que han sido compuestas en la época de las misiones. La gran variedad de los arreglos polifónicos del Ordinario nos permite afirmar que en las funciones litúrgicas de las reducciones se empleaba con cierta preferencia un coro polifónico con una orquesta. Pero no cabe duda de que el repertorio del canto llano de las Misas no ha sufrido discriminación alguna.

Las copias de la Misa San Xavier están presentes en ambos archivos misionales: chiquitos y moxos. Sin embargo, la copia del Archivo de San Ignacio de Moxos contiene un curioso detalle sobre un posible compositor indígena de esta obra, llamada en las Misiones de Moxos: *Missa Primera Clase*. En la parte de bajo de este juego de copias aparece, en la esquina superior del lado derecho, en nombre *Franciscu Varayu*. Este escueto dato nos mueve a plantear la idea de que este personaje podría ser el compositor de la Misa, para lo que proponemos, *a manera de hipótesis*, las siguientes consideraciones:

1. El lugar donde aparece el nombre corresponde invariablemente, en todas las obras de tradición misional, al distintivo del compositor. Para corroborar ello, las obras adscritas a Domenico Zipoli en tales colecciones tienen esta misma ubicación, y lo mismo ocurre con los otros autores. Se hace difícil mantener la idea de que el mencionado Varayu sea solamente el copista, puesto que también es una invariante que la firma del copista figure en la colección en la parte inferior del papel, generalmente acompañada del lugar y fecha. Tampoco podría darse la situación común en las otras colecciones de manuscritos musicales en los que, a veces, aparecen nombres en ese lugar de la copia musical, que corresponden al cantor o instrumentista. Este caso es absolutamente inexistente en las colecciones misionales, donde nunca aparece un nombre referido a intérprete, salvo a las copias que provienen de la época después de la expulsión. Además, siempre cuando en las colecciones de las catedrales figura el nombre y apellido del músico lo hay en casi cada una de las partes y no en una sola.

2. El examen de los manuscritos nos permite establecer que corresponden en su gran mayoría a la época más antigua, tiempo de los jesuitas, o poco después. Además, las partes de esta misma obra que se encuentran en la Colección de Chiquitos pueden fecharse con seguridad alrededor de 1740, coincidiendo con el estilo musical correspondiente. Abundando sobre el tema hay que señalar los siguientes hechos: el papel es antiguo, la escritura musical es correcta, lo mismo que la ortografía del latín.

3. A nuestro juicio el compositor Varayu podría ser Chiquitano, lo que explicaría la presencia de su nombre en el Archivo de Moxos por ser un “extranjero” y no rompería la actitud de “humildad” que sistemáticamente se oculta para las obras de los maestros locales. En ese mismo sentido es consecuente la presencia de los nombres de Zipoli, Brentner, etc., que son desconocidos en el medio chiquitano. No así Martin Schmid, que no aparece jamás con su nombre en dicha colección y nos vemos obligados a hacer estudios estilísticos y grafológicos para determinar su obra que, sabemos definitivamente, escribió en su tiempo de estadía en la región.

4. En toda América hay referencias a músicos y, más tarde, compositores indígenas o mestizos, desde el primer

siglo después de la Conquista, aunque no siempre pudieron ellos haber conseguido puestos relevantes en las capillas musicales.

El manuscrito chiquitano de la Missa San Xavier

Son los siguientes nombres para la misma obra que aparecen en las copias: *Missa San Borja*; *Missa mo Fiesta atone*; *Missa IIII mo F*; *Missa S. Xavier*; *Missa Sn. Xavier mo Fiesta atone*; *Missa IIII mo F. S. Xavier*; *Missa IIII mo F. S. X*. Salvo una parte que tiene el nombre San Borja, (San Francisco de Borja; tercer general de la Compañía de Jesús y padre de las reducciones), todas las demás copias chiquitanas tienen el nombre San Xavier, (San Francisco Xavier), compañero de San Ignacio de Loyola y misionero en la China y en la India. La letra “F” podría significar tanto: a) el patronímico de ambos santos; b) o una abreviación de la palabra “fiesta” que aparece una vez en las partes. El número romano IIII es el último de una serie de misas que tienen un estilo común y que se conservan en el Archivo de Chiquitos. Esta relación puede ser simplemente un ordenamiento del copista para uso litúrgico o también podría significar una secuencia que proviene del propio compositor. Son las siguiente las cuatro misas de la colección chiquitana: 1) ***Missa mo Sábado I*** (San Borja), AMCh 040; Sol mayor; SATB; vn; bc; 2) ***Missa mo Domingo II***, AMCh 037; Re mayor; SATB; vn; bc; 3) ***Missa mo Fiesta Purificación III***. AMCh 036; Do mayor; SSAT; vn; trp?; bc; 4) ***Missa mo Fiesta San Xavier IIII***, AMCh 043; Sol Mayor; SATB; vns 1 y 2; bc.

En líneas generales ambas versiones coinciden y de ahí podemos establecer el elenco de la obra que es el común de la tradición musical misional, es decir, cuatro partes vocales (SATB), dos violines y continuo. Dentro de ello cabe disponer para la ejecución actual una subdivisión entre solistas y coro, cuando las partes vocales tienen mayor relevancia o discurren en forma solística. Lo mismo puede decirse para los solos y tutti instrumentales. En la colección moxeña falta la parte de segundo violín, que bien pudo haberse perdido o suprimido en las ejecuciones de la iglesia de San Ignacio. No faltan ejemplos que corroboran esta supresión, máxime si en una gran parte de la Misa el segundo violín va unísono con el primero. De otro lado al momento de realizar la transcripción la copia moxeña nos permite restaurar varias partes que faltan completamente en Chiquitos.

Piotr Nawrot, svd

PIOTR NAWROT

Piotr Nawrot nació en Poznan, Polonia, en 1955. Desde los 8 hasta los 19 años cantó como alto y tenor en el Coro de Niños de Poznan, uno de los más populares de su género en Europa. Estudió el clarinete en la escuela primaria y secundaria de Poznan. En 1974 ingresó a los Misioneros del Verbo Divino. Completó sus estudios de teología y sociología obteniendo su licenciatura en la *Universidad Católica de Lublin*, Polonia, en 1981. Aquel mismo año, viajó al Paraguay donde trabajó en las misiones administradas por los Verbitas en Santa María y Encarnación, Paraguay, emplazamiento de las antiguas reducciones jesuíticas. También enseñó música sacra en el Noviciado de los Misioneros del Verbo Divino en Mboí-Caê, en el Seminario Menor Diocesano de Itapúa, y música y psicología en la escuela parroquial de San Pío X de Encarnación.

En 1985 fue a Washington D.C. donde estudió en la *Georgetown University* y en la *Catholic University of America*. En 1988 completó sus estudios en Música Litúrgica obteniendo el grado de Master. El mismo año obtuvo la beca Paul Hanly Ferfey que le permitió obtener el grado de doctor en artes musicales con la presentación de su tesis **Vespers Music in the Paraguay Reductions**. Desde mayo de 1994 trabaja en La Paz, Bolivia como Maestro de Capilla de la Catedral de Nuestra Señora de La Paz, profesor de Liturgia en el Seminario Conciliar San Gerónimo, catedrático de Musicología, del Canto Gregoriano y de órgano del Conservatorio Nacional de Música. Es asimismo investigador de planta del Departamento de Musicología del Vice-Ministerio de Cultura y director del Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana, "Misiones de Chiquitos". En 1994 publicó en La Paz, Bolivia, **Música de vísperas en las reducciones de Chiquitos (1691 - 1767)**, que es la reconstrucción exacta de todo el juego de música de la liturgia de Vísperas de Confesor. Recientemente el trabajo de Nawrot ha sido premiado por John Simon Guggenheim Foundation. La beca Guggenheim le ha sido otorgada para investigar la influencia de los indígenas en el establecimiento y desarrollo del barroco musical en las reducciones bolivianas. Nawrot es el miembro de *Instituto Anthropos* en Alemania y de la *Academia Boliviana de Historia Eclesiástica*. En 1997 fue nombrado director artístico del Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana, "Misiones de Chiquitos". Desde 1994 Nawrot trabaja con la Coral Nova dirigida por Ramiro Soriano, con Contraputo y otros elencos musicales de Bolivia. Anualmente en Europa, América del Norte, América del Sur y Asia, en base de su investigación se organiza unos cuarenta conciertos con música de las Reducciones Jesuíticas de Bolivia.

Nawrot ha publicado también los siguientes estudios sobre la música de las Reducciones y de la Colonia en Bolivia:

Ediciones

Nawrot, Piotr, ed. **Anónymus. Misa 1 mo Sábado**. La Paz: Cima, 1996.

Nawrot, Piotr, ed. **Anónymus. Misa Encarnación**. La Paz: Cima, 1996.

Nawrot, Piotr, ed. **Domenico Zipoli. Misa Zipoli (Apóstoles)**. Santa Cruz de la Sierra: El País, 1996.

Nawrot, Piotr, ed. **Franciscu Varayu. Misa Primera Clase**. La Paz: UNESCO, 1997.

Nawrot, Piotr, ed. **Franciscu Varayu. Misa Segunda Clase**. La Paz: UNESCO, 1997.

Nawrot, Piotr, ed. **Música de vísperas en las reducciones de Chiquitos - Bolivia (1691 - 1767). Obras de Doménico Zipoli y maestros jesuitas e indígenas anónimos**. La Paz: Don Bosco, 1994.

Nawrot, Piotr, Prudencio C., Soux M. E., ed. **Pasión y Muerte de N.S. Jesucristo**. Música de los Archivos Coloniales de Bolivia. Siglos XVII y XVIII. La Paz: Cima, 1997.

Estudios

Nawrot, Piotr. "Donde la selva se hizo música" **Cuarto intermedio 34** (1995): 47-63.

Nawrot, Piotr. **El barroco musical en las reducciones Jesuíticas**. Editado por Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. **ANUARIO 1994-1995**. Sucre, "Tupac katari", 1995.

Nawrot, Piotr. **Indígenas y Cultura Musical de las Reducciones Jesuíticas**. 5 vols. Cochabamba, Editorial Verbo Divino, 2000.

Nawrot, Piotr. **Música renacentista y barroca en los archivos de Bolivia**. Editado por Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia. **ANUARIO 1996**. Sucre, "Tupac katari", 1996.

Nawrot, Piotr. "Los archivos de Bolivia que contienen documentación musical". San Carlos de Bariloche (Argentina): Simposio Internacional de Musicología, 1996.

Nawrot, Piotr. "Vespers Music in the Paraguay Reductions." D.M.A. diss., Catholic University of America, 1993.

EL CONJUNTO ELYMA

El bello término griego "ELYMA" viene de un texto de Sófocles, empleado para designar una flauta de boj 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.

EL CORO DE NIÑOS CANTORES DE LA ESCUELA DOMINGO ZIPOLI DE CORDOBA

Dirección : Gustavo Enrique Báez

Fue creado en la década del '50 por el Maestro alemán Herbert Diehl, como un incentivo para que los niños de Córdoba pudieran expresarse artísticamente. En la década del '60 pasa a depender de la Escuela de Niños Cantores y el Coro es dirigido por el Mtro. Jorge Kohout. Con él realizó extensas giras por Europa y América, destacándose el encuentro con los Niños Cantores de Viena y el Papa Pablo VI. A partir de 1974 se hace cargo de la Dirección del Coro la Profesora Emma Matilde Sánchez con quién obtuvo entre los logros más importantes el Primer Premio en el Festival Internacional de Coros de Arnhem (Holanda) en la categoría Coro de Niños, en 1991. En 1992 realiza su primer grabación internacional junto al Ensemble 'Elyma', obteniendo el Premio "Diapasón de Oro" al mejor disco del año con obras de Música Colonial Americana de Zipoli, Araujo, Torrejón y Velazco y otros. A partir de 1993 dirige al Coro de Niños Cantores de Córdoba el Mtro. Gustavo Enrique Báez.

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. Atravensando las estéticas, los campos cultivados o unicamente roturados, de interpretación de la música italiana, francesca, 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, perpetuá 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 antiguay 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 quenás y charangos ilustran para él la transformación tardía de los antiguos instrumentos importados a América Latina por el conquistador Español. Durante la compañía europea de la "Missa Criola" en 1971, encontramos a Gabriel Garrido en las terrazas de los cafés, en el metro parisino, soplando en sus quenás y zamponas 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 demasiados 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 de 1539 en Boloña, los intermedios de "La Pellegrina" reconstituidos 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).

¿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, disfrutan, 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 Vellochino 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

OPERA PRODUCTION IN THE JESUIT REDUCTIONS

Musical drama (opera, zarzuela, prologue, performance)

First of all it is important to specify that the musical material presented here is different to the Passion plays staged during Holy week. Moreover no narrator takes part in the different musical drama forms. All the works presented in the missionaries were mentioned by their general name: opera. A genre whose evidence can be found in three works from the collection of music manuscripts from Chiquitos. The first, the one by *San Ignacio*, whose form is the closest to opera, whereas by *San Francisco Xavier* is closer to zarzuela. The last one *le Juste et le Berger* (*the righteous one and the shepherd*) being to fragmented for us to really define its formal structure.

The evangelistic plays given in the native language were a very popular in the life of the reductions and represent a unique contribution to the American operatic repertoire, at the time of the Colony, where works were staged in Spanish, Italian and also written in the local languages. We assume that when a bishop or governor came to visit, the works chosen were in the language that those illustrious visitors could understand whereas other performances adopted the native language as the great majority of the population had no knowledge of European languages. The operas were staged on many occasions throughout the year, the most auspicious times for festivities were the patron saint's day in the village, the main liturgical celebrations (Christmas, Corpus Christi, etc.), a visit from the bishop or the governor, or royal celebrations like the coronation of a sovereign. The actors were the aborigines themselves and at least in the composition and adaptation, the argument like the production incorporated features from the world of the indigenes. Arches of flowers and plants from the forest, tropical fruits, colourful birds and wild animals (sometimes alive), multiplied in scenarios also calling for the construction of decors providing theatrical effect. The musicals were performed *at nightfall* in the open air, against the church entrance or the residence of the royal representative. Everyone had a costume fitting his role and the works were performed from memory (the mission inventories made after the expulsion of the jesuits contained great quantities of such costumes for the operas, in practically all the guaranies, chiquitos, moxos and other reductions). Not only were the female roles given to a boy alto or soprano but the spectators gained their seats according to their sex, on one side the women and on the other the men.

In the colleges as well as in the missions opera productions were preceded by drama performances. In 1640, all the reductions organised this type of performance, to celebrate the first centenary of the foundation of the Compagnie of Jesus. In the village of San Francisco Xavier (now located in present day Uruguay), the celebrations began at Vespers with the striking up of the solemn canonical hours. The following evening: "... the neophytes of Mbororé performed a play about the Mameluks. They fought until they were defeated put to rout in great shame... [Nicolás del Techo, *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañia de Jesus* (Asuncion A. de Uribe y Compañia, 1897) vol. 5 p. 197].

In another village, Encarnación of the *Parana*, on the same feast day:
"... A pantomime celebrating the Centenary; The show was of a praiseworthy invention: An uninvited giant named

Policronio arrives on the scene, he is dressed very colourfully and has a long beard and white hair. He represented the Centenary and brings with him a hundred children painted in different colours, representing the different charges of the Compagnie. In harmonious song they celebrate the offerings to Policronio. The scene had been set up along a local promenade; Further on there was a herd of a hundred cattle and a hundred triumphal arches decorated with emblems, on the way to the church, and at the entrance a hundred loaves were offered: A hundred candles lit up the main altar. On the temple doors three statues had been erected: in the middle one representing the Compagnie of Jesus, and on each side Wisdom and Devotion, with the inscription: *Centenaria Societas triumphat Pietate duce Sapientia comite* (the Compagnie, which is already a hundred years old triumphs guided by Devotion and accompanied by Wisdom). A sermon in Latin is greatly applauded... Then a triumphal chariot carrying six monsters comes forth. Around it the heroes of the Compagnie, applauding the Pontiffs, kings and emperors, the villages and the angels. The four wheels of the chariot represent the four vows of the Society; the drivers and, ses généraux. At the top the Compagnie can be seen, dressed in white to express their desire to serve God, coming to the meeting of Christ with his Mother. The festivity finishes with a prediction of future prosperity... [Ibid, pp. 198-199].

If it is uncertain when the birth of opera occurred in the reductions, we know that at the beginning of the XVIIIth century, theatrical productions in the missions were very frequent. It's quite possible that already in the first plays introduced by the Jesuits into the indigenous communities in South America natives from Peru would have taken part. L'Inca Garcilaso observed that in his "Comentarios reales" that "some curious religious members of several different religions, mainly the Compagnie of Jesus, have, in order to attach the Indians to the mysteries of Our Religion, composed plays intended to be sung and performed by the Indians, because they knew how to do that during the time of their Inca kings and because they saw that they were skilled and ingenious for those wishing to show them. So a Father of the Compagnie composed a Play in honour of Notre Dame the Virgin Mary, written in the language of Aymara, different to the usual language of Peru..." [Inca Garcilaso, *Comentarios reales de los Incas* (Madrid 1829), t.2, p. 171: cited by Guillermo Furlong in *Músicos Argentinos* (Bs. As; Huarpes, 1945), p. 146].

The Indians from the Jesuit colleges of Potosí, Cuzco and Lima learnt to sing the musical plays so sweetly that the Spaniards observed " the grace, skill and ingenuity [of the actors and musicians] changed the opinion that they had previously held of the Indians as being lazy, vulgar and clumsy". [Ibid, p. 147].

In 1672, the religious play of *Noah's Ark*, the book having been written by Antonio Martínez de Meneses, was performed in Lima. The same year the Jesuits of the city produced a short recitative musical colloquium, using for this, seven pupils from their college. Indeed, it is still at Lima that Tomás Torrejon y Velasco would later write(1701) *la Pourpre de la Rose*, the first secular opera whose score is known in the New World (Guillermo Lohmann Villena, *El Arte Dramático en Lima durante el virreinalo*, citado en: Robert Stevenson: *The Music of Peru*, 1959, p.113.). It is also known that there were many other theatrical performances in the Jesuit Province of Paraguay and in its many colleges, Asunción, Córdoba, Santiago del Estero, Calamarca and others. Nevertheless none of the copies found use the word "opera". If it is quite possible that this form was known by the missions before the arrival of Domenico Zipoli in Córdoba, the presence of an authentic composer officiating near the villages marked a new step in their history, defending and unifying this form. His works were requested by the main towns in South America. More than thirty years after his death his operas remained popular. José Sanchez Labrador, who seems to have been a witness to this phenomenon, assures: "In some of the churches in the evening the Indians would perform an Italian opera composed for them by the friar Zipoli, one of the best musicians living in Rome who travelled as a Jesuit to the Province of Paraguay". [Sanchez Labrador, *El Paraguay Católico*; cited by Vicente Gesualdo in *Historia de la Música en la Argentina 1536-1851* (Buenos Aires: Beta S.R.L., 1961, vol. 1, p. 53).

Missionary at Chiquitos where after a brief stay at San Javier, he resided almost twenty years at Santa Ana, Julian Knogler added that these theatrical productions were given in the reductions to sustain the Indian's christian morals. Hence he declares in "relation sur le pays et la nation des Chiquitos" as well as these means intended to sustain the Christian morals of the Indians and to encourage them to improve we have others; for example productions on the main feast days presenting an edifying story performed by the pupils from the school who are especially prepared for them. A short time ago we presented the story of the conversion of a pagan, Eustaquio, who was later to be canonised. We show how he came to embrace the Catholic faith along with his sons Agapito and Theospito and the whole household: Jesus Christ in person urged him to become a Christian, by appearing before him between the antlers of the deer that the pagan was hunting. This episode related by the church story seemed particularly adapted to the Indians who spent their life hunting in the mountains. We just had to build the scenery because the reduction was close to the mountain, although we had to arrange the area for the spectators. The idiom of the dialogue and the text of the songs was in chiquito. The population of our village often asked for the play to be repeated saying to the missionary: "Show us Eustaquio again so that we can understand better the love of Jesus Christ, our father and so that we may repent for our ingratiitud towards him in return for the benefit we receive from him". They also cried in their own manner during the play, that is, not with tears but with sighs. At another occasion we performed the story of Saint François Xavier, the Indian's apostle, another case of a soul coming across good fortune. This play was a real melodrama.. God was our inspiration in composing it and thanks to him it was fruitful " [Julian Knogler, S. J., *Relato sobre el pais y la nacion de los Chiquitos en las Indias occidentales o America del Sud y las misiones en su territorio*, redactado para un amigo; en: Werner Hoffmann, *Las Misiones jesuiticas entre los Chiquitanos* (Buenos Aires: Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1979), p.p. 180-181].

There were three remaining operas, or their fragments, in the Jesuit missions. The three belonged to the music repertoire of Chiquitos, where they were compiled and kept. They are: (1) **San Ignacio**, with the argument in Spanish (some copies of certain parts were also found in the archives at Moxos, in the region of Beni (a work recorded by K.617065, under the direction of Gabriel Garrido); (2) **San Francisco Xavier**, the book being in Chiquitan; and (3) fragments of **El Justo y el Pastor**, also in Chiquitan. Despite the evidence we came across, it has not been possible to establish to what extent the indigenous population took part in the compositions whether in the music or the text. Nevertheless although it wasn't possible to determine this contribution doesn't mean that it didn't exist, for the spectators far from being passive, took a lively interest and were very much involved in the life of the Jesuit villages. This was strongly remarked by José Cardiel when he describes in detail the feasts organised from the 4 to 24th November 1760, in honour of Charles III when he acceded to the throne; feasts which took place in the village of San Borja, in the oriental missions of Uruguay. If this evidence is compared with that in the "Brève Relation des Fêtes Royales de S. Borxa", conserved in the Library of the Brazilian Institut of the University of Sao Paulo, everything tallies apart from a few small details. The Indians from the villages of Trinidad, Martires and Santo Tomás (170 in all including 69 children aged from 5 to 15 years old), instrumentalists and singers, set off for San Borja carrying harps, violins, violone, shalmes, bassoons and trumpets. A large number helping the trip and the transport. They all arrived at San Borja the 3rd November, entering the mission to the sound of trumpets shalmes and percussions, to the delight of the soldiers and the inhabitants. They first went to the church where a thanksgiving mass would be sung the following day. Then after three days of bull fights, the seven following days would be devoted to theatrical productions. One evening it was an opera - a contribution of the mission musicians - to which the following day the soldiers responded with a comedy production: All this providing the following programme:

- 1st evening Opera **Rey de Egipto** (Indian musicians)
- 2nd evening Comedy **Desdén con el Desdén** (soldiers)
- 3rd evening Opera **Felipe V** (Indians)
- 4th evening Comedy **Amo Oriado** (soldiers)
- 5th evening Opera **Pastores del nacimiento del Niño Dios** (Indians)
- 6th evening Comedy **Cabello de Absalón** (soldiers)
- 7th evening Opera **Nacimiento**, (Indians)

The transcription of San Francisco Xavier

It presented several problems. The incomplete manuscript was very difficult to transcribe because some of the vocal parts were either missing or almost illegible. This was why the first scene had to be recomposed because the only reference we had in our possession was the violin part. The manuscript conserves the part of Ignacio from the 84th bar in the third aria: Yzatij Tupas ape. Another significant intervention was necessary in the seventh scene: Fiestas moma. From the sixtieth bar of this duo, and to the end of the drama the line for the song 'Ignacio is not present on the original. For the instrumentals parts, the most fragmented is the basso continuo part, the first trace found corresponded to the third aria the duo Yzatij Tupas ape. Similarly at bar 59 of the seventh aria, the duo Taicana (scene two of the same movement). The segments of the missing vocal and instrumental parts have been added. Naturally each, alteration or addition has been put in brackets or coded by numbers above the note.

The dialogues presenting each scene had to be rewritten. Unfortunately, despite several attempts the manuscript remained too difficult to decipher due to its fragmented state. For the rewriting of these texts we have played on the coherence of the theme of the dialogue. To keep the unity of the work the added texts are included indistinctively in Spanish and Chiquitan. It is not evident whether these verses were accompanied by instruments or sung in the recitative style.

The first attempt to translate the opera was at Santa Ana de Chiquitos, where the older generation still speak a variant of the Chiquitan language close to the one spoken at the time of the reductions. Nevertheless it was difficult to read because the manuscript was so deteriorated and this attempt failed. As a variant of the same language was spoken in the Chiquitan community of San Antonio de Lomerio, another initiative finally proved to be successful. The teachers of the local school, Ignacio Sumami Parapaino, Ignacio Chuvé, Soqueré, Ignacio Pocoena Tomichá and Juan Parapaino Chuvé, managed to decipher the text with the opera transcriber. So that the work may become available to the present generation a modern transcription of the text was also made.

Evidently this work was composed in the missions. Judging by its style, it is possible to guess that it was around 1740. However the post-Jesuitical copies clearly indicate that the San Francisco Xavier opera remained popular later on and was re- performed in the decades following expulsion in 1763. The argument narrates the life of Saint François Xavier who after living the life of a saint was rewarded by being welcomed to heaven with great rejoicing. There he met the Founder of the Order, Saint Ignace de Loyola who having inherited heaven had also received the same joyful welcome which awaited Saint François-Xavier.

THE SAN XAVIER MASS

The eighty years presence of the Jesuit missionaries among the Chiquitos Indians (1691 - 1767) and Moxos (1680 - 1767) enabled a rapid development of the musical education of the native populations, leaving at the time of their expulsion (1767) an impressive collection of music manuscripts produced by the composers and copyists of the ancient reductions of San Rafael and Santa Ana de Chiquitos, San Ignacio and La Exaltación de Moxos. Almost all the music contained in these pages is of a religious nature and was used in the multiple daily liturgical functions of the church.

The liturgies of Holy Mass were particularly varied and splendid, illustrated by the presence of 37 polyphonic arrangements of the Ordinary found in the Chiquitos musicological heritage, composed at the time of the missions. This great variety enables us to affirm the preference for a polyphonic choir with orchestra for the liturgical celebrations. But there is no doubt that the plainchant repertoire did not suffer to this effect.

The copies of the Misa San Xavier are as present at Chiquitos as at Moxos. However the copy from San Ignacio de Moxos harbours a curious detail which perhaps reveals the presence of a possible native composer. In the line for bass of the set of copies of the work called at Moxos "Missa Primera Clase" appears in fact, in the top right hand corner, the name Franciscu Varayu. Reinforcing the idea that this person could have been the composer of the mass lead us to form a hypothesis- based on the following observations:

1) The position of the name invariably corresponds to the identification of the composer in all the traditional missionary works. To corroborate this the works attributed to Domenico Zipoli in these collections have the same identifying detail that has also been found for other authors. It seems to be singularly unlikely that the above-mentioned Varayu was just a copyist as it is generally observed that the copyist's signature is usually found in the bottom part of the document along with the place and date. Even if we imagine that like in other collections of manuscripts, the place and name of the singer or instrumentalist were mentioned this hypothesis wouldn't have a chance of being retained in the universe of the missionaries where the utmost anonymity prevailed for these musical functions except perhaps for later copies from the period after expulsion. Furthermore, whenever the names and functions of musicians appeared, in cathedral archives for example all the vocal and instrumental parts were concerned not just one.

2) By examining the manuscripts we were able to establish that in the great majority they corresponded to the most ancient period, i.e. the Jesuit or just after. As far as the parts of this mass found at Chiquitos are concerned, they can be dated with every chance of certainty around 1740, coinciding with the musical style of the period. The paper is ancient, the written music is correct as well as the latin spelling.

3) In our opinion the composer Varayu could be Chiquitain, which would explain the presence of his name in the archives of Moxos as if he were a "stranger", thus not breaking from the tradition of humility and anonymity used systematically for the works of local masters. It is in the same sense that we must attribute the presence of the names Zipoli, Brentner etc. unknown in the Chiquitan milieu. The same goes for Martin Schmid whose name never appears which means multiplying stylistics and graphological studies to be able to determine his works which we know were written during his stay in this part of the world.

4) All over America references to musicians have been found, and later on to native or mixed race composers from the first century following the Conquest, although they were not always able to occupy official positions in the music chapels of their period.

The Chiquitan manuscript of the Missa San Xavier

The same denominations for the same work appear in all the copies: Missa San Borja; Missa mo Fiesta atone; Missa III mo F.; Missa S. Xavier, Missa Sn. Xavier mo Fiesta atone; Missa III mo F.S. Xavier, Missa III mo F.S.X. Except for one which bears the name San Borja, San Francisco de Borja was the third General of the Society of Jesus and himself in the reductions), all the other Chiquitan copies bear the dedication of San Xavier; the San Francisco Xavier who was the companion of Saint Ignace de Loyola and missionary in China and in India. The letter "F" could signify either the patron saints name or the abbreviation for the word "Fête" which appears once. The Roman numeral III is the last one of a series of masses in a common style, conserved in the archives at Chiquitos. This could correspond to the copyist's method of classifying for use in the liturgy or a sequence indication belonging to the same composer. Hence conferring to the mass recorded here the fourth place in a Chiquitan liturgical cycle containing the following: 1) Missa mo Sabado I (San Borja) AMCh 040 in G major (SATB;Vn; bc) 2) Missa mo Domingo II AMCh 037 in D major (SATB; vn; bc;) 3) Missa mo Fiesta Purificacion III AMCh 036 in C major (SSAT;vn;trp ?; bc) 4) Missa mo Fiesta San Xavier III, AMCh 043 in G major (SATB; vns 1 and 2; bc).

Overall these versions coincide and have enabled us to establish the model for a work common to traditional missionary music, that is; four vocal parts (soprano, alto, tenor and bass), two violins and continuo. Within this arrangement the "modern" interpreter is quite free to set out a subdivision between the soloists and the choir, when the vocal parts call for this or displays the giving forth of a solo. This freedom can also be applied to distinguish the solos from the instrumental tutti. In the collection of Moxos, the second violin part is missing and could well have been lost during the executions in San Ignacio's church. We are not short of examples corroborating this removal, since in the main parts of the mass the second violin goes in unison with the first. On the other hand, at the time of carrying out the present transcription the copy from Moxos enabled us to restore certain parts which were missing at Chiquitos.

Piotr Nawrot, svd

PIOTR NAWROT

Piotr Nawrot was born in Poznan (Poland) in 1955. From the age of eight to the age of nineteen, he sang alto and then tenor in the Poznan children's choir, one of the most famous of its kind in Europe, he also studied the clarinet at the same time.

In 1974, he became a missionary in the Société du Verbe Divin. He completed his theology and sociology studies getting a degree at the Catholic University in Lublin in 1981. The same year, Piotr Nawrot went to Paraguay to work in the missions administered by his order at Santa Maria and Encarnacion, where the Jesuit missions had been in the past. He also taught music at the Noviciate of the missionaries of the Verbe Divin at Mboi-Caê, as well as music and psychology at the Encarnacion parish school.

In 1985, Piotr Nawrot went to Washington where he studied at the American Catholic University as well as at *Georgetown University*. Three years later he was awarded the grade of *Master* for his studies in liturgical music. The same year he was granted the Paul Hanly Ferfey scholarship which allowed him to obtain the title of Doctor in musical art for the presentation of his thesis *Vespers Music in the Paraguayan Reductions*. Since May 1994, he has been working in Bolivia as chapelmaster of the Notre Dame Cathedral at La Paz, while teaching liturgy at the San Geronimo Seminary, and organ at the National School of Music. Furthermore he is a researcher in the musicology Department of the Vice-Ministry for the Arts and artistic director of the International Festival for American and Renaissance baroque music "Misiones de Chiquitos".

From 1994, Piotr Nawrot began to publish his research work for which he was recently awarded a grant by the *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* enabling him to carry out his investigations on the indigenous influence on the establishing and development of baroque music in the reductions belonging to Bolivia today. Researcher, musicologist, organiser and presenter, Piotr Nawrot not only travels the length and breadth of Bolivia he also travels all over the world to promote the art of the missionaries an exceptional facet of baroque music.

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.

THE CHILDREN'S CHOIR

FROM THE DOMINGO ZIPOLI SCHOOL IN CÓRDOBA.

Direction : Gustavo Enrique Báez

This was set up in the fifties by the German Master Herbert Diehl, to enable children from Córdoba to have a place to express themselves artistically. Ten years later it became part of the "Escuela de Niños Cantores" directed by Jorge Kohout. With this eminent musician the choir made many international tours particularly marked by its meeting with the Pope Paul VI.

From 1974 the choir was directed by Emma Matilde Sánchez, winning the highest distinctions: in 1991 the Grand Prix on the International Festival of Arnhem; in 1992 the Diapason d'Or of that year for its contribution to the first recording of the "Paths of the Baroque" series (Lima-la Plata, K.617025) along with the Ensemble Elyma directed by Gabriel Garrido.

Since 1993, the choir's direction has been given to Gustavo Enrique Báez.

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 Firentini" and also by the studious 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 Piguet 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 an 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).

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

DAS OPERSCHAFFEN DER JESUITEN-MISSIONEN

Piotr Nawrot, svd

Das Musikdrama (Oper, Zarzuela, Prolog, Inszenierung)

Das landessprachliche Bekehrungsdrama war zur Kolonialzeit sehr verbreitet im Leben der lateinamerikanischen Missionszentren und stellt einen einzigartigen Beitrag zum Operschaffen Amerikas dar. Inszeniert wurden schriftlich fixierte Werke in spanischer und italienischer Sprache, aber auch in den verschiedenen Indio-Dialekten. Es wird angenommen, daß bei Besuchen des Bischofs oder des Gouverneurs eher Werke in jener Sprache gespielt wurden, die diese hohen Gäste verstanden, während zu allen anderen Gelegenheiten Werke in einheimischer Sprache aufgeführt wurden, da ja die Mehrheit der Bevölkerung die europäischen Sprachen nicht verstand. Opern wurden das ganze Jahr über zu vielen Gelegenheiten aufgeführt. Die Anlässe, die sich für solche festlichen Darbietungen besonders anboten, waren das Namensfest des Stadtheiligen, die großen Feste des Kirchenjahres (Weihnachten, Fronleichnam usw.), Besuche des Bischofs oder Gouverneurs sowie königliche Feste wie Krönungen oder Königshochzeiten. Die Ausführenden waren die Eingeborenen selber, und zumindest die Musik und ihre Einrichtung, der Inhalt der Stücke und ihre Inszenierung enthielten mehr oder weniger umfangreiche Zusätze aus der Welt der Eingeborenen. Blumenbögen und wilde Pflanzen, farbenfrohe Vögel und (manchmal sogar lebende) wilde Tiere ergaben zusammen ein Gesamtkunstwerk, das auch eine veritable Bühne mit Kulissen und Theatereffekten einschloss. Dieses Musiktheater wurde bei Sonnenuntergang unter freiem Himmel neben der Kirche oder neben der Residenz des zu ehrenden königlichen Funktionsträgers aufgeführt. Alle Darsteller waren kostümiert und spielten ihre Rollen auswendig. (Die nach der Vertreibung der Jesuiten erstellten Missions-Inventare verzeichnen in praktisch allen Guarani-, Chiquitos-, Moxos-Missionen, sowie in weiteren Missionszentren Listen großer Mengen solcher Opernkostüme.) Frauenrollen wurden von jugendlichen Altisten oder Sopranisten gesungen, und auch die Zuschauer wurden nach Geschlechtern getrennt: auf der einen Seite sassen die Frauen, auf der anderen die Männer.

Zunächst wurden in den Missionen wie in den Priesterkollegien nur Schauspiele aufgeführt. Später kamen auch Opern hinzu. Bereits 1640 veranstalteten sämtliche Missionszentren Schauspielaufführungen, um die hundertjährige Jubiläum der Gründung der Gesellschaft Jesu zu feiern.

Wann genau die erste Oper in den Missionszentren aufgeführt wurde, ist nicht mehr festzustellen, doch wissen wir, daß solche szenischen Aufführungen zu Beginn des 18. Jahrhunderts sehr verbreitet waren. Es ist nicht unmöglich, daß Eingeborene aus Peru bereits an den ersten Aufführungen der Jesuiten in den indigenen Gemeinden Lateinamerikas teilnahmen. So vermerkt der Inka Garcilaso in seinen „Comentarios reales“, daß „einige vorwitzige Priester verschiedener Religionen, vor allem aber der Gesellschaft Jesu, Schauspiele schrieben, die von den Indios gesungen und dargestellt werden sollten, um sie an die Geheimnisse Unserer Religion zu binden. Sie wussten nämlich, daß die Indios solches zur Zeit ihrer Inka-Könige getan hatten und sahen, daß sie sich geschickt und gelehrig anstellten, wenn man es

ihnen nur zeigte. Und so schrieb ein Jesuiten-Pater ein Schauspiel zu Ehren Unserer Lieben Frau, der Jungfrau Maria in der Aymara-Sprache, die von der Umgangssprache Perus abweicht...“ (Inca Garcilaso, Comentarios reales de los Incas, Madrid 1829, 2.Buch, S.171, zitiert nach: Guillermo Furlong, Músicos Argentinos, Buenos Aires: Huarpes 1945, S.146)

Die Indios der Jesuiten-Kollegien von Potosí, Cuzco und Lima lernten die Musikdramen so feinsinnig zu singen, daß „die Lieblichkeit, Geschicklichkeit und Genialität [der Darsteller und Musiker] das Vorurteil [der Spanier] widerlegten, die die Indios bis dahin für faul, ungebildet und plump hielten.“ (Ebda., S.147)

1672 wurde in Lima das geistliche Spiel von der *Arche Noah* gegeben, dessen Libretto Antonio Martínez de Meneses verfasst hatte. Noch im selben Jahr führten die Jesuiten mit sieben Schülern ihres Kollegs einen kurzen szenischen Dialog in rezitativischem Stil auf. Im Jahre 1701 schließlich schrieb Tomás Torrejón y Velasco - wiederum in Lima - *Der Purpur der Rose*, die erste weltliche Oper der Neuen Welt, deren Partitur uns erhalten ist (Guillermo Lohmann Villena, *El Arte Dramático en Lima durante el virreinato*, zitiert nach: Robert Stevenson, *The Music of Peru*, 1959, S.113). Wir wissen außerdem, daß in den Jesuiten-Provinzen von Paraguay und in zahllosen Kollegien in Asunción, Córdoba, Santiago del Estero, Calamarca und anderswo eine ganze Reihe weiterer Theateraufführungen stattfanden. Nichtsdestotrotz verwendet nicht eines der wiederaufgefundenen Dokumente den Begriff „Oper“. Obwohl es sehr wohl möglich ist, daß man diese Gattung in den Missionen vor der Ankunft Domenico Zipolis in Córdoba kannte, bezeichnet die Anwesenheit eines wirklichen Komponisten, der in der Nähe der Missionsdörfer wirkte, eine neue Etappe in der Geschichte des amerikanischen Musiktheaters. Dadurch wurde diese Kunstform gestärkt und in einheitliche Bahnen gelenkt.

In den Jesuiten-Missionen haben sich drei Opern bzw. deren Reste erhalten. Alle drei gehören zum musikalischen Repertoire von Chiquitos, wo sie aus Beiträgen verschiedener Komponisten zusammengestellt und verwahrt wurden. Es sind dies: 1. *San Ignacio* in spanischer Sprache (von diesem Werk befinden sich außerdem Abschriften einzelner Stimmen in den Archiven von Moxos in der Provinz Beni; Gabriel Garrido hat es für K617, Bestellnummer K617065, eingespielt); 2. *San Francisco Xavier* in chiquitanischer Sprache; 3. Fragmente der Oper *El Justo y el Pastor*, ebenfalls in chiquitanischer Sprache. Trotz vorhandener Schilderungen ist es nicht mehr möglich festzustellen, bis zu welchem Grade die Eingeborenen an der Entstehung der Libretti und der Musik beteiligt waren. Dieser Umstand schließt die Mitarbeit der Indios jedoch keinesfalls aus, denn sie waren alles andere als passive Zuschauer, vielmehr aktiv in das gesamte Leben der Jesuiten-Dörfer einbezogen.

Der Inhalt des *San Francisco Xavier* ist das Leben dieses Heiligen, der am Ende eines christlichen Lebens zum Lohn mit einem großen Fest in den Himmel aufgenommen wird. Dort trifft er den Hl. Ignatius von Loyola, den Gründer des Ordens, der des himmlischen Erbteils bereits teilhaftig wurde und dieselben Freuden genießt, die nun auch San Francisco erwarten.

DIE MESSE SAN XAVIER

Die Zeitspanne von 80 Jahren, währenddessen die Jesuiten-Missionare bei den Indios von Chiquitos (1691-1767) und Moxos (1680-1767) waren, bewirkte eine beschleunigte musikalische Entwicklung unter den Eingeborenen. Bis zur Vertreibung der Jesuiten im Jahre 1767 entstand eine eindrucksvolle Sammlung von Musikhandschriften, die von Komponisten und Kopisten der alten Missionszentren San Rafael und Santa Ana in Chiquitos und von San Ignacio und La Exaltación in Moxos geschaffen wurden. Die überwiegende Mehrheit dieser Kompositionen ist geistlichen Charakters und fand in zahlreichen liturgischen Funktionen des täglichen Lebens in der Kirche Verwendung.

Die liturgischen Ordnungen der Heiligen Messe waren dort besonders abwechslungsreich und prachtvoll, wie allein 37 mehrstimmige Vertonungen des Ordinariums beweisen, die sich in der noch von den Missionaren zusammengetragenen Musikalien-Sammlung von Chiquitos befinden. Diese Vielzahl der Quellen erlaubt es uns, mit großer Wahrscheinlichkeit festzustellen, daß bei liturgischen Festen die bevorzugte Besetzung diejenige mit mehrstimmigem Chor und Orchester war. Trotzdem führte dies keineswegs dazu, daß die Pflege des gregorianischen Chorals deswegen vernachlässigt wurde.

Abschriften der *Misa San Xavier* finden sich in Chiquitos und in Moxos. Die Kopie aus San Ignacio in Moxos enthält allerdings ein merkwürdiges Detail, das möglicherweise auf die Urheberschaft eines eingeborenen Komponisten hindeutet. Auf der Bassstimme des Abschriften-Satzes dieses Werkes, das in Moxos den Titel „Missa Primera Clase“ trägt, steht nämlich rechts oben der Name Franciscu Varayu. Dies legt den Gedanken nahe, daß diese Person der Komponist der Messe gewesen sein könnte.

Piotr Nawrot, svd

PIOTR NAWROT

Piotr Nawrot wurde 1955 in Posen, Polen, geboren. Von seinem 9. bis 20. Lebensjahr sang er zunächst Alt, dann Tenor im Kinderchor von Polen, einem der berühmtesten Chöre seiner Art in Europa. Gleichzeitig studierte Nawrot Klarinette.

1974 wurde Nawrot Missionar in der Gesellschaft vom Göttlichen Wort. 1981 schloss er seine Studien der Theologie und der Soziologie mit dem Grad eines Lizentiaten an der Katholischen Universität Lublin ab und ging im selben Jahr nach Paraguay, um dort in den Missions-Stationen seines Ordens in Santa Maria und Encarnación zu arbeiten, wo sich einst bereits die alten Jesuiten-Missionen befunden hatten. Er unterrichtete Musik am Missionars-Noviziat vom Heiligen Wort in Mboi-Daë, sowie Musik und Psychologie an der Pfarrschule von Encarnación.

1985 ging Piotr Nawrot nach Washington, um an der Amerikanischen Katholischen Universität und an der Georgetown University zu studieren. Drei Jahre später schloss er seine Studien der liturgischen Musik mit dem Grad eines Masters ab. Im selben Jahr ermöglichte ihm das Paul-Hanly-Ferfey-Stipendium, mit einer Dissertation über die *Vespermusiken in den Missionszentren Paraguays* zu promovieren. Seit Mai 1994 ist Nawrot Kapellmeister an der Kathedrale Notre Dame de la Paz in Bolivien und unterrichtet Liturgiewissenschaften am Seminar San Geronimo und Orgel am Konservatorium von La Paz. Außerdem ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Referat des Kultur-Vizeministeriums und Künstlerischer Leiter des Internationalen Festivals für amerikanische Renaissance- und Barockmusik „Misiones de Chiquitos“.

1994 begann Piotr Nawrot seine Forschungsergebnisse zu publizieren. Dafür erhielt er kürzlich das Stipendium der John Simon Guggenheim Memorial Foundation, das es ihm ermöglichte, seine Forschungen über die Einflüsse der Eingeborenen auf die Entstehung und Entwicklung der Barockmusik in den heute zu Bolivien gehörigen Missionszentren fortzuführen. Als Forscher, Musikwissenschaftler und Anreger durchstreift Piotr Nawrot Bolivien und die Welt, um die Kunst der Missionare als außerordentliche Seite der Barockmusik bekannt zu machen.

GABRIEL GARRIDO

Gabriel Garrido begann seine musikalische Ausbildung mit sechs Jahren in seiner Geburtsstadt Buenos Aires. Bereits sehr früh beschäftigte er sich mit Alter Musik. Mit 17 Jahren wurde er Mitglied des ersten professionellen Blockflöten-Quartetts Argentiniens, des Ensembles "Pro Arte". Außerdem spielte er auf Saiteninstrumenten lateinamerikanische Folkloremusik. Nach zwei Europa-Tourneen beschloß er, seine an der Universität La Plata begonnenen Studien in Dirigieren und Alter Musik in Europa fortzusetzen. In Zürich und an der renommierten Schola Cantorum in Basel erlernte er die virtuose Beherrschung seiner Instrumente: der Laute, der Barockgitarre und der Rohrblatt-Instrumente der Renaissance. Begeistert von dieser Epoche spezialisierte er sich auf die historische Aufführungspraxis der Blockflöte und wurde Mitglied der Ensembles "Ricerare" und "Hesperion XX". Mit beiden Ensembles spielte er in zahlreichen Konzerten und Aufnahmen zusammen. 1980 beteiligte er sich an der Gründung des Ensembles "Glosas", das sich auf Renaissance-Musik spezialisierte. 1981 gründete er das Ensemble "Elyma", das sich der Erforschung der Aufführungspraxis widmet. Seit 1977 lehrt er am Centre de Musique Ancienne in Genf. Er rief Interpretationskurse in Erice auf Sizilien ins Leben und leitet heute Kurse in Neuburg an der Donau (Deutschland) und Bariloche (Argentinien).

Dank seiner Forschungen auf dem Gebiet der Blockflöte, des Gesangs und der Ensemblesmusik für Sänger und alte Instrumente besitzt Garrido ausgezeichnete Kenntnisse im Bereich der Renaissance-Musik und des Prä-Barock. So brachte er diese Musik in vielen Ländern Europas konzertant oder szenisch zur Aufführung: die Florentiner Intermedien von 1539 (Tactus 530001) in Bologna, Palermo und Genf; "Dafne" von Marco da Gagliano und die Florentiner Intermedien der "Pellegrina" von 1589 (rekonstruiert in ihrer ursprünglichen Pracht und Besetzung) in Genf; die "Delizie di Posillipo", Giacobbis "Aurora ingannata" und Mazzochis "Catena d'Adone" in Erice; Stefano Landis "Morte d'Orfeo" in Lausanne; den prunkvollen "Vespro per lo Stellario della Beata Virgine" von Bonaventura Rubino in Palermo (K617 050), Monteverdis Marienvesper in Genf und Palermo; das Avantgarde-Spektakel "Monteverdi, amours baroques - Monteverdi, Liebe im Zeitalter des Barock", entwickelt in Zusammenarbeit mit der Choreographin N. Lapszeson... Weitere Konzerte, Aufnahmen und Interpretationskurse prägen seine Arbeit. Zu nennen sind hier die Einspielung unveröffentlicher Arien und Madrigale von Sigismondo d'India (Tactus 580401) und lateinamerikanischer Villancicos des 17. Jahrhunderts mit dem Studio di Musica Antica Antonio Il Verso von Palermo, das er seit seiner Gründung leitet (Symphonia 91505; ausgezeichnet mit dem "Dipason d'Or", Nov. 1992); das Konzert anlässlich der 700-Jahr-Feier der Schweizer Eidgenossenschaft 1991 in Genf mit Musik des bei Zürich geborenen Augsburger Kapellmeisters Johann Melchior Gletle; die Interpretationskurse in Bremen, Neuburg, München, Florenz, Cremona, Bologna, Erice, Palermo, Rom, Paris, Saintes, Nizza, York, Bariloche, Buenos Aires und Maastricht. Außerdem lädt ihn das Teatro Massimo seit 1990 jährlich für eine Produktion mit historischen Instrumenten nach Palermo ein. 1995 stand hier Marco da Gaglianos "Dafne" auf dem Programm (K617 058), 1996 Monteverdis "Orfeo" (K617 066), 1997 "Gerusalemme liberata", ein Tasso-Spektakel mit Musik verschiedener Meister (K617 076), 1998 Monteverdis "Il ritorno d'Ulisse in patria" (K617 091/3), 1999 die Marienvesper (K617 100/2), 2000 "L'incoronazione di Poppea" (K617 110/3).

Übersetzung: Boris Kehrmann