



MISA DE INDIOS

MISA CRIOLLA*

Ariel Ramírez

1 Kyrie – 4'16

2 Gloria – 5'35

3 Credo – 3'38

4 Sanctus – 2'08

5 Agnus Dei – 3'16

6 Tonada El Chimo* – 1'56

Codex Martínez Compañón

7 En Aquel Amor* – 5'52

Anonyme - Texte de San Juan de la Cruz

8 Fuga de los Cóndores – 2'32

Luis Rigou

9 Muerto estáis* – 4'48

Codex Zuola - Texte de Lope de Vega

10 Tonada El Diamante* – 3'10

Codex Martínez Compañón

11 Hanacpachap* – 3'45

Anonyme colonial sud-américain

12 Tonada La Despedida –

Tonada El Huicho de Chachapoyas* – 3'15

Codex Martínez Compañón

13 Bico Payaco Borechu – Bayle de Danzantes* – 3'38

Anonyme colonial sud-américain –

Codex Martínez Compañón

14 Como un Hilo de Plata – 4'10

Eduardo Egüez

15 Intiu Khana* – 4'48

Clarken Orosco

16 Canto al Silencio – 3'33

Eduardo Egüez

17 Alleluia – 3'46

Eduardo Egüez

* *Arrangements Eduardo Egüez*

Ensemble La Chimera, direction Eduardo Egüez

Luis Rigou | *Voix, flûtes indiennes, percussions*

Bárbara Kusa | *Voix*

Margherita Pupulin | *Violon, viole de gambe*

Sabina Colonna Preti | *Viole de gambe*

Lixsania Fernández | *Viole de gambe, voix*

María Alejandra Saturno | *Viole de gambe, violoncelle*

Carolina Egüez | *Violoncelle*

Leonardo Teruggi | *Contrebasse*

Andrés Izurieta | *Charango*

Carlotta Pupulin | *Harpe*

Eduardo Egüez | *Guitares, théorbe, vihuela, charango, percussions*

Coral de Cámara de Pamplona, direction David Gálvez Pintado

Coral de Cámara de Pamplona – Misa Criolla

Sopranos | Alicia Alzórriz, Ana Suquía, Begoña Ballaz, M^a Asun Montoya, Yaritza Farah, Rakel Erbiti, Marta Huarte, Verónica Plata, Marisol Boullosa, Quiteria Muñoz

Altos | Aitziber Etxarri, Amagoia Cabodevilla, Beatriz Aguirre, Elena Balanuta, Isabel Ezcaray, Malen Gironés, Raquel Álvarez, Lixsania Fernández, Roberta Minnucci

Ténors | Abel Lumbreras, Diego Martín, Iker Casares, Rubén Lardiés, Iker Bengotxea, David Echeverría, Jorge Juan Morata

Basses | Javier Ecay, Carlos Negro, Juan Izaguirre, José Antonio Hoyos, Antonio Ustés, Iosu Yeregui

Coral de Cámara de Pamplona – Bico Payaco

Sopranos I | Marta Huarte, Marisol Boullosa

Sopranos II | Verónica Plata, Quiteria Muñoz



Notre messe indienne

Comme la plupart des Sud-américains, je pense souvent à la célèbre date du 12 octobre 1492, date à laquelle l'histoire universelle a donné le nom de « Découverte » de l'Amérique. Je voudrais ici citer le célèbre écrivain uruguayen Eduardo Galeano, à propos de ladite « Découverte » :

*« En 1492, les aborigènes ont découvert qu'ils étaient "indiens",
Ils ont découvert qu'ils vivaient en Amérique,
Ils ont découvert qu'ils étaient nus ;
Ils ont découvert qu'il y avait le péché,
Ils ont découvert qu'ils devaient allégeance à un roi et une reine d'un autre monde
Et un dieu d'un autre ciel,
Et que ce dieu avait inventé la culpabilité et la robe
Et il commanda que soient brûlés vifs
Tous ceux qui adorent le soleil et la lune et la terre et la pluie qui la mouille. »*

A partir de cette date, la musique et la culture des Amériques ont été rebaptisées « pré » et « post » colombiennes, formant un véritable univers culturel d'une richesse incommensurable dont l'effervescente évolution se perpétue jusqu'à nos jours. Sans doute, on pourrait affirmer que la musique américaine a contribué (et continue à le faire) généreusement au patrimoine musical universel, en particulier depuis ces deux derniers siècles et à travers les genres populaires, tels que le jazz, le tango, la musique brésilienne, la salsa, la musique cubaine et vénézuélienne (pour n'en citer que quelques-uns).

Lorsque Luis Rigou m'a proposé de monter la *Misa Criolla* d'Ariel Ramírez, les phrases de Galeano me sont venues à l'esprit, ainsi que d'innombrables mots isolés tels que sang, conquête, honneur, jésuite, indien, ambition, épée, barbarie ou silence. J'ai hésité à accepter la proposition mais Luis m'a finalement convaincu. Le défi était énorme. Après presque une année de réflexion et compte tenu de mon incapacité à concevoir un album sans une « histoire » ou un « argument », nous avons divisé le travail en deux parties : la *Misa Criolla* d'un côté et de l'autre, une série de morceaux représentant un voyage vaste et varié à travers l'histoire de la Cordillère des Andes et du plateau du Collao partagé par le Pérou, la Bolivie et le Chili : des mélodies précolombiennes, en passant par la musique populaire coloniale pour finir dans des compositions modernes inspirées des propos de Galeano. Ainsi, notre « messe indienne » parcourt un large chemin depuis les cultures précolombiennes jusqu'à la musique de notre temps, en se concentrant particulièrement sur le riche syncrétisme religieux d'Amérique latine.

Eduardo Egüez



MISA DE INDIOS

Javier Marín López

Université de Jaén

« Tous les jours ils chantent et jouent la messe [...]. Lorsque la messe commence, ils jouent des instruments de bouche et parfois des instruments à cordes, et parfois même les uns et les autres [...]. Ils chantent en toute harmonie, grandeur et dévotion qui attendriraient les cœurs les plus durs. Et comme ils ne chantent jamais avec vanité et arrogance, mais en toute modestie, que les enfants sont innocents, que beaucoup possèdent des voix qui pourraient briller dans les meilleures cathédrales d'Europe, grande est la dévotion qu'ils inspirent. » (José Cardiel, *Brève relation des missions du Paraguay*, 1771)

C'est ainsi que le missionnaire basque José Cardiel (1704 – 1782) décrit la participation musicale des indigènes à la célébration quotidienne de la messe. Bien que ses mots se réfèrent spécifiquement aux missions guaranis de l'actuel Paraguay et présentent une vision nettement paternaliste légitimant sa propre action évangélisatrice, l'information qu'il transmet peut s'étendre à d'autres peuples originaires d'Amérique, et nous offre deux conclusions immédiates : que la messe se célébrait quotidiennement – en tant qu'élément d'un calendrier temporel qui visait à « civiliser » les indigènes – et que la musique polyphonique à la charge de chapelles d'indiens était consubstantielle à la célébration liturgique elle-même, comme le confirment les propres archives des missions. La Chimera nous propose ici la recreation libre d'une « Messe des Indiens » imaginaire, articulée autour de la célèbre *Misa Criolla* d'Ariel Ramírez (dans une adaptation nouvelle et originale), accompagnée de diverses pièces datant de la période coloniale (extraites des Codex Compañón et Zuola) et d'autres créations actuelles, inspirées par le folklore andin. Malgré la distance chronologique et géographique séparant les œuvres choisies, toutes illustrent, chacune à sa manière, les différents processus d'interaction et le syncrétisme entre les cultures musicales aborigènes et les traditions hégémoniques européennes.

2014 marque le cinquantenaire de la *Misa Criolla* [1 à 5], qui a conféré une renommée universelle au compositeur et pianiste argentin Ariel Ramírez (1921 – 2010). Bien que Ramírez ait eu l'idée de créer une pièce religieuse

depuis des années, ce ne fut qu'en 1963 qu'il s'attela à la composition d'une messe aux rythmes traditionnels andins, encouragé par Antonio Osvaldo Catena, ami d'enfance et alors président de la Commission Épiscopale pour l'Amérique du Sud. Le même Catena, avec l'aide de deux autres prêtres, réalisa l'adaptation du texte liturgique de la messe, s'appuyant sur celui que venait d'approuver le Concile Vatican II. Une fois les ébauches achevées, un autre prêtre, Jesus Gabriel Segade, s'attela aux arrangements choraux, permettant la première représentation de l'œuvre au printemps 1964 avec le compositeur lui-même au piano, Los Fronterizos (un quatuor vocal argentin), le chœur de la Cantoría de la Basílica del Socorro de Buenos Aires et une équipe d'artistes locaux avec charango et percussions des Andes, tous placés sous la direction de Segade lui-même. Cette version fut celle que Philips publia en disque l'année suivante, devenant immédiatement un énorme succès. Les versions historiques de Mercedes Sosa ou José Carreras n'ont fait que renforcer « le phénomène Misa Criolla ». Mais la popularité de cette œuvre n'est pas seulement un objet du passé : elle appartient encore au répertoire d'une multitude de chœurs du monde entier.

La *Misa Criolla* est formée des cinq parties de l'Ordinaire liturgique, chacune étant construite sur un rythme traditionnel argentin : *vidala-baguala* (Kyrie), *carnavalito-yaraví* (Gloria), *chacarera trunca* (Credo), *carnaval cochabambino* (Sanctus) et *estilo pampeano* (Agnus Dei). C'est pour cette raison qu'elle est intégrée au sein du mouvement musical traditionaliste du nativisme, développé dans les années 60 à Buenos Aires par une série de compositeurs de provinces – comme Ramírez – qui réinterprétèrent formes et contenus folkloriques dans le but de les populariser. Toutefois, la *Misa Criolla* occupe une position à part à l'intérieur de ce mouvement puisque, bien que sa racine traditionnelle soit évidente, elle introduit des éléments étrangers au cadre rural comme la présence d'un chœur mixte ou du piano.

L'arrangement de la *Misa Criolla* a été réalisé, comme toutes les autres pièces de ce disque, par Eduardo Egüez. Il renforce les timbres typiquement andins avec l'introduction de la *zampoña* ou *siku aymara* et de la *quena* (cette dernière d'une notable contribution mélodique dans le Kyrie) ; de plus, il maintient le dialogue avec des instruments « académiques » joués avec une technique classique comme le violon, la harpe, le consort de violes de la Renaissance (un des éléments sonores distinctifs de cette version) et des instruments baroques comme le luth, le théorbe, la *vihuela* et

la guitare. Dans ses grandes lignes, le matériel original de Ramírez est respecté, mais quelques transformations enrichissent l'ensemble du point de vue rythmique, mélodique et, surtout, harmonique. Ces changements sont incarnés par la guitare, en particulier au commencement du Sanctus (le mouvement le plus libre d'un point de vue harmonique) et de l'Agnus Dei (dont le début est une improvisation à la guitare). En outre, le violon développe quelques variantes mélodiques dans la seconde moitié du Credo, juste après l'improvisation aux percussions par deux *bombos legüeros*. Toutefois, la principale nouveauté vient peut-être de l'omission du *carnavalito* par lequel commence traditionnellement le Gloria, remplacé par la citation d'une pièce coloniale, la chanson *Niño il mijor* du Codex Compañón. Le mariage des quatre premières mesures de cette *cachua* avec le début du Gloria montre à quel point la *Misa Criolla* a été modelée sur le matériel de la musique traditionnelle, que Ramírez connaissait autant qu'il l'aimait.

Du Codex Compañón sont extraits cinq morceaux de ce disque. Cette source tire son nom de l'ecclésiastique espagnol Baltasar Jaime Martínez Compañón (1737 – 1797), arrivé au Pérou en 1767 comme chantre de la Cathédrale de Lima et nommé, treize ans plus tard, évêque du diocèse de Trujillo, au nord de l'ancien vice-royaume péruvien. Dans le cadre de ses obligations pastorales, Martínez Compañón entama une visite de son diocèse étendu qui s'échelonna sur quatre années (1782 – 1785). Un périple qui finit par se transformer en une véritable expédition scientifique et ethnographique durant laquelle il rassembla les informations les plus diverses sur la vie quotidienne de ses habitants. Le résultat se matérialisa par une monumentale compilation en neuf tomes intitulée *Trujillo del Perú*, que l'évêque légua au Cabinet Royal d'Histoire Naturelle de Madrid (aujourd'hui Bibliothèque Royale, où ils sont conservés). L'œuvre suit un ordre rigoureusement géographique et prend la forme d'une encyclopédie graphique contenant 1411 illustrations en couleurs, dont 37 incluent des scènes de danses avec instruments musicaux. Le second volume présente 20 exemples de chansons de tradition orale, qui se trouvèrent figées à la façon européenne (c'est-à-dire, sur portée avec des indications de tempo et accompagnement de violons et basse), et que nous connaissons aujourd'hui grâce au zèle scientifique de cet illustre prélat qui enseigna le plain-chant à divers peuples d'indiens.

La première pièce tirée du Codex Compañón est la *tonada El Chimo* [6]. Elle est précédée d'une ambiance sonore qui nous transporte sur la place

d'un village indien, avec le son des cloches de son église. Dans le murmure des voix du marché et de ses vendeurs à la criée, s'élève une humble mélodie de pénitence, représentant l'entrée d'une procession dans l'église du village. D'un point de vue linguistique, cette *tonada* présente la particularité de mélanger des mots en castillan et en *mochica*, la langue de la culture chimú, active sur la côte nord de l'actuel Pérou avant l'irruption des Incas. Aux temps de Martínez Compañón, la civilisation chimú avait déjà disparu et, avec elle, sa mystérieuse langue. La partition contient une partie de tambourin et vient accompagnée de la mention « doit être chantée en dansant ».

La *tonada El Diamante* [10] provient spécifiquement de la région de Chachapoyas et nous l'écoutons ici précédée d'une introduction andinisée avec des improvisations de *charango*, bâton de pluie et *quena*. Tandis que la première des strophes – « *Infelices ojos míos* » (mes yeux malheureux) – figure dans l'original, la seconde – « *Desdichados ojos míos* » (mes yeux infortunés) – est une commande personnelle d'Eduardo Egüez au poète Adrián Besné (grand amateur d'espagnol ancien). La *cachua La despedida*, entièrement en castillan, et la *tonada El Huicho* qui, selon certains, mélangent des mots en langue aborigène (peut-être le chacha) avec son hypothétique traduction au castillan, proviennent respectivement de Huamachuco et de Chachapoyas, deux peuples lointains, séparés par la cordillère des Andes. Pourtant, ces mélodies présentent une claire affinité stylistique [12]. Autre preuve : après avoir été interprétés séparément, les deux morceaux se superposent en un résultat sonore très naturel. La dernière des chansons de Martínez Compañón, *Baile de danzantes*, se combine avec *Bico payaco borechu*, un bref « couplet » avec une section vocale en duo confiée aux pupitres féminins dans une langue inconnue (car disparue), dédié à la fête de San Francisco Javier [13]. Bien que *Bico payaco borechu* soit actuellement conservé au Collège de San Calixto de La Paz, peut-être provient-elle, en raison de l'invocation qu'elle contient, de la mission San Francisco Javier, la plus ancienne des missions fondées par les Jésuites à Moxos (1691). Il s'agit d'une pièce pastorale à caractère dansant, dont le rythme marqué et le traitement de la basse sous forme de bourdon rappellent la sonorité de la musette. À travers un brusque changement de tempo (correspondant à l'indication « Presto » dans la partition) survient *El Baile*, une des rares pièces du Codex Compañón avec information chorégraphique spécifique : « avec fifre et tambourin se dansera entre quatre et huit ou plus avec épée ».

ou mouchoir en main, en forme de contredanse ».

Suivent les pièces les plus anciennes de l'enregistrement : le célèbre hymne marial *Hanacpachap cussicuinin* en langue quechua et la chanson *Muerto estáis*. Ils partagent une caractéristique singulière : il s'agit des ré-élaborations andines de modèles péninsulaires. L'hymne à quatre voix *Hanacpachap cussicuinin* [11] a été imprimé dans un manuel destiné aux prêtres intitulé *Ritual formulario* (Lima, 1631), « pour que la chantent les chanteurs dans les processions en entrant dans l'église les jours de Notre Dame ». Bien que l'œuvre soit fréquemment attribuée à un auteur anonyme, il est envisageable que son auteur soit en fait celui du *Ritual*, le franciscain Juan Pérez Bocanegra, chanteur de la Cathédrale de Cuzco et curé de l'église de San Pedro d'Andahuaylillas. Cette hypothèse est renforcée par l'étroite parenté entre la mélodie du soprano et celle du *villancico* *¿Con qué la lavaré?* du polyphoniste espagnol Juan Vázquez (vers 1500 – après 1560), largement diffusé durant le XVI^e siècle. Il est possible, par conséquent, que la mélodie ait été transportée jusque dans le Nouveau Monde et que là, Pérez Bocanegra ou un de ses collaborateurs l'aient harmonisée pour quatre voix.

Un processus analogue nous est offert dans *Muerto estáis* [9], provenant du Codex Zuola, un manuscrit copié par l'ecclésiastique Gregorio de Zuola (mort en 1709), probablement à Cuzco. Ce *Libro de varias curiosidades* (Livre de diverses curiosités) contient 18 chansons, dont le *tono humano* (chanson profane) portant le titre de *Entre dos álamos verdes* (entre deux peupliers verts), avec une musique anonyme et un texte d'un certain « Lope » (il s'agit évidemment de Lope de Vega) extrait du roman *Las fortunas de Diana* (1621). Sa mélodie recoupe partiellement la partie d'alto d'une version polyphonique composée par l'Aragonais Juan Blas de Castro (1561 – 1631) ; il est possible que la mélodie ait été transmise oralement et que les nombreuses variantes rythmiques et mélodiques résultent précisément de ce processus, si elles ne sont pas le fruit d'une transformation délibérée, comme le révèlent les études de Bernardo Illari. Pour cette version de La Chimera, Eduardo Egüez a réalisé une reconstruction de l'harmonisation polyphonique de la mélodie de l'époque mais, dans le but de préserver le caractère sacré du programme, a remplacé le texte profane original par deux couplets religieux du même Lope de Vega extraits de ses *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (Soliloques amoureux d'une âme à Dieu, 1626), utilisant une technique de substitution textuelle très fréquente dans le

Nouveau Monde, le *contrafactum*.

En aquel amor [7] est un *yaraví*, nom qui procède d'une déformation en castillan de *araví* (poème), un mot *quechua*. Ce genre poético-musical pré-hispanique a continué à être pratiqué pendant la période coloniale, comme en témoigne le chroniqueur indigène Felipe Guamán Poma de Ayala dans son *Primer nueva coronica y buen gobierno [sic]* (La première et nouvelle chronique et le bon gouvernement, 1615), qui le définit comme une chanson d'amour en *quechua* « qui était chantée par des jeunes femmes accompagnées par beaucoup de *pingollos* ou de *quenaquenas* ». Vers la fin du XVIII^e siècle, le *yaraví* fut incorporé à la sphère académique comme élément de l'identité urbaine, bien qu'il continuât à être maintenu dans le cadre rural comme étant un genre typiquement criolla, indigène ou métis, comme le rapportait le journal de Lima *Mercurio peruano* (1791 – 1792). Il s'agit d'un chant lyrique et mélancolique simple, à tempo lent et forme strophique, très répandu parmi les populations indigènes et métis des Andes et popularisé à partir des années 40 dans le nord-ouest argentin par des émigrants boliviens. La présente version est un arrangement d'une mélodie de tradition orale, celle du *yaraví* *Ojos azules*, à laquelle est ici apposé un texte voué à la Sainte Trinité, *En aquel amor*, du moine mystique du Carmel, San Juan de la Cruz, que son décès soudain à Úbeda (Jaén) en 1591 empêcha de voyager au Nouveau Monde comme il l'avait prévu. La pièce alterne de manière constante des mesures à quatre et à cinq temps et est disposée en trois parties, chacune combinant la mélodie vocale traditionnelle avec des parties instrumentales originales, composées par Egüez pour *quena*, violes et *vihuela*, qui enrichissent l'ensemble avec des diminutions dans le style de la Renaissance.

Plusieurs compositions contemporaines d'inspiration traditionnelle complètent cet enregistrement. *Como hilo de plata* [14] est une composition d'Eduardo Egüez sur un air de *huayno* (du quechua « *wayñu* »), genre d'une diffusion considérable dans les Andes, du sud de la Colombie au nord de l'Argentine et du Chili, avec des variantes propres à chaque pays. Sa mélodie, de mesure binaire et d'organisation pentatonique, s'accompagne du son du *charango* et de la guitare, et sur elle l'on danse un ballet fort animée et mixte, en un cortège amoureux. Très probablement, le *huayno* faisait partie des divertissements de l'élite inca et s'est maintenu durant la période coloniale, comme le démontre la présence de ce terme dans le *Vocabulario*

y phrasis en la lengua general de los indios del Perú (Vocabulaire et phrases dans la langue générale des Indiens du Pérou, 1586) où il signifie « inviter à danser, de lui vers elle, ou d'elle vers lui, les mains croisées ». Le style *huayno* réapparaît dans *Intiu khana* [15], une mélodie andine composée par le charanguiste bolivien Clarken Orosco, chef du fameux Groupe Aymara. La pièce originale a été enrichie par Eduardo Egüez d'une harmonie modulante et une série de gloses pour théorbe, violon et viole de la Renaissance, une sorte de « jam session » andine.

Alleluia [17] utilise la mélodie de *La Spagna*, qui a servi de socle à de nombreuses pièces polyphoniques pendant les XV^e et XVI^e siècles et qui est traitée ici comme cantus firmus en duo (bicinium), sur laquelle est appliquée une trame polyphonique en quatre parties confiées aux violes. Dans la dernière section s'ajoute une *tarqueada*, genre qu'incarne la *Fuga de los cóndores* de Luis Rigou [8]. La *tarqueada* est une danse autochtone d'origine andine qui se danse au son de la *tarka*, flûte en bois en forme de pavé droit construite dans différentes tailles et accordages. À cette occasion, le thème principal est traité de façon imitative, comme s'il s'agissait d'une fugue classique à quatre voix. *Canto al silencio* [16] clôt ce groupe d'œuvres. Cette création d'Eduardo Egüez est inspirée par le silence abyssal de l'altiplano (haut plateau andin) avec lequel beaucoup de communautés, suivant des pratiques ancestrales, célèbrent leurs cultes en août à la Pachamama ou « *madre tierra* » (déesse terre maternelle). D'un point de vue musical, deux des cinq *sikus* développent une *sikureada*, technique caractéristique des Andes au moyen de laquelle chaque paire de musiciens-danseurs ou *sikuris* jouent en alternance les notes d'une même mélodie, comme s'il s'agissait d'un seul instrument. Les trois autres *sikuris* se lancent dans une série d'interventions hors de la tonalité principale, générant une sonorité atmosphérique qui symbolise l'immensité géographique de l'altiplano.

Dans son ensemble, ce projet discographique montre la créativité et la sensibilité artistique de la Chimera et souligne de manière catégorique l'une des principales caractéristiques de la musique andine en particulier et latino-américaine en général, qui est son caractère de médiateur privilégié entre passé et présent, entre rural et urbain, populaire et culte, oral et écrit, monodie et polyphonie, hispanique et andin : en tissant une trame musicale transculturelle en transformation permanente.

Traduction : Sofia Rigou



Eduardo Egüez

EDUARDO EGÜEZ

C'est à Buenos Aires qu'Eduardo Egüez naît et étudie, décrochant des diplômes de guitare et de composition à l'Université catholique d'Argentine. Il suit alors l'enseignement du grand luthiste Hopkinson Smith à la Schola Cantorum de Bâle en Suisse et remporte de nombreux prix dans des concours prestigieux. En dépit d'une intense carrière aux côtés de musiciens tels que Jordi Savall, Gabriel Garrido, Manfredo Krämer ou même le regretté Claudio Abbado (Orchestre Mozart), recevant des éloges unanimes pour ses interprétations de Weiss, Bach ou Visée pour des labels tels que Sony Classical, Naïve, Naxos, Alia Vox ou Harmonia Mundi, Eduardo Egüez n'a jamais perdu de vue ses racines musicales et le folklore latino-américain. C'est avec les projets de La Chimera qu'il donne corps à cette double passion, rendant magistralement justice aussi bien à Claudio Monteverdi et Giulio Caccini qu'aux rythmes et mélodies de Buenos Aires.

LUIS RIGOU

Originaire de Buenos Aires, Luis Rigou étudie la flûte traversière dans sa ville natale, explorant en autodidacte les sonorités des flûtes andines, ainsi que le folklore latino-américain. Il mène alors une carrière fulgurante au sein du Cuarteto Cedron et, surtout, du groupe Maïz qu'il fonde lui-même en 1983. A cette époque, on le connaît sous le pseudonyme de Diego Modena : aussi bien flûtiste qu'arrangeur, il signe la série des albums intitulés *Ocarina* (qui lui vaut 57 Disques d'or, chiffre faramineux récompensant les 12 millions de disques vendus dans le monde entier), remporte succès sur succès dans la musique de film et collabore avec Lluís Llach (il en est le directeur artistique) ou Jean Ferrat pour *La Complainte de Pablo Neruda*, sans oublier Vicente Pradal (pour *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias* sur le texte de Lorca ou *Pelleas et Melisanda* d'après Neruda).

BÁRBARA KUSA

Née en Argentine, la soprano Bárbara Kusa étudie le chant à Buenos Aires puis se perfectionne en France et en Allemagne, ajoutant au diplôme de chant deux autres en clavecin et basse continue. Avec son timbre ensoleillé et l'expressivité de son chant, elle brille particulièrement dans la musique ancienne, défendant Monteverdi, Lully ou Rameau avec des ensembles et des chefs de premier plan (citons l'ensemble Elyma dirigé par Gabriel Garrido, Hespèrion XXI de Jordi Savall ou Les Chantres du Centre de Musique baroque de Versailles d'Olivier Schneebeli). Avec ces artistes, elle a gravé nombre de disques pour les labels Alpha, K617 ou Ambronay. Mais elle est aussi une merveilleuse interprète des chansons de son pays, unissant sa passion pour le baroque avec son amour de la musique argentine dans ses collaborations avec Eduardo Egüez et La Chimera.

LA CHIMERA

Fondée sous la forme d'un consort de violes par Sabina Colonna Preti en 2001, La Chimera prend son visage actuel avec l'arrivée du théorbiste Eduardo Egüez qui endosse la direction artistique de l'ensemble. Avec des effectifs éminemment variables au gré des programmes, La Chimera intègre alors des sonorités nouvelles et oriente son répertoire vers de passionnants métissages aussi bien géographiques que chronologiques : le premier projet de ce type, *Buenos Aires Madrigal*, symbolise brillamment cette approche, réalisant la fusion admirable de madrigaux italiens du XVII^e siècle et des tangos argentins. *Tonos y Tonadas*, plus tard, met en miroir le baroque espagnol et le folklore latino-américain, alors qu'*Odisea Negra* nous mène sur les traces des esclaves emmenés de force de l'Afrique occidentale jusqu'aux Caraïbes. *La Voce di Orfeo* illustre de son côté le versant « savant » du répertoire de La Chimera, ressuscitant la figure légendaire du ténor Francesco Rasi, créateur de l'Orfeo monteverdien en 1607. Sans surprise, l'originalité de ces projets et leur réalisation musicale irréprochable ont valu à La Chimera de se produire dans des lieux aussi prestigieux que l'Auditorium Olivier Messiaen de Radio France, la Salle Gaveau et le Théâtre de la Ville à Paris, l'Arsenal à Metz, la Salle Flagey à Bruxelles, le Palacio Euskalduna à Bilbao ou le Teatro Ponchielli à Crémone. L'ensemble La Chimera bénéficie du soutien de la Fondation Orange.

CORAL DE CÁMARA DE PAMPLONA

Avec plus de 65 années d'une riche existence, récompensée par le Prix de l'Ordre du Mérite civil, celui de l'Ordre d'Alfonso X el Sabio ou la Médaille d'Or du Mérite du Travail (accordée en 2005 par le Conseil des Ministres espagnols), la Coral de Cámara de Pamplona (ACCP) s'est inscrite fermement dans l'histoire culturelle espagnole. La Coral a été fondée en 1946 par Luis Morondo et se consacre à un vaste répertoire allant de l'Ars Nova du XIV^e siècle aux partitions contemporaines, chaque œuvre faisant l'objet d'une attention stylistique et d'une préparation très minutieuses. De ce fait, le chœur est sollicité par les principales manifestations espagnoles (Festivals de Granada, San Sebastian, Santander etc...), se produisant aussi dans le monde entier – Konzerthaus de Vienne, Festival de Graz, Metropolitan de New York, Teatro Colón de Buenos Aires ou Gran Teatro de La Havane à Cuba – il a été, dans ce cadre, élu meilleure formation chorale ayant visité l'Amérique du Sud par l'Association des critiques musicaux sud-américains. A la tête d'une très importante discographie (une centaine d'albums pour les labels Lumen, Telefunken, Philips ou Arsis), la Coral de Cámara de Pamplona a aussi été invitée à chanter pour la BBC de Londres. La Coral de Cámara de Pamplona est soutenue par le Gouvernement de la Navarre, par le Ministère de la Culture INAEM et par la Ville de Pamplona, avec le partenariat du Diario de Navarra. Depuis décembre 2012, son directeur musical est David Gálvez Pintado.



MISA CRIOLLA

Ariel Ramírez (1921 - 2010)

1 Kyrie

Señor ten piedad de nosotros
Cristo ten piedad de nosotros

2 Gloria

Gloria a Dios en las alturas,
Y en la tierra paz a los hombres que ama
el Señor.

Te alabamos,
Te bendecimos,
Te adoramos,
Glorificamos,
Te damos gracias,
por tu inmensa gloria.

Señor Dios, rey celestial Dios,
Padre todopoderoso.
Señor, hijo único, Jesucristo,
Señor Dios, cordero de Dios Hijo del Padre.
Tu que quitas los pecados del mundo,
Ten piedad de nosotros.
Tu que quitas los pecados del mundo,
Atiende nuestras súplicas .
Tu que reinas con el padre
Ten piedad de nosotros.

Gloria a Dios en las alturas,
Y en la tierra paz a los hombres que ama el
Señor.
Porque Tu sólo eres Santo,
Sólo Tu Señor, Tu solo,
Tu sólo altísimo Jesucristo,
Con el Espíritu Santo
En la gloria de Dios Padre.
Amen

MISA CRIOLLA

Ariel Ramírez (1921 - 2010)

Kyrie

Seigneur, prends pitié de nous.
Christ, prends pitié de nous.

Gloria

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
Et paix sur la terre aux hommes qui aiment
le Seigneur.

Nous te louons,
Nous te bénissons,
Nous t'adorons,
Nous te glorifions,
Nous te rendons grâce,
Pour ton immense gloire.

Seigneur Dieu, Roi du ciel,
Dieu le Père tout-puissant.
Seigneur, Fils unique, Jésus-Christ,
Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père.
Toi qui enlèves le péché du monde,
Prends pitié de nous.
Toi qui enlèves le péché du monde,
Reçois notre prière.
Toi qui es assis à la droite du Père,
Prends pitié de nous.

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,
Et paix sur la terre aux hommes qui aiment le
Seigneur.
Car toi seul est saint,
Toi seul est Seigneur, toi seul,
Toi seul est Très haut, Jésus-Christ,
Avec le Saint Esprit
Dans la gloire de Dieu.
Amen.

MISA CRIOLLA

Ariel Ramírez (1921 - 2010)

Kyrie

Lord have mercy on us.
Christ have mercy on us.

Gloria

Glory to God in the highest,
And peace to his people on earth that love
the Lord.

We praise you,
We bless you,
We adore you,
We glorify you,
We give you thanks,
For your great glory.

Lord God, Heavenly King,
God the Almighty Father.
Lord Jesus Christ,
His only begotten son.
Lord God, Lamb of God, Son of the Father,
You take away the sins of the world.
Have mercy on us.
Hear our prayers.
You reign with the Father,
Have mercy on us.

Glory to God in the highest
And peace to his people on earth that love the
Lord.
For you alone are Holy,
You alone are the Lord,
You alone are the Highest, Jesus Christ,
With the Holy Spirit in the glory
of God the Father.
Amen.

3**Credo**

Padre todopoderoso, Creador del cielo y tierra
 Creo en Dios y en Jesucristo,
 Su único Hijo, nuestro Señor,
 Fue concebido por Obra y Gracia del Espíritu Santo
 Nació de Santa María virgen,
 Padeció bajo el poder de Poncio Pilatos,
 Fué crucificado, muerto y sepultado,
 Descendió a los infiernos.
 Al tercer día resucitó entre los muertos,
 Subió a los cielos,
 Está sentado a la diestra de Dios,
 Desde allí ha de venir a juzgar vivos muertos.
 Creo en el Espíritu Santo, Santa Iglesia Católica,
 La comunión de Los Santos y el perdón de los pecados,
 Resurrección de la carne y la vida perdurable.
 Amén.

4**Sanctus**

Santo Dios del Universo.
 Llenos están los cielos y la tierra de tu gloria.
 Osana en las alturas,
 bendito el que viene en el nombre del Señor.

5**Agnus Dei**

Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo,
 Ten compasión de nosotros.
 Cordero de Dios que quitas los pecados del mundo.
 Danos la paz.

Credo

Le Père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre.
 Je crois en Dieu et en Jésus-Christ,
 Son Fils unique, notre Seigneur,
 Qui fut conçu par l'œuvre et la grâce du Saint Esprit,
 Né de la Sainte Vierge Marie,
 Il a souffert sous Ponce Pilate,
 Il fut crucifié, mourut et fut mis au tombeau,
 Et descendit aux Enfers.
 Il ressuscita d'entre les morts au troisième jour,
 Et monta au ciel,
 Il est assis à la droite de Dieu.
 Il reviendra pour juger les vivants et les morts.
 Je crois en l'Esprit Saint, en la Sainte Eglise catholique,
 La communion de tous les saints et le pardon de nos péchés,
 La résurrection de la chair et la vie éternelle.
 Amen.

Sanctus

Saint, Dieu de l'univers,
 Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.
 Hosanna au plus haut des cieux,
 Béni celui qui vient au nom du Seigneur.

Agnus Dei

Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,
 Donne-nous ta compassion.
 Agneau de Dieu, qui enlèves les péchés du monde,
 Donne-nous la paix.

Credo

The Father almighty, Creator of heaven and earth.
 I believe in God and Jesus Christ,
 His only Son, our Lord.
 He was conceived by the power of the Holy Spirit
 And born of the Virgin Mary.
 He suffered under Pontius Pilate,
 Was crucified, died, and was buried.
 He descended to the dead.
 On the third day He rose again.
 He ascended into heaven,
 And is seated at the right hand of the Father.
 He will come again to judge the living and the dead.
 I believe in the Holy Spirit, the holy Catholic Church,
 The communion of saints, the forgiveness of sins,
 The resurrection of the body, and life everlasting.
 Amen.

Sanctus

Holy, Lord God of the universe!
 Heaven and earth are full of Your glory.
 Hosanna in the highest,
 Blessed is he who comes in the name of the Lord.

Agnus Dei

Lamb of God who takes away the sins of the world,
 Have mercy on us.
 Lamb of God who takes away the sins of the world,
 Grant us peace.

6 Tonada El Chimo

Codex Martínez Compañón (c. 1782 - 1785)

Jayallunch Jayalloch. Jayallunch Jayalloch.
In poc chatan muisle pecan muisle pecan
enecam.

Jayallunch Jayalloch.

Emens pocchi fama legui ten que cens muisle
cuerpo lens.

Jayallunch Jayalloch.

Emens locun munon chi perdonar moitin
rocchondo colomec chec Jesuchristo

Jayallunch Jayalloch.

Poque si famali muisle cuerpo lem lo que es
mucho perdonar meñe fechetas.

Jayallunch Jayalloch.

7 En Aquel Amor

Anónimo basado en el yaravi

“Ojos Azules” -

Texto de San Juan de la Cruz (1542 - 1591)

En aquel amor inmenso
Que de los dos procedía,
Palabras de gran regalo
El Padre al Hijo decía,

- Nada me contenta, Hijo,
Fuera de tu compañía;
En ti solo me he agradado,
¡Oh vida de vida mía!

Al que a ti te amare, Hijo,
Ese mismo en él pondría,
En razón de haber amado
A quien yo tanto quería.

Tonada El Chimo

Codex Martínez Compañón (c. 1782 - 1785)

[Texte en langue native, non traduisible.]

En cet amour immense

Anonyme d'après le yaravi

“Ojos Azules” (*Yeux bleus*) -

Texte de Sain Jean de la Croix (1542 - 1591)

En cet amour immense,
Qui procède des deux,
Ces paroles de si grande majesté
Le Père pour le Fils les prononça,

Rien ne me plaît, mon Fils,
Loin de ta compagnie,
En toi seul je trouve la joie,
Ô vie de ma vie !

Celui qui t'aimera, mon Fils,
Je lui accorderai mon amour,
Car il a aimé celui
Que j'aime tant.

Tonada El Chimo

Codex Martínez Compañón (c. 1782 - 1785)

[Text in native language, non translatable.]

In that love

Anonymous based on the yaravi

« Ojos Azules » (*blue eyes*) -

Text by Saint John of the Cross (1542 - 1591)

In that immense love
which comes from the two of us
words of great gift
The Father of the Child was saying,

Nothing pleases me, Son,
away from your company ;
In you I only I fell joy,
Oh love of my life!

Who may loves you, oh my Son
I also shall love
For loving
Whom I love

8 Fuga de los Cóndores

Luis Rigou (1961)

[Instrumental]

9 Muerto estás

Códice Zuola - Anónimo basado en la melodía

“Entre dos Álamos verdes” -

Texto de Lope de Vega (1562 - 1635)

Muerto estás, por eso os pido

El corazón descubierto,

Para perdonar despierto,

Para castigar dormido.

Si decís que está velando,

Cuando Vos estáis durmiendo,

¿Quién duda que estáis oyendo

A quién os canta llorando?

10 Tonada El Diamante

Codex Martínez Compañón (c. 1782 - 1785)

Infelices ojos míos

Dejad ya de atormentarme

Con el llanto

Que raudales los que viertes

Son espejos en que miro

Mis agravios.

Desdichados ojos míos

Que con mirada de ciego

Y ese llanto.

Que en arroyo se convierta

Infelíz soy para siempre

Sin miraros

Fugue des Condors

Luis Rigou (1961)

[Instrumental]

Tu es mort

Codex Zuola - Anonyme d'après la monodie

“Entre dos Álamos verdes” - (*Entre deux peupliers*

verts) - *Texte de Lope de Vega (1562 - 1635)*

Tu es mort, et c'est pourquoi je demande

Avec un cœur ouvert,

De pardonner l'éveil,

De punir le sommeil.

Si tu dis que cela survient

Pendant que tu dors,

Qui douterait que tu écoutes

Ceux qui, tout en chantant, pleurent ?

Le Diamant

Codex Martínez Compañón (c. 1782 - 1785)

Mes malheureux yeux

Cessez donc de me tourmenter

Avec les pleurs

Car ces fleuves que vous versez

Sont miroirs où je contemple

Mes peines.

Mes yeux infortunés

Avec votre regard d'aveugle

Et tous ces pleurs.

Qu'ils deviennent un torrent

Malheureux suis-je pour toujours

Sans plus vous regarder.

The Condors fugue

Luis Rigou (1961)

[Instrumental]

You are dead

Codex Zuola - Anonymous, based on the melody

« Entre Dos Alamos Verdes » (*Between two green*

poplars) - *Text by Lope de Vega (1562 - 1635)*

Dead you are, this is why I ask

with an open heart,

to forgive awake,

to punish sleeping.

If you say that this is ensuring

when you are sleeping,

who doubts you are listening

to those who sing while crying?

The Diamond

Codex Martínez Compañón (c. 1782 - 1785)

My sad eyes

stop tormenting me

with tears

because these who rivers you shed

are mirrors in which I see

my griefs.

My unhappy eyes

with a your blind look

and all these tears.

May they become streams

Unhappy shall I be forever

without looking at you.

11**Hanacpachap***Anónimo colonial sudamericano*

Hanac-pachap cussi-cuinin
 Huaran cacta muchas-caiqui
 Yupairu-ru-coc mall-qui
 Runacu-nap suyacuinin
 Callpan na-cpa quemí cuinin
 Hua-cias-cai-ta
 Uyari-huai muchas-caita
 Dios-pa-rampan Dios-pa-ma-man
 Yurac tocto ha-man-cai-man
 Yupas-calla, coll-pas-caita
 Hua-huar-qui-man su-yus-caita
 Ri-cu-chillai

12**Tonada La Despedida –
Tonada El Huicho de Chachapoyas***Codex Martínez Compañón (c. 1782 - 1785)***Cachua La Despedida de Guamachuco**

De bronce debo de ser
 De diamante o de rubí
 O a mi me teme la muerte
 O no hay muerte para mí

Tonada El Huicho de Chachapoyas

Ymapa crachurpi yo te conocí
 Combat hua ganaipac duelete de mi
 Y ma pacrac hurpi yo te conocí
 Combat hua ganaipac duelete de mi

Hanacpachap*Anonyme colonial sud-américain*

[Texte en langue native, non traduisible.]

L'adieu –**Tonada El Huicho de Chachapoyas***Codex Martínez Compañón (c. 1782 - 1785)***Cachua La Despedida de Guamachuco**

En bronze je dois être,
 Ou en diamant ou en rubis,
 La mort me craint,
 Car il n'y a nulle mort en moi.

Tonada El Huicho de Chachapoyas

Ymapa crachurpi je te connais,
 Camat hua ganaipac aie pitié de moi,
 Y ma pacrac hurpi je te connais,
 Combat hua ganaipac aie pitié de moi.

Hanacpachap*Anonymous, colonial south american*

[Text in native language, non translatable.]

Farewell Song –**Tonada El Huicho de Chachapoyas***Codex Martínez Compañón (c. 1782 - 1785)***Cachua La Despedida de Guamachuco**

In bronze I must be,
 In diamond or rubi,
 Death fears me,
 There is no death for me.

Tonada El Huicho de Chachapoyas

Ympa crachupi I know you,
 Combat hua ganaipac pity for me,
 Y ma pacrac hurpi have I know you,
 Combat hua ganaipac have pity for me.

13 Bico Payaco Borechu – Bayle de Danzantes

*Anónimo colonial sudamericano –
Codex Martínez Compañón (c. 1782 - 1785)*

Bico payaco borechu yoro pobiti
Masachera ema Biya
Santu San Francisco Xavier
Ma juni hisira Joca epoqe ema

En emu uyoroma yopi raema biya
Gloria Anumo tiurisa mureono Angeleono
Taco etiuta eco popo taye Anumo
Nacuri samu rechira Angeleono
Tiutaico popo Dios maiya Yyare

Bico payaco borechu yoro pobiti
Mayopira ema Biya
Apostoles taye e anumio
Taco ete peno ripo taye e vuelto

14 Como un Hilo de Plata

*Eduardo Egüez (1959)
[Instrumental]*

15 Intiu Khana

Clarken Orosco (1952)

Intiu khana jutasqui
Marcanacaru
Amuytañani cusisiñani
Suma, sumay jilata!

16 Canto al Silencio

*Eduardo Egüez (1959)
[Instrumental]*

17 Alleluia

Eduardo Egüez (1959)

Alleluia

Bico Payaco Borechu – Bayle de Danzantes

*Anonyme colonial sud-américain
Codex Martínez Compañón (c. 1782 - 1785)*

[Texte en langue native, non traduisible.]

Comme un fil d'argent

*Eduardo Egüez (1959)
[Instrumental]*

Intiu Khana

Clarken Orosco (1952)

[Texte en langue native, non traduisible.]

Chant au Silence

*Eduardo Egüez (1959)
[Instrumental]*

Alleluia

Eduardo Egüez (1959)

Alleluia

Bico Payaco Borechu – Bayle de Danzantes

*Anonymous, colonial south american –
Codex Martínez Compañón (c. 1782 - 1785)*

[Text in native language, non translatable.]

As a silver Thread

*Eduardo Egüez (1959)
[Instrumental]*

Intiu Khana

Clarken Orosco (1952)

[Text in native language, non translatable.]

Song to the Silence

*Eduardo Egüez (1959)
[Instrumental]*

Alleluia

Eduardo Egüez (1959)

Alleluia

Nuestra Misa India

Como una buena parte de los sudamericanos, suelo pensar al famoso 12 de octubre del 1492, fecha a la que la historia universal ha dado el nombre del “Descubrimiento” de América. Querría citar al célebre escritor uruguayo Eduardo Galeano a propósito del mencionado “descubrimiento”:

*« En 1492, los nativos descubrieron que eran indios,
descubrieron que vivían en América,
descubrieron que estaban desnudos,
descubrieron que existía el pecado,
descubrieron que debían obediencia a un rey y a una reina de otro mundo
y a un dios de otro cielo,
y que ese dios había inventado la culpa y el vestido
y había mandado que fuera quemado vivo
quien adorara al sol y a la luna y a la tierra y a la lluvia que la moja. »*

En aquel momento la música y la cultura de América pasaron a llamarse “pre” y “post” colombinas, conformando un verdadero universo cultural de una riqueza inconmensurable cuya eferescente evolución se perpetúa hasta nuestros días. Sin lugar a dudas se podría afirmar que la música de América en general, especialmente desde hace dos siglos y a través de géneros populares como el jazz, el tango, la música brasilera, la salsa, la música cubana y venezolana, por nombrar sólo unos pocos pero significativos representantes de la identidad americana, ha contribuido (y continúa a hacerlo) generosamente al patrimonio musical universal.

Cuando Luis Rigou me propuso montar la Misa Criolla de Ariel Ramírez con La Chimera, inmediatamente el 12 de octubre de 1492, las palabras de Galeano y un sinnúmero de palabras aisladas e inconexas como sangre, conquista, indio, jesuita, honor, ambición, espada, barbarie, silencio... me vinieron a la mente. Dudé en aceptar la propuesta pero finalmente Luis me convenció. El reto era enorme. Después de casi un año de reflexión y dada mi incapacidad de concebir un álbum sin una “historia” o “argumento”, hemos dividido el trabajo en dos partes: la Misa Criolla por un lado y por otro, una serie de obras que representan un vasto y variado recorrido por la historia del altiplano andino, por la vasta meseta del Collao compartida por Perú, Bolivia y Chile. Melodías ancestrales, pasando por ejes de la música popular colonial para terminar en composiciones modernas inspiradas en las palabras de Galeano. De este modo, nuestra “Misa India” recorre un largo camino desde las culturas precolombinas hasta la música de nuestro tiempo, concentrándose particularmente en el rico sincretismo religioso de América Latina.

Eduardo Egüez



MISA DE INDIOS

Javier Marín López

Universidad de Jaén

“Todos los días cantan y tocan la Misa [...]. Al empezar la misa tocan instrumentos de boca y a veces de cuerdas y tal vez unos y otros [...]. Cantan con toda armonía, magnitud y devoción que enternecía al corazón más duro. Y como ellos nunca cantan con vanidad y arrogancia, sino con toda modestia y los niños son inocentes, y muchos de voces que pudieran lucir en las mejores catedrales de Europa, es mucha la devoción que causan” (José Cardiel, Breve relación de las misiones del Paraguay, 1771)

En estos términos narra el misionero vasco José Cardiel (1704 - 1782) la participación musical de los indígenas en la celebración cotidiana de la misa. Aunque sus palabras se referían específicamente a las misiones guaraníes del actual Paraguay y presentan una visión netamente eurocéntrica y paternalista que legitimaba su propia acción evangelizadora, la información que transmite puede hacerse extensible a otros pueblos de indios y permite extraer dos conclusiones inmediatas: que la misa se celebraba a diario –como parte de un ordenamiento temporal que perseguía “civilizar” a los indígenas– y que la música polifónica a cargo de capillas de indios era un elemento consustancial a la propia celebración litúrgica, como confirman los propios archivos de las misiones. En la presente grabación, La Chimera nos propone la recreación libre de una hipotética misa de indios contemporánea, articulada en torno a la célebre Misa Criolla de Ariel Ramírez (aquí escuchada en una nueva y original adaptación), acompañada de diversas piezas que datan del periodo colonial (tomadas de los Códices Compañón y Zuola) y otras creaciones actuales, inspiradas en el folklore andino. Pese a la distancia cronológica y geográfica que separa las obras seleccionadas, todas ellas ejemplifican, cada una a su manera, los distintos procesos de interacción y sincretismo entre las culturas musicales aborígenes y las tradiciones hegemónicas europeas, tanto antiguas como presentes.

2014 marca el cincuentenario de la primera interpretación de la Misa Criolla [1-5], obra que ha dado fama universal al compositor y pianista argentino Ariel Ramírez (1921 - 2010). Aunque Ramírez tenía la idea de crear

una pieza religiosa desde años antes, no será hasta 1963 cuando afronte la composición de una misa con ritmos tradicionales andinos, animado por Antonio Osvaldo Catena, amigo de infancia y entonces presidente de la Comisión Episcopal para Sudamérica. El mismo Catena, con ayuda de otros dos sacerdotes, realizó la adaptación del texto litúrgico de la misa, basado en el que acababa de aprobar el Concilio Vaticano II. Una vez acabados los bocetos, otro sacerdote, Jesús Gabriel Segade, acometió los arreglos corales, posibilitando el estreno de la obra en la primavera de 1964 con el propio compositor desde el clave, Los Fronterizos (un cuarteto vocal folklórico), el Coro de Cantoría de la Basílica del Socorro de Buenos Aires y un elenco de artistas locales con charango e instrumentos andinos de percusión, todos ellos bajo la dirección del propio Segade. Esta versión fue la que al año siguiente publicó Philips en LP, convirtiéndose inmediatamente en superventas en más de cuarenta países. Las históricas versiones de Mercedes Sosa o José Careras (entre otras muchas) no hicieron sino intensificar el “fenómeno Misa criolla”. Pero la popularidad de esta obra no es sólo cosa del pasado: en la actualidad forma parte del repertorio de multitud de agrupaciones corales de todo el mundo por el irresistible atractivo de su música y la universalidad espiritual de su mensaje.

La Misa criolla consta de las cinco partes del Ordinario litúrgico, cada una de las cuales se basa en un ritmo tradicional argentino: vidala-baguala (Kyrie), carnavalito-yaraví (Gloria), chacarera trunca (Credo), carnaval cochabambino (Sanctus) y estilo pampeano (Agnus Dei). Es por ello que la obra se integra genéricamente dentro del movimiento musical tradicionalista del nativismo, desarrollado en los años 60 en Buenos Aires por una serie de compositores de provincias –como Ramírez– que reinterpretaron formas y contenidos folklóricos con el propósito de popularizarlos a través de los medios de comunicación. Sin embargo, la Misa criolla ocupa una posición fronteriza dentro de este movimiento pues, si bien su raíz tradicional es evidente, introduce elementos ajenos al ámbito rural como es la presencia de un coro mixto o el piano.

El arreglo que escucharemos en esta grabación, realizado –como todos los del presente registro– por Eduardo Egüez, propone una profundización en esa confluencia de tradiciones musicales. Por un lado, refuerza la tímbrica típicamente andina con la introducción de la zampoña o siku aymara y la quena (esta última de particular protagonismo melódico en el Kyrie), en

diálogo con instrumentos académicos interpretados con técnica clásica como el violín, el arpa, el conjunto de violas renacentistas (uno de los elementos distintivos que marcan la sonoridad de esta versión) y la guitarra. En líneas generales, se respeta el material original de Ramírez, sobre el cual se realizan algunas transformaciones que enriquecen el conjunto desde el punto de vista rítmico, melódico y, especialmente, armónico. Estos cambios están protagonizadas por la guitarra, en particular al inicio del Sanctus (el movimiento más libre desde el punto de vista armónico) y del Agnus (cuyo comienzo es una improvisación de guitarra). También el violín desarrolla algunas variantes melódicas en la segunda mitad del Credo, tras la improvisación del bombo legüero. Pero acaso la principal novedad que presenta esta versión es la omisión del carnavalito con el que tradicionalmente empieza el Gloria, sustituido por la cita de una pieza colonial, la canción Niño il mijor del Códice Compañón. El perfecto maridaje de los cuatro primeros compases de esa cachua con el inicio del Gloria muestra hasta qué punto la Misa Criolla fue modelada de forma consciente sobre la base de la música tradicional, que Ramírez conocía tanto como amaba.

Del citado Códice Compañón se incluyen cinco números musicales. Esta fuente recibe su nombre del clérigo español Baltasar Jaime Martínez Compañón (1737 – 1797), quien llegó a Perú en 1767 como chantre de la Catedral de Lima y fue nombrado, trece años más tarde, obispo de la diócesis de Trujillo, al norte del entonces virreinato peruano. Como parte de sus obligaciones pastorales, Martínez Compañón realizó una visita a su extensa diócesis que se prolongó durante cuatro años (1782 – 85) y que, más allá de su carácter religioso, acabó convirtiéndose en una verdadera expedición científica y etnográfica en la que recopiló las más variopintas informaciones sobre la vida cotidiana de sus pobladores. El resultado de su visita se plasmó en una monumental compilación de nueve tomos conocida con el nombre de Trujillo del Perú que el obispo remitió al Real Gabinete de Historia Natural de Madrid (hoy Biblioteca Real, donde se conservan). La obra sigue un orden rigurosamente geográfico y, en forma de enciclopedia gráfica, está ilustrada con 1411 láminas a color, 37 de las cuales incluyen escenas con bailes e instrumentos musicales. El segundo volumen presenta 20 ejemplos de canciones de tradición oral, que quedaron fijadas a la europea (es decir, en pentagrama, con indicaciones de tempo y acompañamiento de violines y bajo) y que hoy conocemos gracias al celo científico de este ilustrado prelado, quien enseñó canto llano en diversos pueblos de indios.

La primera pieza de la serie procedente del código Compañón es la tonada El Chimo [6]. Va precedida de una ambientación sonora que nos traslada a la plaza de cualquier pueblo de indios, con el murmullo de las voces fundiéndose con el sonido de las campanas y una sencilla melodía de carácter penitencial que es interpretada responsorialmente y simula el ingreso de una procesión en la iglesia. Desde el punto de vista lingüístico, esta tonada presenta la peculiaridad de mezclar palabras en castellano y mochica, la lengua de la cultura chimú, activa en la costa norte del actual Perú antes del surgimiento de los incas. Para los tiempos de Martínez Compañón, la civilización chimú ya había desaparecido y, con ella, su misterioso idioma. La partitura contiene una parte de tamboril y va acompañada de la leyenda “para baylar cantando”. De ambas características se prescinde en esta austera versión que, con su lento ritmo procesional, introduce al oyente de forma efectiva en una atmósfera ritual, actuando como pórtico simbólico de este conjunto de miniaturas musicales.

La tonada El diamante [10] procede específicamente de la región de Chachapoyas y aquí la escucharemos precedida de una andinizada introducción con improvisaciones de charango, palo de lluvia y quena. Mientras que la primera de las estrofas (“Infelices ojos míos”) figura en el original, la segunda (“Desdichados ojos míos”) es obra del poeta actual Adrián Besné. La cachua La despedida (íntegramente en castellano) y la tonada El Huicho (que, según algunos, mezcla palabras en lengua aborigen –quizá el chacha– con su hipotética traducción al castellano) proceden respectivamente de Huamachuco y Chachapoyas, dos remotos poblados separados por la cordillera andina y geográficamente distantes unos 500 kilómetros, pese a lo cual sus melodías presentan una clara afinidad estilística [12]. Así lo muestra el hecho de que, tras interpretarse por separado, ambos temas se superponen y el resultado sonoro es muy natural. La última de las canciones de Martínez Compañón aquí seleccionadas, el Baile de danzantes, se combina con Bico payaco borechu, un breve “verso” con una sección vocal a dúo en lengua indígena, dedicado a la fiesta de San Francisco Javier [13]. Aunque actualmente Bico se conserva en el Colegio de San Calixto de La Paz, quizá proceda –en razón de su advocación– de San Francisco Javier, la más antigua de las misiones fundadas por los jesuitas en Moxos (1691). Se trata una pieza pastoril de carácter danzable, cuyo marcado ritmo y tratamiento del bajo, a modo de pedal, recuerda la sonoridad de la musette. Tras un súbito cambio de tempo (en correspondencia con la indicación “Presto”

de la obra), se presenta el Baile, una de las pocas piezas del Códice Compañón con información coreográfica específica: “con pífano y tamboril se baylará entre quatro y ocho o más con espada en mano o pañuelos en forma de contradanza”.

Las piezas más tempranas de la grabación, el célebre himno mariano en quechua Hanacpachap cussicuinin y la canción Muerto estáis, comparten una característica singular: son reelaboraciones andinas de modelos musicales peninsulares. El himno a cuatro voces Hanacpachap cussicuinin [11] fue impreso en un manual de curas titulado Ritual formulario (Lima, 1631), “para que la canten los cantores en las procesiones al entrar en la iglesia y en los días de Nuestra Señora”. Aunque con frecuencia la obra se atribuye a un anónimo indígena, es posible que su autor fuese el mismo del Ritual, el franciscano Juan Pérez Bocanegra, cantor de la Catedral de Cuzco y párroco de la iglesia de San Pedro de Andahuaylillas. Esta hipótesis se refuerza considerando el estrecho parentesco de la melodía del soprano con la misma voz del villancico ¿Con qué la lavaré? del polifonista español Juan Vázquez (ca. 1500 – desp. 1560), ampliamente difundido durante el siglo XVI en fuentes vocales e instrumentales. Es probable, por tanto, que la melodía se llevase al Nuevo Mundo (por vía oral o escrita) y allí Pérez Bocanegra o alguno de sus colaboradores la armonizase homofónicamente a cuatro voces. En esta versión, las intervenciones vocales se alternan con un par de glosas para vihuela de mano y de arco.

Un proceso análogo se da en Muerto estáis [9], obra procedente del Códice Zuola, un manuscrito copiado por el clérigo Gregorio de Zuola (†1709), presumiblemente en Cuzco. Este Libro de varias curiosidades contiene 18 canciones, entre ellas este tono humano a solo, con el título Entre dos álamos verdes, con música anónima y texto “De Lope” de Vega (tomado de la novela Las fortunas de Diana, 1621). Su melodía es parcialmente concordante con la parte de alto de una versión polifónica compuesta por el músico aragonés Juan Blas de Castro (1561 – 1631); es posible que la melodía se haya transmitido oralmente y que las numerosas variantes rítmico-melódicas sean precisamente resultado de ese proceso, cuando no fruto de una transformación deliberada, según revelan los estudios de Bernardo Illari. Para esta versión, La Chimera ha realizado una armonización de la melodía y, al objeto de preservar el carácter sacro del programa, se ha reemplazado el texto profano original por dos estrofas religiosas del mismo Lope,

extraídas de sus Soliloquios amorosos de un alma a Dios (1626), utilizando una técnica de sustitución textual muy frecuente en el Nuevo Mundo: el contrafactum.

En aquel amor [7] es un yaraví, palabra que procede de una deformación castellanizada del vocablo quechua “araui” o poema. De origen prehispánico, este género poético-musical siguió interpretándose durante el periodo colonial, como así lo acredita el cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala en su Primer nueva corónica [sic] y buen gobierno (1615), quien lo define como una canción de amor en quechua “que era cantada por mujeres jóvenes a quienes acompañaban muchos pingollos o quenaquenas”. Desde finales del siglo XVIII, el yaraví fue incorporado a la esfera académica como parte de la identidad criolla urbana, aunque siguió manteniéndose en ámbitos rurales como género típicamente indígena o mestizo, según reflejaba el periódico limeño Mercurio peruano (1791 – 92). Se trata de un canto lírico y melancólico sencillo, en tempo lento y forma estrófica, muy difundido entre los indígenas y mestizos del área andina y popularizado desde la década de 1940 en el noroeste argentino por emigrantes bolivianos. La versión que escucharemos es un arreglo de una melodía de tradición oral, la del yaraví Ojos azules, a la que aquí se le aplica un texto a la Santísima Trinidad (En aquel amor) del místico carmelita San Juan de la Cruz, cuya sorpresiva muerte en Úbeda (Jaén) en 1591 le impidió viajar al Nuevo Mundo como tenía planeado. La pieza alterna de forma constante compases de cuatro y cinco tiempos y se dispone en tres partes, cada una de las cuales combina la melodía vocal tradicional con partes instrumentales de nuevo cuño a cargo de quena, violas y vihuela, que enriquecen el conjunto con disminuciones a la usanza renacentista.

Completan el registro varias composiciones contemporáneas de inspiración folklórica. Como hilo de plata [14] es una composición de Eduardo Egüez con aire de huayno (del quechua “wayñu”), género de mayor difusión en los Andes desde el sur de Colombia hasta el norte de Argentina y Chile, con variantes propias en cada país. Su melodía, de compás binario y base pentatónica, se acompaña al son de charango y guitarra y con ella se danza un animado baile mixto de cortejo amoroso. Muy probablemente, el huayno formó parte de los entretenimientos de la élite inca y se mantuvo durante el periodo colonial, como así lo demuestra la presencia de este término en el Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú

(1586) con el significado de “sacar a bailar él a ella, o ella e él, cruzadas las manos”. El estilo huayno reaparece en Intiu khana [15], una melodía andina compuesta por el charanguista boliviano Clarken Orosco, líder del conocido Grupo Aymara. La pieza original ha sido enriquecida con una armonía modulante y una serie de glosas para tiorba, violín y viola renacentista, a modo de jam session andina, siendo la obra más libre e improvisada de esta compilación.

El Alleluia [17] utiliza la melodía de danza La Spagna, que sirvió de base a numerosas piezas polifónicas durante los siglos XV y XVI y que, en esta ocasión, es utilizada como cantus firmus a dúo (a modo de bicinum), sobre el que se añade una trama polifónica en cuatro partes a cargo de las violas. En la última sección se añade una tarqueada, género que protagoniza la Fuga de los cóndores de Luis Rigou [8]. La tarqueada es una danza autóctona de origen andino que se baila al son de la tarka, una flauta ortoédrica construida en distintos tamaños y afinaciones. En esta ocasión, el tema principal es tratado de forma imitativa, como si de una fuga clásica se tratase. Cierra este grupo de obras el Canto al silencio [16], creación de Egüez inspirada en el silencio abismal de las alturas del altiplano andino con el que muchas comunidades, siguiendo prácticas ancestrales, celebran sus cultos en agosto a la Pachamama o madre tierra. Desde el punto de vista musical, dos de los cinco sikus desarrollan una sikureada, técnica característicamente andina por medio de la cual cada par de músicos-danzantes o sikuris toca en alternancia notas de una misma melodía, como si de un único instrumento se tratase. Los tres sikuris acompañantes despliegan una serie de intervenciones que contribuyen a generar una sonoridad atmosférica que simboliza, a un mismo tiempo, la inmensidad geográfica del altiplano y el histórico silencio al que las formas de pensar hegemónicas han condenado a estas culturas milenarias.

En su conjunto, este proyecto discográfico muestra la creatividad y sensibilidad artística de La Chimera y subraya de forma inequívoca una de las principales características de la música andina en particular y latinoamericana en general, cual es su carácter de mediador privilegiado entre pasado y presente, entre lo rural y lo urbano, lo popular y lo culto, lo oral y lo escrito, lo monódico y lo polifónico, lo hispano y andino, tejiendo una trama musical transcultural en permanente transformación.

Bárbara Kusa



EDUARDO EGÜEZ

Eduardo Egüez nace en Buenos Aires y realiza estudios de guitarra y composición en la Universidad Católica Argentina. Más tarde se perfecciona en laúd en la Schola Cantorum Basiliensis bajo la guía del gran laudista Hopkinson Smith. Obtiene importantes premios. Una intensa carrera lo lleva a compartir la escena con Jordi Savall, Gabriel Garrido, Manfredo Kraemer como también el recientemente desaparecido Claudio Abbado (Orquesta Mozart), recibiendo al mismo tiempo unánimes elogios por sus interpretaciones de Bach, Weiss o De Visée. Ha realizado grabaciones para los sellos Sony Clásical, Naïve, Naxos, Alia Vox, Harmundia Mundi... Eduardo Egüez nunca perdió de vista sus orígenes musicales y el folklore latinoamericano. Es a través de los proyectos de La Chimera que él da vida a esta doble pasión, interpretando magistralmente a Claudio Monteverdi o Giulio Caccini como también a los ritmos y melodías de su tierra.

LUIS RIGOU

Originario de Buenos Aires, Luis Rigou estudia flauta traversa en su ciudad natal, explorando como autodidacta las sonoridades de los aerófonos del altiplano andino como así también el folklore latinoamericano. Desarrolla más tarde una fulgurante carrera participando del “Cuarteto Cedrón” y, sobre todo, con el grupo “Maíz” que funda en el año 1983. Años más tarde el mundo entero lo conoce con el pseudónimo “Diego Modena” (tanto flautista como arreglador) a través de una serie de discos llamados “Ocarina” con la cual obtiene 57 discos de oro equivalentes a la astronómica cifra de 12 millones de discos vendidos en el planeta. Asimismo participa con éxito en el ámbito de la música de películas y colabora con Lluís Llach, con Jean Ferrat en “La Queja” de Pablo Neruda y con Vicente Pradal (El Llanto de Ignacio Mejías con texto de García Lorca o Pelleas et Melisanda según Neruda...)

BÁRBARA KUSA

Nacida en Argentina, la soprano Bárbara Kusa estudia canto en Buenos Aires para perfeccionarse luego en Francia y Alemania, obteniendo diplomas de canto, clave y bajo continuo. Con su timbre tornasolado y la expresividad de su canto, B. Kusa brilla particularmente en el repertorio de la música antigua junto a conjuntos y directores de primera línea (citemos Elyma dirigido por Gabriel Garrido, Hesperion XXI – Jordi Savall o Les Chantres du Centre de Musique baroque de Versailles- Olivier Schneebeli). De la mano de estos artistas graba numerosos discos para los sellos Alpha, K617 o Ambronay. Al mismo tiempo une su pasión por el barroco con el amor hacia la música argentina, interpretando maravillosamente las canciones de su país en distintas colaboraciones con Eduardo Egüez y La Chimera.



LA CHIMERA

Fundado bajo la forma de consort de violas por la gambista Sabina Colonna Preti en el 2001, La Chimera toma su fisonomía actual con la llegada del laudista Eduardo Egüez quien asume la dirección artística del conjunto. Con formaciones variables en la configuración de sus programas, la Chimera explora nuevas sonoridades y orienta su repertorio hacia apasionantes mestizajes tanto geográficos como cronológicos: el primer proyecto con este concepto, Buenos Aires Madrigal simboliza brillantemente este enfoque, realizando una fusión admirable entre madrigales italianos del siglo XVII con tangos argentinos. Tonos y Tonadas, más tarde, combina el barroco español con el folklore latinoamericano mientras que Odisea Negra nos conduce por las huellas de los esclavos que forzados emigraron de África hacia el caribe americano. La Voce di Orfeo ilustra por otro lado la vertiente “cultura” del repertorio de La Chimera, resucitando la legendaria figura del tenor Francesco Rasi, a quien Monteverdi confió el rol de Orfeo en 1607. Sin duda, la originalidad de estos proyectos y su irreprochable realización musical le valieron la invitación de prestigiosos teatros y salas de conciertos como el Auditorio Olivier Messiaen de la Radio France, la Salle Gaveau y el Théâtre de la Ville en París, el Arsenal de Metz, la salle Flagey de Bruxelles, el Palacio Euskalduna de Bilbao o el Teatro Ponchielli de Cremona... La Chimera recibe el apoyo de la Fondation Orange.

CORAL DE CÁMARA DE PAMPLONA

Con más de 65 años de rica existencia, galardonada con el Premio de la Orden al Mérito Civil (Orden de Alfonso el Sabio) o la Medalla de Oro al mérito del trabajo (otorgada en el 2005 por el Consejo de Ministros de España), la Coral de Cámara de Pamplona (ACCP) se ha inscripto firmemente en la historia cultural española. La Coral ha sido fundada en 1946 por Luis Morondo y se consagra a un vasto repertorio que va desde el Ars Nova del siglo XIV hasta la música contemporánea, atendiendo minuciosamente al estilo de cada período. El coro ha sido invitado a participar en las principales manifestaciones españolas (Festival de Granada, San Sebastián, Santander, etc...) como así también en el mundo entero: Konzerthaus de Viena, Festival de Graz, Metropolitan de New York, Teatro Colón de Buenos Aires o el Gran Teatro de La Habana de Cuba. En esta oportunidad ha sido distinguido como “Mejor Formación Coral que haya visitado América del Sur” por la asociación de críticos musicales sudamericanos. Al frente de una importante discografía (una centena de álbumes para los sellos Lumen, Telefunken, Philips o Arsis) la ACCP ha sido también invitada a exhibirse en la BBC de Londres. La Coral está subvencionada por el Gobierno de Navarra, por el Ministerio de Cultura INAEM y por la ciudad de Pamplona. Recibe a su vez el patrocinio del Diario de Navarra. Desde diciembre del 2012 su director musical es David Gálvez Pintado.

Our Indigenous Mass

Just as many other South Americans, I often think about 12th of October 1492, the famous date that went down in universal history under the name “Discovery” of America. I would like to quote the celebrated Uruguayan writer Eduardo Galeano on the subject of this “discovery”:

*« In 1492, the natives discovered that they were Indians,
that they lived in America,
that they were naked,
that there was something called sin,
that they were to obey a king and queen from another world
and a god from another heaven,
and this god invented guilt and clothing,
and commanded to burn alive all those who worshipped the sun and the moon,
the earth, and the rain that soaks it. »*

At that moment, the music and culture of the Americas began to be distinguished as pre-Columbian and post-Columbian, shaping a true cultural universe of immeasurable richness, whose effervescent evolution has perpetuated itself to our day. There is no doubt that music of the Americas in general and especially from the past two centuries has generously contributed (and continues to contribute) to the world musical heritage with popular styles such as jazz, tango, Brazilian music, salsa, Cuban and Venezuelan music, just to name a few important representatives of the identity of the Americas.

When Luis Rigou suggested to me to put together the *Creole Mass* by Ariel Ramírez with La Chimera, 12 of October 1942 and Galeano’s words immediately came to mind, along with a multitude of separate, isolated words: blood, conquest, Indian, Jesuit, honour, ambition, sword, savagery, silence... I was hesitant to accept the offer, but Luis convinced me in the end. The challenge was immense. After nearly a year of reflection and due to my inability of conceiving an album without a “history” or “argument”, we divided the work into two parts: the *Creole Mass* and a series of works that represent a vast and varied voyage through the history of the Andean highlands, from ancestral melodies through the pillars of popular colonial music, and finally to modern compositions inspired by the words of Galeano. In this way, our Indigenous Mass is an ample journey from pre-Columbian cultures to present-day music, focusing especially on the immense richness of Latin America’s religious syncretism.

Eduardo Egüez



MISA DE INDIOS [INDIGENOUS MASS]

Javier Marín López

Universidad de Jaén

“They sing and play the Mass every day [...]. When they start the mass, they play wind instruments and sometimes string instruments, and maybe even both. [...] In their singing there is all the harmony, magnitude and devotion that would touch even the most hardened of hearts. And since they never sing with vanity and arrogance, but with all the modesty, and the children are innocent and many of them have voices suited for the best cathedrals in Europe, they inspire great devotion”
(José Cardiel, *Breve relación de las misiones del Paraguay*, 1771)

This is how the Basque missionary José Cardiel (1704 – 1782) described the musical participation of the indigenous people in the everyday celebration of the mass. Although he refers specifically to the Guarani Missions of present-day Paraguay and presents a clearly Eurocentric and patronising vision that justified his own evangelisation work, the information he conveys could be true for other indigenous villages and allows us to draw immediate conclusions: the mass was celebrated every day as part of an imposed scheduling with the aim of “civilising” the indigenous people and polyphonic music performed by the indigenous ensembles was an inherent element of the liturgical celebration itself, as confirmed by the archives of the missions. This recording is La Chimera’s free recreation of a hypothetical contemporary indigenous mass, structured on the basis of the celebrated *Creole Mass* by Ariel Ramírez (heard here in a new and original adaptation), accompanied by various pieces dating to the colonial period (from the *Compañón Codex* and *Zuola Codex*) and other contemporary works inspired by Andean folklore. Despite the chronological and geographic distances separating the chosen works, they all exemplify, each in its own way, the distinct processes of interaction and syncretism between the aboriginal musical cultures and the hegemonic European traditions, both ancient and present-day.

The year 2014 marks fifty years since the first performance of the *Creole Mass* [1-5], a work that made the Argentine composer and pianist Ariel Ramírez (1921 – 2010) universally famous. Even though Ramírez had been

considering writing a religious piece for many years, but it was not until 1963, when he composed a mass with traditional Andean rhythms, with the encouragement of Antonio Osvaldo Catena, a childhood friend and President of the Episcopal Committee for South America at the time. It was the same Catena, who, with the help of two other priests, adapted the liturgical text of the mass in accordance with the rules that had just been approved by the Second Vatican Council. Once the drafts were finished, another priest, Jesús Gabriel Segade, made the coral arrangements, so the work could premier in the spring of 1964 with the composer himself on the piano, Los Fronterizos (a folkloric vocal quartet), and the Choir of Cantoría de la Basílica del Socorro of Buenos Aires, along with a group of local artists on the *charango* and Andean percussion instruments, all of them directed by Segade himself. This version was released by Philips on LP the following year, immediately becoming a bestseller in more than forty countries. The historical versions of Mercedes Sosa and José Careras (among many others) would only reinforce the “Creole Mass phenomenon”. Yet, the popularity of this work is not just something of the past: it is part of the repertoire of many choral groups throughout the world nowadays because of the irresistible appeal of its music and the spiritual universality of its message.

The *Creole Mass* consists of the five parts of the Order of Mass, each based on a traditional Argentine rhythm: *Vidala-Baguala* (Kyrie), *Carnavalito-Yaraví* (Gloria), *Chacarera Trunca* (Credo), *Carnaval Cochabambino* (Sanctus), and *Estilo Pampeano* (Agnus Dei). This is the reason why the work generally falls within the traditionalist music movement of nativism, developed in the ‘60s in Buenos Aires by a series of provincial composers, such as Ramírez, who reinterpreted the folkloric forms and content in order to popularise them through communication media. However, the *Creole Mass* occupies a marginal position within this movement because, even though its traditional roots are evident, it introduces elements that are foreign to the rural area, such as the inclusion of the mixed choir or the piano.

The *Creole Mass* along with all the other pieces heard on this recording was arranged by Eduardo Egüez with the intent of delving deeper into this confluence of musical traditions. On one hand, the typical Andean sound is reinforced by the introduction of *zampoña* (Andean pan flute) or *Aymara siku* and quena (the latter has special melodic significance in the Kyrie) in dialogue with the instruments played using classical technique, such as

the violin, the harp, the renaissance viol consort (one of the distinctive elements of the sonority in this version), and the guitar. Overall, the original material of Ramírez was preserved with some transformations that enrich the ensemble from the rhythmical, melodic, and especially harmonic perspective. These changes are led by the guitar, especially at the beginning of Sanctus (the most harmonically free movement) and Agnus (which starts with a guitar improvisation). The violin also elaborates several melodic versions in the second half of the Credo, followed by the improvisation on *bombo legüero*. Perhaps the main novelty introduced in this version is the omission of the *carnavallito*, which the Gloria traditionally begins with, and its substitution by an excerpt from a colonial piece, the *Niño il mejor* song from the Compañón Codex. The perfect match of the first four measures of this *cachua* and the start of the Gloria shows the extent to which the *Creole Mass* was consciously modelled on traditional music that Ramírez both knew and loved.

Five pieces are included from the abovementioned Compañón Codex. This source was named after the Spanish cleric Baltasar Jaime Martínez Compañón (1737 – 1797), who came to Peru in 1767 as cantor of the Lima Cathedral and three years later was appointed Bishop of the Diocese of Trujillo, in the north of what was the Viceroyalty of Peru at the time. As part of his pastoral obligations, Martínez Compañón travelled through his extensive diocese for four years (1782 – 1785), a trip that exceeded its religious nature and turned into a true scientific and ethnographic expedition during which he compiled the most diverse information about the daily life of the people in his diocese. This visit resulted in a monumental collection of nine volumes, known under the name of *Trujillo del Perú*, sent by the bishop to the Madrid Royal Museum of Natural History (present-day Royal Library, where the work is kept). The work follows a rigorous geographic order, in form of a graphic encyclopaedia, illustrated with 1411 colour plates, 37 of which include scenes with dancing and musical instruments. The second volume presents 20 examples of songs from the oral tradition, which were recorded in European notation (that is, in pentagrams with indication of tempo and accompaniment of violins and bass) and which we know today thanks to the scientific zeal of this illustrious prelate, who taught plainchant in various indigenous villages.

The first piece of the series from the Compañón Codex is the *El Chimo* song

[6]. It is preceded by sounds that transport us to the square of an indigenous village with the murmur of voices merging with the sound of the bells and a simple penitential melody, performed in responsorial manner, simulating the entry of a procession into the church. From the linguistic perspective, this song is marked by a strange mix of Spanish and *Mochica*, a Chimuan language, spoken on the north coast of present-day Peru before the rise of the Incas. In the times of Martínez Compañón, the Chimuan civilisation had already disappeared, along with its mysterious language. The score contains a part for *tamboril*, accompanied by the indication “to dance while singing”. Both of these elements are left out from the present austere version, which, with its slow processional rhythm, effectively introduces an atmosphere of ritual to the listener, forming a symbolic gate to this set of musical miniatures.

The *El diamante* song [10] comes specifically from the Chachapoyas region and on this recording it is preceded by an Andean introduction with improvisations on the *charango*, the rainstick, and *quena*. While the first verse (“*Infelices ojos míos*”) comes from the original version, the second verse (“*Desdichados ojos míos*”) was written by the contemporary poet Adrián Besné. The pieces *La despedida cachua* (fully in Spanish) and *El Huicho tonada* (which, according to some, is a mix of words in an aboriginal language – possibly *Chacha* – with a hypothetical translation of these words to Spanish) originate from Huamachuco and Chachapoyas, respectively. These are two remote villages separated by the Andean mountains and geographically about 500 kilometres apart; despite this, their melodies reflect a clear stylistic similarity [12]. After these melodies are played separately, they are superimposed, resulting in a very natural sound. The last of the songs of Martínez Compañón chosen for this recording is *Baile de danzantes*, combined with *Bico payaco borechu*, a short “verse” with a vocal duo section in an indigenous language, dedicated to the Feast of St. Francis Xavier [13]. At the moment, *Bico* is kept at the Colegio de San Calixto in La Paz, but possibly originates from the St. Francis Xavier mission, the oldest of the Jesuit missions in Moxos (1691), due to its dedication to St. Francis Xavier. It is a pastoral piece suitable for dancing and its rhythmical character and its treatment of the bass as a pedal tone reminds of the sound of the musette. It is followed by a sudden change of tempo (corresponding to the Presto marking in the piece) and *Baile*, one of the few pieces from the Compañón Codex with specific choreographic instructions: “with a *pifano* and

tamboril, four to eight or more people dance a contra-dance with a sword or a scarf in hand”.

The earliest works on this recording, the celebrated Marian hymn *Hanacpachap cussicuinin* in Quechua and the *Muerto estás* song, have a common characteristic: they are Andean interpretations of the musical models of the Iberian peninsula. The four-part hymn *Hanacpachap cussicuinin* [11] was printed in a manual for priests entitled *Ritual formulario* (Lima, 1631), “for the singers to sing in processions to enter the church and on the Day of Our Lady”. Even though the work is often attributed to an anonymous native, it is possible that it was written by the same person as the *Ritual*, the Franciscan monk Juan Pérez Bocanegra, cantor at the Cuzco Cathedral and priest at the church of St. Peter of Andahuaylillas. This hypothesis is reinforced in consideration of the close connection of the melody sung by the soprano voice with the soprano line in the *villancico* “*Con qué la lavaré?*” by the Spanish polyphony composer Juan Vázquez (approx. 1500–after 1560), widely spread in the 16th century in vocal and instrumental sources. So it is probable that this melody was brought to the New World (orally or in writing), where Pérez Bocanegra or one of his collaborators set it as a four-part homophonic harmonisation. In this version, the vocal interventions alternate with a few *glosas* for the *vihuela de mano* and *vihuela de arco*.

A similar process occurs in *Muerto estás* [9], a work from the Zuola Codex, a manuscript copied by the cleric Gregorio de Zuola (†1709), presumably in Cuzco. This *Libro de varias curiosidades* contains 18 songs, including this secular chant for solo voice, entitled *Entre dos álamos verdes*, with music by an anonymous composer and text by Lope de Vega (taken from his novel *Las fortunas de Diana*, 1621). Its melody is partially similar to the alto part of a polyphonic version composed by an Aragonese musician Juan Blas de Castro (1561 – 1631); it is possible that the melody was passed on orally and that the numerous rhythmic and melodic versions are precisely the result of this process, if not the fruit of a deliberate transformation, as revealed by the research of Bernardo Illari. This version presents a harmonic realisation of the melody by La Chimera and, in order to preserve the sacred character of the program, the original profane text was replaced by religious verses, also by Lope, taken from his *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* (1626), using a text substitution technique very common in the New World:

the contrafactum.

En aquel amor [7] is a *yaraví*, a word that comes from a distorted Spanish version of the Quechua word “*arauí*”, which means poem. This poetical and musical genre of pre-Hispanic origin continued to exist during the colonial period, as believed by the indigenous chronicler Felipe Guamán Poma de Ayala in his *Primer nueva corónica [sic] y buen gobierno* (1615), who defined it as a song of love in Quechua “sung by young women accompanied by many *pingollos* or *quenaquenas*”. Since the end of the 18th century, the *yaraví* has become a recognised musical style, part of the urban Creole identity, although it remained in rural areas as a typical indigenous or Mestizo genre, as reported in the Lima newspaper *Mercurio peruano* (1791 – 1792). It is a lyric and melancholy simple chant in slow tempo and verse form, very widespread among the indigenous people and Mestizo people in the Andean area, popularised since the 1940s in the northeast of Argentina by Bolivian immigrants. The version heard on this recording is an arrangement of a melody from the oral tradition, the *Ojos azules yaraví*, set on a text of the Holy Trinity (*En aquel amor*) by the Carmelite monk San Juan de la Cruz, whose unexpected death in Úbeda (Jaén) in 1591 prevented his planned travel to the New World. The piece continuously alternates between four-beat and five-beat measures and it consists of three parts, each combining the traditional vocal melody with instrumental parts with a different character for *quena*, viols and *vihuela*, enriching the ensemble with Renaissance-style diminutions.

Finally, the recording presents various contemporary compositions inspired in folkloric culture. *Como hilo de plata* [14] is a composition by Eduardo Egüez in the style of a *huayno* (from the Quechua word “*wayñu*”), a genre most popular in the Andes, from the south of Columbia to the north of Argentina and Chile, with its own version in each country. The melody, in binary meter and pentatonic mode, is accompanied by the sound of *charango* and guitar, and accompanies a lively courting dance for men and women. Most likely the *huayno* was one of the elite Inca amusements and it survived throughout the colonial period, as shown by the presence of this term in the *Vocabulario y phrasis en la lengua general de los indios del Perú* (1586), which defines it as “a man takes a woman to dance or a woman takes a man to dance with their hands crossed”. The *huayno* style reappears in *Intiu khana* [15], an Andean melody composed by a Bolivian *charango* player

Clarcken Orosco, leader of the renown Aymara Ensemble. The original piece was enriched by modulating harmony and a series of glosas for theorbo, violin, and Renaissance viol in form of an Andean jam session, resulting in the most free and improvised work on this CD.

The *Alleluia* [17] uses the *La Spagna* dance melody, which served as the base for numerous polyphonic pieces during the 15th and 16th centuries and used on this occasion as a two-part *cantus firmus* (*bicinum*), with a four-part polyphony for the viols over it. The last section includes a *tarqueada*, a genre that is featured in the *Fuga de los cóndores* by Luis Rigou [8]. The *tarqueada* is a native dance of Andean origin, which is danced to the sound of the *tarka*, a blockflute built in various sizes and tunings. On this occasion, the imitation technique is used for the main theme, as in a classical fugue. This group of works is concluded by the *Canto al silencio* [16], a work by Eduardo Egüez inspired in the abysmal silence of the Andean highlands, which is part of the August cult celebrations of *Pachamama* (Mother Earth) of many communities that follow ancestral practices. From the musical point of view, two of the five *sikus* elaborate a *sikureada*, a typically Andean technique in which every pair of musicians and dancers, known as *sikuris*, play notes of the same melody in alternation, as if it were performed by one person on one instrument. The three accompanying *sikuris* use a series of interventions that contribute to generating ambient sound, symbolising both the geographic immensity of the highlands and the silence these ancient cultures were condemned to by the hegemonic ways.

On the whole, this CD project reflects the creativity and artistic sensitivity of La Chimera and unequivocally highlights one of the main characteristics of Andean music in particular and Latin American music in general: its privileged ability to mediate between the past and the present, the rural and the urban, the popular and the cultivated, the oral and the written, the monodic and the polyphonic, the Hispanic and the Andean, weaving a transcultural musical web in continuous transformation.

Traduction : Alisa Blokhina Alvares

Luis Rigou



EDUARDO EGÜEZ

Eduardo Egüez was born in Buenos Aires. He studied composition at the Catholic University of Argentina and guitar with Miguel Angel Girollet. Later on he obtained his diploma at the *Schola Cantorum Basiliensis* with Hopkinson Smith. He won several prizes in prestigious competitions in France, Spain and Argentina. A few years later he began an international career sharing the scene with artists such as Jordi Savall, Gabriel Garrido, Manfredo Krämer and the celebrated Claudio Abbado (*Orchestra Mozart*), obtaining important prizes for his interpretations of Weiss, Bach and Visée for labels such as Sony, Classical, Naive, Naxos, Alia Vox or Harmonia Mundi. Eduardo Egüez has never lost his musical roots and Latino-American folklore. Through his work with *La Chimera* he pursues his passions, honouring and celebrating both Claudio Monteverdi and Caccini as well as the rhythms and melodies of Argentina.

LUIS RIGOU

Born in Buenos Aires, Luis Rigou studied transverse flute at the National Conservatory of Buenos Aires and, as autodidact, Andean flutes and the folklore of Latino-America. In 1983 he created his own ensemble *Maiz* and in the nineties he joined the famous *Cuarteto Cedron*. A couple of years later he was known as Diego Modena (working as a flutist and musical arranger) recording the series of albums “*Ocarina*” becoming an enormous worldwide success (12 million albums sold in the whole world and 57 Golden prizes). L. Rigou has also composed film music (*Karim and Sala* by Idrissa Ouedraogo or *The Children Thief* by Christian Chalonge with Marcello Mastroiani), and has collaborated with Lluís Llach (as artistic director), Jean Ferrat in *La Complainte de Pablo Neruda*, and Vicente Pradal in Lorca’s *Llanto por Ignacio Sanchez Mejias* band Neruda’s *Pelleas and Melisande*.

BÁRBARA KUSA

Born in Argentina, soprano Barbara Kusa first started her voice studies in Buenos Aires and then she completed her formation in France and Germany obtaining diplomas in singing harpsichord and continuo. With her shimmering voice and expressive singing, she particularly shines in early music repertoire such as Monteverdi, Lully and Rameau, performing in the present time with renowned ensembles such as *Elyma* - Gabriel Garrido, *Hespèrion XXI* - Jordi Savall, *Les Chantres du Centre de Musique baroque de Versailles* - Olivier Schneebeli... With these artists she has recorded multiple CDs for labels such as Alpha, K617 and Ambronay. B. Kusa merges her passion for baroque music with her love for Argentinean music specially through her work together with Eduardo Egüez and *La Chimera*.

LA CHIMERA

Founded as a viola da gamba consort by Sabina Colonna Preti in 2001, La Chimera evolved into its present state since when Eduardo Egúez became its artistic director. As a variable size group, through its wide program's range, La Chimera incorporates new sounds and repertoires, merging both geographic and chronological elements of early and modern music. La Chimera first project, Buenos Aires Madrigal, displays this approach brilliantly, combining Italian madrigals and Argentinean tangos. The work *Tonos y Tonadas* interconnects Spanish Baroque music and Latin American folklore, while the last project, *Odisea Negra*, describes the big odyssey slaves undertook from West Africa to the Caribbean. Through the pure early music style program "*La Voce di Orfeo*", *La Chimera* resurrects the legendary tenor Francesco Rasi, creator of Monteverdi's *Orfeo* in 1607. The originality of these projects and their impeccable musical performances have allowed *La Chimera* to perform in the most prestigious venues such as *Olivier Messiaen Hall* of Radio France, *Salle Gaveau* and the *Théâtre de la Ville in Paris*, *Salle de l' Arsenal* of Metz, *Salle Flagey* of Brussels, *Palacio Euskalduna* of Bilbao and *Teatro Ponchielli* of Cremona. *La Chimera* is currently supported by the Orange Foundation.

CORAL DE CÁMARA DE PAMPLONA

With more than 65 years of existence, rewarded by the Spanish Civil Order of Merit, (the Award Alfonso X el Sabio) and the Order of Merit for Labour (awarded in 2005 by the Spanish Council of Ministers), the *Coral de Cámara de Pamplona* (ACCP) is nowadays an important Spanish cultural institution. The Coral was founded in 1946 by Luis Morondo and since then it is dedicated to perform a wide repertoire ranging from Ars Nova of the XIVth century to contemporary repertoire. The choir has performed regularly in Spain (Granada Festival, San Sebastian, Santander...), and in the whole world (Wien Konzerthaus, Graz Festival, the Metropolitan in New York, Teatro Colón in Buenos Aires and Havana's Gran Teatro in Cuba). The ACCP was chosen best musical ensemble visiting South America by the Association of South American Music Critics. On top of an impressive collection of records (more than 100 albums for labels such as Lumen, Telefunken, Philips or Arsis), the choir has been as well invited to perform at the *London BBC*. The *Coral de Cámara de Pamplona* is supported by the Government of Navarra, by the Ministry of Culture INAEM, and by the city of Pamplona through a partnership with the newspaper *Diario de Navarra*. David Gálvez Pintado leads the ACCP since December 2012.



Recorded between 27 and 30 December 2013, San Ignacio Jesuit College in Pamplona (Spain).
Additional recording at Malambo Studios, TAC, Bois-Colombes (France) in January 2014.

Recorded and mixed by Laurent Compagnie, Malambo Studios. Additional recording and editing by
Quentin Gilet and Felix Martinaud. Art direction and Consultation: Davide Ficco.
Mastering: Michel Geiss.

Recording set-up:

- Microphones: Neumann, DPA, Schoeps.
- Preamplifiers and AD/DA converters: Neve, SSL, Focusrite, Apogee.
- Editing software: Logic Pro & Protools.
- Mixed on Neve 5532 desk at Malambo Studios.

Photos: Philippe Matsas (Luis Rigou, Bárbara Kusa, Eduardo Egüez), agence Superstock (Codice Trujillo du
Palacio Real Madrid), agence Thinkstock (photo de couverture).

Translation: Sofia Rigou, Ramon Garcia, Alisa Blokhina Alvares, Marie-Claire Lavigreur
Design: Fred Michaud

Thanks to à Helene Arntzen, Javier Marin, Piotr Nawrot, Jorge Morata, Diego Pittaluga, Adrián Besné,
Quentin Gilet, Felix Martinaud and Victor Iermito.

With many thanks to Laurent Compagnie, who got involved in this project as if he was member of La Chimera.

La Música SAS
Philippe Maillard
21, rue Bergère
75009 Paris
www.lamusica.fr

© 2013 & 2014 La Chimera & les Concerts Parisiens © La Música
LMU001 - 2014

Enchanter le monde

Mécène de la musique vocale depuis 1987, la Fondation Orange contribue à la découverte de nouveaux talents et à l'émergence de groupes vocaux dans les répertoires classiques, musiques du monde, jazz et contemporains. Elle accompagne des festivals, théâtres et opéras qui participent à la démocratisation de la musique auprès de publics qui en sont éloignés.

La Fondation Orange a choisi de soutenir l'ensemble la Chimera dirigé par Eduardo Egüez pour la création et l'enregistrement de la « Misa de Indios ».

www.fondationorange.com

Fondation
Orange 



la  música