Domenico Zipoli (1688-1726) et la musique dans les missions jésuites. Evangélisation et respect des cultures locales ?

Norberto Bucari

▶ **To cite this version:**

Norberto Bucari. Domenico Zipoli (1688-1726) et la musique dans les missions jésuites. Evangélisation et respect des cultures locales ?. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2012. Français. NNT : 2012PA030185 . tel-01547140

HAL Id: tel-01547140
https://theses.hal.science/tel-01547140

Submitted on 26 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE PARIS III SORBONNE NOUVELLE
U.F.R. DE LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES ET LATINES
École doctorale 120 : Littérature française et comparée

THÈSE DE DOCTORAT

Domenico Zipoli (1688-1726) et la musique dans les missions jésuites : évangélisation et respect des cultures locales ?

Par **Norberto BUCARI**

Sous la direction de Madame le Professeur **Édith FLAMARION**
Directrice de recherche à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle
Paris, 15 décembre 2012

Membres du jury :
Madame le Professeur Nathalie Dauvois ; Monsieur le Professeur Jean-Paul Duviols ; Monsieur le Professeur Jean-Noël Pascal

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Madame le Professeur Édith FLAMARION pour ses suggestions, ses sages conseils, et surtout pour sa rigueur intellectuelle sans faille.

Tout spécialement à ma femme, sans qui rien de cela n'aurait été possible.

À mes enfants

RÉSUMÉ

L'histoire chrétienne latino-américaine est le résultat d'une rencontre entre deux civilisations très différentes : l'Europe de la Contre-Réforme et le monde des Guaranis. Dans cette rencontre, les missionnaires jésuites occupèrent la position d'intermédiaires privilégiés entre le Paraguay et l'Europe. Ils initièrent les Guaranis aux arts et aux techniques européennes, qui rayonnaient alors de toute leur nouveauté. Ceci fut possible grâce, notamment, à la présence de nombreux musiciens de talent embarqués dans l'aventure missionnaire, dont, incontestablement, se dégage le personnage de Domenico Zipoli (1688-1726). En retour, ces musiciens recréèrent en Amérique une musique d'esthétique baroque, longtemps restée sinon ignorée du moins mythique, et aujourd'hui dévoilée.
Mots clés : Zipoli ; Jésuites ; Missions ; Paraguay ; Musique ; Baroque.

ABSTRACT

Christian history in Latin America is the result of an encounter between two very different civilizations: the Europe of the Counter-Reformation and the world of the Guaranis. In this meeting, Jesuit missionaries occupied the privileged position of intermediaries between Paraguay and Europe. They initiated the Guaranis to European arts and techniques, in the full radiance of their novelty. This was possible especially thanks to the many talented musicians embarked on the missionary adventure, where, undoubtedly, emerges the figure of Domenico Zipoli (1688-1726). In return, in America these musicians recreated the music of Baroque aesthetics, which remained for long if not ignored, at least mythical, and is unveiled to us today.
Keywords **:** Zipoli ; Jesuits ; Missions ; Paraguay ; Music ; Baroque.

L'idée d'écrire sur la vie et l'œuvre de Domenico Zipoli, la musique baroque latino-américaine et le respect des cultures locales par les jésuites, remonte à 1984, alors que, curieusement, personne ne songeait alors à l'existence d'un tel personnage ni d'un tel répertoire.

Certains problèmes d'ordre personnel m'éloignèrent considérablement du sujet en question.

Mais, ayant donc débuté mes recherches en terre pour ainsi dire vierge, ce long intervalle m'a finalement fort bien servi pour aborder avec une certaine objectivité un aspect controversé du sujet.

Certes, ce sujet est vaste ; et, il se trouve très à la mode aujourd'hui. Pour se démarquer, en quelque sorte, ce travail aborde une nette différence de style par rapport aux autres travaux. C'est ainsi que, par exemple, dans *Les Chemins du Baroque dans le Nouveau Monde,* son auteur, Alain Pacquier, propose une excellente approche du sujet mais fait avant tout œuvre journalistique. Si je fais mention de cet ouvrage, c'est parce que la bibliographie complète sur Zipoli en français est, en dehors de celle très sous-jacente de Pacquier, inexistante. Il m'a semblé qu'un travail en français, clarifiant les différentes découvertes sur la vie et l'œuvre du Zipoli, était indispensable, au-delà des modes.

Puisse contribuer ce qui va suivre à cette clarification.

Norberto Bucari

TABLE DES MATIÈRES

Introduction 8

CHAPITRE PREMIER

DOMENICO ZIPOLI OU À LA DÉCOUVERTE D'UN GRAND OUBLIÉ : UNE HISTOIRE DOUBLE

I. Un musicien italien 15

I.1. Environnement familial

I.2. Formation musicale

I.3. Naples

I.4. Rome

I.5. Les Strozzi

II. Un musicien jésuite au Nouveau Monde : Découvertes successives 24

II.1. 1933: Guillermo Furlong, S.J. (1889-1974)

II.2. 1941 Lauro Ayestarán (1913-1966)

II.3. 1941 Les archives de la Compagnie de Jésus : la notice nécrologique de Zipoli

III. Y a-t-il deux Zipoli : un italien et un américain ? Un musicien italien jésuite au Nouveau Monde 30

III.1. 1946 : Article d'Adolfo Salazar (1890-1958)

III.2. 1946 : Victor de Rubertis (1911-1975) : l'acte de naissance de Zipoli

III.3. 1957 : Luigi Tagliavini : le manuscrit du père Martini

III.4. 1959 : Robert Stevenson (1916-2002) : la Messe en Fa de Zipoli

III.5.1972 - Hans Roth : les archives de Concepción

III.6. État actuel des recherches : Luis Szaran – Bernardo Illari – Piotr Nawrot

CHAPITRE DEUXIÈME
D'UN CONTINENT À L'AUTRE : DE L'EUROPE AU NOUVEAU MONDE

I En route vers le Nouveau Monde : De Séville à Córdoba (1716-1717) 47

I.1 Séjour espagnol

I.2. Le voyage : Difficultés du périple

I.3. Les motivations de Zipoli ? Qui était la princesse Maria Teresa Strozzi ?

II. Domenico Zipoli en Amérique 59

II.1. à Córdoba del Tucumán à l'aube du XVIII^{e} siècle

II.2. Vie et mort de Domenico Zipoli à Córdoba (1717-1726)

II.3. Les missions jésuites

II.3.1. Qui sont les Guaranis ?

II.3.2. La République jésuite du Paraguay au temps de Zipoli

II.3.3. Conclusion : expulsion des jésuites, et devenir des missions

CHAPITRE TROISIÈME
ZIPOLI, MUSICIEN JÉSUITE DES MISSIONS OU « L'ORPHÉE DES GUARANIS »

I. Art et religion 103

I.1. L'enseignement jésuite

I.2. Rhétorique, théâtre et musique

I.3. Vocation enseignante et musique : l'analyse de Pierre Guillot

II. L'importance de l'art dans l'évangélisation

II.1. Le style jésuite

II.2. Le pouvoir de l'image et des peintures

II. Musique missionnaire au Paraguay et dogme évangélisateur 121

II.1. Évangélisation des Indiens : l'œuvre de José d'Acosta

II.2. Musique chez les Indiens avant l'arrivée des missionnaires : un « goût naturel » pour la musique

II.3.Musique dans les missions avant Zipoli

Au début de XVIIème : Jean Vaisseau, Louis Berger

A la charnière des XVII – XVIII[èmes] siècles : Anton Sepp (1655-1733), créateur d'un conservatoire et d'une fabrique d'instruments musicaux

III. Analyse des œuvres américaines de Domenico Zipoli 152

III.1. Les thèmes

III.2. -L'écriture musicale

- Influence baroque

Musique baroque en Europe : l'opéra baroque et le mythe d'Orphée

Musique baroque dans le Nouveau Monde, en dehors des missions

Modestie de l'influence sur les œuvres de Zipoli

- Adaptation au Nouveau Monde : nouveaux musiciens et nouveau public

III.3. De Martin Schmid (1694-1772) à Domenico Zipoli : les travaux de Stefan Fellner (1993)

III.4. Questions sur l'interprétation de la musique missionnaire au XVIII[e] siècle

Conclusion générale 193

Annexes 1 199

Chronologie de Domenico Zipoli

Analyse des œuvres européennes de Zipoli

Livrets d'Opéra, Cantates et œuvres diverses d'Europe et du Nouveau Monde

Biographie des principaux musiciens du Nouveau Monde

Lexique

Déclaration du Ñanderu Simón Delgado, Indien guarani (2005)

Bibliographie 238

Discographie Sélective 271

L'année 1986, qui marque le début d'un formidable regain d'intérêt pour l'épopée missionnaire jésuite en Amérique latine, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Ce nouvel engouement est symbolisé, en quelque sorte, du moins pour le grand public, par l'extraordinaire succès du film historique « Mission » (*The Mission*), réalisé par Roland Joffé, écrit par le scénariste britannique Robert Bolt (1924–1995), et couronné par de multiples récompenses – Palme d'or au Festival du film de Cannes de 1986, suivie, en 1987, de sept Oscars aux États-Unis et du César du meilleur film étranger en France. Cette aventure, à la fois tragique et fantastique, est fondée sur une pièce de théâtre de Fritz Hochwälder, *Sur la terre comme au ciel* de 1942.[1]

> « Ce film humaniste à grand spectacle, rythmé par la musique d'Ennio Morricone et dans lequel Jeremy Irons incarne le père Gabriel et Robert de Niro un mercenaire chasser d'esclaves converti, Rodrigo Mendoza, présente un modèle de mission et de conversion des indigènes guaranis. »[2]

Quel est le synopsis du film ? Le cardinal Altamarino, légat du pape, est envoyé dans les missions jésuites d'Amérique du Sud. Là, il fait la connaissance du père Gabriel S.J., qui s'est aventuré dans les rapides del Iguazú vers la forêt tropicale sud-américaine afin d'évangéliser les Guaranis, en particulier grâce à la musique. Un ex chasseur d'esclaves, Rodrigo, repenti et cherchant la rédemption, s'est même joint à lui. Le père Gabriel fait ainsi visiter plusieurs missions au cardinal Altamirano ; ce dernier est stupéfait autant qu'admiratif des multiples réalisations qu'il découvre : *réductions* organisées et prospérité de celles-ci, qualité de vie, présence de la religion, etc. À la fin de son séjour, Altamirano révèle la décision, sûrement du pape, prise avant même son arrivée en Amérique du Sud : les jésuites doivent quitter les réductions. Le prêtre et le frère Rodrigo refusent d'abandonner les Guaranis. Ils organisent la résistance contre l'armée portugaise, venue appliquer les accords de redistribution des terres entre Espagnols et Portugais : ceux-ci venaient d'être définis dans le *Traité des Limites*, signé en 1750 entre Ferdinand VI d'Espagne et Jean V du Portugal, dont le principal instigateur

[1] Fritz Hochwälder, dramaturge autrichien né le 28 mai 1911 à Vienne et mort le 20 octobre 1986 à Zurich. Après avoir émigré en Suisse en 1938, il commence à écrire des pièces de théâtre pour gagner sa vie. Sa pièce la plus célèbre, *Sur la terre comme au ciel* (*Das Heilige Experiment*), écrite en 1942, a pour thème la colonisation du Paraguay par les Jésuites au XVIIe siècle. Ses pièces traitent principalement de problèmes sociaux, politiques ou religieux afin de délivrer des messages moraux.

[2] YANNOU (Hervé), *Jésuites et Compagnie,* Paris, éd. Lethielleux, 2008, p. 197.

était le marquis de Pombal, hostile aux jésuites.[3] La mission est détruite : les Guaranis retournent dans la forêt. Et le cardinal conclut son rapport au Pape sur ces mots : « Et donc, Votre Sainteté... vos prêtres sont morts... et moi... vivant. Mais à la vérité, c'est moi qui suis mort... tandis qu'ils sont vivants. Car il en va toujours ainsi, Votre sainteté. L'esprit des morts survit... dans la mémoire des vivants. »

Le film de Roland Joffé, malgré son immense succès, pose néanmoins une série de problèmes. Ainsi, Jean Paul Duviols écrit :

> « Le titre du film n'est guère explicite. Que veut-on montrer ou démontrer ? Les implications du choix des missions jésuites au Paraguay sont nombreuses : colonisation, esclavage, soumission ou révolte, indianisme, exotisme, etc. Le sujet s'inspire donc de l'extraordinaire expérience socioreligieuse qui a duré un siècle et demi (de 1610 à 1717) dans les lointaines forêts du Paraguay et qui a été tour à tour commentée, dénigrée, au centre d'intérêts contradictoires et qui à son époque a intéressé Voltaire, l'abbé Raynal, Chateaubriand, etc., mais qui, de nos jours, reste malgré tout une utopie bien oubliée, malgré le succès, déjà lointain, de la pièce de théâtre de Fritz Hochwälder, *Sur la terre comme au Ciel.* »[4]

Une des raisons essentielles du succès du film *Mission* est sa musique, personnage central de l'action représentée. C'est, en effet, grâce à la musique que les jésuites parviennent à communiquer avec les Indiens. Cette musique originale a été composée par Ennio Morricone[5], qui s'est inspiré pour cette création des compositions du missionnaire jésuite Domenico Zipoli (1688-1726), figure majeure de notre thèse. En nous intéressant au parcours de Zipoli, personnalité aussi complexe qu'inédite, non seulement du fait de la rareté des sources originales, mais aussi, et surtout, du fait de son état – un musicien et

---

[3] Voir SAEGER, James Schofield: "The Mission and historical Missions: Film and the Writing of History", en The Americas 51 (3 January 1995), p. 393–415.

[4] DUVIOLS (Jean-Paul), *Le Miroir du Nouveau Monde : images primitives de l'Amérique,* 2006, éd. Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2. La raison d'État contre la cité de Dieu (à propos du film *Mission),* p. 335

[4] Ennio Morricone (Rome 1928) débute au cinéma en 1961. En 1964, il collabore pour la première fois avec Sergio Leone. Le tandem Leone-Morricone devient aussi célèbre que Hitchcock-Herrmann et Fellini-Rota. Tous leurs films communs appartiennent à la mythologie du septième art. Mais la carrière d'Ennio Morricone ne se limite aux épisodes avec Leone. Très prolixe, il compose la bande originale de plus de quatre cent films, pour des réalisateurs de tous genres et de toutes nationalités. Ses thèmes musicaux pour *Les moissons du ciel* (1978) de Terrence Malick, *Mission* (1986) de Roland Joffé et *Cinema Paradiso* (1989) de Giuseppe Tornatore sont très remarqués.

compositeur connaissant en son temps la renommée et le succès et tombant ensuite dans l'oublie –, nous tenterons, dans ce travail, de proposer une lecture et une interprétation de l'épopée jésuite, par le biais de la musique.

Qui est Domenico Zipoli ?

Son histoire – celle des faits ainsi que celle de l'interprétation qui en a été faite – est pleine de contradictions, de désaccords et de rectifications, qui ne sont pas tous résolus. Une vie d'interrogations, confuse et insaisissable, même pour le plus sagace des chercheurs. Cependant, ces dernières décennies, les découvertes à son sujet ont apporté davantage de clarté à sa vie et à son œuvre. En effet, depuis sa première biographie (non publiée) écrite par le père Martini à Bologne, en 1757[6], au fil des découvertes et des reconstructions, la version de sa vie et de son œuvre se sont considérablement affinées. On note, par ailleurs, le succès actuel de sa musique : depuis quelques années, de nombreux enregistrements viennent d'être donnés surtout par l'Ensemble Elyma sous la direction de Gabriel Garrido. (Voir Discographie).

L'intérêt de Zipoli est donc double pour nous : celui que peut susciter un personnage aussi mystérieux que mal connu – il faut signaler ici la difficulté d'accès aux sources et la rareté des documents originaux. Celui, également et surtout, d'un musicien et compositeur italien, jésuite et missionnaire au XVIII^e^ siècle, au cœur de l'aventure des missions ; au cœur, également, de l'épopée baroque de cette période, autant d'éléments qui permettront, comme nous le verrons au cours de notre travail, d'établir une synthèse entre la figure de Zipoli et celle, mythique, de *l'Orphée baroque*.

Comment, en effet, parler de Zipoli, sans incursions dans, d'une part, le contexte historique des missions jésuites et, d'autre part, dans le contexte artistique, musical en particulier, de cette ère du baroque ?

Nous avons donc choisi, en premier lieu, de découvrir le personnage de Zipoli et son « histoire double » : l'origine italienne du musicien alors célèbre sera confrontée à une succession presque vertigineuse (1933, 1941, 1946, 1957, 1959 !) de découvertes, parfois contradictoires, qui suscitent la polémique. Même si nous avons la certitude, aujourd'hui, que Zipoli est bien né italien, il n'empêche : l'idée, un moment reçue et

[6] Giovanni Battista Martini (1706-1784), prêtre, musicien, mathématicien et philosophe italien. Fut le maître de Mozart.

promue, d'un Zipoli américain – et de là la question de l'existence de deux Zipoli –, nous amène, naturellement, à examiner, en second lieu, le voyage, « d'un continent à l'autre », d'Europe en Amérique, du musicien devenu jésuite en 1717. Nous nous attacherons alors à décrire l'univers qu'il découvre en Amérique, où il reste jusqu'à sa mort en 1726 ; en nous fondant sur l'exemple du peuple guarani, nous évoquerons le fonctionnement des missions jésuites ou « réductions ». Zipoli, en tant que musicien, allait exceller dans son art dans un cadre bien spécifique et pratiquer amplement, la vertu évangélisatrice de la musique : « L'évangélisation par la musique, langage universel, qui fait partie de la mythologie apologétique diffusée par les jésuites eux-mêmes, était une réalité difficilement contestable. Les Guaranis s'y sont montrés particulièrement réceptifs. »[7]

C'est par cette description de « l'art jésuitique » que nous débuterons notre troisième partie, dédiée à l'analyse des principales œuvres conservées de Zipoli, en nous attachant particulièrement à ses composantes baroques, telles qu'elles furent introduites chez les Guaranis ; ce qu'il en est demeuré, comment et pourquoi. Voilà qui nous amènera à cette question cruciale : musique baroque, musique missionnaire : respect des cultures locales ?

En retour, il n'est malheureusement pas possible de traiter l'influence des airs et de la musique guaranis sur la musique de Zipoli, dans la mesure où, à la différence de l'Égypte ou de la Grèce antiques, il ne nous est parvenu, pour ainsi dire, aucun vestige de l'art musical guarani contemporain de Zipoli. Sans cesse, tout au long de notre travail, de la compréhension de la vocation de Zipoli à celle de la démarche jésuitique d'évangélisation, surgit la question centrale du respect des cultures locales.[8] À cet égard, le but que nous nous sommes fixé est double. Tout d'abord, nous nous sommes efforcés de mettre en lumière quelques-unes des équivoques et des erreurs qui ont émaillé la perte de prestige des jésuites – dont l'Ordre fut supprimé en 1773 par le pape Clément XIV –, et la méfiance, encore tenace aujourd'hui, qu'ils inspirent. Ensuite, nous avons tenté d'exposer, d'une manière générale, cette autre histoire qui se donne pour objectif fondamental de comprendre quel fut le respect des jésuites pour la culture autochtone.

---

[7] Ibid., p. 338.
[8] Voir DUVIOLS (Pierre), *La Lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial,* Toulouse, éd. Le Mirail, 2008.

L'histoire des missions des jésuites au Paraguay, par exemple, est un épisode qui, en dépit de sa relative brièveté (150 ans), a laissé des traces profondes dans l'imaginaire collectif, dans un sens ou dans un autre. Citons cette analyse du film *Mission :* « (…) Il est clair que le scénariste a choisi la voie apologétique. Les Indiens ont trouvé le bonheur sous *le joug suave de l'Évangile.* (…) Les jésuites sont présentés comme d'innocentes victimes, au même titre que les « bons sauvages » transfigurés par la foi chrétienne et par le charme de la musique européenne. »[9]

En effet, la scène finale du film montre un groupe d'enfants indigènes rôdant dans les ruines de la mission totalement détruite. Entre les restes, ils recueillent un violon abandonné, symbole de la splendeur ancienne, et au sitôt s'embarquent dans un canoë en s'éloignant dans une rivière aux eaux tranquilles. Ces images ne transmettent-elles pas d'une manière éloquente certaines des idées prédominantes sur le rôle de la musique européenne dans la vie des indigènes de l'Amérique du Sud ?

Précisons enfin que les sources relatives à l'histoire des réductions sont certes nombreuses et variées, mais très dispersées. C'est pourquoi, faute de moyens et pour nous en tenir à notre sujet, nous nous sommes concentré surtout sur les sources provenant de la Compagnie de Jésus elle-même. Ce choix, nous le justifions, car il nous aurait été matériellement impossible de consulter et de traiter la totalité des documents d'archives relatifs aux anciennes réductions jésuites. L'importante masse de documents, et leurs localisations géographiques (Rome, Buenos Aires, Córdoba, Madrid, etc.) rendaient difficile leur consultation. Faire des choix dans les documents est donc devenu une nécessité. Lorsque les jésuites furent expulsés, beaucoup de ces archives furent envoyées en Espagne, et déposés au Collège San François Xavier à Madrid, puis au sein du ministère de Justice, communément appelé *Temporalidades*. D'autres sont restés à Buenos Aires dans les Archives générales de la nation, aux archives provinciales et chez des particuliers. Les documents qui ont été transférés à Buenos Aires seront traités sans aucune précaution et d'une manière totalement désordonnée.

Ainsi, aujourd'hui, nous pouvons classer les documents en trois groupes : 1) ceux produit par les jésuites avant leur expulsion (1604-1767) ; 2) ceux fournis par l'Office des

[9] Ibidem, p. 338.

Temporalidades (1767-1810) ; 3) les lettres, relations et documents des Jésuites en exil (1767-1830).

Pour finir, nous ne pouvons pas ignorer les difficultés de lecture de sources et des études, entre polémique et hagiographie. Tradition depuis la création de l'ordre au XVI^{e} siècle. (L'ouvrage *Monita secreta* (Instructions secrètes), les intrigues des intellectuels et leur bannissement de France en 1, de Portugal en 1762, de Russie en 1759, de Chine en 1717, En Espagne en 1753, et enfin, le Pape Clément XIV prononça la suppression de l'ordre en 1773, qui condamnait le soi-disant conspirations de jésuites et de sociétés secrètes de prêtres. On les représentait à la fois comme idolâtres et comme despotes. Il ne s'agissait pas de dire la vérité, il s'agissait de dire des Jésuites le plus de mal possible. Pour en citer un exemple : l'écrivain argentin Leopoldo Lugones (1874-1938), suivant la tendance anti cléricale de son époque, critiqua fortement l'Église et les ordres religieux dans son livre *L'empire jésuitique.*

> « Il a été dit que ce *communisme* était que le bonheur même, en n'admettant ni pauvres ni riches, ce qui est discutable, et seulement si les Indiens étaient leurs propres administrateurs. Mais, sous la tutelle absolue des Pères- qui possédaient des profits illimités- cela n'était autre chose qu'un empire théocratique, où tout le monde était pauvre, sauf les maîtres. »[10]

Enfin, on peut dire qu'aucune autre expérience historique n'a inspiré autant de curiosité et autant de détracteurs. De nombreuses pages ont été écrites et continueront certainement à l'être. Le système communautaire missionnaire, pour certains, sera un parangon de vertu, tandis que pour d'autres une forme douce et résignée de l'exploitation humaine. La liste de propos des auteurs anti jésuite est sans fin. Nous pensons que l'intérêt et l'importance des réductions jésuites, mis à jour, même polémique, est toujours d'actualité, voire inépuisable.

[10] Traduit par nos soins : « Se ha dicho que el comunismo aquel constituía la felicidad misma, al no admitir pobres ni ricos; y ello resulta discutible, de haber sido los indios sus propios administradores. Pero bajo la tutela absoluta de los P.P., quienes disponían sin limitación de las ganancias, aquello no fue otra cosa que un imperio teocrático, en el cual todos eran pobres realmente, excepto los amos. » LUGONES, Leopoldo *Imperio jesuítico,* éd. Bajel, Buenos Aires, 1945, p. 173.

CHAPITRE PREMIER DOMENICO ZIPOLI, OU À LA DÉCOUVERTE D'UN GRAND OUBLIÉ : UNE HISTOIRE DOUBLE

L'histoire double de Domenico Zipoli est celle d'un itinéraire étonnant, s'étendant de l'Europe vers l'Amérique, du mondain à l'imaginaire. Découvrir cette histoire double de Zipoli est déjà un voyage en soi. En effet, pour de nombreuses raisons, le nom de Domenico Zipoli (1688-1726) est lié au patrimoine musical que nous ont légué les réductions jésuites. Né à Prato (Italie), il reçut une solide formation musicale avec de célèbres maîtres, tel Alessandro Scarlatti. Dès lors, Zipoli était déjà reconnu pour son talent de compositeur lorsque sa vie changea de façon radicale quand, motivé par la vocation sacerdotale, il se rendit à Séville où il entra dans la Compagnie de Jésus. En 1717, une expédition organisée par les jésuites partit vers le Rio de la Plata. Ses membres avaient pour mission de travailler dans les déjà célèbres réductions jésuites du Paraguay. L'énorme province de la vice-royauté englobait jusqu'au Collège des jésuites de Córdoba (Argentine), lieu où il s'établit. Pendant ces neuf années d'activité, Zipoli composa une grande quantité de musique qui était envoyée ensuite par des émissaires dans les trente villages qui faisaient partie des réductions. Quand l'Espagne ordonna l'expulsion des jésuites, en 1767, une grande partie de ses compositions fut détruite. Ce fut seulement en 1959 que le musicologue américain Robert Stevenson trouva à Sucre (Bolivie) des copies de sa Messe en fa, copiée à Potosi à la demande du vice-roi de Lima. En 1972, dans la réduction de Chiquitos (Bolivie), on trouva plus de dix mille manuscrits, une découverte considérée comme fondamentale pour la connaissance de la musicologie hispano-américaine. Parmi ces manuscrits, on a pu recueillir des œuvres de Zipoli : messes, motets, hymnes et pièces pour orgue. Certains manuscrits retrouvés en piteux état, moisissant dans des placards, voire des poubelles, ont dû être en grande partie reconstitués, mais le résultat en vaut largement la peine.

I. Un musicien italien

I.1. Environnement familial

Nous pouvons aujourd'hui affirmer que Domenico Zipoli naquit le 17 octobre 1688 à Prato (Toscane), dans la modeste maison de Sabatino Zipoli, père de famille de pauvre condition. Il y a encore peu de temps, ce renseignement posait un problème : la plupart des historiens et des musicologues avait jusque-là affirmé que Zipoli était natif de Nola au royaume de Naples. Comment concilier le Zipoli né à Prato avec un autre Zipoli né à Nola ? Effectivement, les seuls renseignements précis sur sa vie concernent sa naissance, à Nola, près de Naples, en 1680 ; et sa disparition mystérieuse de la scène musicale européenne dès 1716.[11] Ce renseignement « précis » sur son lieu de naissance était faux – Zipoli étant né à Prato.

Le point de départ de ce malentendu sur la ville de naissance de Zipoli était les écrits d'Ernst Ludwig Gerber[12] et de Jean Baptiste Weckerlin, où ces auteurs déclaraient : Zipoli né à Nola, près de Naples ; son père y aurait été maître de chapelle de la cathédrale, et aurait envoyé son fils Domenico au *Conservatorio della Pieta del Turchini,* jusqu'à son départ pour Rome.

> « Dominique Zipoli, organiste de l'église des jésuites à Rome, naquit vers 1675 à Nola, dans le royaume de Naples. Il était fils d'un maître de musique du chœur de la cathédrale de cette petite ville. Il fut admis comme élève au Conservatoire de la *Pietà dei Turchini,* où il eut pour maître Francesco Provenzale[13]. Sorti de cette école en 1696, il alla à Rome, ou il finit par se caser comme organiste. »[14]

Quant à son heure de naissance elle a fait également l'objet de quelques malentendus. En effet, dans le grand-duché de Toscane, il y avait un ordre ancien de calcul pour les jours et les heures, jusqu'en 1750. Vingt-quatre ans après la mort de

---

[11] INDY (Vincent d'), *Cours de composition musicale,* Paris, Ed. Durand, 1909, p. 71.
[12] Voir GERBER (Ernst Ludwing), *Historish Biographisches Lexikon der Tonkünsler,* Leipzig, 1790-92, Tome II, pp. 357-358.
[13] Francesco PROVENZALE (1624-1704), compositeur napolitain des opéras, surtout connu pour son activité de pédagogue.
[14] WERCKERLIN (Jean Baptiste), *Bibliothèque du Conservatoire. Catalogue de la Réserve,* Paris, (1885), 2ème éd. Hildesheim, 1973, p. 498.

Zipoli, ce mode de calcul a été changé et le calendrier français adopté[15]. Ce n'est pas ici le lieu d'entrer dans les détails de ce sujet compliqué ; cependant, selon le nouvel horaire, Domenico est né le 17 octobre à 1 heure 30, et non le 16 à 19 heures, de l'année 1688.[16]

Comme ses six frères, Sabatino, le père, est paysan (laboureur). Il a également dirigé une partie de la propriété de San Martino, appartenant à la richissime famille Nardini. Tout ceci ne l'empêche pas, au contraire, d'avoir de l'ambition pour sa descendance. Sa maison natale se trouvait hors des murs de la ville et appartenait à la paroisse de San Stefano dans laquelle fonctionnait une école primaire où Domenico étudia (aujourd'hui via Bologna n°79)[17]. On retrouve d'ailleurs la trace de l'aîné, Jean-Baptiste, à l'école supérieure de Prato où il enseigne la rhétorique et les humanités[18]. Le registre paroissial de 1688 montre que la famille Zipoli se composait, à la naissance de Domenico, de Margherita et Giuseppe (jumeaux de 14 ans), suivis de Arcangelo (dont nous ne savons pas s'il mourut par la suite), de 5 ans d'âge, et de Marie-Madeleine, âgée de 2 ans. Entre Sabatino, le père, et son épouse, Eugenia, il y avait 13 ans de différence (lui 50, elle 37). Vivent encore avec eux, Agnolo, le père de Sabatino, âgé de 80 ans, un neveu et une sœur d'Eugenia. Le grand-frère, Giovanni Batista, enseigna la rhétorique au séminaire de Volterra, où il fut ordonné prêtre en 1708. Il mourut très jeune. Poète aux grandes facultés intellectuelles, il était très apprécié. Antonio Francesco, né six ans après Domenico, fut à son tour consacré prêtre le 15 mai 1720. Rien ne se trouve dans les archives de la ville de Prato à propos de sa vie. Nous constatons l'extrême religiosité de cette famille, non sans admettre que peut-être le statut économique de celle-ci pourrait avoir conduit deux de ses fils à la prêtrise.

En ce sens, la recherche de l'éminent historien, le père Renzo Fantappiè, représente une contribution extrêmement importante à la connaissance de la famille de Domenico Zipoli, son éducation et sa formation musicale en particulier.[19]

---

[15] Voir *Archivio Storico Pratense,* année VII, 1929, p. 158. Cité par FANTAPPIE (Renzo), « Domenico Zipoli, Aggiunte alla Biografia », in *Prato Storia e Arte,* Année XI, N° 28, Prato, 1970.
[16] LANGE (Curt), « O caso Domenico Zipoli », in *Barroco*, Bresil, 1974, p. 13.
[17] RUBERTIS (Victor de), «La patria y la fecha de nacimiento de Domenico Zipoli», (La patrie et la date de naissance de Domenico Zipoli), in Revue *La salurante Musicale,* N° 53, éd. Eudeba, Buenos Aires, 1946, p. 16.
[18] FANTAPPIE (Renzo), « Domenico Zipoli, Aggiunte alla Biografia », pp. 5-26.
[19] FANTAPPIE (Renzo), op. cit., p. 12.

C'est sans doute à l'ombre de la cathédrale que Domenico vécut ses premières émotions musicales, comme soprano d'une maîtrise qui avait fort à faire pour se hausser au niveau des formations analogues de Florence, ville proche de Prato, et toujours sa rivale. L'Histoire fera la plus belle part à Florence. Pourtant, depuis le XVI^e siècle, Prato est célèbre pour la richesse de ses activités musicales et l'importance de ses manufactures d'orgue.[20] Le jeune Domenico a très probablement côtoyé les deux maîtres de chapelle de la cathédrale : Octavio Termini et Jean-Baptiste Becatelli. Aura-t-il découvert l'orgue à la tribune de la belle église Santa Maria degli Carceri où officiait le père Nicolo Rovinetti ou auprès d'Antonio Agostini, organiste de Saint-François ? On peut en tout cas le supposer. Le 3 mai 1699, à l'âge de 10 ans, à la cathédrale de Prato, Domenico reçoit sa confirmation par l'évêque Monsignor Leone Strozzi, parent de la princesse Maria Teresa Strozzi à qui Zipoli dédia plus tard son opus 1 la *Sonate d'intavolatura per organo e cembalo.*[21]

I.2. Formation musicale

Voyons de plus près son éducation musicale. Selon Lauro Ayestaran, l'enfant Domenico Zipoli étudia avec des maîtres de Florence. Il commença ses études musicales avec Piero Sammartini (1636-1701), organiste et maître de Chapelle du Duomo de Florence de 1686 à 1700. Après les premiers essais avec Sammartini, le petit Domenico commença à apprendre les rudiments de l'orgue et du clavecin avec Giovanni Maria Pagliardi (1637-1702), organiste à l'église Santa Maria del Fiore (Sainte-Marie-des-Fleurs).[22] Zipoli, âgé de 15 ans, se dirigea vers Giovanni Maria Cassini (1652-1719), nouvel organiste du Duomo de Florence et un des derniers représentants de la grande tradition organistique italienne. Mais, il faut attendre 1707 pour qu'un acte officiel, daté du 12 septembre, atteste la vocation musicale de Zipoli. Le jeune étudiant de 19 ans, dans une requête adressée à Ferdinand, grand-duc de Toscane, sollicite en effet l'aide

[20] FIORAVANTI (Roberto), "Un grande musicista pratense Domenico Zipoli", in *Prato storia e arte,* Anno I, n°1, 1960, p. 20.
[21] Voir LANGE (Curt), "O caso Domenico Zipoli", in *Barroco,* p. 17.
[22] AYESTARAN (Lauro), « Domenico Zipoli y el Barroco Musical Sud américano », in *Revista Musicale Chilena,* p. 106.

indispensable à la poursuite de ses études. Domenico présente lui-même sa première pétition au grand-duc en affirmant que l'argent sera consacrée à l'étude de la musique : « Domenico rédigea une deuxième pétition pour solliciter l'aide du grand-duc pour son perfectionnement, ainsi que pour obtenir un poste d'organiste ou de maître de chapelle. »[23]

Son désir le plus vif est de s'installer à Florence, où il y avait de nombreux enseignants. La demande d'une bourse confirme qu'il était : « Un jeune homme studieux, de bon esprit et dont l'on peut attendre beaucoup. »[24] Voici la lettre :

> « Altesse Royale, moi, Domenico Zipoli de Prato humble sujet de V.A.R., je désire ardemment approfondir mes études musicales, et, pouvoir avancer dans cette discipline, dans la ville de Florence, où se trouvent les meilleurs maîtres, ainsi que la commodité d'exercer diligemment mon métier de maître de chapelle ou d'organiste. Pour mieux servir V.A.R. Mais étant donné mes difficultés économiques, je vous supplie de m'accorder la somme de six écus par mois en forme de subvention caritative qui pourrait commencer à l'époque des verts pâturages depuis Livourne jusqu'à Prato. Pour vous remercier d'une telle grâce je prierai pour votre nombreuse famille, son bonheur et la sérénité de toute votre maison. Quam Deos, etc. »[25]

Zipoli dut obtenir gain de cause, puisqu'en 1707, il est effectivement à Florence l'élève de Giovanni Maria Cassini, maître de chapelle du Dôme. Il semble s'être acquis les faveurs de son maître à tel point que, dès l'année suivante, Casini l'associe aux 23 autres musiciens appelés à participer, chacun par un extrait, à la composition de l'oratorio *Sarah en Égypte* commandé par la confrérie de San Marco pour les célébrations du carême de 1708.[26] Il n'est pas sans intérêt de noter que parmi les plus illustres compositeurs chargés de la conception de cet oratorio « collectif », on relève les noms de

---

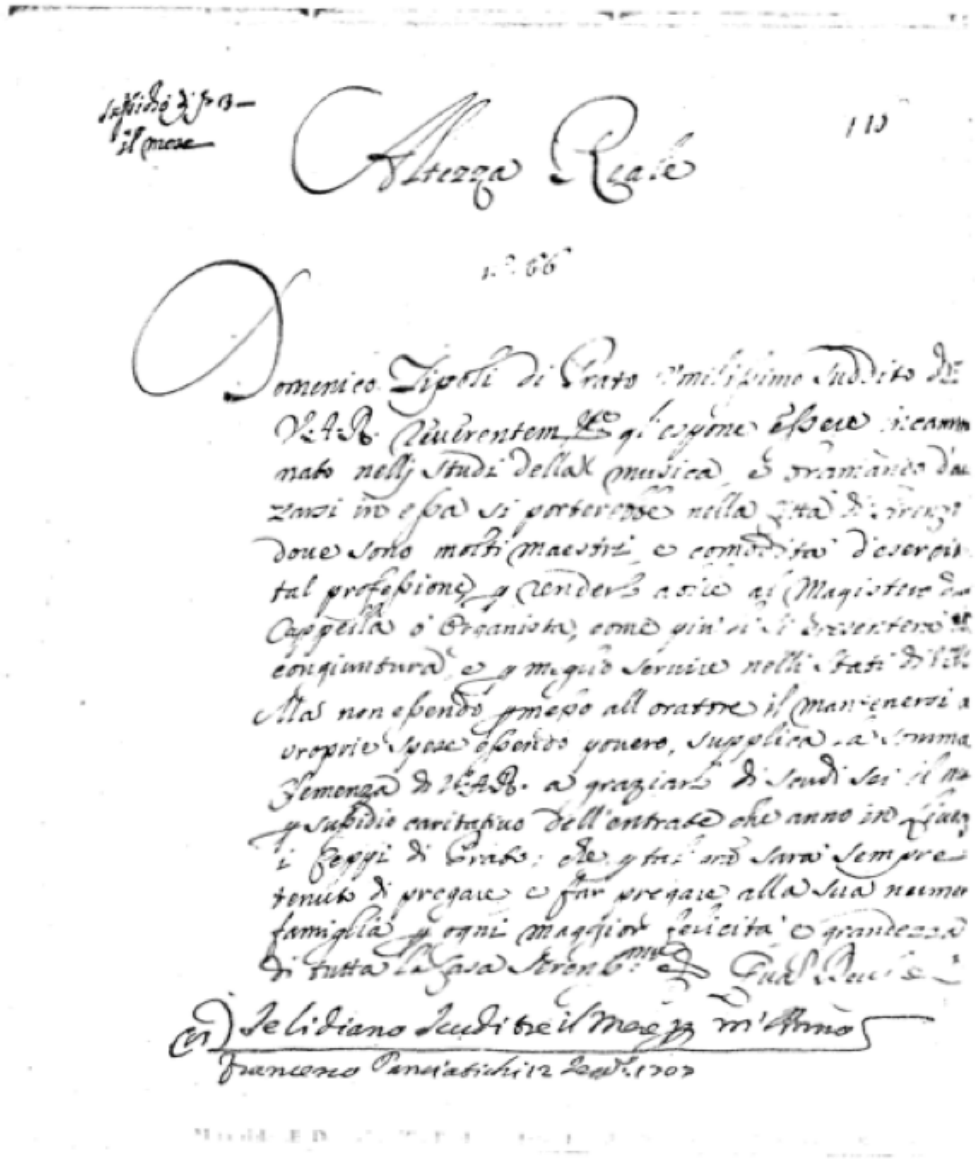
[23] Traduit par nos soins « Domenico presentó una segunda petición, en la que solicitaba un aixilio para poder perfeccionarse y ocupar un cargo de organista o de *maestro di cappella*. » LANGE (Francisco Curt), « El redescubrimiento de Domenico Zipoli », in *Montalban n° 22,* Caracas, 1990, p. 211.

[24] Traduit par nos soins : " Giovani studioso, bouno di spirito di buona espettativa. "

[25] FIORAVANTI (Roberto), « Il culto della musica in Prato », (Le culte de la musique à Prato), in Prato storia e arte, N° 16, 1966, p. 74. :
Altezza Reale, « Domenico Zipoli di Prato umilissimo suddito di V.A.R. reverentemente gl'espone essere incamminato nelli studi della musica, e, bramando d'avanzarsi inessa, si porterebbe nella città di Firenze, dove sono molti maestri e comodità d'essercitar tal professione, per renderlo abile al magisterio di cappella o organista, como pui li si présentera la congiuntura, e per meglio servire nelle stadi di V.A.R. Ma non essendo permesso all'oratore il mantenersi a proprie spese, essendo povero, supplica la somma clemenza di V.A.R. a grazialdo di scudi sei il mese per sussidio carirativo dell'entrata che ànno in Livorno i Ceppi di Prato che per tal Grazia sarà sempre tenuto di pregare e far pregare alla sua numerrosa famiglia per ogni maggior félicita e grandezza di tutta la casa serenissima. Quam Deos, etc.

[26] FANTAPPIE (Renzo), op. cit. p. 16.

Caldara, Gasparini, Scarlatti, Veracini, et, naturellement, celui de Casini.[27] En 1708, nouvelle requête : il souhaite se perfectionner et obtenir un poste d'organiste ou de maître de chapelle, quitte à changer de ville, si ces avantages ne peuvent être trouvés à Florence.



Lettre de Zipoli à Ferdinand grand duc de Toscane

[27] Voir GRENON (Pedro), S.J. *Noticia de Domingo Zipoli, Músico y Jesuita*, Córdoba (Argentine), 1948, éd. Impresor Biffignandi, p. 36.

Zipoli dut obtenir gain de cause, puisqu'en 1707, il est effectivement à Florence l'élève de Giovanni Maria Cassini, maître de chapelle du Dôme. Il semble s'être acquis les faveurs de son maître à tel point que, dès l'année suivante, Casini l'associe aux 23 autres musiciens appelés à participer, chacun par un extrait, à la composition de l'oratorio *Sarah en Égypte* commandé par la confrérie de San Marco pour les célébrations du carême de 1708.[28] Il n'est pas sans intérêt de noter que parmi les plus illustres compositeurs chargés de la conception de cet oratorio « collectif », on relève les noms de Caldara, Gasparini, Scarlatti, Veracini, et, naturellement, celui de Casini.[29] En 1708, nouvelle requête : il souhaite se perfectionner et obtenir un poste d'organiste ou de maître de chapelle, quitte à changer de ville, si ces avantages ne peuvent être trouvés à Florence.

I.3. Naples

Cette fois, le grand-duc de Toscane, Ferdinand, y joint sa recommandation personnelle et dirige les pas de Zipoli vers Naples, auprès d'Alessandro Scarlatti (1660-1725) qui venait d'y prendre la charge de maître de la chapelle royale.[30] Ce fut Cassini en personne qui recommanda Zipoli auprès du duc pour envoyer son élève auprès d'Alessandro Scarlatti à Naples. Il semblerait que Zipoli n'apprécia pas beaucoup l'esthétique de l'École napolitaine, non plus que le personnage de Scarlatti. Quels pouvaient être à l'âge de 20 ans les traits dominants et les ambitions de ce jeune provincial, devenu compositeur par vocation, et non – comme ce fut souvent le cas en Italie aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles – parce qu'il appartenait à une « dynastie » ? Il ne semble pas que ce soit auprès d'Alessandro Scarlatti (1660-1725), lorsque l'on sait son aversion pour les choses de l'enseignement (avec de rares exceptions comme Hasse[31], ou son propre fils Domenico), que ce jeune homme, dont on peut déjà évoquer le sérieux, ait trouvé ce qu'il attendait d'un maître !

Un conflit, dont on ne connaît ni l'origine ni la nature, éloigne très rapidement Domenico Zipoli d'un enseignement qu'il ne semble plus pouvoir respecter :

---

[28] FANTAPPIE (Renzo), op. cit. p. 16.
[29] Voir GRENON (Pedro), S.J. *Noticia de Domingo Zipoli, Músico y Jesuita*, Córdoba (Argentine), 1948, éd. Impresor Biffignandi, p. 36.
[30] FIORAVANTI (Roberto), op. cit. p. 20.
[31] Voir FLORIMO (F.), *La Scoula musicale de Napoli,* (L'école musicale à Naples), 1869, éd. Tipografia di Lorenzo Rocco, p. 18.

« Alessandro Scarlatti n'appartient à aucune école connue ; on ne possède pas de renseignements précis ni sur ses maîtres, ni sur ses élèves. On sait seulement qu'il eut pour élèves son fils Domenico et J.A. Hasse. »[32]

L'attitude conflictuelle de Scarlatti, dont nous ignorons les raisons, a dû causer chez Zipoli une impression fort désagréable. On l'imagine désorienté et découragé, se dirigeant cette fois vers Bologne, où il restera peu de temps, auprès du Père Vannucci, éminent moine théoricien du San Barbaziano et auteur du manuel *Regole da Sonare, Cantare, Comporre, e Trasportare per il Principianti* (Méthode pour jouer, chanter, composer et transposer conçu pour les débutants), qui ne lui apprendra sans doute pas grand-chose, puis vers Rome où il dut arriver en 1709.[33]

I.4. Rome

De retour à Florence, s'adressant encore au duc, Zipoli avait obtenu une deuxième fois une aide financière pour aller à Rome et finir ses études avec Bernardo Pasquini.[34] Celui-ci, toscan de naissance, écrivain et musicien, composa une quantité immense de musique, dont des opéras mais surtout des œuvres pour orgue et clavecin, qui le placent comme héritier spirituel de Frescobaldi. Voilà, le maître tant recherché sera (brièvement d'ailleurs) Bernardo Pasquini : avec lui débute la première grande période compositionnelle de la vie de Zipoli.[35] Dès 1710, le directoire de la congrégation Sainte-Cécile[36] lui passe commande de vêpres ainsi que d'une messe en l'honneur de San Carlo : initiative renouvelée en 1712 et 1713. Le carême de 1712 marque un autre tournant dans la carrière de Zipoli qui, pour la composition d'un oratorio (perdu) sur *Sant'Antonio di Padova* (Saint Antoine de Padoue), s'adjoint les services d'un librettiste fameux en son temps : Melindo Esculapiano. Le voici introduit dans le cercle très fermé des artistes et des intellectuels romains. Pour le dimanche des Rameaux de l'année 1714, un nouvel

---

[32] HONNEGER (Marc), *Dictionnaire de la Musique,* « *Les hommes et leurs œuvres »*, Vol. II, Paris, éd. Bordas, 1979, p. 988.
[33] AYESTARAN, op. cit., p. 107.
[34] Ibidem, p. 107.
[35] BOGHEN (F.), « L'art de Bernardo Pasquini », in Bulletin de la Société Française de Musicologie. Paris, 1931.
[36] GIAZOTTO (Remo) *Quatro Secoli di storia dell'Accademia nazionale Santa Cecilia* (Quatre siècles d'histoire de l'Académie Nationale Sainte Cécile), tome I, pp. 243-45.

oratorio (aussi perdu) commandé encore une fois par la congrégation Sainte-Cécile : *Santa Caterina vergine et martire* (Sainte Catherine, vierge et martyre), écrit pour l'église San Girolamo della Carità. Cette fois, le librettiste en est Giovanni Batista Grappelli, poète très en vue de la société romaine, notamment au palais Strozzi, haut lieu de l'Arcadie de Rome, autrement dit l'*Académie littéraire des Arcades de Rome* fondée en 1690.

I.5. Les Strozzi

La famille Strozzi est une ancienne et noble famille florentine, dont la célèbre dynastie commence réellement au XIV^e^ siècle. Jusqu'à son exil de Florence en 1434, la famille Strozzi était de loin la plus riche de la ville, et n'avait d'égale que celle des Médicis. La rivalité entre les deux puissantes maisons de Florence aboutit à la suprématie financière et politique de celle des Médicis au détriment des Strozzi qui durent s'exiler à Sienne. La famille Strozzi acquit par mariage les titres de *Prince de Forano* et *Duc de Bagnolo.* Ce qui est certain, c'est qu'une femme règne sur ce cénacle à Rome : Maria Teresa Mayorga Renzi Strozzi, princesse de Forano, qui jouera un rôle fondamental dans la vie de Zipoli, comme nous le verrons plus loin. De sa production, en dehors de sa *Sonate d'Intavolatura*, à peine ont survécu quatre œuvres : une sonate pour violon et continuo et trois cantates : *Dell'offese vendicarmi* (Vengeresses des offenses) *Mia Bella Irène* (Ma belle Irène). *O Daliso, da quel di' che partisti* (Oh Daliso, que dire depuis que vous êtes partie).[37]

Voilà brossé le tableau des jeunes années de Zipoli dans son pays natal, l'Italie. Mais que savons-nous maintenant du musicien, de l'autre côté de l'Atlantique ?

[37] Une copie de ces œuvres se trouve à la Deutsche Bibliothek, Marburg, Allemagne.

II. Un musicien jésuite au Nouveau Monde

Découvertes successives :

Pour commencer, n'oublions pas que, voici encore quelques décennies, Domenico Zipoli était considéré par la plupart des musicologues comme un compositeur oublié, voire parfaitement inconnu…

En dépit de quelques extraits publiés dans des compilations diverses, la connaissance de son œuvre se limitait à la seule *Sonate d'Intavolatura per Organo e Cembalo* (Sonate en tablature[38] pour orgue et clavecin) opus 1, publiée en 1726. On trouve également quelques études sur la musique italienne pour orgue et clavecin, où le talent de Zipoli a été reconnu à sa juste valeur par des auteurs comme Veitzmann ou Bonaventura.[39] Cependant, ne manquent pas non plus quelques musicologues qui ont douté de l'existence même de Zipoli. Ainsi, l'italien Guido Pannain (1891-1977), qui déclara que certains des morceaux parus dans le recueil *Sonate d'Intavolatura* devraient être attribués plutôt à Alessandro Scarlatti [40] qu'à Zipoli, en s'appuyant sur des manuscrits qui se trouvaient au conservatoire de Naples.[41] Il nous semble que Pannain n'a pas tenu compte des erreurs et des négligences des copistes qui, fait très répandu à l'époque, oubliaient assez facilement de mentionner le nom du compositeur.

Il a même affirmé : « Ces nouvelles (sur les études Zipoli) sont une pure fantaisie, et il est vrai que seulement en 1716 a été publié sous son nom imprimé une collection de pièces d'orgue intitulée Sonate d'Intavolatura. » [42]

---

[38] Le terme *tablature* a servi au XVII[e] siècle à indiquer les compositions publiées avec un système de deux portées, c'est-à-dire pour un instrument à clavier, par opposition à ceux qui ont été publiés sous forme de partitions de musique instrumentale ou vocale, avec quatre ou plusieurs lignes, chacune avec sa propre clé.
[39] LANGE (Curt), « O caso Domenico Zipoli », dans « Barroco », Brésil, 1974, p. 2.
[40] PANNAIN (G.), *Storia della Musica*, Torino, 1942, éd. Utet, p. 627.
[41] Voir GIACOMO (S. de), *I quattro antichi Conservatori musicali di Napoli, MDXLIII-MDCCC,* s.é., s.l. s.d.
[42] Traduit par nos soins : « Tales noticias (sobre los estudios de Zipoli) son pura fantasía, y solo es cierto que en 1716 se publicó impresa con su nombre una colección de piezas para órgano bajo el título de *Sonate d'Intavolatura*. » Cité par SZARAN (Luis), *Diccionario de la Música en el Paraguay,* Asunción*,* éd. La Gráfica, 1999, p. 501-502 :

II.1. 1933 - Citation de Guillermo Furlong (1889-1974)

Le point de départ d'une prise de conscience de l'importance de la figure de Zipoli fut le travail de l'historien argentin, spécialiste des missions au Paraguay, le père Guillermo Furlong (S.J.)[43], qui fait mention en 1933 d'un certain frère de la Compagnie de Jésus appelé justement Zipoli : « À Verger succéda le jésuite italien Pablo Anesanti et, à tous les deux, le jésuite italien Domenico Zipoli. »[44]

Cette citation est extraite du chapitre XIII, *Musiciens*, de son ouvrage intitulé *Les Jésuites et la culture au Río de la Plata*, paru en 1933, où il fait donc allusion au frère Domenico Zipoli, organiste et compositeur de Rome : « Cette figure de proue du baroque musical d'Europe et d'Amérique a été dévoilée progressivement depuis 1933, année où le père Guillermo Furlong S.J. signala la présence de Domenico Zipoli. »[45]

Ses sources : les Mémoires du père J.M. Peramás. S.J.[46] Bien entendu, le père Furlong est loin de se douter que le frère Zipoli nommé dans son ouvrage, était le même Zipoli organiste et compositeur à Rome !

II.2. 1941 - Article de Lauro Ayestarán (1913-1966)

Malgré son importance, cette nouvelle prit un certain temps à être connue et diffusée car, en ces années-là, le développement de la musicologie sur le continent latino-américain était à l'état embryonnaire et plutôt statique. Un des pionniers de cette discipline fut le musicologue Curt Lange (1903-1997), créateur de l'Institut interaméricain de musicologie. Lange, intéressé par le sujet, demanda à deux de

---

[43] Guillermo Furlong (1889-1974) est né dans la province de Santa Fe, Argentine le 26 Juin. Plus tard, à Córdoba, il rentré dans la Compagnie de Jésus pour y terminer ses études en Espagne. De retour à Buenos Aires il enseigné au Collège Jésuite du Salvador (latin, grec, anglais et histoire argentine). Directeur de la revue *Études*, développera, en tant que historien, la diffusion de la culture d'une époque peu étudiée, celle qu'appela *coloniale* et par la suite, *période hispanique*, ou de *domination espagnole*. En 1933, il publia une de ses œuvres le plus importantes : *Les jésuites et la culture au Río de la Plata.*

[44] Traduction par nos soins : A Verger sucedio el jesuita italiano Pablo Anesanti, y a ambos el jesuita italiano Domingo Zipoli. FURLONG (Guillermo), *Los Jesuitas y la Cultura Ríoplatense,* Buenos Aires, éd. Universidad del Salvador, 2ème édition, 1984, p. 129.

[45] Traduction par nos soins : Esta figura señera del barroco musical européo y américano han sido develados progresivamente desde 1933, año en el que el sacerdote jesuite Guillermo Furlong señalara la presencia de Domenico Zipoli. ZAMBRANO (Jorge) *Una semblanza de Domenico Zipoli,* Córdoba, éd. Universidad Nacional de Córdoba, 1995.

[46] FURLONG (Guillermo), op. cit.

ses disciples, Lauro Ayestarán (1913-1966) d'Uruguay, et Rodolfo Barbacci (1911-1985) d'Argentine, d'enquêter sur le « cas » Zipoli et de voir si, finalement, le frère Zipoli était ce même Zipoli qui était né à Prato. Voilà que se présentait l'opportunité de commencer, une fois pour toutes, un travail sérieux, systématique, destiné à clarifier, corriger et fixer, dans l'histoire de la musique latino-américaine, l'incroyable activité musicale développée dans les missions jésuites : « La découverte et connaissance de Zipoli ont été une source d'informations particulièrement éclairantes quant à la circulation des partitions musicales au sein et entre les différentes missions ».[47]

Cette énorme tâche, qui devait également éclaircir la figure de Zipoli, était devenue d'autant plus indispensable que florissait à l'époque une littérature pseudo historico musicale, d'un amateurisme pour le moins affligeant. Rodolfo Barbacci s'installa à Lima (Pérou), et ses travaux s'éloignèrent considérablement de l'étude de Zipoli. Lauro Ayestarán, lui, se consacra exclusivement au « cas » Zipoli, recevant en ce sens l'aide précieuse de père Furlong (S.J.), auteur de la découverte. En rassemblant ces références, Ayestarán arriva à la conclusion que l'humble frère Zipoli et le compositeur italien formaient une seule et même personne.[48] En effet, dans un article Lauro Ayestarán explique que Domenico Zipoli, touché à Rome par une forte vocation religieuse, devient jésuite en 1716. Justement, le point de départ de cette thèse fut la citation du père Furlong. Toujours selon Ayestarán, Zipoli débarqua probablement à Buenos Aires en 1717 pour aller ensuite séjourner à Córdoba comme maître de chapelle.

> « Cela fait exactement 21 ans (*En réalité cette note fut écrite en 1961, cela fait 71 ans*) que nous avons publié, à Montevideo, un article intitulé « Domenico Zipoli le grand compositeur et organiste romain du 1700 au Río de la Plata ». Cet article démontre, ou essayer de démontrer, que l'éminent musicien italien, touché à Rome par la vocation du sacerdoce, avait rejoint la Compagnie de Jésus en 1716 ; pour arriver à Buenos Aires en juillet 1717 et après à Córdoba comme maître de chapelle chez les jésuites. Il trouvera la mort dans cette même localité le 2 janvier 1726. Et ce qui était le plus important : ses œuvres conçues à cette époque, aurait vraisemblablement été écrites à Córdoba. En fin de compte seront, théoriquement, ses années les plus florissantes (de 28 à 38 ans) Cela se serait passé en Amérique du Sud dans l'exercice de son métier de *maestro di capella. »* [49]

[47] LANGE (Curt), « El extrañamiento de la Compañia de Jesus» (« Le bannissement de la compagnie de Jésus »), in Revista musical chilena, p. 61.

[48] Traduit par nos soins: « Haber descubrierto a Zipoli produjo una serie de informaciones esclarecedoras relacionadas con el suministro de música a las Misiones. » AYESTARAN (Lauro), op. cit., pp. 74-79.

[49] Traduit par nos soins : Hace hoy puntualmente 21 años publicamos en Montevideo un folleto titulado "Domenico Zipoli el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata". En él se demostraba -se pretendía demostrar- que el eminente músico italiano, tocado en Roma por la vocación

L'article de Lauro Ayestarán contient cependant un nombre considérable d'erreurs probablement dues à un certain défaut d'expérience en ce qui concerne l'histoire de la musique et ses méthodes de recherche. Il reste que sa découverte modifia les encyclopédies et les dictionnaires de musique, et, en outre, réveilla l'intérêt porté par les musicologues au musicien italien. Ayestarán tenta donc d'éclaircir la biographie de Zipoli à l'aide des archives de la Compagnie de Jésus. Grâce aux bons offices du père Furlong, il mit à jour un document d'une importance capitale, selon lequel Domenico Zipoli s'était embarqué avec un groupe de missionnaires et de novices venus de différents pays d'Europe. Parti de Cadix en direction de Buenos Aires (Argentine) vers 1717, il continua son périple jusqu'au Collège Majeur des Jésuites à Córdoba (vice-royauté du Rio de la Plata). Le but de ce voyage était de renforcer l'administration et le service religieux des *Provincias de Misiones* (située dans le nord-est de l'Argentine) et d'aider à la conversion des Indiens au catholicisme.

II.3. 1941 - Les archives de la Compagnie de Jésus : Notice nécrologique de Zipoli

L'auteur de ce document – le *Cathalogus Publicus Provinciae Paraquarensis* – le père Pedro Lozano S.J., qui fut aussi son compagnon de voyage, y confirme le lieu de naissance et le décès du frère Zipoli, ainsi que ses activités à la *Chiesa del Gesù* (église des jésuites) à Rome. Lozano qui deviendra l'un des supérieurs de la Compagnie soutient même que Zipoli jouissait d'une bonne santé (*vires integrae*), en expliquant, par la même occasion, les causes de sa mort, probablement due à la tuberculose (*maligne tabes*). Voici un extrait du texte rédigé en 1728 :

---

sacerdotal, había ingresado en la Compañía de jesús en 1716; había llegado a Buenos Aires en julio de 1717 y después de haber permanecido en Córdoba como maestro de capilla de los jesuitas, la muerte le habla encontrado en esa localidad el 2 de enero de 1726. Y lo que era más importante : sus obras más grávidas, 'Presumiblemente, se habrían escrito en la Córdoba del siglo XIIl. A final de cuentas, sus años teóricamente más florecientes -de los 28 a los 38- 'habrian acontecido en Sudamérica Y en el ejercicio de su profesión de *maestro di cappella.* » AYESTARAN (Lauro), « Domenico Zipoli y el barroco musical sudaméricano», in Revista Musical Chilena, année XVI, n° 81-82, Santiago de Chile, juillet décembre 1962, p. 95.

> « Domenico Zipoli, venu de Prato en Étrurie, ayant terminé ses quatre années de théologie mais non initié aux choses sacrées à cause de la vacance du siège épiscopal, paya, premier de ses condisciples, le tribut dû à la nature, au début de l'année 1726. Musicien très expert, ce dont il donna un exemple éminent dans un livret imprimé, il fut associé au théâtre de la Maison professe de Rome.[50] Bien qu'il pût espérer mieux encore, il subordonna toutes choses au salut des Indiens et s'embarqua pour le Paraguay, inscrit à la Société de Séville. » [51]

Le père Lozano nous offre peu de traits psychologiques ou spirituels sur Zipoli, mais ils sont suffisants pour nous donner une image assez idyllique : un homme modeste et simple, généreux et humain, virtuose et pieux, et éminent et sans égal dans l'art de la musique. On le sait déjà studieux, de bon esprit, et capable de répondre aux meilleures attentes.

Pour sa part, le père Guillermo Furlong publiera quelques années plus tard, une lettre du père Manuel Querini, datée en janvier 1726 (sans nommer le jour) et adressée au frère Francisco Pino, dans laquelle il confirme la date de la mort de Zipoli : « Vous avez sûrement appris, mon frère, qu'en avril de l'année dernière, Dieu décida de nous enlever le Père Burgés, et au deuxième jour de ce mois de janvier, le frère Zipoli. »[52]

Le père Francisco Burgés mourut effectivement le 24 avril 1725.[53]

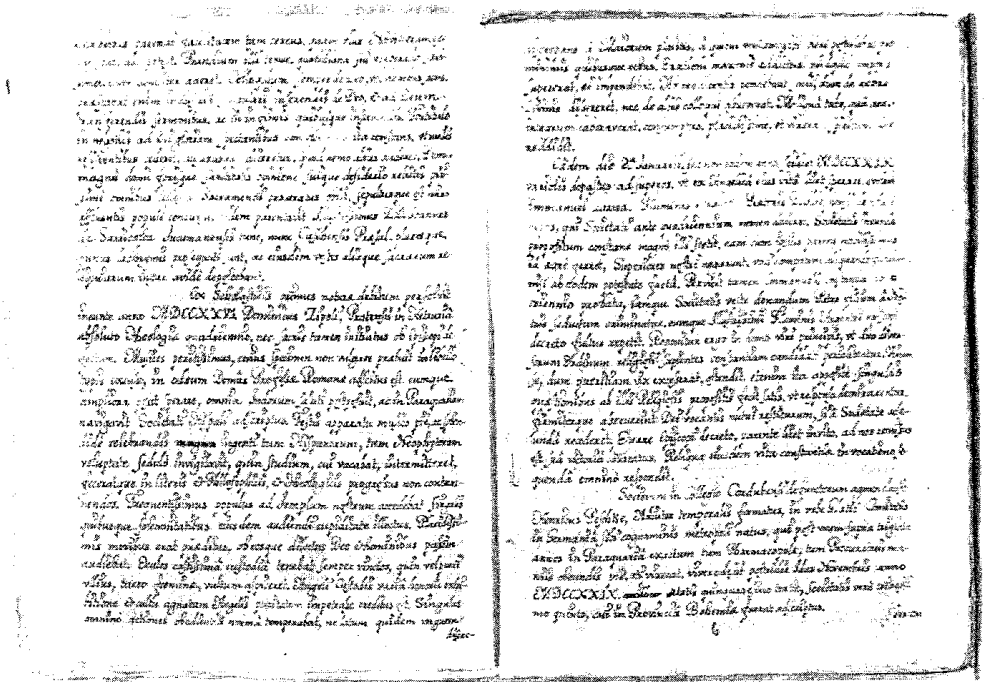
---

[50] On à toujours mal traduit ce passage en : Il avait été maître de chapelle de la Maison professe de Rome ». Une charge que Zipoli n'a jamais exercé. Voir note 57.

[51] Traduit par nos soins : Ex scholasticis primus naturae debitum persolvit ineunte anno MDCCXXVI : Domenicus Zipoli, Pratensis in Etruria, absoluto theologiae quatriennio, nec sacris tamen initiatus, ob episcopi defectum. Musicus peritissimus, cuius specimen non vu1gare praebuit in libello typis excusso, In odaeum Domus Professae Romanae adscitus est; cumque ampliora posset spetare, omnia indorum saluti postposuit ac in Paraquariam navigavit, Societati Hispali adscritptus. (Extrait, voir la totalité du texte en Appendice) *Litterae annuae provinciae paraquensis* 1720-1730, Staatsarchiv Munchen, Bavière (Jésuites 267)

[52] Archivo de Buenos Aires : *Compañia de Jesus, 1726,* Cité par FURLONG (Guillermo), « Domenico Zipoli, Músico Eximio en Europa y América », in *Archivum Historicum Societatis IESU, Vol. XXIV*. Roma, 1955, p. 427 :
Como sabe mi hermano, en abril del pasado año plugo a Dios llevar para si a nuestro Padre Burgés, y al segundo día de este mes al Hermano Zipoli.

[53] Ibidem. Francisco Burgés (1642-1725), fut professeur au collège Córdoba de Tucuman puis procureur de la province du Paraguay. Auteur du mémoire dédié au Roi Philippe V d'Espagne (1703).
« que non contenta, magnam pecuniae summam ad has missiones continuandas erogasse, non exiguam quoque ad domesticam difficultatem sublevandam suppeditasse : multa etiam donavit ad sacras vestes, taltarium velamenta in novis oppidis conficienda. Regis tamen Catholici Philipi quinti enituit maxime liberalitas ; nam, ut cognovit copiosas huius missionis fructus, praeter multa privilegia, elargitus est etiam annuum censum, quo societati perpetua, stabilisque sedes in hac provincia maneret. »
(Litt.ann. 1714-1720+Rome, ARSI, Paraqu. 9, f°375v.



Notice nécrologique de Zipoli (Père Pedro Lozano S.J.)

III Y a-t-il deux Zipoli : un italien et un américain ?

III.1. 1946 - Article d'Adolfo Salazar (1890-1958)

En mai 1946, le musicologue espagnol Adolfo Salazar[54] (1890-1958) publia un article en réponse à la théorie de Ayestarán, en attirant l'attention sur l'importance de ne pas confondre les deux Zipoli.

> « Le musicologue uruguayen Lauro Ayestarán publia, sous forme de brochure, des travaux édités dans des magazines de son pays. L'un d'eux, intitulé « Domenico Zipoli, le grand compositeur romain et organiste du 1700 au Rio de la Plata », a un intérêt particulier car il se réfère à un personnage curieux, dont la vie est peu connue et entourée de mystère, encouragés à faire des hypothèses qui, toutefois, malgré les tentations qu'éveillé cet affaire, ne peut pas devenir réalité en raison du manque de données concrètes. »[55]

Malgré cela, Lauro Ayestarán continuait de croire à sa théorie : « Le premier musicologue capable de présenter une biographie de Zipoli digne de ce nom fut, en fin de compte, L'Uruguayen Lauro Ayestarán, auteur d'une importante communication publiée en 1941 à Montevideo sous le titre : *Domenico Zipoli, el gran compositor y organista romano en el Río de la Plata.»* [56]

Davantage qu'une affirmation historique reposant sur une date et une localité quelconques, il s'agissait là d'une constatation : la musique pour orgue de Zipoli laissait apparaître d'évidentes similitudes avec celle du grand organiste de l'église Saint-Pierre-de-Rome, Girolamo Frescobaldi (1583-1643).[57]

---

[54] (Madrid, 1890-Mexique, 1958) musicologue et compositeur espagnol. Il a étudia sous la direction de Perez Casas, de Falla et Ravel. Il fonda la Société Nationale de Musique en1915. En 1937, il s'exile au Mexique. Il est l'auteur aussi d'essais musicaux (musique contemporaine en Espagne, 1930; musique dans la société européenne, 1942-1946; musique et de ballet en 1951 et des œuvres symphoniques, de chambre et vocales.

[55] SALAZAR (Adolfo), « El caso Domenico Zipoli », (Le cas Domenico Zipoli), in Revue, « Nuestra musica », Année 1, N° 2, Mexico, Mai 1946, p. 80.
« El musicologo uruguayo Sr. Lauro Ayestarán, publico en forma de folleto algunos trabajos que habian visto ateriormente la luz en revistas de su país. El que titula « Domenico Zipoli, el gran compositeur y organista romano del 1700 en el Rio de la Plata », tiene especial interes porque se refiere a una figura curiosa, cuya vida, mal conocida y rodeada de cierto misterio, incita a hacer suposiciones que, a pesar de las tentaciones que despiertan, no pueden convertirse en realidad por falta de datos fehacientes. »

[56] PACQUIER (Alain), *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde,* Paris, éd. Fayard, 1996, p. 164.

[57] « Girolamo Frescobaldi né à Ferrare en 1583, mort à Rome en 1643, fut un enfant prodige que l'on mena à travers les villes d'Italie où il était fêté. Jeune homme, il paraît avoir séjourné au Pays-Bas ; en 1608, il reçut le poste d'organiste de Saint-Pierre de Rome, qu'il conserva presque jusqu'à sa mort. De 1628 a 1633 il fut autorisé a résider, comme organiste du duc, à Florence ? La peste et la guerre le chassèrent de cette

> « On peut distinguer précisément trois groupes, parmi les compositeurs italiens de musique instrumentale dans la première moitié du XVIII[e] siècle : les successeurs directs de Frescobaldi et Pasquini ; les maîtres de Naples ; enfin, ceux de Venise. Dans le premier groupe, le nom le plus important est celui de Domenico Zipoli, organiste (en 1716) de l'Église des Jésuites à Rome, auteur de sonates pour orgue qui sont des suites de pièces profanes et religieuses avec le sens ancien du mot Sonate. »[58]

Il est important de se souvenir que l'Italie des XVII[e] et XVIII[e] siècles était divisée en plusieurs États. À partir de là se formèrent également des styles musicaux très divers. Au nord, le vénitien, au centre, le florentin et le romain, et au sud, le napolitain. À Venise, après la mort de Claudio Monteverdi (1567-1643), la *Scuola veneziana* (École vénitienne), était représentée surtout par Francesco Cavalli (1624-1681), Antonio Caldara (1670-1736), Antonio Vivaldi (1678-1741), Benedetto Marcello (1686-1739) et Baldassare Galuppi (1706-1785), entre autres. Ainsi, à Florence, premier centre de l'art instrumental, on trouvait des musiciens comme Jacopo Péri (1561-1633), Giacomo Caccini (1545-1618), Vincenzo Galilei (1520-1591), Ottaviano Rinuccini (1687-1765), Pietro Nardini (1722-1793), Giovanni Piantanida (1692-1754). À Rome, centre de la musique officielle, on rencontrait des musiciens comme Bernardo Pasquini (1637-1710), Giovanni Vitali (1670-1750), Arcangelo Corelli (1653-1713) et ses élèves : Francesco Geminiani (1687-1762) et Pietro Locatelli (1695-1764) [59] À Naples, après Alessandro Scarlatti (1660-1725) et Francesco Provenzale (1627-1704), on peut citer Francesco Durante (1684-1755), Nicolo Porpora (1686-1768), Giovanni Pergolèse (1710-1736), Leopoldo Leo (1694-1744), Nicolo Jommelli, (1714-1774), Tommaso Traetta (1727-1779).

Pour bien marquer les différences, il faut souligner le caractère lyrique de l'école vénitienne, la subtil délicatesse de l'école florentine, les constantes réminiscences de Palestrina à Rome et, enfin, le style sensuel de l'école napolitaine.[60] Or, une étude minutieuse de l'œuvre de Zipoli indique que son style a très peu de rapports avec celui de Naples et est, en revanche, proche du style romain. Ayant reconnu l'ascendance musicale

---

ville. Sur talent sur l'orgue tenait de la magie. » NEF (Charles), *Histoire de la musique,* Lausanne, éd. Payot, p. 245.

[58] COMBARIEU (Jules), *Histoire de la Musique,* Paris, éd. Collin, Tome 1, p.152.

[59] Voir CLERCX (Suzanne), *Le Baroque et la Musique, essai d'esthétique musicale*, Bruxelles, éd. Société Belge de Musicologie, 1944.

[60] Ibidem

de Zipoli, le problème d'Ayestarán était de concilier sa musique avec son lieu de naissance.[61] Au même moment, Adolfo Salazar argumenta qu'on pouvait très bien considérer l'existence de deux Zipoli (l'un européen et l'autre américain), dans la mesure où il lui semblait inadmissible qu'un organiste de l'église du Gesú à Rome, un des postes les plus enviés en Italie, puisse aspirer à le quitter pour partir aux lointaines colonies espagnoles. Donc, selon lui, aucune activité de musique n'existait à Córdoba (Argentine) à cette époque.[62]

III.2. 1946 - Victor de Rubertis (1911-1975) : l'acte de naissance de Zipoli

La solution fut apportée par une découverte extraordinaire. Le musicologue argentin Victor de Rubertis publia à Buenos Aires les archives de la cathédrale de Prato (Italie), dans lesquelles figure le nom de Zipoli. De Rubertis avait tout simplement écrit au maire de la ville de Prato en lui demandant une copie de l'acte de naissance de Zipoli, vers 1688. Selon le document qui lui fut adressé, un certain Domenico Zipoli, fils de Sabatino Zipoli et d'Eugenia Varrochi, était bien né à Prato, le 16 octobre 1688[63] : « Au jour d'octobre 1688, Domenico, fils de Sabatini a son tour fils de Angnolo Zipoli, du domaine du Doumo, et d'Eugenia fille de Sbastiano Varrochi, sa femme, naquit à 7 heures de la nuit précédente l'enfant nommé qui fut porté à la Cathédrale pour être baptisé. A comparu comme témoin Antonio, fils de Francesco Giullari de Prato. »[64]

---

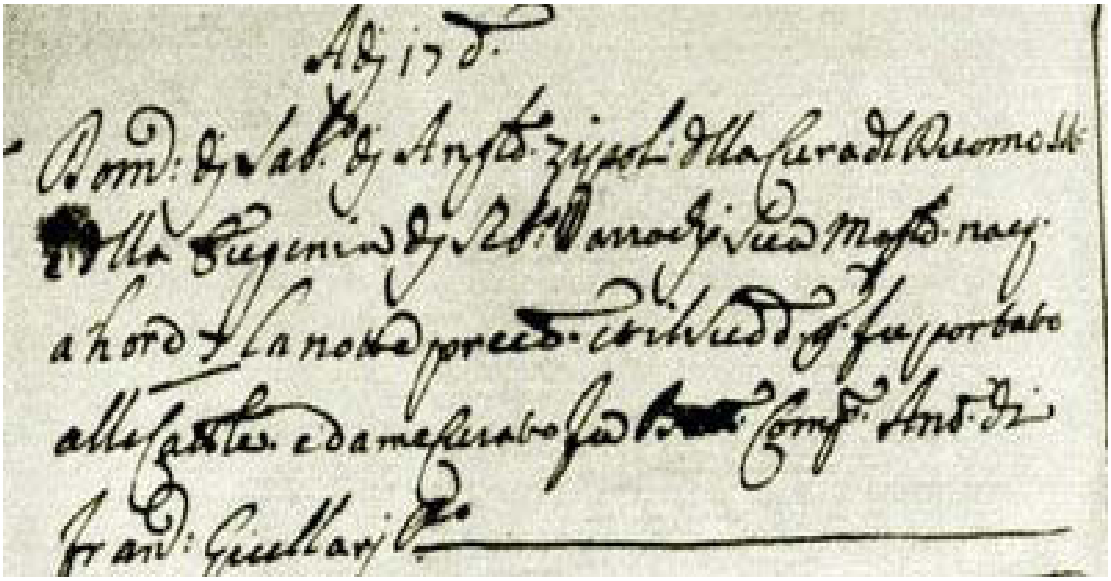
[61] Nola au lieu de Prato.

[62] SALAZAR (Adolfo), « El caso Domenico Zipoli », dans *Nuestra Musica,* Mexique, 1946, pp. 80-83.

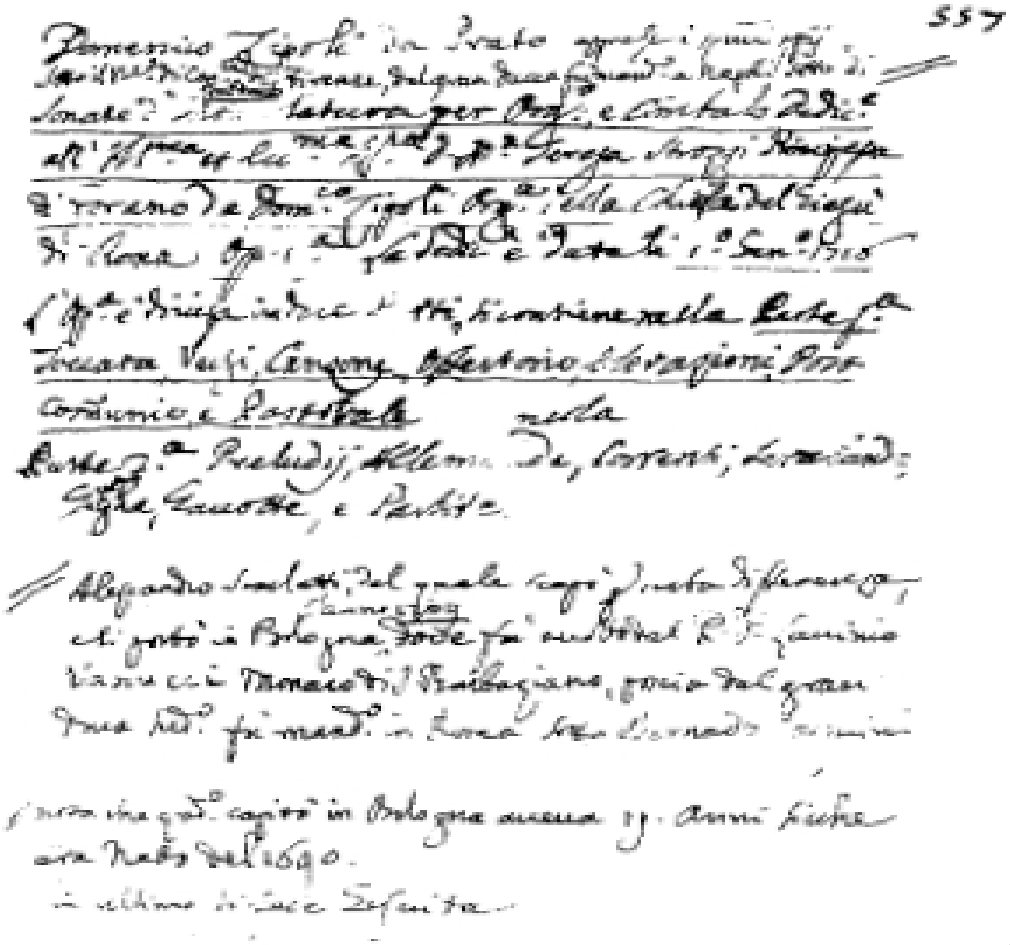
[63] L'indicatif 7 heures de la nuit précédente semble se référer plutôt à 19 heures du 16 octobre. Mais, c'est seulement au milieu du XVIIIe siècle qu'est adopté en Toscane le système moderne de comptage des heures et des jours. Selon Fantappié, en se basant sur ce nouveau calcul, précise que le 17 octobre la journée commença à notre 18h30 actuelle, et parce que Zipoli voit le jour la nuit précédente à 19 heures, et toujours selon ces calcules, le compositeur aurait né le 17 octobre vers 1heure 30, et non le 16 octobre à16 heures. (Voir page 18).

[64] Archive communal de Prato, dans le Vol. Intitulé : *Indice dei battezzati nel doumo di Prato,* folio 35v n° 8, cité par RUBERTIS (Victor de), «La patria y la fecha de nacimiento de Domenico Zipoli», (La patrie et la date de naissance de Domenico Zipoli), in Revue *La silurante Musicale*, N° 53, éd. Eudeba, Buenos Aires, 1946, p. 14 :

Et di 17 detto (ottobre 1688) Domenico di Sabatino di Angiolo Zipoli della Cura del Doumo, e della Eugenia di Sebastiano Varrochi sua moglie, nacque a hora 7 de la notte précédente, et il suddetto giorno fu portato alla Cattedrale e da me Curato fu battezzato. Compare Antonio di Francesco Giullari di Prato.



Acte de baptême de Domenico Zipoli. Archives de la Ville de Prato



Note biographique de Zipoli par le Père Martini, manuscrit trouvé au monastère San Francesco de Bologna

III.3. 1957 - Luigi Tagliavini : le manuscrit du père Martini

Vers 1959, l'organiste et musicologue italien Luigi Ferdinando Tagliavini publia, à Heidelberg, en deux volumes, une révision de la *Sonate d'Intavolatura* de Zipoli. Dans son introduction, il communiquait au monde musical sa découverte en 1957 d'un manuscrit au monastère San Francesco de Bologna, dont l'auteur, était le père Martini. Le père Martini est une personnalité considérable du XVIII[e] siècle musical par l'influence qu'il a exercée parmi ses contemporains. Élève de son père Antonio, puis de Zanotti, il fut sans aucun doute un des musiciens les plus cultivés de son temps : violoniste, chanteur, claveciniste, organiste d'abord ; mais aussi mathématicien, théologien, philosophe. Prêtre, il devient maître de chapelle à San Francesco de Bologne et ne quittera jamais sa ville. On vient à lui de toutes parts, pour profiter de son immense érudition et de son rare sens pédagogique. On le consulte, on lui écrit depuis toute l'Europe. Il aura, en 1770, Mozart comme élève. Martini avait entrepris une monumentale histoire de la musique restée, hélas, inachevée. Le manuscrit trouvé de Martini s'est intitulé Compositeurs*, Notice historique et leurs œuvres* et à la page 557 on pouvait lire : « Domenico Zipoli, né en 1690 à Prato en Italie, qui était devenu très jeune maître de chapelle de la cathédrale du Grand Duché de Florence, fut envoyé à Naples auprès d'Alessandro Scarlatti. Après un fort différend, il s'éloigna de ce dernier et partit pour Bologne, où il fut reçu, en 1709, par Lavinio Vannucci, moine de Saint Barbaziano. Plus tard, grâce au Grand Duc, il fut dépêché à Rome auprès de Bernardo Pasquini. Il avait alors à peine 19 ans. Par la suite, il deviendra jésuite. [65]

Mais le monde musical allait d'abord connaître, en 1959, un autre événement spectaculaire : l'extraordinaire découverte d'œuvres encore inconnues du compositeur italien. Cet événement se produisit lorsque le Dr Robert Stevenson[66], professeur de

---

[65] Traduit par nos soins : Domenico Zipoli da Prato apprese i primi principale sotto il Maestro de Cappella del Duomo di Firenze del Gran Ducca du mandato a Napoli sotto di Alessandro Scarlatti, del quale scapo per acuta differenza e si porti in Bologna l'anno 1709 dove fù accolto del P.D. Lavinio Tanucci Monaco di San Barbaziano, poscia dal gran duca suddetto fù mandato in Roma sotto Bernardo Pasquini. Nota che quando capito in Bologna aveva 19. Anni sicche era nato nel 1690. ln ultimo se face Gesuita. TAGLIAVINI (Luigi V.), Préface à l'édition de *Domenico Zipoli, Sonata d'Intavolatura per Organo e Cembalo*, Heidelberg, éd. Willy Müller, 1959, p. XIV.

[66] Robert Murrell Stevenson (3 juillet 1916, Melrose, Nouveau-Mexique) est un musicologue américain. Il a étudié à l'université du Texas à El Paso, à la Juilliard School of Music (diplômé en 1939), à Yale

musicologie à l'université de Los Angeles, découvrit un manuscrit aux archives ecclésiastiques de la ville de Sucre en Bolivie.

III.4. 1959 - Robert Stevenson (1916-2002) : la Messe en Fa *de Zipoli*

Le manuscrit que Stevenson découvrit aux Missions de Potosi est la copie d'une messe en fa majeur à trois voix (soprano, alto et ténor), deux violons, orgue et basse continue portant l'indication : Messe *de D. Zipoli. Copié à Potosi (Bolivie) en 1784.*[67] La messe est donc écrite pour trois voix seulement, selon le style italien de 1700. Elle comprend quatre parties : Kyrie, Gloria, Credo et Sanctus ; il manque donc le Benedictus et l'Agnus Dei de l'ordinaire traditionnel. On peut présumer que ce manque est intentionnel car plusieurs messes de l'époque se terminent avec le Sanctus.[68] Le manuscrit a été rédigé par un copiste colonial inconnu ; son parfait état de conservation laisse supposer que la messe de Zipoli ne fut jamais jouée : « C'est là qu'il (Stevenson) découvrit la *Messe à trois voix* copiée à Potosi en 1784. Une copie, certes, mais dont la fragile attribution venait illustrer l'activité « américaine » d'un compositeur dont la carrière n'avait donc pas été forcément interrompue par son exil volontaire aux Indes. »[69]

En conclusion, un jeune musicologue uruguayen, Lauro Ayestarán, eut l'honneur d'éclaircir l'énigme de la vie de Domenico Zipoli, excellent musicien, successeur direct de Frescobaldi selon certains de ses contemporains, en pleine effervescence créatrice et promis à une brillante carrière, qui entra à la Compagnie de Jésus pour s'embarquer dans l'aventure missionnaire. On peut supposer que Zipoli savait à quel point les indigènes

---

University (MM) et à l'université de Rochester (doctorat en composition 1942) ; des recherches plus approfondies l'ont amenés à Harvard University (1943), au Princeton Theological Seminary (1949) et à l'université d'Oxford (1954). Il a enseigné à l'université du Texas et au Westminster Choir College dans les années 1940. En 1949, il devient membre du corps professoral de l'université de Californie à Los Angeles où il a enseigné jusqu'en 1987. Son centre d'intérêt majeur s'est porté sur la musique d'Amérique latine, et il a grandement contribué à l'histoire de la musique espagnole et américaine. Ses nombreuses publications révèlent une maîtrise impressionnante des outils bibliographiques et de la littérature. En 1978, il devient rédacteur fondateur de l'*Inter American Music Review* ; aujourd'hui dans son treizième volume, il est considéré par beaucoup comme le plus beau périodique dans le domaine de la musicologie américain. L'œuvre de Stevenson comprend près de 30 livres, une vaste quantité d'articles de revues et un grand nombre d'entrées de l'Encyclopédie. Il a écrit plus de 300 articles pour le *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

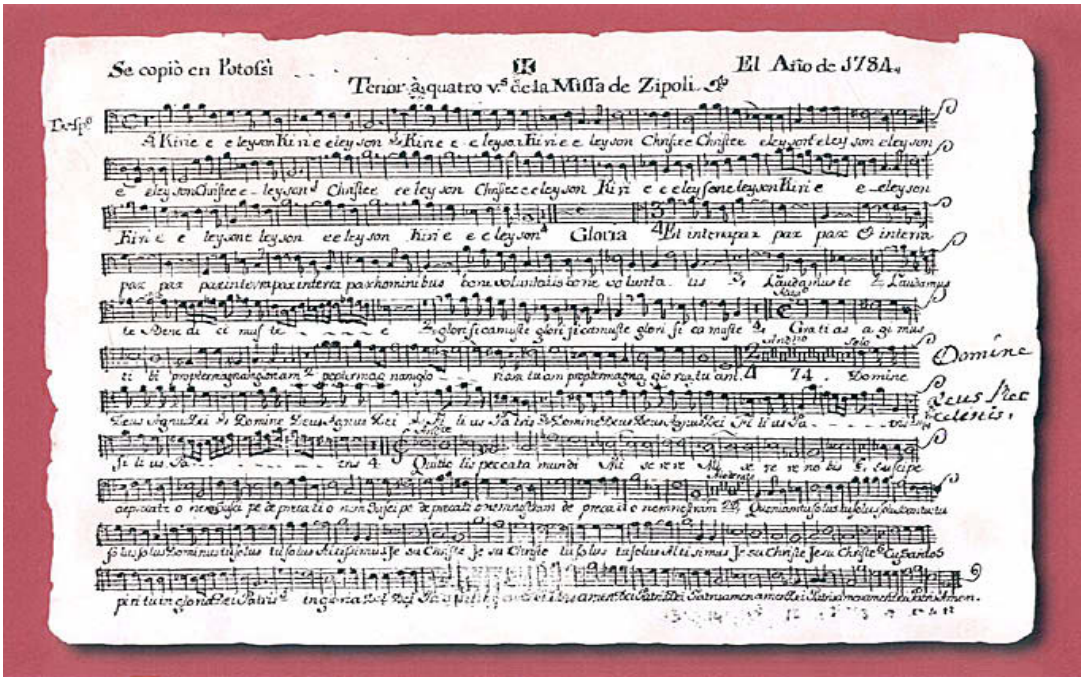
[67] STEVENSON (Robert) «The Music of Peru», Washington, éd. Pan American Union, p 159.

[68] LANGE (Curt), «O Caso Domenico Zipoli», in la revue *Barroco,* Brésil, 1974, pp. 7-44.

[69] PACQUIER (Alain), *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde,* p. 164-165.

connaissaient et appréciaient la musique ; et comment celle-ci était un excellent moyen d'évangélisation. Il suivait d'ailleurs les pas d'autres missionnaires musiciens, traversant l'océan, chargés de leurs instruments et de leurs partitions…

Manuscrits de la Messe en Fa *de Zipoli Archives de la Cathédral du Sucre (Bolivie)*



III.5. 1972 : Hans Roth : les archives de Concepción

C'est dans un coin reculé de l'est de la Bolivie, à environ 320 km de la ville de Santa Cruz de la Sierra (Sainte Croix de la Sierra), se trouve le hameau de Concepción, où c'était établi la réduction qui abrita les Indiens Chiquitos. La cathédrale de l'Apostolico Vicariate de Ñuflo de Chavez, dite de *Concepción*, réserva, dans ces archives, une surprise de taille.

En effet, dans la décennie de 1970, une grande quantité d'œuvres complètes de Domenico Zipoli fut trouvée. Bien que celui-ci ne se fût jamais rendu à la mission de Chiquitos, sa musique y était connue et habituellement interprétée grâce à la circulation culturelle entre les réductions. On comprend aisément comment Zipoli était devenu une figure mythique et fondamentale de l'esthétique du répertoire des missions. Dans ces archives, on retrouva un certain nombre d'œuvres de Zipoli, comme, par exemple : la *Misa Brevis*, six *Psaumes Vespéraux*, de nombreux *Hymnes*, des *Litanies* et de la musique instrumentale, son opéra *San Ignacio*, ainsi que des copies de sa *Sonate d'Intavolatura*.

C'est en mai 1972 que l'architecte d'origine suisse, Hans Roth,[70] chargé de la restauration de l'église de la réduction jésuite de San Rafael tout près de Concepción, trouva une caisse contenant plus de 4 000 feuillets des partitions. L'année suivante, dans l'église voisine de la réduction jésuite de Santa Ana il trouva encore une autre caisse contenant presque 1.500 partitions. Il faudra 14 ans à Roth[71] pour attirer l'attention des musicologues sur ce matériel qui représente les fameuses partitions perdues de Zipoli.

Dans cette archive épiscopale se trouvent donc les restes des deux bibliothèques musicales : ceux des églises de San Rafael et ceux de l'église de Santa Ana. Ces

[70] En 1955, Hans Roth entre à la Compagnie de Jésus. De 1961 à 1966, il étudie l'architecte à Zurich. De 1966 à 1970 : il fait ses études de Théologie. En 1972, Roth est présent en Chiquitania et constate que l'église de San Rafael doit être restaurée et, il sollicite l'autorisation pour le faire.

[71] Un vrai prédécesseur de Roth fut, dans les années 40, le photographe Plácido Molina Barbery qui travailla à Concepción. Son enthousiasme, le conduisit non seulement à écrire sur le sujet, mais, il devient aussi photographe et documente sur ce qu'était Concepción au temps des missionnaires jésuites. Son travail donne peu à peu des résultats positifs. C'est cette persévérance, qui a provoqué le processus de restauration des églises jésuites. Il a également été l'initiateur auprès de l'UNESCO pour leur déclaration au patrimoine culturelle l'humanité.

manuscrits qui comptent maintenant plus de 5 000 pages de musique sacrée chantée, contiennent également une quantité non moins importante de musique instrumentale.

Église de Concepción (Bolivie)

Le travail de Roth commence dans des conditions précaires et très vite il s'aperçoit que le travail sera de plus en plus difficile et plus long que prévu.

Il n'est pas inutile de rappeler qu'avant la fin du XVIII^{e} siècle, les missions chiquitos comptaient dix églises : San Rafael, San Javier, San Ignacio, San Miguel, San José, San Juan Bautista, Santa Ana, San Santiago, Concepción et el Sagrado Corazón de Jésus (Sacré cœur de Jésus).

De plus, viennent s'ajouter d'autres travaux commandés par ses supérieurs. Le principal soutien viendra de l'évêque de Concepción et entre 1975 et 1976, il va restaurer les églises de la majorité des missions de Chiquitania et réaliser de nombreux ouvrages

religieux tels qu'églises, chapelles, etc.[72] C'est pendant qu'il restaurait plusieurs églises coloniales que Roth découvrit des manuscrits musicaux, toujours en circulation, bien que certains fussent en très mauvais état.[73] La collection, quoique nécessitant encore une restauration professionnelle, est aujourd'hui disponible aux chercheurs.

L'importance de ce corpus musical semble indiquer que cette culture imposée pour les besoins de l'évangélisation catholique a fait l'objet d'une véritable réappropriation. Nous sommes donc en présence d'un baroque indien dont le processus de transmission, à la fois oral et écrit, reste une énigme pour les musicologues. Quel qu'ait pu en être le contexte historique, les manuscrits musicaux des missions sont d'une importance capitale pour apprécier dans sa totalité le mouvement baroque universel. À l'égal de la peinture, la sculpture et l'architecture, la musique des missions se cultivaient selon des critères esthétiques dans le but d'émerveiller les nouveaux convertis. L'évangélisation qui se servit de la musique à des fins missionnaires a généré des expressions musicales propres aux réductions. À cet égard, les œuvres trouvées constituent le plus remarquable témoignage de cette richesse artistique. Cette reconstitution est la synthèse la plus accomplie de l'œuvre jésuitique.

Cette magnificence musicale fut décrite en grande partie par les missionnaires, qui, malgré un certain manque de précision, voire de rigueur dans leurs récits, accomplirent un travail considérable. D'autant plus que leurs lettres et mémoires furent adressés, dans la plupart des cas, à leurs supérieurs, qui n'étaient pas des musiciens, et qui, surtout, n'avaient pas pris conscience de ce que pouvait signifier, d'un point de vue historique, l'enseignement musical pour les Indiens – en d'autres termes, la capacité de cette communauté à assimiler la musique mais aussi à faire fleurir dans et entre les missions le répertoire musical européen.

La collection Concepción se compose de 43 livres, la plupart avec des couvertures en cuir et des liasses de partitions séparées Il semblerait que ces liasses étaient à l'origine des livres. En plus de ces livres et des liasses numérotés, il en reste cinq manuscrits qui ne

[72] (1972-1976 : San Rafael, 1974-1982 : Concepción, 1979-1985 : San Miguel, 1987-1992 : San Javier, 1987-1999 : San José de Chiquitos (non terminé à ce jour), 1997-1999 : Santa Ana).
[73] Voir VEGA (Carlos) « Un Codice péruano del siglo XVIII » (Un Codex péruvien du XVIII^{e} siècle).

sont pas numérotés et qui n'ont pas été intégrés à la collection [74] : « De nombreuses œuvres attribuées à Domenico Zipoli ou à Martin Schmid y voisinent avec une quantité encore plus importante de messes, psaumes, antiennes écrites sur place et dérivées des canons utilisés par le maître de Córdoba (Zipoli). »[75]

La plupart des 5 000 pages de musique ont été photocopiées. Ces photocopies ont été plus ou moins arrangées selon les différents travaux et un inventaire (sans nom) des photocopies a été créé. Il est important de noter que l'inventaire n'est ni complet, ni totalement fiable[76]. C'est justement cela, la principale faiblesse du système. L'inventaire disponible aujourd'hui, qui est lui-même une série de photocopies incomplètes des originaux, renvoie aussi à un groupe de photocopies plutôt qu'aux manuscrits originaux de la collection. L'inventaire est frustrant à utiliser. Des adaptations majeures devront être faites à ce système de catalogue avant que la collection ne soit réellement utile aux chercheurs. Il serait mieux de faire un nouvel inventaire et un catalogue, facilitant la comparaison avec d'autres collections de musique coloniale déjà existantes.

Malgré ces faiblesses, l'inventaire de Concepción révèle une série de manuscrits valables et intéressants, qui ont été remarqués par plusieurs chercheurs. Parmi les découvertes les plus importantes de cette collection : les œuvres de Domenico Zipoli.[77] Malheureusement incomplètes, elles contiennent seulement les parties de soprano, alto, ténor et 1er violon. En outre, une référence aux sept vêpres est assez curieuse, car, à cette époque, il n'y avait certainement pas sept services de vêpres[78] différents, qu'ils fussent complets ou non.[79] Donc, parmi les œuvres où le nom de Zipoli était inscrit, cinq de ces sept textes étaient utilisés pour les vêpres solennelles. Ainsi : *Domine* en do majeur pour violon, ténor et basse continue; le *Confiteor* (psaume 110) en do majeur pour soprano,

---

[74] KENNEDY (Frank T.), S.J. «Colonial Music from the Episcopal Archive of Concepción, Bolivia», in Latino Music Americana Review, Ed. University of Texas, 1988, p 4.
[75] PACQUIER (Alain), op.cit. p. 197.
[76] KENNEDY (Frank), op. cit. p. 5.
[77] Voir Bibliographie la liste complète des compositions de Zipoli.
[78] *Du latin vesper, soir*. Les Vêpres font partie des Heures de l'Office divin, c'est la prière solennelle du soir. L'office de vêpres comprend, après l'introduction, une hymne, deux psaumes, un cantique du Nouveau Testament une lecture brève, le chant d'actions de grâces du Magnificat, les prières d'intercession et une brève oraison.
[79] Traditionnellement, la journée comporte sept heures canoniales et la nuit : *Matines ou vigiles* : milieu de la nuit (minuit), *Laudes* : à l'aurore, *Prime* : première heure du jour, *Tierce* : troisième heure du jour, *Sexte* : sixième heure du jour, *None* : neuvième heure du jour, *Vêpres* : le soir, *Complies* : avant le coucher.

alto ténor, violon et basse continue) ; le *Beata Virgina*, (psaume 111), en fa majeur pour soprano, alto, ténor, violon 1, violon 2 et basse continue), et le *Laudate Dominum*, (psaume 116), en do majeur pour alto, ténor et basse continue). On peut supposer que les vêpres au moins étaient chantées régulièrement dans les missions et peut-être d'autres offices aussi. Des vêpres chantées pour des fêtes faisaient certainement partie de la tradition jésuite européenne depuis presque le commencement de leur histoire. Tradition qui aurait naturellement été transférée aux missions.

Reste que le principal, dans les missions jésuites, était d'assurer le service liturgique au quotidien et d'y associer les indiens en recourant, au besoin, à la spécificité d'un *instrumentarium* indigène antérieur à la conquête (entre autres, les fameux *bajunes*, ces flûtes de Pan de très grande taille que les religieux intégrèrent sans réticences au concert occidental).[80] Également découverte dans ces archives. il y a une procession anonyme à quatre voix, *Yaia Jesuchristo* (« Ô mon doux Jésus »), qui tourne à la litanie,[81] où le métissage reprend son droit avec le recours au *chiquitien*, conjointement à l'espagnol. Pareillement, le *chiquitien* est l'idiome de Chapie Zuichupa, éclatant *cantique* à quatre voix et instruments attribué à Zipoli lui-même.

Les œuvres restantes dans l'inventaire, qui portent le nom de Zipoli, sont l'hymne *Ave Maris Stella* en do majeur pour soprano, alto, ténor, violon 1, violon 2, et une basse continue, et l'hymne eucharistique *Tantum Ergo* pour soprano, ténor, violon 1, violon 2 et basse continue. Outre les travaux identifiés, il y a des œuvres supplémentaires qui sont incontestablement de Zipoli et d'autres probablement de Zipoli. Le seul autre nom que celui de Zipoli qui apparaisse est celui de Julian Vargas, qui fut un temps maître de chapelle à Potosi[82].

Mis à part une copie de la Messe en fa, déjà citée, [83] nous trouvons une autre

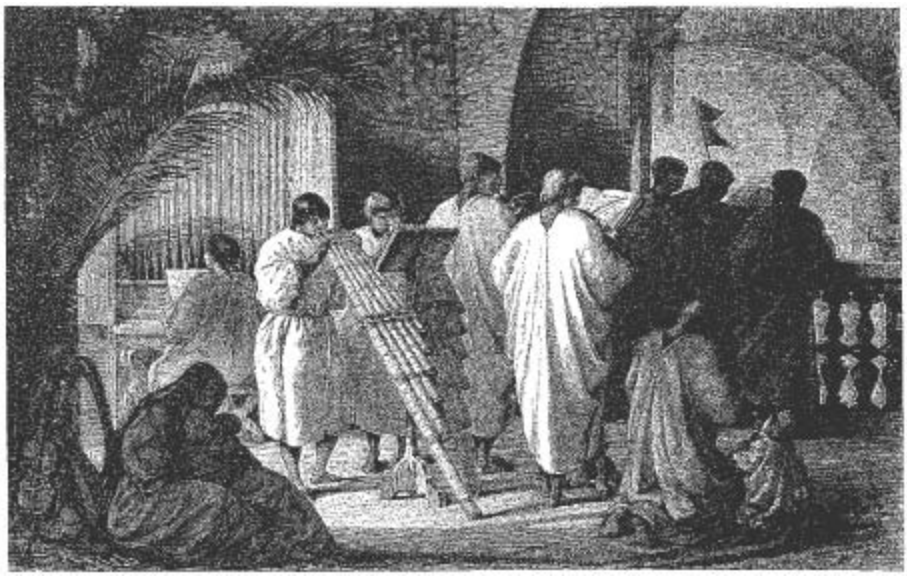
---

[80] *Bajones ou Bajunes : i*nstruments d'origine précolombienne prévus pour être joués par paire. Chacun des deux instruments constituant ladite paire est composé de plusieurs longs tubes, à la manière d'une trompette, confectionnés avec la feuille d'un palmier appelé *cusi*, ordonnés depuis le plus grand jusqu'au plus petit, comme une flûte de Pan. Ils sont destinés à se compléter dans l'alternance des notes de leur gamme. Les Jésuites leur donnèrent le nom de *bajones* à cause de leur similitude de timbre avec l'instrument européen ancêtre du basson actuel.

[81] Une litanie est une suite de prières liturgiques d'intercession qui se terminent par des formules identiques, récitées ou chantées par les assistants. Par exemple les litanies des saints les Litanies de Lorette.

[82] Potosí est une ville de Bolivie et la capitale du département de Potosi. Son nom vient du quechua *Potojsi* qui signifie tonnerre. La vieille ville fait partie de la liste du patrimoine mondial de l'Unesco.

[83] Voir STEVENSON (Robert), «The music in Peru».



Musiciens Indiens en jouant de bajunes. Dessin de Franz Keller-Leuzinger

curiosité : un morceau instrumental assez inattendu nommé : *El cordéro de los cielos (L'agneau des cieux)* daté de 1740 et d'auteur anonyme. La richesse de ce catalogue réside d'abord dans le fait que c'est une collection unique dans toute l'Amérique du Sud[84].

La musique de cette liasse semble être copiée par la même personne et les pages sont de qualité uniforme. La date, 19 mars 1746, apparaît plusieurs fois. Un papier très différent et de qualité bien inférieure porte des dates plus lointaines du XIX^e^ siècle.[85]

L'importance de la collection Concepción ne pourra être connue qu'une fois paru un nouveau catalogue, mais, la promesse est riche : des œuvres de Zipoli, beaucoup de musique sacrée auparavant inconnue et créée par des compositeurs coloniaux et peut-être européens ; et, par-dessus tout, l'approche d'une tradition de musique, qui, jusqu'à présent, est restée un point d'interrogation. Cette extraordinaire découverte a révolutionné notre connaissance de la culture musicale missionnaire du XVIII^e^ siècle.

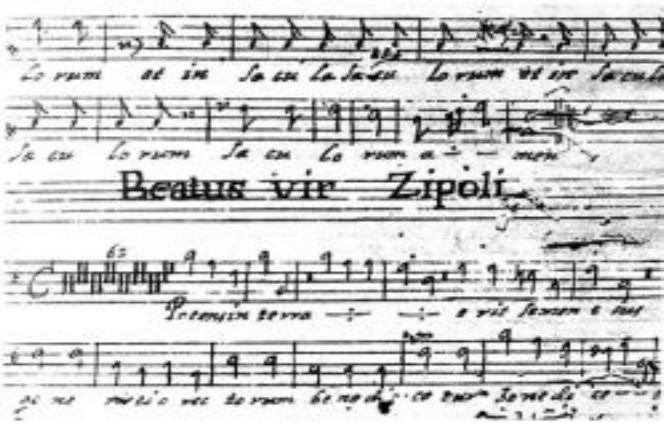
---

[84] Dans le cadre du projet : *Anthropologie et Histoire de la musique chez les Chiquitos*, ILLARI analysa, afin de confirmer son authenticité, sept compositions psalmodiques attribuées à Zipoli. Le résultât des travaux indique que seulement deux (un *Confiteor* et un *Beatus Vir*) appartiennent sans aucun doute à Zipoli. Dans les deux autres, l'attribution de l'auteur est inattaquable (son nom est dans la liasse des feuilles), mais son style ne correspond pas. Les signatures d'auteur d'une troisième paire (*Domine ad adjuvandum* + *Dixit Domninus*) sont douteux, et leurs styles assez différents (l'organisation formelle de l'un d'eux est plus rationnel et plus brillant, l'autre a des points communs avec le *Laudate Dominum*). Une autre *Domine adjuvandum* semble avoir été composé a partir d'un morceau instrumental anonyme. Alors que cet original présumé porte la signature de Zipoli, l'arrangement a des caractéristiques qui n'existent pas dans le reste de sa production.

[85] KENNEDY (Frank), op. cit. p. 8.

Cependant, une difficulté majeure concerne la date des manuscrits de la collection. Ces manuscrits remontent certainement au moins aux années 1740 jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle et probablement le début du XX^{e} siècle. Peu de dates apparaissent sur les manuscrits mais trois dates du XVIII^{e} siècle sont inscrites dans des différents livres. La première date apparaît dans un des volumes de musique pour clavier

Les manuscrits retrouvés, copiés et recopiés, ne sont généralement pas signés : il est très difficile, nous l'avons vu, de leur attribuer un auteur avec certitude. Un nom semble cependant se dégager de cette période : celui de Domenico Zipoli. Ces œuvres, certainement, étaient utilisées comme modèles dans le cadre de l'enseignement promulgué dans les missions. Ces recueils sont extrêmement précieux car ils constituent le seul moyen de clarifier nos connaissances sur la culture musicale des anciennes missions américaines. Cela confirme que la musique était utilisée comme un moyen de communication avec les autochtones. La collection musicale de ces bibliothèques était constamment élargie par des copies d'œuvres provenant de missions avoisinantes et par de nouvelles œuvres apportées d'Europe par les représentants officiels espagnols et les nouveaux missionnaires. Cela explique les différents stades d'évolution stylistique de cette musique baroque des missions.



Beatus Vir *de Zipoli (Archives Concepción*

Pour conclure, il n'est pas inutile de rappeler le répertoire de tradition orale comme par exemple l'aria *Ascendit Deus in Iubilationi,* dans une mélodie que les Indiens

on l'habitude d'interpréter, mais ils la chantaient encore en langue indigène et non pas en latin.

Dans le cas de *Señora María*, il s'agit d'un chant, pour la célébration de la fête de l'Épiphanie, et pour lequel les Indiens ne connaissaient pas non plus de support écrit. C'est là un exemple classique où la tradition orale a pu sauver une œuvre de l'oubli.

El Verso fait aussi partie de la tradition orale et ne dispose pas non plus de notation écrite. Cette musique métisse est interprétée lors de la grande fête de Saint Ignace.

Le *Nuasi hananem rama* est un chant post-jésuitique, composé dans leur propre langue par des indigènes de l'ethnie *canichana*[86], une de celles qui peuplent encore aujourd'hui l'Amazonie bolivienne, et qui fut également évangélisée par les disciples de Loyola. Ils le composèrent à la demande du gouverneur espagnol du moment, Lázaro de Ribera, pour célébrer l'arrivée des portraits des nouveaux monarques du Royaume d'Espagne, Carlos IV et María Luisa (Charles IV et Marie Louise de Bourbon).

Un chant guarani, *Tata guasu*, rappelle la richesse de l'héritage musical constitué dans les anciennes missions jésuitiques, dont les archives contiennent des pièces rédigées dans diverses langues indigènes, en plus du latin et du castillan.

Pour conclure, les archives Concepción , constituent le témoignage le plus important de la musique missionnaire. Le fait que quelques pièces de l'époque aient davantage de caractéristiques indigènes qu'européennes – ou vice versa –, obéit à l'interaction des deux cultures, qui n'aboutissait pas forcément au même résultat.

[86] Le canichana est une langue amérindienne encore utilisée en Amazonie bolivienne, dans le département de Beni.

III.6. État actuel de recherches

Dans l'état actuel des recherches, musicologiques et autres, il semble exister une nette différence de traitement entre les deux époques du compositeur Zipoli : l'européenne et l'américaine. Mais, dans les ouvrages (histoire de la musique et enregistrements), il n'est pas certain que l'audience réelle de Zipoli *européen* auprès du public soit supérieure à celle de Zipoli *américain*, tout au moins dans des proportions aussi importantes.

Quoi qu'il en soit, de toute récente recherche musicologique, se dégagent trois noms : Luis Szaran, Bernardo Illari et Piotr Nawrot.

Rongées par l'humidité et perdues à jamais : tel serait demeuré le destin des partitions contenues dans les archives missionnaires, à l'instar de tant d'autres archives latino américaines, sans le dynamisme des musicologues précédemment cités. Depuis Curt Lange, ils collectent les partitions, soucieux de sauver cet inestimable patrimoine, même si beaucoup reste à faire. Des milliers de titres restent encore à inventorier, et souvent seule l'existence de copies concordantes permettra un jour de reconstituer convenablement des pièces entières, tant est désastreux l'état de conservation des manuscrits.

Parmi leurs derniers travaux en vue on peut citer :

Luis Szaran *Musique des Réductions jésuitiques,* Asunción, éd. Fundación Paracuaria, 1996.

Piotr Nawrot *Archivo Musical de Moxos. Antología*, Santa Cruz (Bolivia), éd. Apac, 2004.

Bernardo Illari, *La música en las misiones jesuiticas y la personalidad de Domenico Zipoli*, La Habana, éd. Casa de las Américas, 2011.

Ces trois chercheurs se sont attachés à la sauvegarde et à la revalorisation de la musique des réductions jésuites du Nouveau Monde, grâce à des investigations d'archives, de transcriptions, de reconstructions, de concerts et d'éditions du répertoire missionnaire, et surtout, en accordant la plus grande importance à l'œuvre de Domenico Zipoli.

CHAPITRE DEUXIÈME D'UN CONTINENT À L'AUTRE : DE L'EUROPE AU NOUVEAU MONDE

I. En route vers le Nouveau Monde : De Séville à Córdoba (1716-1717)

I.1. Séjour espagnol

Zipoli entre dans le noviciat de la Compagnie de Jésus en Séville le 1er juillet 1716 : « Au cours de l'été 1716, Domenico Zipoli quitte Rome à destination de Séville. On y regroupait alors, avant leur embarquement à Cadix, tous les missionnaires candidats à l'action pastorale au Nouveau Monde. » [87] C'est justement à Séville que se concentrent tous ceux qui attendent de traverser l'océan vers le Nouveau Monde. Sur le sol espagnol, tout en étudiant la théologie, Zipoli compose de la musique et joue de l'orgue : « Quand il (Zipoli) improvise à la cathédrale de Séville c'est pour nous une grande fête », écrivent les chroniqueurs de l'époque. Dans cette ville célèbre l'organiste séjournera neuf mois, suffisamment pour être populaire, non seulement à Séville, mais aussi auprès des habitants d'autres villes qui parcourent de longues distances pour l'entendre. »[88]

Zipoli joua certainement de l'orgue à la Cathédrale *ad honorem,* mais, selon Curt Lange, certains novices de la Compagnie pouvaient recevoir une rémunération : « Ceux qui s'arrêtaient (les novices) à Séville en attendant l'embarcation, recevraient deux Réales de Vellón. »[89]

Domenico Zipoli resta neuf mois à Séville avant de rejoindre, à Cadix en 1717, l'expédition au Río de la Plata organisée par les jésuites.

Comment étaient les villes de Séville et Cadix à cette époque ?

---

[87] PASQUIER (Alain) *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde,* p. 171.

[88] PASTELL (P), *Historia de la Compañia de Jesus en la Provincia del Paraguay*, (Histoire de la Compagnie de Jésus dans la Province du Paraguay), Madrid, S.E.1956, pp. 163-175.

[89] Traduit par nos soins : « Y los que estuviesen en Sevilla, aguardando embarcación se les conciderará dos Reales de Vellón. » *(Vellón : alliage de cuivre et d'argent pour fabriquer des pièces de monnaie. Crée sous le règne de Charles II en 1686).* LANGE (Francisco Curt), « El redescubrimiento de Domenico Zipoli », p. 217.

Après la découverte de l'Amérique en 1492, les navires espagnols utilisèrent Cadix comme port de rattachement entre l'Espagne et le Nouveau Monde et la ville devint une des plus riches villes d'Europe. Le commerce avec les colonies est une activité mineure à l'origine pour la baie de Cadix. En effet, en 1503, les Rois Catholiques octroient au port de Séville le monopole du commerce: tous les navires de la Flotte des Indes ont pour point de départ ou d'arrivée le port du Guadalquivir. Séville présente en effet de solides avantages, notamment son emplacement au fond de l'estuaire du fleuve qui la protège des attaques fréquentes de piraterie ou de puissances étrangères. Toutefois, le rôle de Cadix va grandissant. Sa capacité à refouler les offensives maritimes, mais également l'accroissement du tirant d'eau des bateaux parallèle à l'envasement progressif du Guadalquivir entraînent au XVIIe siècle une implication accrue de Cadix dans la course aux Indes. Philippe V transfère à Cadix la Casa de Contratación. Ainsi, en 1613 Philippe III autorise à compléter à Cadix la charge des bateaux de la Flotte des Indes venus de Séville. Cette mesure est confirmée en 1627 par Philippe IV qui porte le complément de charge autorisé à un tiers de la capacité du navire. Le monarque confie alors peu à peu à Cadix le soin d'armer la flotte militaire chargée d'escorter les galions entre les deux continents. Cette activité en progression du port amène en 1679 les autorités municipales à solliciter à la Couronne la permission de bâtir un quai de pierre. Six ans plus tard, un projet vise à doter le port d'un ensemble de quais beaucoup plus ambitieux. Tout au long de la deuxième moitié du XVIIe siècle, Séville perd de son importance commerciale. Le fleuve envasé oblige à délester les cargaisons à Cadix. En 1680, tous les bateaux en partance pour les Amériques sont tenus de faire escale à Cadix. Le rôle de Séville se limite à des fonctions bureaucratiques et commerciales, à travers la Casa de Contratación. Mais, pour peu de temps. Philippe V transfère en effet l'institution à Cadix en 1717 : Séville perd définitivement son monopole au profit de la Baie de Cadix, qui entame son âge d'or.

I.2. Le voyage : Difficultés du périple

Parmi les compagnons de voyage de Zipoli, on trouve le père Pedro Lozano à peine âgé vingt ans, et qui deviendra l'historien de la compagnie. En effet, au début de mai 1717, commence la traversée océanique de Zipoli, qui l'emmène à Buenos Aires. Pour ce qui concerne les documents d'expédition, nous savons que celle-ci fut assez courte pour l'époque (un peu plus de trois mois); que Zipoli avait deux taches de rousseur sur la joue gauche ; tandis qu'un document jésuite nous indique que sa santé était bonne : « Domenico Tipoli (sic), moyen, deux grains de beauté sur la joue gauche. »[90]

Plus loin encore, sur le même document, une autre mention lève les derniers doutes sur le lieu de naissance de Zipoli, au sujet duquel les historiens sont loin d'avoir toujours été d'accord ; en même temps qu'elle nous frappe par la survivance, au XVIII[e] siècle, des concepts du Quadrivium du Moyen Âge : « Domenico Zipoli, philosophe, naturel de Prato, en Florence, 28 ans. »[91]

L'annotation de son nom ainsi que celle de sa profession : voilà qui attire l'attention. Philosophe et non musicien… Ceci peut refléter clairement le but de son voyage. Zipoli n'est pas parti comme musicien, mais comme étudiant en théologie. Mais, connaissent la place prépondérante que la musique et la philosophie occupaient dans l'esprit des jésuites, ceci n'est guère étonnant. Cette identification, nous le verrons plus loin, n'est pas une exception. Nombreux furent les musiciens recrutés par les jésuites pour travailler dans les missions du Paraguay des XVI[e] siècle jusqu'à l'expulsion de la Compagnie en 1767. La plupart de ces missionnaires arriveront en Amérique du Sud avec une solide formation académique de base et une connaissance suffisante pour fabriquer des instruments de musique. Certains d'entre eux étaient déjà célèbres en Europe, mais attirés par l'utopie d'une vie nouvelle, ils abandonnèrent des postes prestigieux pour supporter le danger et la souffrance en entrant dans un monde inconnu.

---

[90] Traduit par nos soins : « Domingo Tipoli (sic) mediano, dos lunares en el carillo izquierdo. » *ARCHIVE GÉNÉRALE DES INDES*, (Documents de l'embarquement), Contratación de Sevilla, Archivo General de la Nación, Fondos Documentales del Periodo Colonial, 1717, p. 355.

[91] « Domingo Zipoli, filosofo, natural de Prato, obispado de Florencia, 28 años. » Ibidem.

Les premiers missionnaires musiciens arriveront au cours de la première décennie du XVII[e] siècle, fut considéré comme le premier professeur de musique dans les réductions. Beaucoup d'autres musiciens européens célèbres ont rejoint les missions ; tel que, Jean Vaisseau, Anton Sepp, Martin Schmid, Louis Berger. L'un des premiers professeurs de musique au Paraguay fut le père Jean Vaisseau (1584-1637) de Belgique. Vaisseau y arriva en 1617, laissant une enviable position officielle de musicien à la cour de Charles V.

Le missionnaire français Louis Berger (1588-1639) arriva avec Vaisseau. Il n'était pas seulement musicien, mais aussi peintre et professeur de danse. Le célèbre père Anton Sepp[92] (1655-1733) résida dans les réductions des 1691 jusqu'en 1733. Afin d'encourager l'élan missionnaire, le général en fonction n'hésite pas à envoyer des novices, conscient des possibilités de leurs formations, dans les provinces jésuites sud-américaines.

Le 5 avril 1717, les trois nefs de l'expédition religieuse glissent le long des môles de Cadix, en direction du Nouveau Monde. Nous évoquons encore une fois la description faite par le père Anton Sepp, à son arrivée à Buenos Aires, telle que put la vivre également Domenico Zipoli, à l'issue de plus de trois mois de navigation, en juillet 1717.

> « Ce matin, sur le grand fleuve de la Plata, l'on ne pouvait entendre autre chose que le tonnerre métallique des canons, le son martial des trompettes, le grondement des tambours, les fifres et les vivats des navigateurs et des pêcheurs. L'on ne pouvait voir autre chose que le tremblement des bannières, des étendards et des drapeaux. Tous venaient à notre rencontre, nous saluant joyeusement et baisant nos mains tendues. Qui aurait pu retenir ses larmes ?[93] »

Le bateau transportant Zipoli passa plusieurs jours au port de Maldonado, comme il était coutumier à l'époque, puis s'ancra à Buenos Aires en juillet 1717. À l'émotion de l'arrivée et du débarquement, succèdent les fêtes organisées par les autorités civiles et religieuses en l'honneur des nouveaux missionnaires. Au bout de seulement quinze jours, débute le voyage vers Córdoba, Plus de sept cent kilomètres qu'il va falloir franchir sur

---

[92] Anton Sepp S.J. séjourna dans des réductions jésuites de 1691 jusqu'à sa mort, en 1733. Sa famille, d'origine noble (Sepp von Seppenburg zu Salegg) venait de la région du Tyrol. Formé à Augsbourg, il y apprit notamment la technique de la basse continue conforme à l'École baroque. Né en 1655, l'enfant faisait partie de la chorale de la cour impériale de Vienne, en tant que chanteur et instrumentiste. À partir de 1691, le père Sepp servit dans les réductions, jusqu'à sa mort en 1733 : il était âgé de 77 ans.

[93] BRAUMANN (Franz), *3.000 Indianer und ein tiloler*, éd. St. Gabriel Verlag, traduit à l'espagnol par GALLINGER (José), S.L. éd. Guadalupe, 1980, p 21.

des chariots tirés par des bœufs. [94] Domenico Zipoli va découvrir le cadre où il va effectuer son noviciat.

I.3. Les motivations de Zipoli ? *Qui était Maria Teresa Strozzi ?*

Cette femme, encore connue aujourd'hui, a illuminé le XVIII[e] siècle, dont elle a vécu toutes les passions, politiques, intellectuelles, artistiques, historiques, littéraires, amoureuses, dramaturgiques, mondaines, et populaires. Féministe avant la lettre, engagée et humaniste, foncièrement généreuse et sociable : voilà qui est bien difficile de donner à Maria Teresa Strozzi, princesse de Forano, une définition précise sans la trahir ! Son évolution fut une quête permanente, qui l'amena, parfois, comme tout personnage épris de sincérité, à se contredire. Mais il est incontestable que son nom restera éternellement attaché à celui de Domenico Zipoli ; ensemble, ils sont entrés dans l'Histoire. On n'a guère retrouvé de correspondance entre Domenico et Teresa, mais on sait qu'il partagea avec elle un moment de vie qui dura tout son séjour romain. La princesse Maria Teresa, qui, aujourd'hui, après plus de deux cents ans, demeure l'une des grandes figures de la culture italienne, n'était pas jeune (pour l'époque : plus de trente ans), quand elle se lia d'amitié avec Zipoli. La princesse l'inspire et, semble-t-il, il s'éprend d'elle. Mais si l'amour du musicien est vrai, il restera toujours caché, mystérieux. Il ne lui avouera jamais réellement qu'il l'aime, ou alors seulement par des sous-entendus. Admirablement cultivée, Teresa devient très vite la protectrice de Zipoli. C'est à elle qu'il dédiera la *Sonate d'Intavolatura* en 1716.

> « Votre Excellence, cette première partie de mon œuvre et sa gravure vous est dédiée ; malgré tout vous devrez être indulgente si mon insuffisance créatrice n'est pas digne des attentes de V.E., dont je remercie la valeur et la vertu toujours admirables, et aussi votre parfaite connaissance de la harmonie. Je ne manquerai pas à la tâche hardie que j'ai mise en place pour satisfaire mon travail au nom de V.E. Heureusement, cette charge nous enrichit. C'est pourquoi je vous rends un hommage respectueux et appuyé. J'espère que vous allez continuer à me protéger, afin de justifier ma témérité, mon obéissance et ma certitude. Le premier Janvier 1716. Domenico Zipoli. »[95]

[94] FURLONG (Guillermo) S.J., *Domenico Zipoli*, Buenos Aires, éd. Huarpes, 1969, p. 7.

[95] Traduit par nos soins : « Ilma et Excma Sra Questi primi parti, che me Sono indotto à pubblicar con le Stampe ; quando si voglia riflettere alla mia insufficienza non Saranno certamente degni di comparire Sotto gl'auspici di V.E. il duci pregio in ogni Virtù ammirabile prende anche ornamento da Una perfetta dell'armonia, talchi non potrò Sfuggir la taccia d'ardito in porre a quest'opera il nome dell' V.E. ma il

À notre connaissance, la princesse Teresa aura été la première, voire la seule et unique femme à susciter chez Zipoli une passion amoureuse et/ou artistique. En effet, la princesse est poétesse et cantatrice, et il est fort probable qu'ensemble ils aient donné quelques concerts. De même qu'il est également très probable que la princesse de Forano ait écrit le texte de la cantate *Delle offese de vendicarmi,* aussi appelée *Le viol de Lucrèce.* En revanche, le texte de sa deuxième cantate *Ma belle Irene*, paraît plus révélateur : « La seconde cantate *Mia bella Irene* (peut-être également créée lors de l'une de ces soirées de l'Arcadie romaine), plus simple dans élaboration musicale, révèle une face inattendue du talent de Zipoli qui prend cette fois pour sujet l'amour. »[96]

Certes, cette histoire peut paraître quelque peu romanesque. On retrouve ainsi à la fin de la dédicace à la princesse la même ambiguïté qu'au début, ce qui permet, une fois de plus, d'extrapoler toute une série d'événements pour le moins significatifs pour reconstituer l'histoire de leur « amitié ». Une amitié qui a marqué d'une façon intelligible la vie du musicien italien, mais a également alimenté les conclusions, un peu hâtives parfois, de chercheurs comme le Père jésuite Guillermo Furlong S.J., (déjà cité) qui se sont entêtés à voir, malgré tout, une malheureuse histoire de amour. Cette dédicace peut révéler une nette attirance entre ces deux personnes, mais également un mécanisme visant à en cacher le véritable sens, lui préférant le non-dit, l'ambiguïté. Son écriture même est parfois assez difficile à déchiffrer, sorte de jeu subtil en interdisant presque l'accès, à l'image, d'une certaine façon, de la complexité du personnage de Zipoli, être entier, passionné, exigeant, mais à la délicate santé et fragile constitution.

Vantaggio che ne riporta a guisa : delle Pitture en felicemente condotte che stavolta appagano gl'altrui Sguardi solo perche sono d'oro arricchite ; e un ossequioso tributo di rispetto a quella parzialità con cui si é Sempre degnata proteggermi. Spero giustificheranno al possibile la temerità della mia intrapresa comò la mia obbedienza à idi lei comandi Sempre più mi farà conoscere. Il primo Gennaro 1716. Humilmo. Devmo. Y Obed.mo Serre. D.V.E. Domenico Zipoli. » FANTAPPIE (Renzo), « Domenico Zipoil, aggiunte alla biographie », in *Prato, Storia e arte,* Anno XI, *n*° 28, 1970, p. 11.

[96] PACQUIER (Alain) *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde*, Paris, éd. Fayard, 1996, p. 169.

SONATE D INTAVOLATVRA
PER ORGANO, E CIMBALO
PARTE PRIMA
TOCCATA, VERSI, CANZONE, OFFERTORIO
ELEVAZIONI POST COMVNIO E PASTORALE
DEDICATE
All'Ill.ma et Ecc.ma Sig.ra
D. Maria Teresa Strozzi
Principessa di Forano
DA
DOMENICO ZIPOLI ORGANISTA DELLA CHIESA
DEL GIESV DI ROMA
OPERA PRIMA

Titre et dédicace de la Sonate d'Intavolatura

À notre connaissance, la princesse Teresa aura été la première, voire la seule et unique femme à susciter chez Zipoli une passion amoureuse et/ou artistique. En effet, la princesse est poétesse et cantatrice, et il est fort probable qu'ensemble ils aient donné. Certes, cette histoire peut paraître quelque peu romanesque. On retrouve ainsi à la fin de la dédicace à la princesse la même ambiguïté qu'au début, ce qui permet, une fois de plus, d'extrapoler toute une série d'événements pour le moins significatifs pour reconstituer l'histoire de leur « amitié ». Une amitié qui a marqué d'une façon intelligible la vie du musicien italien, mais a également alimenté les conclusions, un peu hâtives parfois, de chercheurs comme le Père jésuite Guillermo Furlong S.J., (déjà cité) qui se sont entêtés à voir, malgré tout, une malheureuse histoire de amour. Cette dédicace peut révéler une nette attirance entre ces deux personnes, mais également un mécanisme visant à en cacher le véritable sens, lui préférant le non-dit, l'ambiguïté. Son écriture même est parfois assez difficile à déchiffrer, sorte de jeu subtil en interdisant presque l'accès, à l'image, d'une certaine façon, de la complexité du personnage de Zipoli, être entier, passionné, exigeant, mais à la délicate santé et fragile constitution.

Zipoli portera toute sa vie le mystère ayant entouré sa brève relation avec la princesse, interrompue par un brusque départ en 1716, nourrissant l'hypothèse d'un amour mutuel provoquant l'entrée en religion de Zipoli, seule issue devant les barrières sociales qui le séparaient de sa protectrice. Du baroque au romantisme, il n'y a qu'un pas à franchir : il n'a pas rebuté certains historiens comme Furlong.[97] En effet, selon Guillermo Furlong (S.J.), Zipoli aurait vécu une impossible passion amoureuse avec la princesse de Forano, Maria Teresa Strozzi.

Essayons maintenant d'y voir plus clair : l'évêque de Prato, Monseigneur Leone Strozzi (1637-1703), qui donna au petit Domenico le sacrement de la confirmation, en 1699, était issu d'une de cette vielle famille florentine (déjà cité). Maria Teresa Mayorga Renzi Strozzi avait des liens de parenté avec lui, mais elle appartenait à une branche beaucoup plus éloignée. Maria Teresa était la fille de Giovanni Battista Strozzi et de la marquise Ottavia di Scipione Renzi, de Rome. Elle était née en 1680, et fut mariée à

[97] Justement, c'est la thèse que propose Guillermo Furlong (S.J.) dans son article : « Domenico Zipoli, musico eximio de Europa y America », in *Archivum Historicum Societatis Iesu* Vol. XXIV, Rome, 1955, p. 7.

Lorenzo Francesco Strozzi, fils du sénateur Giovanni Battista Strozzi, et, comme son mari, elle porta le même nom. Elle fut mère de sept enfants, nés entre 1699 et 1718. (Mayorga c'est un nom de famille d'origine espagnol peut être attribuée à la influence de l'Espagne à Naples). Ottavia di Scipione Renzi, sa mère, était une poétesse très célèbre en son temps, faisant aussi partie de l'Arcadie de Roma. Les représentants les plus importants des Lettres étaient des visiteurs assidus de leur maison. On comptait également des musiciens comme Bernardo Pasquini ou Alessandro Scarlatti, etc.

Il faut préciser qu'a cette époque, les hommes de lettres ne fréquentent que rarement la cour. Rome, comme ailleurs en Europe, verra naître un nouveau type de foyer de vie intellectuelle où les artistes en général, se sentiraient plus libres et plus influents. La vie de société s'épanouira principalement dans ces salons, centres bouillonnants de vie intellectuelle, premiers lieux de la propagation de l'esprit philosophique et critique des écoles brillantes de civilisation où l'on trouvait, selon le comte de Ségur : « Les littérateurs, les philosophes les plus distingués, et cet esprit de liberté qui devait changer la face du monde en l'éclairant. » [98]

Plus qu'ailleurs, les femmes s'y sont fait leur place et parlent sur un pied d'égalité avec les plus grands hommes. Tous et toutes sont animés par un même but : diffuser les Lumières, lutter contre l'obscurantisme, dans tous les domaines : politique, artistique, mais aussi économique. Rappelons que chaque salon a sa spécialité, ses couleurs, si l'on préfère. Ainsi le salon dont il est question fut tenu par la princesse Maria Teresa. Ce sont en majorité des poètes qu'elle accueille. On y encourage les propos brillants, la discussion des idées nouvelles. Mettant à la mode les entretiens philosophiques, ce salon a beaucoup contribué à la diffusion des idées nouvelles. Zipoli faisait-il partie de ce cercle artistique chez les Strozzi ? Sans doute. Si tel était le cas, on peut l'interpréter comme une importante reconnaissance de son talent confirmé par la *Dédicace* à la princesse. Nous voici donc devant un jeune compositeur sollicité, protégé, entouré de brillantes personnalités, ayant rapidement acquis, par le biais de son talent, tous les avantages d'une position sociale prometteuse que ne laissaient présager en rien de ses origines modestes.

---

[98] Cité par BOULAD AYOUB (Josiane), *Les Grandes Figures du temps Moderne,* Paris, éd. Les Presses de l'Université Laval, 2001, p. 277.

En retracent les années qui ont suivi son départ de sa ville natale, et précédé son départ vers le Paraguay, on a l'impression que Zipoli était à la recherche, soit d'un protecteur où d'un emploi stable. Mais, autant qu'on sache, il n'a jamais été maître de chapelle ni organiste à l'église des jésuites à Rome. Comme en témoigne le même Zipoli sur la couverture de sa *Sonate d'Intavolatura.* Malheureusement, n'a pas vu à ce jour aucun document attestant le contraire.

Il est aussi fort probable que Zípoli donna également à la noble femme quelques leçons de musique, et que celle-ci, peut-être, « finança » la publication de sa *sonate d'Intavolatura* qui lui était dédiée. Les liens de parenté que Maria Teresa avait avec Leone Strozzi, déjà évoqué, expliqueraient aussi la dédicace à la princesse. Mais penser à un éventuel conflit affectif entre Zipoli et la princesse de Forano, qui aurait précipité sa décision de rejoindre la Compagnie de Jésus, semble peu probable. Quoi qu'il en soit, Zipoli quitte finalement l'Italie : il ne la reverra jamais.

Cette décision d'entrer à la Compagnie de Jésus et de partir vers les missions du Paraguay, sans la certitude de pouvoir retourner, reste ainsi un des aspects les plus complexes de la vie de notre musicien. Il ne faut pas oublier non plus que les nouvelles provenant de la Province de Paraguay sur les magnifiques succès obtenus dans l'évangélisation de nombreuses tribus «sauvages» et son incroyable incorporation à la civilisation occidentale, devaient, sûrement exciter considérablement l'imagination de Zipoli qui trouva sûrement là un environnement très favorable à son indéniable attirance pour la religion. Ces informations qui arrivaient en Europe convertirent la Compagnie de Jésus en le sujet obligé des réunions sociales et les rêves des quelques jeunes hommes à se joindre à cette légion mystique.

Alors, finalement, pourquoi Zipoli prit-il la décision définitive de partir ?

Nous l'ignorons ; cependant – et cela ne manque pas de surprendre –, aucun des chercheurs à avoir évoqué la vie de Zipoli n'a jamais songé à ses problèmes de santé comme l'élément déclencheur de sa décision irrévocable et définitive : partir pour évangéliser les Indiens, et, pourquoi pas, mourir comme un martyr et aller jusqu'à se laisser tuer pour témoigner de sa foi plutôt que d'abjurer dans le lointain Nouveau Monde.

Ad majorem Dei gloriam (Pour la plus grande gloire de Dieu) est la devise de la Compagnie de Jésus, dont la finalité principale est l'apostolat et le sacrifice, que les jésuites exercent par le biais de la prédication, de l'enseignement au risque de leur propre vie, et selon les besoins ponctuels de l'Église. Ou ils s'engagent à aller là où le pape les enverra. [99] On peut croire que c'était vraiment ce que Zipoli souhaitait.

Maria Teresa, quant à elle, mourra en 1748.

En somme, le manque de documentation quant à, d'une part la nature de la relation entre Zipoli et la princesse ; d'autre part, quant au motif réel de son départ pour les missions, provoqua, surtout en Argentine, une certaine fantaisie s'exprimant à travers diverses brochures montrant le cas Zipoli d'un point de vue exclusivement romanesque (thèse du Père Furlong).[100]

Voilà maintenant ce qui, pour nous, semble le plus proche de la réalité. La demande de Zipoli d'être admis à la Compagnie de Jésus et muté aux provinces de Paraguay semble indiquer qu'il avait une vision claire sur son avenir. Nous pouvons supposer que le compositeur, dont le principal souci avait été de développer sa carrière, a pris la décision d'abandonner la gloire et l'honneur dans le monde. Il est toujours difficile de comprendre ce qu'étaient les raisons d'une telle décision, mûrie dans le silence pendant un long moment[101]. Nous n'avons pas de documents nous permettant de connaître la réalité. Il nous semble raisonnable de supposer qu'il avait l'intention de poursuivre sa carrière en tant que musicien dans un nouveau contexte qu'il avait choisi pour sa vie. On peut aussi songer aussi à la volonté de ses supérieurs jésuites, d'engager dans ses rangs un musicien de talent et italien de surcroit.

Il suffit de regarder la liste de quelques uns de ses compagnons de voyage vers le Nouveau Monde : « Manuel Querini, Antonio Faruli, Martin Garzoli, Francesco Leoni, Tomas Grafigna, Estéban Pasoli, Felipe Zetari et Andrea Bianchi. »[102]

---

[99]. Cependant, tout candidat qui souhaite intégrer l'ordre, surtout s'il aspire à être prêtre plutôt que frère (coadjuteur temporel), doit suivre une période de formation considérablement plus longue que celle requise pour entrer dans le clergé séculier ou dans d'autres ordres religieux.

[100] FURLONG (Guillermo), Ibidem.

[101] Voir l'article de BOLCATO (H. Guillermo), « Domenico Zipoli, les Jésuites et la musique », éd. Centro de Estudios Hispano américanos, 1991, p. 10.

[102] FURLONG (Guillermo), « Domenico Zipoli, Músico eximio en Europa y América » in *Archivum Historicum Societatis IESU, vol. XXIV,* Rome, 1955, 423.

L'histoire de la musique est pleine des légendes et des contradictions qui, à force de répétition, trop souvent, finissent par paraître la seule vérité. Le cas de Domenico Zipoli n'échappe pas à cette réalité. Son histoire est à la fois étrange et surtout infiniment plus complexe. Il serait difficile d'évoquer ici et de comprendre le lien réel qui lia Zipoli et la princesse Maria Teresa Le sort mystérieux de Domenico Zipoli ne permet pas de tout cela dans l'état actuel de nos recherches. Nous allons essayer de reconstruire « l'énigme Zipoli », et son activité d'étudiant et musicien dans le Nouveau Monde..

Armes de l'Académie d'Arcadie à Rome. Plan de Bosco Parrasio.

BOLIVIA
BRAZIL
South Pacific Ocean
PARAGUAY
Salta
Iguazu
San Miguel de Tucumán
Resistencia
Río Paraná
San Juan
Córdoba
Santa Fe
Mendoza
Rosario
URUGUAY
Pampas
Rio Cuarto
BUENOS AIRES
La Plata
CHILE
Río de la Plata
Bahía Blanca
Mar del Plata
San Carlos de Bariloche
Viedma
South Atlantic Ocean
Patagonia
Comodoro Rivadavia
Falkland Islands
(Islas Malvinas)
Puerto Santa Cruz
Administered by U.K.,
claimed by ARGENTINA.
Ushuaia
Cape Horn
0 200 400 km
0 200 400 mi

II. Zipoli en Amérique

II.1. Córdoba del Tucumán à l'aube du XVIII[e] siècle.

La ville de Córdoba fut fondée par Jeronimo Luis de Cabrera (1538-1574) en 1573, elle présente le plan traditionnel en échiquier caractéristique des villes coloniales espagnoles. Cabrera servait dans l'armée royale jusqu'en 1571, au moment où Francisco Alvarez de Toledo[103] (1515-1582), vice-roi du Pérou de 1569 à 1581, lui confia la fondation de la ville de Córdoba. Cabrera doit choisir entre suivre les directives du vice-roi ou se conformer à la volonté du gouverneur de Tucumán Don Francisco de Aguirre (1500-1581), qui lui a demandé de continuer la conquête vers le sud. Cabrera choisira cette dernière option. On ignore toujours le pourquoi de cette décision. Quoi qu'il en soit, une expédition de plus d'une centaine d'hommes foule le sol de Córdoba le 24 juin 1573. Le territoire d'origine était habité par des aborigènes nommés *Comechingones*[104], qui vivaient dans des communautés appelées Ayllus[105].

Córdoba fut donc fondée le 6 juillet de la même année, sous le nom de *Córdoba de la Nueva Andalucía*, en hommage à l'éponyme espagnol. La fondation occupa la rive gauche de la rivière. Par le même acte, Cabrera confia au notaire Francisco Torres la création du blason de la ville.

En 1580, commença la construction de la cathédrale, achevée en 1758. En 1599, s'installa l'ordre religieux des jésuites.

---

[103] Durant son gouvernement, il installa le tribunal de l'Inquisition en 1570. Il fit élever des fortifications sur la côte contre les attaques de pirates et il écrasa la révolte de Túpac Amaru, qu'il exécuta. Il centralisa les aspects essentiels de l'administration coloniale et généralisa nombre de structures que ses prédécesseurs avaient voulu mettre en place : le système des réductions, qui fut généralisé à tous les indiens entre 1570 et 1575 ; la *Visite Générale* qui permettait de faire l'inventaire des provinces, des villes ou des réductions, ainsi que de recenser la population ; les *Corregidores de Indios*, fonctionnaires chargés de veiller aux Républiques d'Indiens ; les Curacas, caciques indiens chargés de récolter l'impôt et d'envoyer un nombre suffisant d'indiens de leur communauté contribuer aux travaux dans le cadre de la *Mita*. Toledo établit ainsi les bases de ce qui sera le système administratif du Vice-Royaume.

[104] *Comechingones* : Leur langue a aujourd'hui disparu. Ils étaient pour la plupart barbus et vivaient dans des habitations troglodytiques. Ils côtoyaient un autre groupe, les Sanarivonas, agriculteurs et éleveurs. Les Sierras de la Rioja et de Catamarca étaient habitées par les Capayanes et les Cacanos.

[105] Un *ayllu* (mot d'origine quechua) est une communauté composée de plusieurs familles dont les membres considèrent qu'ils ont une origine commune (réelle ou fictive) qui travaille de façon collective dans un territoire de propriété commune. Cette forme d'organisation sociale était l'une des plus présentes dans la région andine à l'époque précolombienne.

En 1607, l'ordre envoie le Père Diego de Torres Bollo S.J. [106] (1550-1638) organiser la nouvelle province du Paraguay. D'autres missions itinérantes parcourent déjà la région depuis 1588. Elles seront toutes dépêchées depuis Córdoba, centre de la nouvelle province. Les jésuites se voient allouer, comme pour les autres ordres, l'une des soixante-dix parcelles de la ville d'origine, mais ils n'en prennent possession qu'en 1599.

La construction du Colégio Mâximo (qui devait devenir à la décennie suivante leur Université), en 1610, figure parmi les premières initiatives prises par les jésuites. L'enseignement fut conforme au programme d'enseignement *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu* (méthode et système d'étude de la Compagnie de Jésus).

L'Université nationale de Córdoba fut la première université de l'Argentine et la quatrième américaine : « Au début du XVIII[e] siècle, Córdoba était devenue la grand centre religieux et culturel rayonnant sur toute la province jésuitique du Paraguay. »[107]

Résumons nous : Córdoba fut donc, le centre culturel de toute la zone austral du continent américain comme maintenant, elle est le centre géographique de la République Argentine. Le Collège et l'Université jésuite, et la création du *Convictorio* [108] de Montserrat, un demi siècle plus tard [109], donneront à Córdoba une suprématie indiscutable.[110]

En effet, l'Université de Córdoba fut l'expression la plus éloquente de la culture jésuitico-colonial. Elle fut, en plus, une des œuvres de plus d'envergure faite par les pères de la compagnie dans ces régions du Nouveau Monde. Certes, de tous débuts du XVII[e],

---

[106] Issu d'une famille noble d'Espagne, commença son noviciat à Valladolid, après il passa la plus grande partie de sa vie dans les missions de Pérou. C'est lui qui fonda les missions au Paraguay.

[107] PACQUIER (A.), *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde,* Paris*,* éd. Fayard, 1996, p. 172.

[108] Convictorio (*Convivctorium habitationis)* Nom que les jésuites donnent à l'habitation qu'occupaient les étudiants pensionnaires chez eux ; ce que nous appelons quartier des pensionnaires.

[109] Les premiers jésuites arrivés à Córdoba étaient originaires du Pérou. Le 26 Novembre de 1585, les pères Francisco Alonso Barzana et le Frère Juan de Villegas, ont été reçus à Santiago del Estero par l'ancien évêque de Tucuman Francisco de Vitoria. En 1587, un autre contingent des pères jésuites atteindra Córdoba. Très vite, en 1588, avec un autre venus du Brésil et du Paraguay A partir de là, deux d'entre eux, les pères Thomas Fields et Manuel Ortega partiront dans les réductions guarani. Parmi les premiers jésuites se dresse la figure du Père Barzana. Très expert aux langues autochtones et évangélisateur infatigable. En 1592, grâce à son zèle, il atteindra la ville d'Asunción où il a commencé à apprendre le guarani. Vieux et infirmé, retourna au Pérou avec ses bien-aimés Indiens de Cuzco. Il décéda le 1er Janvier 1598.

[110] Córdoba fut, en effet, la capitale du monde jésuite pendant toute la période coloniale (c'est à dire capitale de la Grande Province du Paraguay), ce qui lui conféra une richesse en terme de patrimoine assez particulière. Au four et à mesure se voient érigés le Colegio Máximo (1610), l'Universidad (1622), le Colegio Convictorio de Nuestra Señora de Montserrat (1687), et le Noviciado (vers 1710). L'église (la plus ancienne église d'Argentine) et la Capilla Doméstica furent, elles, construites entre 1644 et 1671.

jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, l'Université de Córdoba fut une référence en matière d'enseignement des sciences et de la philosophie. Sorte d' *Alma Mater* en pleine époque colonial, et au milieu d'un désert, elle ouvra ses portes aux étudiants venus de tous horizons, sans aucune distinction : « Au début du XVIII[e] siècle, Córdoba était devenue le grand centre religieux et culturel rayonnant sur toute la province jésuitique du Paraguay. »[111]

Il reste peut-être, une histoire à écrire sur cette noble institution. Heureusement existe, dans sa bibliothèque, des livres et des documents de une grande valeur, et qui peuvent offrir -à un futur historien- une abondante source d'informations sur les grandes personnalités sorties de son enseigne. Il suffit de nommer un des élèves le plus notables : le père José Peramás.

Même, à l'époque colonial, certains critiques on voulu réduire l'importance de la labeur intellectuelle de l'Université ; en affirmant que dans ses salles on enseignait seulement la théologie et le latin. Comme le démontre assez efficacement le père Furlong S.J. : l'Université était éminemment de tendance *aristotélique*, ou il primait l'intelligence sur la volonté, ou le désir de former des hommes, prévalait sur le désir de former de professionnels. Malheureusement, ce ne pas le cas aujourd'hui. Cet Université était surtout philosophique : « L'Université de Córdoba forgea les cerveaux de la plupart des penseurs de la Révolution. »[112]

Ceci explique que ce qu'on appelle *l'ensemble jésuite de Córdoba*, conserve, encore aujourd'hui, de grandes expressions architecturales rappelant avec éloquence la Compagnie de Jésus qu'il abrita jadis. L'ensemble jésuite de Córdoba et les cinq *estancias* (haciendas) furent construits pour accueillir le noviciat, les étudiants de l'Université, les membres de l'ordre, des missionnaires retraités et éventuellement des missionnaires malades,[113] illustrent physiquement les origines et les fondements des

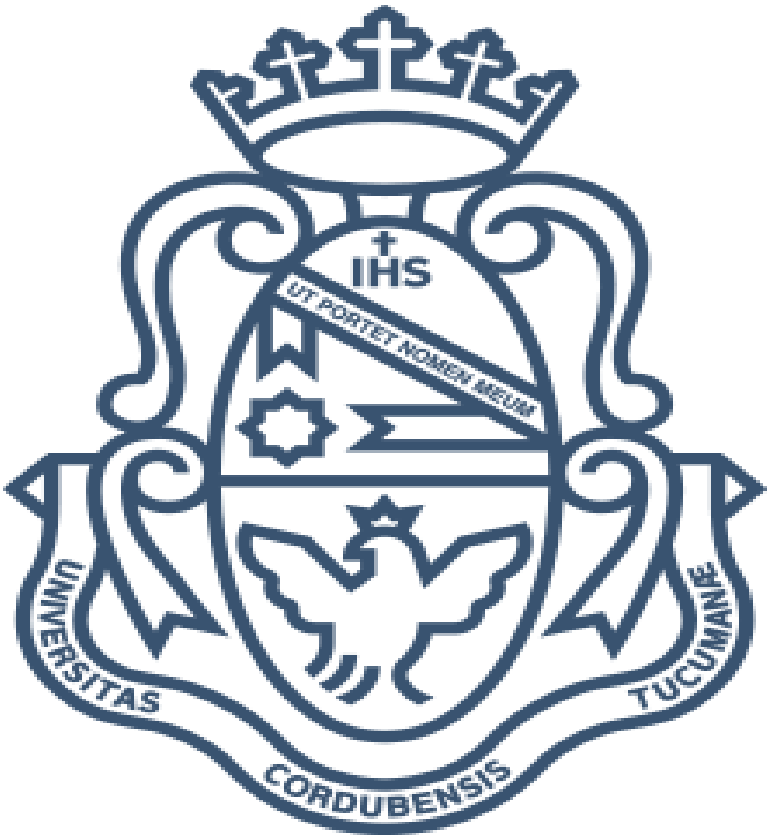
---

[111] PACQUIER (Alain) *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde,* Paris, éd. Fayard, 1996, p. 172.

[112] Traduit par nos soins : « La Universidad de Córdoba forjó el cerebro de la mayoría de los pensadores de la Revolución. » (Il s'agit de la Révolution pour l'Independence de l 'Argentine vis à vis l'Espagne. Appelée aussi Révolution de Mai : *Revolución de Mayo*). Furlong (Guillermo) S.J. *Los Jesuitas y la cultura rioplatense,* Buenos Aires, éd. Université del Salvador, 1[ère] éd. : 1933, 2[ème] éd. : 1984, p. 185.

[113] Ces grands établissements servaient également à l'élevage de bétail et de mules, ainsi qu'à d'autres formes d'exploitation agricole, et abritaient en outre les installations des artisans, les usines de production de chaux, de tuiles, de métal et de verre, ainsi que des entrepôts. On compte aussi d'autres ouvrages : systèmes d'irrigation, barrages-réservoirs, digues, roues hydrauliques et minoteries. Un système de routes

activités missionnaires des jésuites en Amérique du Sud pendant plus de 150 ans. En effet, entre 1604 et 1767, sept missions furent créées dans la région des Guaranis dans l'actuel Paraguay. Au cœur de ce système : la ville de Córdoba.

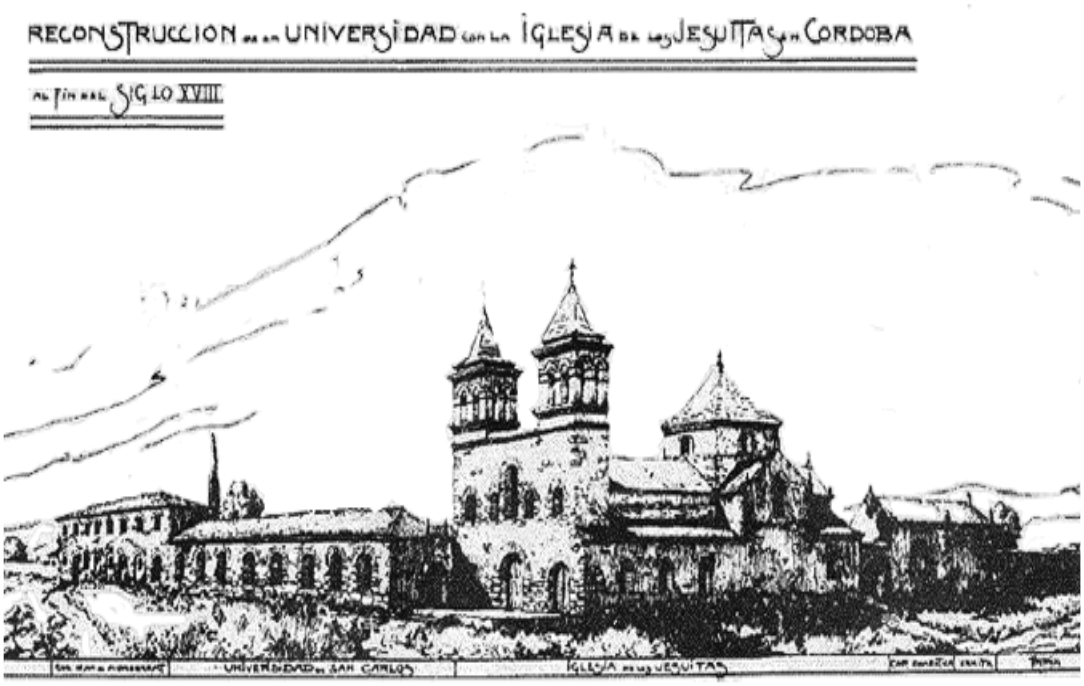


Sceau de l'Université de Córdoba

et de voies d'eau reliait les estancias à Córdoba. L'estancia d'*Alta Gracia* comprenait à l'origine une église (aujourd'hui paroissiale), la résidence du prêtre (désormais un musée), les quartiers des esclaves et des ouvriers (démolis), des étables et des jardins potagers (disparus), une fabrique de textile (devenue une école technique privée) et un réservoir (*tajamar*). L'estancia *Santa Catalina* s'intègre au magnifique paysage des *Sierras de Córdoba* ; elle se compose d'une église, de la résidence des pères, des quartiers des ouvriers, du noviciat (aujourd'hui en ruines) et d'un réservoir. Quant à l'estancia de *Jesús María*, elle présente des composants identiques à ceux de *Santa Catalina*. Un peu plus loin se trouve l'estancia de *Candelaria.* À l'encontre des autres, elle est située dans la partie abritée d'une région vallonnée, austère et balayée par les vents. Plus petite que les autres, elle se compose d'une chapelle, de la résidence des pères, des quartiers des ouvriers (aujourd'hui démolis) et d'étables. L'église, d'une grande simplicité, est en pierre, comme toutes les autres structures, avec un toit soutenu par des chevrons de bois. Par contraste, l'estancia de *Caroya* est un ensemble imposant, construit au sein d'un paysage plus luxuriant. La chapelle, plus modeste que les autres bâtiments, ne compte qu'une seule nef et est dépourvue de transept et de clocher. Elle est construite en pierre, alors que tout le reste de l'estancia est exclusivement fait de briques. C'est aujourd'hui un musée.

Dans son *Histoire du Paraguay* de 1756, trente ans après la mort de Domenico Zipoli, le Père Charlevoix décrit Córdoba comme la ville « aujourd'hui la plus considérable de Tucumán et le siège de l'évêché de cette Province. […] C'est peut-être la seule de cette Province qui mérite le nom de « ville » et en a la forme. »[114]
Cette qualification s'explique par l'heureux contexte géographique dont elle bénéficie, malgré quelques désavantages :

> « Elle est dans le milieu des terres, presqu'à égale distance de Santa Fe et de San Juan de la Frontera, (Saint Jean de la Frontière) qui dépend du Chili. Elle n'a point de rivière mais un petit ruisseau, qui après un cours fort limité, se perd dans une Lagune, lui fournit beaucoup de poissons : la chasse ne lui manque pas non plus et elle a tous les avantages qu'on peut souhaiter pour une grande ville, des campagnes fertiles, des coteaux agréables, où l'on a planté des vignes qui donnent beaucoup de vin[115]. Enfin elle est comme le centre du Commerce et de la communication entre Buenos Aires, le Chili et la Province des Charcas. » [111]



Université et Église des Jésuites à Córdoba

[114] *Histoire du Paraguay*, Paris, éd. Desaint et Saillant, tome I, p. 143
[115] Charlevoix avait noté plus haut : "le vin de Córdoba est gras, fort et monte à la tête*", ibidem*, p.16.

Par ailleurs, Charlevoix signale l'importance de l'implantation jésuite : « Les Jésuites y ont un grand Collège avec une Université qui a de la réputation, un Noviciat et un séminaire de Nobles qui porte le nom de Montserrat. »[112]

Ainsi, les étudiants au collège des Jésuites d'Asunción, alors centre politique, économique et religieux où siège le gouverneur, doivent aller à Córdoba pour faire des études supérieures à l'université.

C'est également à Córdoba qui se trouve le siège du provincial de la Compagnie de Jésus (pendant tout le séjour de Zipoli, c'est le père Louis de la Rocca) tandis que le supérieur se trouve à Candelaria. Charlevoix traite[116] des débuts de la ville de Córdoba :

> « On comptait 40000 Indiens dans le district. Mais ce nombre commença bientôt à diminuer et les Habitants de la Ville ne pouvaient s'en prendre qu'à eux.". Cette diminution s'expliquait par la rigueur avec laquelle ces derniers traitaient les Indiens "qui ne leur étaient soumis que par la crainte" : la plupart s'enfuit, le reste meurt en raison de "l'excès de travail qu'ils en exigeaient". Les deux jésuites qui y arrivent en 1588 (les P. Ortega et Bársena), s'efforcent donc d'y ramener les Indiens "par la douceur et les présents". La pauvreté leur interdisant ce dernier recours, "la réputation de sainteté qu'ils se firent bientôt, leurs bonnes manières, leur charité et leur zèle y suppléèrent avec le temps. »[113]

Après ces débuts hésitants, la mission jésuite de Córdoba prend forme l'année 1588. Le père Charlevoix note la visite du provincial des jésuites du Pérou qui y effectue une mission avec le « père Juan Dario, Italien et le frère Juan Rodriguez »[117] ; malgré une certaine hostilité qu'il y rencontre d'abord (« parce qu'on y avoir pris quelques ombrages des jésuites »), peu de temps après, il entreprend de construire une grande église à l'édification de laquelle participèrent les Indiens baptisés, demeurés sans prêtre depuis le départ des père Ortega et Bársena : « L'église fut achevée en peu de temps. » Une lettre du père Bouchet[118] rapporte son impression à son arrivée en 1711 à Córdoba, peu de temps avant celle de Zipoli : « Córdoba est une ville assez considérable et plus grande que Buenos Aires; elle est située dans un terroir marécageux mais néanmoins assez beau et assez fertile. Il y a un Siège épiscopal et un Chapitre, plusieurs maisons religieuses et un Collège de Jésuites qui rendent des services considérables au public et qui sont dans

---

[116] *Ibidem*, livre IV, p. 177. Les citations suivantes sont extraites des pages 177 et 178.
[117] *Ibidem*, p. 202. Les citations suivantes renvoient à cette page.
[118] Lettre du Père Bouchet au Père Jean Baptiste du Halde, à Pondichéry, ce 14 février 1716, *Lettres édifiantes et curieuses,* éd. Paris, 1841, p. 142-153.

une grande estime pour la régularité de leur vie. »[119] La même année, le Père Taillandier décrit la cité qu'il a visitée le 5 février 1708 : « A Cordoba, … il y a plusieurs familles espagnoles. Les maisons y sont bâties à l'européenne et on pourrait la comparer à un de nos plus grands bourgs de France. » [120].

II.2. Vie et mort de Domenico Zipoli à Córdoba (1717-1726).

Notons tout d'abord que le père Pedro Lozano, qui rédigea la nécrologie de Zipoli, parle surtout avec enthousiasme de l'activité musicale de Domenico à Córdoba. Voici ce document dans son intégralité :

> Domenico Zipoli, venu de Prato en Étrurie, ayant terminé ses quatre années de théologie mais non initié aux choses sacrées à cause de la vacance du siège épiscopal, paya, premier de ses condisciples, le tribut dû à la nature, au début de l'année 1726. Musicien très expert, ce dont il donna un exemple éminent dans un livret imprimé, il fut reçu à Rome dans l'Odéon de la maison de l'Ordre. Bien qu'il pût espérer mieux encore, il subordonna toutes choses au salut des Indiens et s'embarqua pour le Paraguay, inscrit à la Société de Séville. Mettant en œuvre, à l'occasion des fêtes, un appareil musical pieux et splendide, veillait de son mieux à assurer un très grand plaisir tantôt aux Espagnols, tantôt aux convertis, sans pour autant interrompre l'étude à laquelle il se livrait, et il avait accompli un chemin non négligeable en philosophie et en théologie. Une foule très dense se présentait à notre temple, attirée par le désir de l'écouter. Il était adonné à des mœurs très paisibles et de ce fait était estimé de Dieu et des hommes. Il tenait toujours son regard en une très chaste garde, et ne vit jamais le visage d'aucun enfant, pour ne rien dire d'aucune femme. On considérait qu'il tenait sa piété des anges mêmes. Il tempérait ses moindres actions par la discipline de l'obéissance, et ne s'éloignait pas des règles de ses aînés, dont il demandait que lui fût accordé le pardon pour toute chose, si petite fût-elle. Ses compagnons étaient suspendus à ses lèvres tandis qu'il parlait, lorsqu'il dissertait de choses divines; il n'avait d'ailleurs pas l'habitude de converser d'autre chose. La consomption maligne dont il avait souffert une année entière, peu à peu rongé, fit qu'il rendit son esprit à Dieu très tranquillement, de la façon même qu'il avait vécu, ce même jour 2 janvier. (1726) [121]

---

[119] *Ibidem*, p. 149.

[120] Lettre du P. Taillandier au Père Willard de la même Compagnie, A Pondichéry, le 20 février 2011, éd. Claude Reichler, op. cit. p.221.

[121] *Traduit par nos soins :* « Ex scholasticis primus naturae debitum persolvit ineunte anno MDCCXXVI : Domenicus Zipoli, Pratensis in Etruria, absoluto theologiae quatriennio, nec sacris tamen initiatus, ob episcopi defectum. Musicus peritissimus, cuius specimen non vu1gare praebuit in libello typis excusso, in odaeum Domus professae romanae adscitus est; cumque ampliora posset spetare, omnia indorum saluti postposuit ac in Paraquariam navigavit, Societati Hispali adscritptus. Festis apparatu musico pie ac splendide celebrandis, ingenti tum hispanorum tum neophitorum voluptate sedulo invigilavit, quin studium, cui vacabat, intermitteret, feceratque. In tittris philosophicis et theologicis progressus contemmendos. Frequentissimus populos ad templum nostrum accedebat singulis quibusdam solemnitatibus, eiusdem audiendi cupiditate illectus. Placidissimis moribus erat praeditus, ob eosque dilectus Deo et hominibus. Oculos castissima custodia tenebat semper vinctis, quin vel pueri ullius, taceo feminae, vultum aspiceret. Angelis pietatem impetrasse creditus est. Singulas omnino actiones obedientiae norma temperabat, ne latum quidem unguem dicrepans a maiorum placitis, a quibus veniam sibi fieri postulabat

Pourtant, en l'état actuel de nos investigations, il y a tout lieu de penser que l'activité de Zipoli à Córdoba était identique à celle des autres novices avec qui il avait à partager l'étude assidue de la philosophie puis de la théologie avant d'être en mesure d'être ordonné prêtre. Mais il est vrai que, et toujours selon les propos de Lozano, parallèlement à ses études, il enseignait la musique, organisait les activités musicales de la ville et composait de la musique pour le service des plus de 30 villages des missions : « sans pour autant interrompre l'étude à laquelle il se livrait, et il avait accompli un chemin non négligeable en philosophie et en théologie. »[122] Surement il y eu comme professeur à l'Université de Córdoba, le Père Peramás.

Le Père José Manuel Peramás S.J. (1732-1793) naquit en Espagne, et arriva à l'embouchure de la Plata à la fin de Juillet 1755 : « Montevideo et Buenos Aires sont des villes riches et opulentes, les nobles, sont les premiers à accueillir ceux qui viennent d'Europe. En se déplacent vers des champs aux limites incommensurables, croîtront toutes sortes d'arbres et ces plantes, car et le sol est prolifique. »[123]

Après un bref séjour à Buenos Aires, il arrive à Córdoba, comme pour Zipoli, pour terminer ses études. Il était destiné depuis quelques années aux missions Guaranis, mais à la demande des autorités du Collège jésuite à Córdoba il reste pour prendre une chaire comme professeur de théologie. C'est à Córdoba justement, qu'il reçoit l'ordre d'expulsion, dans la matinée du 12 juillet 1767. Les installations universitaires furent occupées militairement. Pendant dix jours, une centaine de pères jésuites furent privés de liberté, enfermés dans une enceinte utilisée généralement comme salle à manger. Leur accordant comme seul privilège le fait réaménager la salle avec des matelas pour mieux se reposer.

Après Córdoba, le père Peramás fut déplacé à l'Ensenada de Barragán près de l'actuelle ville de Quilmes à Buenos Aires. Le voyage se fit par terre et a dura 27 jours, avec au total 151 missionnaires expatriés. Quelques jours plus tard, le groupe fut

---

pro minimis quibusque rebus. Ab ore dicentis pendebant socii, dum de rebus divinis dissereret, nec de aliis colloqui assueverat. Maligna tabe qua annum integrum laboraverat, consumptus, placidissime, ut vixerat, spiritum Deo reddidit. Eodem die 2a ianuari . » In *Archiv Jesuitas*, 267, *Cartas Anuas* de 1720 à 1730, Archives nationales de Munich. (*Litterae annuae provinciae paraquensis* 1720-1730, Staatsarchiv Munchen).

[122] Voir LOZANO (Pedro) Ibidem.

[123] Voir FURLONG, (Guillermo) S.J. *José Manuel Peramás y su Diario del Destierro (1768)* Coll. Escritores Coloniales Rioplatenses, Buenos Aires, éd. Librería del Plata, 1952.

disséminé dans trois navires vers l'Europe : *La Vénus, La Esmeralda et La Lièbre.* Selon son récit, Peramás s'installa en 1768 à Faenza, en Italie. Il mourra à l'âge de 61 ans dans cette même ville en mai 1793.

Probablement l'œuvre la plus célèbre de José Manuel Peramás fut : *De vita et moribus tredecim virorum Paraguay*.[124]

Peramás qu'a bien connu Zipoli confirme les propos de Lozano :

> « Quelques prêtres très doués dans cet art arrivèrent d'Europe pour enseigner aux Indiens des villages (réductions) à chanter et aux musiciens du collège à jouer des instruments. Mais personne ne s'illustra davantage, grâce aux choses qu'il a accomplies, que Domenico Zipoli, jadis musicien romain. Grâce à sa musique, aux harmonies parfaites, rien ne pouvait paraître plus doux ni plus travaillé. Mais pendant qu'il composait de la musique pour le temple (de la ville principal de l'Amérique méridional, Lima, qui lui avait été commandé), il dédiait également toute son énergie à ses études de lettres. Il mourut pour le grand malheur de tous ; et en vérité, si quelqu'un écoutait même une seule fois sa musique, il ne pouvait, en aucun cas, apprécier autre chose. C'est comme si l'on goûtait du miel et après tout autre mets nous semblerait fade et ennuyeux. Zipoli mourut à Córdoba de Tucumán en 1725. Il ne nous reste que ses œuvres. »[125]

Est-ce dire que seule une fonction de musicien était accordée à Zipoli, au détriment de son apostolat ? La réponse ne saurait être aussi simple. Ne serait-ce pas plutôt dessiner déjà ce lien unique tissé entre les arts, et plus particulièrement la musique, et l'activité missionnaire jésuite, au cœur de l'intérêt et de la compréhension de la figure de Zipoli ? Nous y répondrons dans la troisième partie de notre travail.

Il n'y a pas d'indication certaine qu'on ait offert à Zipoli le poste de maître de chapelle et organiste de l'église de la Compagnie dans la province de Córdoba (Argentine), mais ce fut effectivement le poste qu'il occupa officieusement à son arrivée. Rêvait-il peut-être d'un nouvel état pour la musique ? La question qui se pose ici est la

---

[124] Traduit en castillan en 1946 : *La República de Platon et los Guaranies.*

[125] Traduit par nos soins : « Erant in provinciam ab Europa Sacerdotes aliqui ea arte proaestantes, qui et lndos in oppidis, collegio musicorum canere, et sonoris uti instrumentis docuerunt. Sed nerno hac re illustrior fuit, nec pIura egit, quam Dominicus Zipoli, Romanus quidam musicus, cujus harmonia numeris omnibus absoluta nihil dulcius elaboratiusque fieri potest. Verum dum alios atque alios ad templum concentus (qui inde usque a principe urbe Americae Meridionalis Lima per inmensa viarum intervalla misso tabellario petiti ab co sunt) componit, et simul navat operam studiis litterarum gravioribus, his immortuus est, magno sui relicto desiderio : et quidem qui e Zipolianis modis aliquid semel audiit, vix ei quicquam aliud arridet, ingeras, grave est nec sapiet. Obiit ille Cordubae Tucumanerum an. MDCCXXV, ejus extant opera. PERAMAS (José), *De vita et Moribus trecedim vivorum Paraguaycorum,* Faventia, 1793, p. 294, Cité par AYESTARAN (L.) « Domenico Zipoli y el Barroco Musical Sudamericano », p. 112.

suivante : quel était le développement de l'art musical dans les limites actuelles de l'Argentine lorsque Zipoli arriva à Córdoba ? Rappelons à cet endroit que la musique dans les réductions avait acquis une grande renommée grâce au travail de quelques prédécesseurs déjà nommés. Le bon niveau de l'art musical dans les missions arriva à attirer jusqu'à l'attention du pape Benoît XIV qui, dans son encyclique de 1749, notait : « La pratique du chant harmonique ou figuré s'est beaucoup étendue dans les Missions du Paraguay, parce que ces fidèles de l'Amérique ont un excellent caractère, d'heureux dons naturels, tant pour la musique vocale, que pour jouer des instruments et ils apprennent facilement tout ce qui appartient à l'art de la musique. C'est une chance que moindre soit la différence entre les messes et veilles de nos pays, rythmées de pieux et dévots cantiques utilisés pour réduire à la foi du Christ, et les veilles qu'ils chantent là. »[126]

Toutes les références historiques, témoignent du talent de Zipoli ; les fidèles de l'église de Córdoba réclamaient et diffusaient ses partitions pour les besoins des églises des villages alentour : musique de veillées, messes, pièces pour orgue et hymnes. L'on sait que des copies de ses compositions arrivaient aux points les plus lointains.

> « Installez à l'orgue un Indien nommé José qui a appris à jouer l'instrument à Córdoba, en sorte que tous les jours ce soit sa principale occupation avec celle d'enseigner la musique aux autres ; et s'il manque des partitions du Frère Zipoli, quelqu'un pourra se déplacer dans le *Yapeyú* (*la ville de Yapeyú fut fondée le 4 décembre 1626 par le père jésuite Pedro Romero*) et, par le biais des Frères de Córdoba, la lui prêter généreusement. »[127]

C'est précisément à cet endroit qu'il nous faut décrire la façon dont était administrée la vie culturelle ainsi que la gestion des biens et d'activités des jésuites à Córdoba. Malheureusement, considéré tous les documents qui nous font défaut comme inventaires, actes et livres en général, certainement perdus lors de l'expulsion des jésuites en 1767, nous ne pouvons que constater que les informations sur l'activité musicale à

---

[126] PERAMAS (José Manuel), cité par LANGE (Curt), « O caso Domenico Zipoli », p. 34.

[127] Traduit par nos soins : « Apliquese al órgano un indio llamado José, que aprendio en Córdoba de suerte que esta sea su cotidiana ocupación ; y enseñe algún otro muchacho ; y si echase de menos los papeles del Hermano Zipoli, se podrá enviar a alguno que los traslade en el Yapeyú, en donde se le prestaran con liberalidad. » Mémorial de visite du père RILLO Lorenzo S.J. à Itapúa, le 20 mars 1728, Archivo General de la Nación Argentina, Buenos Aires, Compañia de Jesus, 1732. Cité par FURLONG (Guillermo) S.J. *Domenico Zipoli, Músico eximio en Europa y América,* Rome, éd. Archivum Historicum Societatis Iesu, Vol. XXIV, 1955, p 426.

Córdoba sont loin d'être complètes et exhaustives, voire conclure que cette gestion des biens culturelles était insuffisante. Encore une fois, nous sommes obligés de nous contenter des écrits et des témoignages de l'époque. La peu nombreuse, mais solide documentation que récolta patiemment le Père Pedro Grenón (1688-1725),[128] confirma que a Córdoba existait une véritable affliction pour la musique, le chant et la danse, que fut en constant progrès à four et à mesure que la population augmentait.

Parmi les instruments les plus usités et plus populaires nous trouvons, bien entendu : la guitare. Populaire cela ne vaut pas dire l'instrument favori des classes pauvres, sinon de toutes les couches sociales de la société.

Vers 1709 Francisco de Tejeda avait, à part d'un trio de *chirimas* et une harpe « une très bonne guitare avec son étui. »[129] On importé des guitares du Brésil de très bonne qualité.[130]

Même dans la musique d'église on trouva des exemples de l'usage de la guitare, comme dans l'inventaire de l'église de Renca on pouvait lire : « Une harpe et une guitare »[131]. Mais ils n'étaient pas les seuls instruments connus. Selon des archives de la ville un certain Gabriel García de Frias vendait un clavicorde parce que « il était dans le besoin » [132] Aussi, nous voyons l'existence d'un clavecin dans l'Estancia Santa Catalina.[133]

Du début du XVIII[e] siècle, nous avons constaté une importante quantité des musiciens, pas toujours professionnels. Ainsi témoignent les archives du couvent des Carmélites : « Plus de deux pesos que nous avons donné aux joueurs du tambour; ainsi qu'aux musiciens de la Compagnie. »[134]

Malheureusement, nous ignorons la qualité de ces musiciens « de la Compagnie »,

Nous savons, en revanche, que l'activité musicale de l'église jésuite était la seule responsabilité confiée aux musiciens du collège aient, malheureusement, une insuffisante instruction musicale de type professionnel, tant sur le plan théorique que pratique. Bien

[128] FURLONG (Guillermo) *Músicos argentinos durante la dominación Hispanica,* Buenos Aires, éd. Talleres gráficos San Pablo, 1944, p. 132.
[129] Ibidem
[130] Ibidem
[131] Ibidem
[132] GRENÓN (Pedro),
[133] FURLONG (Guillermo) op. cit. p. 133.
[134] GRENÓN (Pedro)

entendu, dès lors que la documentation coloniale mentionnait les activités musicales, nous pouvons déduire qu'il s'agissait d'une référence à la musique sacrée. Celle-ci demandait la présence des musiciens, secondés par un organiste et, parfois, entourés d'une chorale. Nous avons également constaté les maigres recours matériels de ces institutions.

Toutefois, malgré leurs difficultés économiques, et toujours selon des archives, on pouvait faire appel à quelques groupes de musiciens, comme, par exemple, les musiciens du collège jésuite, et, qui, éventuellement, la Compagnie pouvait « prêter » leurs services pour d'autres ordres religieux.[135] Le monastère de Santa Catalina, faisait du même, avec ses musiciens (harpe, basson, violons et orgue),[136] du même pour le couvent de la Merced, qui, selon ses inventaires, comptait des exécutants d'orgue, violons et harpe.[137]

Dans tous les cas, les ensembles étaient composés par des musiciens appartenant aux ordres religieux, tous confondus. Toujours selon la documentation consultée, nous supposons qu'une grande partie venait des musiciens de la Compagnie de Jésus. Le père jésuite Florian Paucke[138] disait déjà à propos de Córdoba, en 1749, c'est-à-dire 23 ans après la mort de Zipoli où ce service musical, en tout logique, aurait dû atteindre un niveau beaucoup plus professionnel : « Pendant mon séjour d'étudiant, les autorités m'ont offert la possibilité de réformer la musique d'église. (…)» [139]

On peut s'autoriser à penser que Zipoli a pu recevoir la même offre à son époque d'étudiant : être le Maître de chapelle ou le *cantor* de l'église des jésuites.[140] Est que la

---

[135]Voir ILLARI (Bernardo), Chapitre "Córdoba", in *Diccionario de la Música Española e Hispano americana*, Buenos Aires, éd. Sociedad General de Autores y Escritores, 1999.

[136] Archivo Convento de Catalinas, dossier 9, volume I, 1737, fol. 56 y 56v. Fond Documentaire "Pablo Cabrera" document n° 03539.

[137] Archive du Convent de la Merced à Córdoba, (Livre de comptes du Collège de Córdoba), cahier n° 15, (1773, 1804) et cahier n° 19, Inventaires, (1776-1804.)

[138] PAUCKE, Florian (1719-1780) était un missionnaire jésuite allemand qui est arrivé près du Río de la Plata à l'âge de 30 ans, en 1749. Il termine ses études à Cordoba, avant de rejoindre les indiens *Mocobíes*, dans la province de Santa Fé. En 1767, il fut expulsé des territoires espagnols avec d'autres missionnaires de l'ordre. Il s'installe en Autriche, et meurt avant d'avoir eu le temps de terminer l'écriture de ses mémoires.

[139] Traduit par nos soins : « Durante este tiempo de mis estudios me fue ofrecido que yo reformara la música de la iglesia »

[140] On donnait autrefois le nom de *cantor* au chantre d'une église. Dans les basiliques où l'on entretenait un chœur, le chef ou directeur de ce chœur recevait le titre de *cantor*, particulièrement lorsque, à cette église, étaient rattachés une école et un pensionnat destinés à former des choristes comme c'était le cas de Jean Sébastien Bach à Saint-Thomas à Leipzig. La position de *maître de chapelle* français ressemblait en quelque sorte à celle du *cantor* allemand.

qualité d'exécution des musiciens de l'église jésuitique, était à l'hauteur des expectatives de Zipoli ? La manque de documents à ce propos ne nous permet pas d'emmètre une appréciation équitable.

Louis-Antoine de Bougainville (1729-1811), qui avait une culture musicale qui n'était peut-être pas meilleure que celle des autres chroniqueurs, donnera, à son tour, un jugement assez sévère sur la musicalité des Indiens : « Seulement j'entendis jouer du violon un cacique (guarani) que l'on nous assurait être grand musicien ; il joua une sonate et je crus entendre les sons obligés d'une serinette. »[141]

Quoi qu'il en soit, et en revenant à notre sujet, pour nous il est tout à fait licite de croire que Córdoba était la plateforme idéale pour qu'un musicien comme Zipoli puisse composer tranquillement et que sa musique puisse être envoyée vers les missions pour être exécutée. Pour corroborer nos affirmations, on peut dire d'abord que sa permanence dans la ville de Córdoba était totale. Soutenir qu'il se soit déplacé vers les missions – soit des Guaranis soit des Chiquitos – est une erreur. D'abord parce qu'il était étudiant et son déplacement n'était en aucun point justifié, ni permis. Ensuite, parce que toute personne liée au Collège des jésuites, recevait, en cas d'absence, un cahier des charges dont il n'existe aucune trace.[142]

Sans aucun doute Zipoli a composé beaucoup de musique à Córdoba. Seulement, une partie de celle-ci ne nous est jamais parvenue ; peut-être, espérons-le, sera-t-elle un jour retrouvée dans d'autres archives sud-américaines. Pour Ayestaran, la faute en incombe à l'expulsion des jésuites : « Malheureusement, l'expulsion des jésuites, ordonnée par Carlos III en 1767, fut la cause que une grande partie de cette œuvre soit perdue. »[143]

En revanche, il est fort probable que dans la maison jésuite, la estancia Santa Catalina, Zipoli y organisait des fêtes comme celle de Sainte-Catherine, le 25 novembre.

---

[141] BOUGAINVILLE (Louis-Antoine de), *Voyage autour du monde,* Paris, éd. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 137.

[142] LANGE (Curt) *La Música Ecclesiástica en Córdoba durante la dominación hispanica,* p. 109.

[143] Cité par FURLONG (Guillermo), « Domenico Zipoli, Músico eximio en Europa y América », in *Archivum Historicum Societatis Iesu, Vol. XXIV,* Rome, 1955, p. 427.
« Desdichadamente la expulsión de los jesuitas dictaminada por Carlos III en 1767 hizo que estas obras se perdieran. »

(Rappelons nous les estancias ou haciendas des jésuites étaient des lieux de repos pour les prêtres).

Pourtant, lorsqu'il disparaît en 1726, Domenico Zipoli n'a toujours pas prononcé ses vœux ; la raison la plus vraisemblable que l'on puisse invoquer à ce sujet est sans doute le report des cérémonies d'ordination sur plusieurs années, provoqué par la vacance pendant une longue période du poste archiépiscopal dont dépendait Córdoba. On sait ainsi que l'archevêque de Santiago du Chili, Alonso del Pozo v Silva (1669-1745), ayant abandonné ses fonctions en octobre 1724, s'ouvrit une longue crise de succession qui n'allait trouver sa conclusion qu'avec la désignation en 1726 de Juan Sarricolea y Olea (1670-1740).[144]

C'est pendant ce long intérim que mourut Zipoli, avant d'accéder à la prêtrise et vraisemblablement à de hautes fonctions musicales, l'ordre jésuite sachant parfaitement qu'il s'était attaché l'un des compositeurs les plus renommés de Rome. Il est certain, de surcroît, que le poids des études « menées avec sérieux et rigueur »[145] , comme l'écrira un contemporain à propos de son ami Zipoli, devait laisser à ce dernier moins de temps pour se livrer à la composition musicale qu'à Rome où elle était sa seule activité, et pourtant, de celle ultime et brève phase de la vie de Zipoli qui s'éteindra terrassé par la phtisie le 2 janvier 1726, va naître une œuvre dont l'on saisit mal encore les contours exacts, mais surtout le mythe de *l'Orphée des Indiens* et un symbole : celui de la création musicale baroque dans les réductions jésuites du Paraguay.

> « L'histoire d'Orphée charmant les animaux et attirant à lui arbres et rochers par la seule vertu de son chant et de sa lyre constitue par excellence le mythe du pouvoir unificateur de la voix, de la parole et de la musique. (…) La chose s'explique assez aisément, si l'on se souvient que, dans la tradition biblique, la parole, est le lieu de manifestation suprême de Dieu. »[146]

Dès sa mort naît ainsi la « légende Zipoli », fondée sur deux faits historiques réels, mais qu'en l'état actuel des investigations, il n'est guère possible de relier entre eux de façon claire et scientifique. Le premier fait incontestable, c'est la présence à Córdoba

---

[144] LANGE (Curt), op. cit. p. 28.
[145] Cité par AYESTARAN (Lauro), « Domenico Zipoli, vida y obra », Lecturas Músicológicas N° 1, Ed. Facultad de Artes y Ciencias Músicales, Buenos Aires, 1962, p. 14.
[146] ROESSLI (Jean-Michel), « Convergence et divergence dans l'interprétation du mythe d'Orphée » In : Revue de l'histoire des religions, tome 219 n°4, 2002, pp. 503-513.

de Zipoli pendant neuf ans. Le second, c'est l'existence, à une très longue distance de là, dans les réductions jésuites de Chiquitos en Bolivie, d'un important corpus musical redécouvert et inventorié récemment[147], attribué pour une part non négligeable à Domenico Zipoli. À partir de ces deux réalités, plusieurs passerelles ont été imaginées par les historiens et les musicologues, afin de tenter d'expliquer ce que fut la circulation des œuvres attribuées à Zipoli, de Córdoba au lointain pays de Chiquitos.[148]

> « Nous avons la certitude que, de 1717 à 1725, Domenico Zipoli ne resta pas inactif à Córdoba ou il écrivit dans cette brève période un nombre indéterminé d'œuvres sacrées rehaussant la qualité des messes et des vêpres de sa communauté. Ces œuvres furent largement diffusées de son vivant et dans la décennie qui suivit sa disparition ; non seulement à Lima, comme l'indique Peramás, mais vraisemblablement aussi dans toutes les Réductions guarani où elles furent chantées par les chapelles musicales indigènes entrainées par l'infatigable Anton Sepp. Grâce à l'étroite communication entre tous les établissements jésuites, l'ensemble du réseau missionnaire de la province du Paraguay bénéficia sans doute de cette diffusion ; à l'exclusion, cependant, des réductions de Chiquitos et Moxos où le développement de la musique était encore à cette époque dans un état embryonnaire. »[149]

Peut-être le prêtre qui était en lui relégua-t-il à un rôle secondaire le musicien. Son inspiration est peut-être hésitante, mais on a le sentiment qu'un nouveau style s'efforce à naître. La *Messe en Fa majeur* est peut-être l'ultime concession à son passé. *Les Lettres annuelles*, écrites par le père Pedro Lozano (1720-1730), laissent clairement percevoir de très importants aspects de son tempérament[150]. Laissant la vie confortable des villes italiennes, alors centres culturels du monde, il tourne le dos à la gloire, mu par le désir profond de servir Dieu ; toutefois, comme nous l'avons déjà souligné, ayant terminé ses études de théologie, il verra contrariée son intention d'être ordonné prêtre par le manque temporaire d'évêques à Córdoba. Il mourut le 2 janvier 1726 à l'Estancia Santa Catalina près de la ville de Jésus Maria à Córdoba, dont il avait déménagé pour chercher le soulagement à son mal.

Au XVIII[e] siècle, l'estancia (hacienda) Santa Catalina était un établissement rural qui s'intégra au magnifique paysage de Córdoba; elle se compose d'une église, de la résidence des pères et du noviciat (aujourd'hui en ruines). Le plan au sol, le plus grand de

---

[147] Il s'agit de des archives de Concepción, en Bolivie.
[148] La province de Chiquitos est une des 15 provinces du département de Santa Cruz en Bolivie.
[149] PASQUIER (Alain), *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde,* Paris, éd. Fayard, p. 175.
[150] Voir ILLARI (Bernardo), « La personalidad de Zipoli a la luz de su obra americana », (La personnalité de Zipoli à la lumière de ses œuvres américaines), éd. Universidad Nacional de Córdoba, Argentine, 1990.

toutes les estancias, prend la forme de trois patios, dont le plus grand est aussi le central. Il est fermé par une galerie voûtée, avec une fontaine centrale. Son trait le plus remarquable : une église aux proportions admirables, au plan en forme de croix latine. Elle possède une imposante façade baroque l'intérieur, plutôt sobre, est rehaussé d'un superbe retable.

> « En 1770, l'Estancia Santa Catalina, passa dans des mains privées, et fut le centre d'une lutte de pouvoir et de révolutions qui durèrent 150 ans. Actuellement, Santa Catalina est la propriété privée des descendants des premiers propriétaires, bien que l'Église et le cimetière appartiennent au patrimoine culturel de la nation argentine. Au début du siècle, une partie du secteur de la tour droite chuta sur le cimetière, provoquant l'effondrement des pierres tombales. Les propriétaires d'alors ne trouvèrent pas de meilleure solution que de couvrir les ruines avec de la terre, faisant émerger un beau jardin. Des années plus tard les voisins du lieu rappelleront à ceux qui sont aujourd'hui les hommes illustres de l'histoire, le lieu de repos du frère Domenico Zipoli. Celui-ci trouva la paix dans la forêt, en donnant les plus précieuses années de sa vie, pour parler aux hommes un langage musical, serein suivis d'émotions profondes. Combinant parfaitement sa vie avec l'utopie de la recherche d'un *paradis sur terre*.» [151]

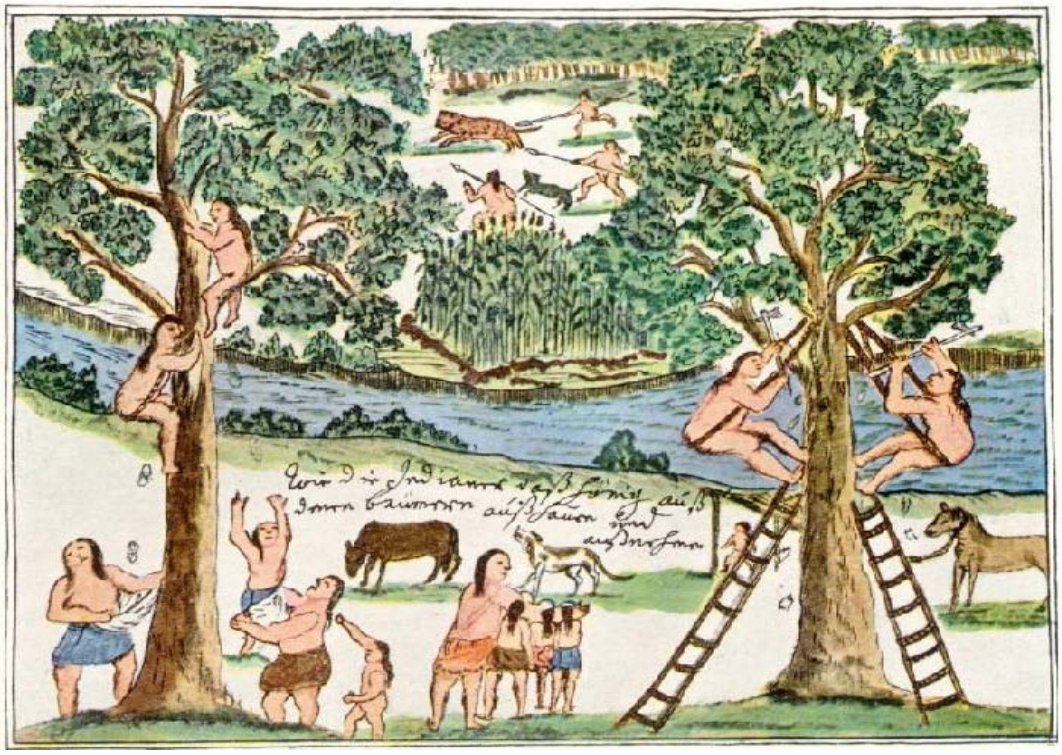
Nous venons de lire une version bien édulcorée de ce que fut la réalité de la fin de vie de Zipoli. En effet, si nous tenons compte de la lourdeur de sa tâche de maître de chapelle, avec la préparation des nombreuses festivités du calendrier liturgique de l'époque ; si l'on considère également les commandes régulières (Semaine Sainte, Corpus Christi, etc.), ainsi que son activité d'organiste et d'étudiant en philosophie et en théologie, nous ne pouvons que songer à une possible diminution de sa capacité créative.

Ses supérieurs savent sans doute que le projet de transférer Zipoli parmi les Guaranis en 1725, fit sérieusement compromis à cause de ses problèmes de santé. Un plus long séjour à Córdoba serait peut-être plus adapté. C'est évident que Zipoli n'avait

---

[151] Traduit par nos soins : « En 1770 la Estancia de Santa Catalina pasó a manos particulares y fue centro de una lucha de poderes y revoluciones que se prolongaron por otros 150 años. Actualmente bajo propiedad privada y en manos de descendientes de los primeros propietarios, aunque la Iglesia y el Cementerio son Bienes Culturales de la Nación Argentina. A comienzos del siglo se produjo un derrumbe de una parte del sector de la torre derecha y cayó sobre el cementerio, produciendo el hundimiento las lápidas de los jesuitas. Los propietarios de entonces no encontraron mejor solución que cubrir los restos con más tierra, lo conviertieron en un hermoso jardín. Años más tarde vecinos del lugar recordaban a los hoy ilustres hombres de la historia, como el hermano Domingo Zipoli y decidieron testimoniar su lugar de reposo. Allí encontró la paz, en la selva, y entregó los años más valiosos de su vida, para hablar a los hombres con un lenguaje musical, sereno, de profundas emociones, que conjugaba a la perfección con la utopía de buscar un *Paraíso en la Tierra*. »
Source : http://www.luisszaran.org/

pas la résistance des missionnaires tels que Martin Dobrizhoffer (1717-1791), Anton Sepp (1655-1733), Florian Paucke[152] (1719-1780) et bien d'autres.



Bajando miel (La récolte du miel) peinture naïve de Florian Paucke

Nous croyons en revanche, que Zipoli, par son tempérament, se distinguait nettement de la plupart des autres missionnaires. Nous ne serions alors pas loin de supposer une certaine déception des son arrivée à Córdoba. Cependant, on peut continuer à croire que sa foi religieuse avait des racines si profondes qu'elles ne laissaient pas de place ni au découragement ni à la fatigue. Il n'empêche : comment ne pas penser que l'appel intime de son être artistique ne put questionner à la fois son sacrifice, alors que, en plein triomphe italien, il avait décidé de s'engager différemment, au service d'une mission plus élevée ? Ces hypothèses seront toujours sans réponse, notamment parce qu'il n'est pas possible d'investiguer les méandres psychologiques d'un grand artiste, dont, qui plus est, la carrière a pris fin prématurément. Presque trois siècles se sont

[152] Florian Paucke S.J. (1719-1780) est né à Winzig, en Silésie ; durant dix-huit ans, il travaille comme missionnaire de l'ordre des jésuites au Paraguay. Après la dissolution de l'ordre, Florian Paucke mettra par écrit la relation de son expérience de missionnaire. Il comporte deux volumes manuscrits, qui traitent des coutumes des Indiens et des ressources naturelles de la réduction (reducción) de San Xavier au Paraguay ; le manuscrit comporte cent trois dessins en couleurs.

écoulés depuis sa mort. De très nombreux événements – naturels et humains – ont malheureusement participé à la destruction des documents et des témoignages d'une période unique de l'histoire religieuse, sociale et culturelle.

Estancia Santa Catalina (Córdoba)

Plaque commémorative en hommage à Zipoli à l'Estancia Santa Catalina à Córdoba

II.3. Les missions jésuites du Paraguay

II.3.1. Qui sont les Guaranis ?

Ne faisant pas ici pas œuvre historique exclusive sur les missions jésuites du Paraguay, nous avons pris le parti, dans cette section, de commencer notre propos *in medias res* par la description du peuple guarani, exemple exceptionnel à bien des titres de l'activité missionnaire, et qu'aurait dû rencontrer Zipoli s'il n'était mort prématurément.

> « Quel était donc ce «peuple guarani»? Ce n'était pas en réalité une nation ni un empire, mais un vaste ensemble de tribus, d'ailleurs généralement hostiles entre elles. Il est d'abord souvent difficile de séparer des guaranis les tupis, que certains auteurs considèrent comme un groupe inférieur. Une légende raconte que *Tupi* et *Guarani* étaient deux frères qui arrivèrent ensemble puis se séparèrent. En fait, les groupes tupis sont plutôt localisés dans la région de l'Amazone et les guaranis au Paraguay. »[153]

Les Guaranis [154] vivaient dans de très grandes cabanes multifamiliales appelées *malocas*. Dans une seule *maloca* vivait toute une famille, c'est-à-dire tous les descendants d'un seul aïeul avec femmes et enfants. Ces malocas pouvaient ainsi contenir jusqu'à deux cents personnes vivant dans la promiscuité la plus totale. Les Guaranis vivaient de chasse, de pêche, de la récolte, de tout ce que la forêt leur offrait. Ils pratiquaient également une agriculture primitive qui leur procurait du manioc, et peu d'autres choses.

> « Les Guaranis – les ethnologues disent plus volontiers les Tupi-Guarani – étaient des semi nomades pratiquant une agriculture simple sur brûlis ; ne disposant que d'instruments aratoires en bois, ils passaient de site en site selon les récoltes ou les saisons. Grands chasseurs, s'adonnant à une sorte d'élevage intensif, ils vinaient par petits groupes d'une vingtaine des familles nucléaires. »[155]

Chaque *maloca* faisait partie d'une communauté plus ample. Leur chef en était le *cacique*. Le cacique avait pour tâche de contrôler que tout le monde, sans aucune exception, donne son apport. Le revenu de ces activités était également réparti entre les membres de la communauté. En cas de guerre on lui reconnaissait une autorité -

---

[153] BOULE (Annie), « Notes sur la civilisation guarani ». in *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Tome 1, 1965. p. 256.

[154] Les Guaranis forment un groupe de populations amérindiennes des régions amazoniennes du Brésil, d'Argentine et du Paraguay de langue guarani Ils forment une société qui a beaucoup intéressé les anthropologues notamment Pierre Clastres.

[155] LACOUTURE (Jean), *Les Jésuites,* p. 408.

coercitive. Et la guerre n'était pas rare. L'autre chef, le *Payé*, était religieux Il donnait leur nom aux nouveau-nés et soignait les malades avec ses pratiques de médecin sorcier (*chaman*).[156]

Au-dessus de ces groupes, on trouvait une autre autorité en la personne du *Caravié* ou grand *chaman*. Il vivait en nomade et en solitaire, mais, de temps en temps, il apparaissait pour rappeler la grande vérité : nous vivons en Terre mauvaise, nous devons revenir au *Ywy-mara-ey*, la Terre sans mal, où les hommes vivaient avec les dieux. C'est alors que, par la faute des hommes, vint un déluge et les dieux créèrent la Terre mauvaise. Chaque fois que les Guaranis se déplaçaient, ils songeaient à cette Terre sans mal, objet de leurs rêves.

> « Or la quête de la Terre sans Mal signifiait la négation de l'ordre social, l'abandon de ce qui le fonde : règles d'alliance, domestication des plantes. Et le prophète, dont la parole annonciatrice du prochain cataclysme arrachait les gens à leurs villages et les lançait littéralement vers l'infini, était lui-même en « position d'extériorité spatiale et généalogique », c'est-à-dire en transgression permanente vis-à-vis des règles de la paix et de la guerre (ami en pays ennemi), de résidence (demeurant à l'écart des maisons du village), de parenté (se proclamant sans père). »[157]

C'est dans ce contexte que le père Antonio Ruiz de Montoya[158] (1585-1652) fonda, en 1612, au nord de l'Argentine, les réductions de *Loreto* et *San Ignacio Mini* (c'est à dire mineur, petit par rapport à *Guazû* qui signifie grand). En effet, sous l'égide des jésuites, plusieurs centaines de milliers d'Indiens allaient vivre, cultiver la terre, extraire et forger les métaux, s'adonner aux arts, sans que l'argent, le salariat et la propriété privée ne se développent. La République Guarani allait durer un siècle et demi,

---

[156] Le chaman incarne au mieux les valeurs, exprimées dans le mythe, d'un mode d'être, de penser et d'agir qui vise à préserver un monde fait d'« ordre, d'harmonie, et de beauté » – selon les Indiens

[157] DREYFUS (Simone). *H. Clastres, «* La Terre sans Mal. Le prophétisme tupi-guarani ». in *L'Homme*, 1976, tome 16 n°2-3. p. 168.

[158] Antonio Ruiz de Montoya (1585-1652). Il naquit et mourra à Lima, même s'il passera la plupart de sa vie comme missionnaire aux réductions de Paraguay. Il étudia au collège des jésuites à Lima, mais il interrompe ses études en songeant à faire une meilleure carrière, d'abord pendant la conquête du Chili, et plus tard en Espagne. Mais, pendant un séjour au Panama, il décide de reprendre ses études et rentrer de nouveau à la Compagnie de Jésus. En 1607, il est envoyé à la province du Paraguay, ou compléta ses études ecclésiastiques, et en 1612 commença son travail aux réductions guaranis. Il Passa plus de 25 ans chez les Guaranis, intervenant dans la fondation de 11 nouvelles réductions, et à partir de 1620, il serait le supérieur général de l'une d'elles. en 1638, suites aux agressions répétées des *paulistes*, il voyage à Madrid afin d'obtenir la permission du Roi pour armer les Indiens. Fort de son sucées, il rentré au Paraguay via Lima, pour s'assurer de l'exécution de l'arrêté royal aux autorités de la vice-royauté. La mort le surprend à Lima, mais, de son propre désir, il serait enterré dans la réduction de Loreto.

puis se dégrader avec l'expulsion des jésuites et les attaques des Espagnols et des Portugais.

II.3.2. La République jésuite du Paraguay au temps de Zipoli

La différence fondamentale entre les Indiens de la République Jésuite du Paraguay et les missions appartenant à d'autres ordres religieux, fut que les missions jésuites aidaient les Indiens à échapper à l'esclavage et même à tout asservissement ou assujettissement au travail pour autrui (encomienda).

En effet, le système de base colonial qui sera développé très tôt après la conquête sera la tristement célèbre *encomienda*.[159]

Le roi, en remerciement pour leur participation à la conquête, confie aux conquistadores des hectares de terres, ainsi que les familles y habitant. À charge pour ceux-ci de mettre en valeur ce bien et de donner la possibilité aux indiens d'être évangélisés.

> « La politique fatale qui consista à distribuer les *encomiendas* indiennes aux Espagnols, a, sans aucun doute, contribué grandement à accroître les souffrances de cette malheureuse race (les Guaranis), avec une loi qui donna un semblant de *légalité* à l'appropriation de la main-d'œuvre indigène. Cette dernière, autrement, aurait été marquée par l'infamie d'un acte totalement injuste. Selon les règles de ce système, un certain nombre d'Indiens est offert pour un nombre défini d'années au seigneur ou « commandeur », ainsi qu'il est appelé usuellement. En plus du *tributo anuo*, deux mois sont requis au service personnel du maître. En retour, le seigneur a une obligation d'instruction, tant religieuse que laïque, des indigènes qui lui sont confiés. »[160]

De nombreux abus sont très rapidement constatés. Pourtant, le système subsista, malgré les attaques faites à son encontre, jusqu'au XVII[e] siècle. La *doctrina* [161] est un autre moyen d'évangélisation. Il s'agit des paroisses indiennes, séparées des paroisses

---

[159] Voir Lexique

[160] CADEL (C.M.), *Historia de las Misiones en el Japon y Paraguay,* Madrid, éd. Libreria del Salvador, 1857.

La fatal política de distribuir las encomiendas indianas entre los españoles, contribuyó sin duda en gran manera á acrecentar los sufrimientos de aquella raza infeliz, puesto que daba alguna fuerza del ey á la apropiación del trabajo nativo, que de otro modo hubiera sido señalada con la infamia de un acto de injusticia privada. Por los reglamentos de este sistema, cierto número de indios fueron por un término dado de años obligados á contribuir, además del tributo anuo, con dos meses de su servicio personal al Señor ó «Comendador,» como usualmentese llamaba; y en retribución, este estaba en el deber de atender al consuelo é instrucción, tanto religiosa como secular, de los naturales confiados a su cuidado.

[161] Voir DESLANDRES (Dominique) *Amériques, dans L'âge de raison (1620/30-1750), (Histoire du christianisme des origines à nos jours).*Tome 9, Paris, éd. M. Venard, 1997, p. 615-729

espagnoles, au sein desquelles les réguliers enseignent la foi chrétienne aux indigènes. La séparation des paroisses est une marque, parmi d'autres, de la politique de *ségrégation* de l'Église au Nouveau Monde. Cette *ségrégation* apparaît négative (selon nos critères contemporains) même injuste. Cependant, elle permet, par exemple, d'empêcher aux colons de passer plus de deux jours dans un village indien, et donc évite une présence dangereuse du fait que celle-ci peut facilement devenir une invasion. Ce système de *ségrégation* entraînera la naissance d'expériences uniques d'évangélisation qui, dès le 16e siècle, donneront naissance aux réductions : « Les Réductions ont vécu dans un isolement presque complet par rapport au monde extérieur. Une situation géographique exceptionnelle a permis aux Jésuites de les soustraire au voisinage et au contact périlleux pour leur œuvre des centres et des sujets espagnols. » [162]

Lorsque la Compagnie de Jésus, approuvée par la bulle *Regimini militantis Ecclesiae* débarque en Amérique en 1566, ces expériences sont déjà à l'œuvre. Donc, les Jésuites forment un ordre dont l'action missionnaire est l'un des fondements : « La république des Guaranis se distingue des villages chrétiens par la symbiose des mœurs antérieures des Guaranis et des principes évangéliques, et par ses productions. Montesquieu, d'Alembert, Buffon l'admirent, Voltaire, pourtant féroce pourfendeur de jésuites, l'appelle le triomphe de l'humanité. »[163]

Le travail est, certes, obligatoire dans les missions, mais les Indiens travaillent pour leur propre communauté, pour leurs familles, et tirent profit du produit de leur effort. L'atmosphère est bonne ou même excellente et le labeur est accompagné de chants, la musique devenant un accompagnement constant et indispensable, une sorte de motivation majeure, presque un but en soi. Jamais ils ne travaillent pour leurs voisins européens vivant dans les environs. D'ailleurs, l'objectif du principe d'isolement est justement d'éviter cela. Dans toutes les autres missions, y compris celles des franciscains et des capucins, nous ne pouvons pas trouver une organisation analogue. Leur système économique est foncièrement différent du système de répartition des produits sur le principe de « à chacun selon ses nécessités ». En effet, l'inspiration jésuite est puisée dans les

[162] SAGOT (François), *Le Communisme au Nouveau Monde,* Paris, éd. L. Larose, 1900, p
[163] LECRIVAIN (Philippe), (S.J). *Les missions jésuites,* Paris, éd. Gallimard, 1991, p. 101.

souvenirs des communautés chrétiennes primitives et dans l'Évangile en ce qui concerne l'esprit de fraternité et de communauté obtenu par des moyens exclusivement pacifiques. L'idiosyncrasie propre aux tribus guaranis explique en partie que les missions de la République jésuitique du Paraguay aient eu un succès éclatant, alors que la même idée appliquée aux autres tribus, comme par exemple celle du Chaco, ou dans la Pampa uruguayenne, fut un échec complet.[164]

Les principes théoriques et l'organisation des missions des jésuites étaient un produit typique des lois coloniales espagnoles. Mais, dans la pratique, et au fur et à mesure qu'elles se développent, les missions des Guaranis feront éclater de nombreuses contradictions avec la société et le système colonial qui, en pleine phase d'expansion, étaient en totale contradiction avec l'esprit de cette législation.

Ce qui paraît paradoxal est le fait qu'il semble bien que ce soit la société coloniale elle-même, avec ses propres contradictions et quelquefois ses violences, qui ait engendré petit à petit, par réaction et si l'on peut dire par excroissance, une société réelle et néanmoins authentiquement utopique. Il est clair que, dès le début, les missions commencent à se transformer en une véritable utopie puisqu'elles prétendent créer pour les indigènes Guaranis un espace de liberté qui n'existe pas encore dans la société coloniale et qui n'a jamais existé ultérieurement. Les jésuites multiplièrent donc les réductions dans toute la hauteur des possessions espagnoles; ce n'est qu'au Paraguay qu'ils établirent un réseau assez serré pour qu'on puisse parler d'un État, ou même, comme on le soutiendra plus tard, d'une véritable République.

Toutefois, l'essence même du principe de la réduction tient dans le rassemblement de plusieurs villages d'indiens au sein d'une seule et même entité. Lodovico Muratori (1754) la présente comme la condition nécessaire à l'évangélisation et à la civilisation :

[164] LECRIVAIN (Philippe), *Les Missions Jésuites,* Paris, éd. Gallimard, 1991, pp. 97-99.

> « Mais comment faire recevoir le christianisme à des hommes dispersés çà et là comme des bêtes féroces, enfoncés dans les bois, ou caché dans des cavernes, toujours désunis, toujours errants, continuellement armés les uns contre les autres, qui ne respiraient que la vengeance, et qui poussaient la barbarie jusqu'à faire leurs repas les plus délicieux de la chair de leurs semblables ? Le premier soin des anciens sages fut de réduire les barbares en société, de leur montrer combien la vie civile, soit par rapport à la nourriture, soit par rapport à l'habitation, soit dans les guerres même qu'ils se faisaient si souvent les uns aux autres, était préférable à la vie brutale que ces peuples avoient menés jusqu'alors. »[165]

Les difficultés du travail à accomplir pour installer les villages indiens appelés à devenir de vastes communautés rigoureusement organisées contribuent à l'épuisement des missionnaires, que leur origine, le plus souvent aristocratique, ne préparait guère à ces travaux pénibles.[166]

> « Le projet paraguayen donne en effet une assise réelle et historique aux termes de Tomas Moro, son créateur, en fusionnant l'idée et le réel dans une pratique, de telle façon qu'il serait plus pertinent de parler de *Eutopie*, lieu heureux, que de *Utopie*, lieu de nulle part. L'expérience missionnaire fut plus : *La meilleure des républiques* qu'une *Terre de nulle part*. Ce fur une île géographique composée de peuples vivant au milieu d'un océan de terre, le continent américain. »[167]

Malgré cela, les missions se multiplient, au point d'occuper un territoire de 350 000 kilomètres carrés – étendu sur les États actuels d'Argentine, du Paraguay et du Brésil – et de contrôler deux cent mille Indiens[168]. Les jésuites avaient déjà fait comprendre aux Guaranis qu'il n'était pas dans leurs intentions de les rendre esclaves, mais de le rassembler. Ils suivent en quelque sorte la thèse de Bartolomé de la Casas défendue lors de la Controverse de Valladolid.[169]

---

[165] MURATORI (Lodovico A.), *Relation des Missions du Paraguay,* Paris, éd. Bordelet, 1754, p. 79.
[166] Voir LUGON *La République des Guarani*, (1610-1768),
[167] SAGUIER (Ruben B), *Baroque au Paraguay*, (Préface de Philippe Sollers), Paris, éd. Musée Galerie de la Seita, 1995, p. 32.
[168] YANNOU (Hervé), *Jésuites et compagnie*, éd. Lethielleux, 2008, p. 245.
[169] Dans la controverse de Valladolid (1550), les dominicains conclurent que les Indiens sont naturellement bons, et c'est la colonisation européenne qui les pervertit. Le père Francisco de Vitoria, influencé par l'humanisme chrétien, conteste même la légitimité de la Conquête, dans ses textes *De Indis* (1539) et *De iure belli* (1539) : ne s'étant jamais opposés à l'évangélisation, les Amérindiens auraient pu et dû être convertis par la persuasion. Charles-Quint lui interdira de prêcher et d'écrire. Bartolomé de las Casas, qui polémique sur ce thème avec Juan Ginés de Sepúlveda (représentant des conquérants et des colons) devant le roi, à Valladolid (1550), prend pour acquis le fait colonial issu de la Conquête, mais conteste la méthode : l'encomienda corrompt les Indiens, nuit à leur conversion et entraîne leur extermination. Sensible aux arguments de celui qu'il nommera *Defensor de los Indios* (Défenseurs des Indiens), le roi d'Espagne établit une tutelle d'État sur les autochtones décimés par les épidémies et les abus de toutes sortes. On reconnaît aux communautés amérindiennes une certaine autonomie interne, sous la double surveillance de l'Église et de fonctionnaires chargés de percevoir les tributs et de recruter la main d'œuvre pour les mines et les travaux d'infrastructure. Une fois les Nouvelles Lois des Indes (1542) traduites en

En réalité, ils voulaient seulement que les lois espagnoles en faveur des Indiens ne restent pas lettre morte. C'est ainsi que les jésuites proposèrent de réunir en un seul district de mission tout le peuple guarani, lequel était à cheval sur le territoire espagnol et portugais. Notons qu'à cette époque, de 1580 à 1640, le Portugal faisait partie de l'empire espagnol. En adoptant ce plan, on aurait évité des malheurs indicibles. Mais le gouverneur d'Assomption s'y opposa. Il craignit pour son autorité personnelle, se vit déposséder par les colons portugais, et chargea les jésuites.

Une proposition faite à Madrid et à Rome causa une telle impression que le général Acquaviva[170] lâcha du lest. À Madrid, les Jésuites, cependant, dénonçaient les grands propriétaires. Et le gouvernement les suivait. Il donnait au nouveau provincial du Paraguay, Don Diego Torrez y Bollo, pouvoir d'enquête et, en 1608-1609, il abandonnait à la Compagnie la recherche de la solution du problème indien. Cet ensemble constitua à son époque le pays le plus avancé industriellement de l'Amérique latine. Les contemporains allaient s'interroger et se disputer sur la nature et la portée de l'expérience qui nourrira longtemps l'imaginaire en Europe.

Certains y verront une tentative d'avant-garde, d'autres la minimiseront ou la ramèneront à une louche entreprise des jésuites. Avec le temps cette affaire fut considérée comme trop jésuitique ou trop *communiste* pour retenir l'attention.[171]

Il est dès lors important de souligner qu'en trois ans de travail pacifique (1741-1744), les habitants des réductions avaient pratiquement retrouvé leur aisance; la population des vingt-quatre réductions passera ainsi des trois cent mille de 1750. La

---

institutions, l'utopie s'efface rapidement de l'imaginaire colonial : l'Indien réel de Nouvelle-Espagne possède à nouveau tous les défauts des classes subalternes. Leurs qualités aussi : durs à la tâche, simples, frugaux, prolifiques, comme il convient à ceux qui, dans les termes de Saint Thomas d'Aquin, «ont été créés pour obéir».

[170] ACQUAVIVA (Claudio) (né le 14 septembre 1543 à Atri dans la province de Teramo, Abruzzes – mort le 31 janvier 1615 à Rome) était un jésuite italien élu en 1581 le cinquième Supérieur général de la Compagnie de Jésus qu'il dirigea jusqu'à sa mort.

[171] Pour nous aider à éclaircir ce problème, les documents écrits par l'abbé Clovis Lugon, nous permettrons de nous faire une opinion plus juste. Clovis Lugon était vicaire de la paroisse de la Cathédrale de Sion. Prêtre, historien, homme de lettres, humaniste, il est né à Chambéry, Suisse, le 11 novembre 1907. Il est ordonné prêtre en 1933. Ses prises de position lui vaudront le surnom de *Vicaire rouge.* Il n'obtint jamais une cure et œuvra durant 58 ans comme vicaire à la cathédrale de Sion. En 1988, il reçoit le Prix de la Ville de Sion. Il fut, entre autres, aumônier de la Croix d'Or, animateur de la jeunesse ouvrière chrétienne (JOC). Il publia de nombreux ouvrages dont *La République communiste chrétienne des Guaranis* (1949), *L'histoire des missions en Amérique latine aux XVIIe et XVIIIe siècles* (1957), *La vie de St Guérin* (1970), *Quand la Suisse française s'éveillera* (1983).)

structure des réductions fut aussi rigoureuse que l'administration hiérarchique chapeautée par deux jésuites (un curé et un vicaire) qui encadrent avec paternalisme et charité un *cabildo* (conseil communal) où siègent les autochtones élus et un *corregidor* (maire). « Si l'ordonnancement géométrique de la réduction en dit long sur l'esprit didactique du projet – rationalisation de l'espace, encadrement de la société dans un petit esprit productiviste et monothéiste, les détails pratiques des édifices signifient tout autre chose : une synthèse culturelle ou, plus modestement, un métissage. L'urbanisme est autoritaire et réducteur, au nom de concepts étrangers. La sculpture est libre indigène, imprégnée d'authenticité. »[172]

Cependant, parmi les philosophes de l'époque, à s'inscrire en faux contre les résultats remarquables de l'entreprise jésuite, il n'y a guère que Diderot et Humboldt[173]. Pour nous, le soi-disant paternalisme aimable des pères peut nous faire sourire, mais on ne peut nier qu'en face de toutes les misères et de tous les horreurs de l'époque, l'entreprise des jésuites n'ait représenté pour les Indiens guaranis la seule forme de sauvegarde physique et morale possible. En se sédentarisant, les Indiens apprennent aussi les rudiments de l'agriculture, puis ceux de l'élevage. Ils vont également développer l'artisanat, apprendre le catéchisme, l'alphabet dans leur langue, des notions d'espagnol et parfois de latin. Ils apprennent également des métiers, comme celui de la lutherie.

En effet, les Indiens aiment beaucoup la musique et les jésuites vont leur apprendre comment fabriquer des instruments : « C'est dans le Nouveau Monde que les Jésuites ont exercé leurs talents de la manière la plus utile au bonheur de l'espèce humaine. Les conquérants n'avaient eu d'autre objet que de dépouiller, d'enchaîner, d'exterminer les habitants de l'Amérique. Les Jésuites, seuls, s'y sont établis dans des vues d'humanité. » [174]

Nous devons, toutefois, faire la part des choses : il faut admettre qu'aucune des missions n'a jamais souffert de soulèvements. C'est ainsi, en effet, qu'une poignée de prêtres a ainsi régné en douceur sur des milliers d'Indiens. De même, l'esprit évangélique

---

[172] LACOUTURE (Jean), *Les Jésuites*, Tome I, *Les conquérants*, Paris, éd. Honoré Champion, 1991, p. 402.
[173] DOMINIQUE (Pierre), *La politique des jésuites*, éd. Grasset, 1955, p. 187.
[174] Cité par HOLLIS, op. cit. p. 148.

teinté de christianisme primitif, a permis d'assurer un niveau de vie très convenable et de préserver la culture guarani en un temps où la majorité des autres autochtones des Amériques connaissait un sort guère enviable. Les biens publics crées par les jésuites assureraient la protection, l'éducation et la santé des indigènes, notamment en ce que concernent les femmes et les enfants. Le tout avec d'excellents résultats.

> « Les réductions paraguayennes étaient très riches. Au XVIIIème siècle, on évaluait leur cheptel à 500 000 têtes de gros ou de petit bétail. La République exportait vers le Pérou, par dizaines de mille chaque année, des mulets d'une race spéciale dont la vente lui procurait de gros bénéfices. L'ensemble des réductions du Paraguay constituait un grand organisme économique complet en lui-même, qui produisait en principe tout ce qu'il consommait. Il n'y avait que le sel et le fer qu'on fût obligé de faire venir du dehors à grands frais. Les fondateurs de la République chrétienne guarani, les pères Cataldino et Maceta, avaient formé le projet d'une république chrétienne qui ramènerait dans cette barbarie, et auteur d'une énorme histoire de la République, les plus beaux jours du christianisme naissant. » [175]

**** Le Paraguay dans les années 1717-1726 : les jésuites en péril : Mission et martyr***

À la venue de Zipoli, les Jésuites sont bien implantés dans la région. Une lettre du Père Hieronimo Herran datée de 1726[176] en atteste ; elle signale qu'en 1717, année d'arrivée de Zipoli, « on comptait 121561 Indiens, tous baptisés de la main des missionnaires »[177]. Les deux grands peuples convertis sont les Guaranis et, en second lieu, les Chiquitos dont l'évangélisation est plus tardive : « En 1726, note le P. Herran, on comptait six grandes *peuplades* d'Indiens convertis à la foi (Saint Jean, Saint Joseph, Saint Raphaël, Saint Michel, Saint François-Xavier et Conception) »[178].

Le Père du Haze, dans sa lettre du 30 mars 1718, note que : « Les missions des Guaranis et des Chiquitos sont fort étendues. Les premiers sont rassemblés dans trente bourgades différentes. » Les seconds vivent dans : « cinq bourgades qui sont très nombreuses et qui se peuplent tous les jours de nouveaux fidèles. »[179]

---

[175] DOMINIQUE (Pierre), *La Politique des Jésuites*, Paris, éd. Grasset, 1955. p. 184.
[176] Lettre sur les nouvelles missions de la Province du Paraguay, tirée d'un mémoire espagnol du père Jean Baptiste Fernandez, de la Compagnie de Jésus, présenté au sérénissime Prince des Asturies en l'année 1726, par le P. Geronimo Herran à M***, *Lettres édifiantes et curieuses, op. cit*. p. 153-1192.
[177] *Ibid*em, p. 154.
[178] *Ibidem*, p. 157.
[179] Lettre envoyée de Buenos Aires et datée du 30 mars 1718 du P. Jacques de Haze au Révérend J.Baptiste Arendts, Provincial de la même compagnie dans la Province Flandro-Belgique, *Lettres édifiantes et curieuses*, op. cit. p. 95-101.

À son arrivée à Córdoba, Domenico Zipoli ne pouvait ignorer les dangers qui menacent les Jésuites, en particulier les attaques d'Indiens comme celle dont fut victime le même Père de Haze qu'il rencontra à son arrivée à Córdoba. En effet, le Père Jacques de Haze, fut nommé en 1717 supérieur du collège de cette ville, « après 22 ans auprès des Indiens […] qu'il n'a pu quitter sans douleur »[180]. Il voit d'ailleurs dans sa nouvelle mission "un fardeau qui était au dessus de (ses) forces et dont (il) fut chargé malgré (lui). »

De Haze venait d'échapper de peu aux attaques d'Indiens. Quand, en 1717, il quitta les Indiens de la forêt pour gagner Córdoba et sa mission au collège qui était à « 300 lieues », il subit les attaques meurtrières des Indiens Payaguas qui « tendent de perpétuelles embûches aux chrétiens et aux missionnaires. » Il est alors accompagné d'Indiens et de plusieurs missionnaires dont « deux furent massacrés par les Barbares avec environ trente Guaranis, leurs néophytes. » Dans sa lettre du 30 mars 1718, le Père du Haze rapporte en détail cette attaque :

> « Ils se jetèrent d'abord sur le Père Blaise de Sylva, […], ils lui cassèrent les dents, ils lui arrachèrent les yeux et ensuite l'assommèrent à coups de massue. Le Père Joseph Maco fut tué presque au même instant et je vis tout en feu la barque où il était. Je devais m'attendre au même sort car ils venaient de fondre sur moi avec fureur; mais les Indiens qui m'accompagnaient dans ma barque s'avisèrent de décharger quelques uns de leurs mousquets qui les mirent en fuite. »[181]

Une attaque précédente des mêmes Payaguas est encore rapportée par le Père du Haze[182]. Elle eut lieu en septembre 1715 contre le Père Louis de La Rocca, alors Provincial du Paraguay. Ce dernier quittait la ville d'Assomption (capitale du Paraguay) afin de découvrir le chemin « qui mène aux Chiquitos. » Il rencontra des Payaguas qui feignirent la bienveillance et continue sa route en laissant avec eux une partie de son groupe. Les Payaguas « se jetèrent avec furie sur nos gens […] et ils les tuèrent à coups de dards. » Ils supplicièrent ensuite le P. de Blende qu'ils avaient fait prisonnier, « le dépouillèrent aussitôt de ses habits et ils jetèrent son corps sur le bord du fleuve pour y

[180] Ibidem.
[181] Lettre du 30 mars 1718, op. cit. p. 96.
[182] Ibidem, p. 97-98

servir de jouet à leurs enfants. » Ces morts sont ainsi commentées par le Père du Haze : « Leur sang fertilisera sans doute ces terres infidèles. »

Une autre attaque, rapportée par le Père Herran, eut lieu en octobre 1719 : le frère Albert Romero, envoyé par le P. de Zea chez les Indiens Zamucos, fut tué ainsi que les néophytes indiens qui l'accompagnaient : « (Les Zamucos) se jetèrent sur les néophytes dont douze furent massacrés; en même temps, le cacique saisit le frère Romero et lui fendit la tête d'un coup de hache; il le dépouilla de ses habits et dans la crainte que les Chiquitos ne vinssent tirer vengeance d'un si noir attentat, ils prirent tous la fuite et se réfugièrent dans la forêt. »[183]

Cette violence, pratiquée lors les guerres, dans les supplices, dans les massacres des prisonniers,[184] n'est pas sans évoquer celle du cannibalisme, pratiqué par des Indiens, qui provoquera chez les missionnaires stupéfaction et horreur, comme en témoignent leurs lettres.

Malgré tout, les jésuites parviennent à tisser avec des Indiens de véritables relations d'affection mutuelle. Le père Jacques du Haze que Zipoli connut nécessairement à Córdoba [185]) y évoque le « tendre attachement » qu'il conserve pour la nombreuse peuplade indienne où il a vécu de nombreuses années[186].

**** Géographie, climat, maladies, multiplicité des ethnies, des langues et des cultures***

La lettre[187] d'un autre jésuite, le père Ignace Chomé[188] (1696-1768), postérieure de quatre ans à la mort de Zipoli, témoigne de ces mêmes attaques ainsi que des conditions difficiles de vie et de déplacement dans ces régions : méconnaissance d'un territoire qu'ils découvrent[189], difficultés à cheminer dans les montagnes et les forêts impénétrables,

---

[183] Lettre du Père Geronimo Herran, op. cit. p. 190.
[184] REICHLER (Claude), « Violence », ibidem, p. 35-36.
[185] Voir ci-dessus page 89.
[186] Voir sa lettre du 30 mars 1718, in *Lettres édifiantes et curieuses de l'Amérique méridionale*, éd. par Claude Reichler, Paris, Utz, p. 139.
[187] Lettre du P. Chomé, au P. Vanthiennen, « à la ville de Las Corrientes, ce 26 septembre 1730 », *Lettres édifiantes et curieuses*, *op. cit*. p. 101-108. Les citations suivantes sont issues de cette lettre.
[188] Le Père Chomé (1696-1768) écrivit une grammaire de *chiquitos* qui fut utilisée dans les écoles des Jésuites.
[189] Une carte du Paraguay a été adressée au général Michelangelo Tamburini en 1727.

"pleines de tigres et de couleuvres", à traverser les lacs, étendues marécageuses, fleuves et "rivières très rapides quand il a plu" et à supporter « l'ardeur insupportable du soleil ». Il conclut ainsi sa lettre : « Il ne faut pas juger de ce pays par comparaison avec celui d'Europe. Les fatigues qu'on a à y essuyer, en particulier dans les voyages, sont inconcevables. On passe tout à coup des chaleurs les plus ardentes au froid le plus glaçant. »

Le père de Haze rend hommage au Provincial de la Compagnie que connut Zipoli : le père Louis de la Rocca, « homme d'un courage que nulle difficulté ne rebute »,[190] qui exerça son rôle missionnaire avec une grande énergie. De Haze rapporte son long et périlleux voyage de décembre 1714, qui dura un mois, afin de visiter les « bourgades nouvellement chrétiennes » des Chiquitos et « découvrir le chemin qui mène aux Chiquitos par le fleuve Paraguay ». Il suit, comme ses prédécesseurs, la route tracée au Pérou, « route peu praticable »[191] mais, pour revenir, emprunte le fleuve Paraguay sur une « fragile machine », frêle esquif formé du tronc de deux arbres « qu'il a fait creuser et joindre ensemble » ; sans nouvelle des autres missionnaires, dont il apprendra plus tard qu'ils ont été tués, il repart vers le pays des Chiquitos, « trempé de pluie » et monté sur « une mule qui n'avançait qu'à peine dans ces terres grasses et marécageuses. »[192]

Dans le tome III, paru en 1772, de *L'Histoire philosophique et politique [...] des Deux Indes*, les difficultés climatiques de ces régions sont ainsi évoquées : « Outre ces causes de dépopulation (variole, etc.), les Guaranis en ont encore dans leur propre climat qui leur verse des maladies contagieuses, surtout aux abords du Paraná, où des brouillards, épais, immobiles et continuels sous un ciel embrasé rendent l'air humide et malsain. ».[193]

On trouve de nombreux témoignages des difficultés rencontrées auprès des Indiens dans les *Lettres édifiantes et curieuses*.

Des épidémies dévastatrices sont, en effet, fréquentes. Peu après l'arrivée de Zipoli, une violente « peste » ravage Córdoba, comme en témoigne l'évêque du

---

[190] Lettre de 30 mars 1718, éd. Claude Reichler, p. 147.
[191] « outre les fatigues d'un voyage de plus de huit cent lieues, les eaux qui inondent ces terres la plus grande partie de l'année ôtent presque toute communication avec le Paraguay », ibid.
[192] Ibidem, p. 148-149.
[193] *Histoire philosophique et politique des Établissements et du Commerce des Européens dans les deux Indes*, dite de l'abbé Raynal, etc., Amsterdam, T. III, p. 257.

Tucuman, Alfonso del Pozo. Dans une lettre qu'il adresse le 24 juillet 1720 au roi Philippe V[194], il note que, lorsqu'en 1718, « cette Ville fut affligée d'une maladie épidémique », il se réjouit de : « Voir (les Jésuites) parcourir toutes les rues & les faubourgs les plus écartés, où l'on avoit besoin de leurs secours, visitant les malades avec une intrépidité vraiment religieuse. »[195].

Il mentionne également : « La grande disette de Jésuites, Cordoue en aïant perdu un très grand nombre que la maladie épidémique a enlevés ou qui sont morts par quelques autres accidens »[196] multiplicité des ethnies, des langues et des cultures

On trouve de nombreux témoignages des difficultés rencontrées auprès des Indiens dans *Les Lettres édifiantes et curieuses*, en raison de la diversité des peuples rencontrés. Le 26 mai 1705, le P. Nyel écrit de Lima : « Une des plus grandes difficultés que les missionnaires aient eu à vaincre dans la conversion de ces peuples, a été la diversité des langues. »[197].

Le *Mémoire* rédigé en 1726[198] par le Père Fernandez fait le même constat : « La diversité des langues qui se parlent parmi les différentes Nations est un dernier obstacle très difficile à surmonter » ; Une longue note en bas de page énumère les diverses peuplades rencontrées en 1717, autour du fleuve Paraguay, près de la région des Chiquitos, par cinq missionnaires.[199].

A l'origine multiple des missionnaires, issus d'Espagne, mais aussi d'Italie, de la province flandro-belge, Autriche, etc.[200], répond une véritable mosaïque de peuples : Guaranis, Moxos, Chiquitos, Chiriganos, Zamucos, Payaguas, etc. Leurs idiomes et coutumes divergent.

---

[194] *Information envoyée au roi par l'illustrissime Seigneur, Don Alfonse del Pozo y Sylva, alors évêque du Tucuman et, depuis, successivement, Évêque de Santiago du Chili & Archevêque de La Plata,* Charlevoix, op. cit. T. IV, p. 391 et suivantes.
[195] Ibidem, p.396.
[196] Ibidem, p.398.
[197] Lettre du P. Nyel […] au révérend P. Dez, … recteur du collège de Strasbourg, à Lima, capitale du Pérou, éd. Claude Reichler, p. 211.
[198] Lettre Sur les nouvelles missions du Paraguay, tirée d'un Mémoire espagnol du P. Jean-Patrice Hernandez…, présenté au Sérénissime Prince des Abruzzes par le P. Herran, Procureur de cette Province, Lettres édifiantes et curieuses, T. XXIII, p. 1 et suivantes.
[199] Il cite 59 peuples.
[200] Formant un corps international, ce qui n'est pas sans inquiéter les souverains en place et alimenter la rumeur de subversion du pouvoir établi qui leur est fréquemment reprochée par leurs adversaires..

Mais, en Amérique, les jésuites « parlent toutes les langues indiennes ». Ce sont eux qui fixent le guarani, en font la *koïné*. Ainsi le Père Chomé, « extraordinaire polyglotte est capable de prêcher et de confesser dans une langue nouvelle après trois mois d'apprentissage ». Il est plein d'admiration pour la langue guarani qu'il associe au latin et au français du XVII[e] siècle. Il y voit de l'élégance, de la précision et de l'harmonie »[201]. Le *Mémoire* du Père J.P. Fernandez note la difficulté d'apprendre la langue des Chiquitos : « Je dresse un dictionnaire de cette langue & quoique j'aye déjà rempli vingt-cinq cahiers, je n'en suis encore qu'à la lettre C. Leur grammaire est très difficile ; leurs verbes sont tous irréguliers & les conjugaisons différentes. Quand on scait un verbe, on n'en est pas plus avancé pour conjuguer les autres verbes. Que vous dirai-je de leur prononciation ? » [202]

**** Les troubles politiques : Spécificité politico-religieuse du Paraguay***

Le Paraguay alors faisait partie du Pérou, pièce importante du vaste empire colonial espagnol, placé sous la dépendance du « Roi d'Espagne et Empereur du Nouveau monde. » C'est, à l'époque de Zipoli, Philippe V, petit-fils de Louis XIV et premier roi Bourbon d'Espagne, qui règne de 1700 à 1746. Deux ans avant la mort de Zipoli, un évènement considérable stupéfie l'Europe et n'est pas sans répercussion sur l'empire colonial espagnol : le 10 janvier, Philippe V renonce, de son plein gré et pour des motifs peu clairs, au trône et le laisse à son fils aîné. L'empire du Nouveau Monde revient ainsi à celui qui devient, le 9 février, à 17 ans, Louis Ier. Mais, au bout de sept mois, le 31 août 1724, le jeune roi meurt de maladie et Philippe V reprend alors les rênes du pouvoir. C'est donc sous son règne que Zipoli meurt en 1726.

Durant sa présence à Córdoba, la vie publique du Paraguay est particulièrement troublée : sa dépendance vis-à-vis de la Cour de Madrid est menacée. Si le pouvoir majeur, celui du Vice-roi siégeant à Lima, capitale de la Vice Royauté du Pérou, n'est pas mis en cause, le pouvoir local du gouverneur du Paraguay, normalement désigné par le souverain espagnol, est sérieusement battu en brèche. Dans les années de présence de Zipoli au Paraguay, trois vice-rois se succèdent au Pérou : un Grand d'Espagne, Carmine

[201] Voir REICHLER (Claude), notice « Pentecôte », op. cit. , p. 27-28
[202] Lettre tirée d'un Mémoire du P. J.P. Fernandez, Lettres édifiantes et curieuses, t. XXIII, loc. cit.

Caracciolo, prince de Santo Buono, un religieux, Diego Morcillo Rubio de Auñon (de 1720 à 1724), archevêque de Lima, et un officier militaire espagnol, José de Armendariz, marquis de Castel Fuerte (de 1724 à 1736).

Le pouvoir local est délégué à des gouverneurs qui dirigent les provinces, la plus importante étant celle de Lima, dirigée par le vice - roi. Mais le Paraguay, depuis la cédule royale du 12 septembre 1537 prise par Charles Quint, bénéficie d'une certaine autonomie : le *cabildo* (ou conseil communal) de la ville d'Assomption peut élire, à titre exceptionnel et provisoire, le gouverneur, si celui qui est normalement désigné par le roi, se trouve défaillant pour toutes sortes de raisons. Cette liberté face à la forte dépendance de la lointaine cour de Madrid, a entraîné, à plusieurs reprises, des révoltes et des tentatives de dissidence, voire d'indépendance de la part des Espagnols vivant dans la Vice - Royauté.

Cela se produit précisément lors de la présence de Zipoli à Córdoba. De 1717 à 1726, voire 1735, on assiste à un véritable imbroglio politique : les gouverneurs vont être désavoués par les administrés, plusieurs se succéder rapidement, voire exercer leur charge en même temps, comme nous le verrons. Leur rôle est pourtant capital pour la royauté espagnole car ils ont en charge la pacification des territoires, souvent mise à mal par des révoltes de colons espagnols et d'Indiens, ainsi que la responsabilité de maintenir un lien étroit avec le pouvoir espagnol qu'ils représentent.

Dans ce cadre incertain, les jésuites représentent une force que la royauté espagnole cherche à utiliser, d'autant qu'ils ont obtenue de celle-ci, dès 1630, l'autorisation d'avoir "une armée guarani", afin de lutter contre les *bandeirantes* ou marchands d'esclaves venus de Sao Paolo. Or, les relations des jésuites avec les colons espagnols et les *encomenderos* sont difficiles car ceux-ci les voient comme des concurrents qui gênent leurs profits : ils ont obtenu, par décret royal de 1609, l'exclusion de l'*encomienda* des Indiens de leurs missions. Quant à la Compagnie de Jésus, dirigée de 1706 à 1730 par le Préposé Général Michelangelo Tamburini[203] qui donna une forte impulsion aux missions du Paraguay, il est de son intérêt d'avoir les meilleurs rapports avec le pouvoir politique dont elle dépend étroitement : la crainte est toujours vivace chez

[203] M. Tamburini (1648-1730) est le 14ème Préposé Général de la Compagnie.

elle que les souverains ne les expulsent de leur royaume. Ce sera le cas, une trentaine d'années après la mort de Zipoli, dans les royaumes Bourbon : le Portugal interdira la Compagnie en 1757, la France en 1762 et l'Espagne en 1767.

**** Les comuneros (1717-1735) : révolte contre l'autorité royale***

Durant toute la présence (et plus encore!) de Zipoli à Córdoba, éclata une importante « révolte » qui ébranla fortement le Paraguay. Le père Pierre-François-Xavier de Charlevoix (1682-1761) y consacre la totalité du tome V de son *Histoire du Paraguay* (livres XVII à XIX) de 1756, un ensemble de 464 pages in 4°, dont 203 sont constituées par des *Pièces justificatives*. On trouve, par ailleurs, nombre de témoignages de cet événement qui mit en péril tant l'empire espagnol du Pérou que les jésuites de cette province. On note, en particulier, ceux que donne le P. Herran dans plusieurs de ses lettres dont celle[204] qu'il adresse au vice- roi du Pérou, le marquis de Castel Fuentes, et qui furent publiées dans Les *Lettres édifiantes et curieuses*[205] dont l'impact culturel fut particulièrement fort au XVIIIe siècle. Récits, bien évidemment suspects de partialité puisqu'ils émanent de membres de la Compagnie de Jésus mais qui abondent en détails précieux et, surtout, témoignent du fort retentissement qu'eut l'affaire sur les Jésuites.

C'est dans le cadre d'un Paraguay, écrasé d'impôts, que se déroulent ces troubles dont Domenico Zipoli connut évidemment les répercussions ; d'autant que, si l'essentiel des événements se déroula à Assomption, la ville de Córdoba fut directement concernée.

**** 1717-1721 : un gouverneur contesté, Diego de los Reyes***

La première année de Zipoli à Córdoba est marquée par la nomination d'un nouveau gouverneur du Paraguay. Le 6 février 1717, après une longue vacance du poste, Diego de los Reyes Balmaceda, originaire d'Andalousie et alcade de la ville d'Assomption, est nommé par le vice-roi gouverneur du Paraguay. Mais il se trouve rapidement face à une

[204] Lettre rapportée dans *Les Lettres édifiantes et curieuses, op. cit*. p. 192-198
[205] *Lettres édifiantes et curieuses écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*, 1702-1776., périodique paru à raison d'un volume par an.

forte opposition locale, en particulier de la part de propriétaires fonciers et de commerçants, et à une importante révolte d'Indiens Payaguas ; sa victoire sur eux sera dénoncée par ses adversaires comme un massacre inutile. Très vite impopulaire, il suscite nombre de plaintes et accusations, pour abus de différente nature ; elles sont envoyées à « l'audience royale » de Charcas par plusieurs *regidors* parmi lesquels José de Ábalos. Le 20 novembre 1720, celle-ci nomme un « juge informateur », pour qu'il enquête sur la situation administrative et politique de la province ; ce dernier reçoit sa nomination le 15 janvier 1721.

Le juge informateur est un homme de loi né au Panama, José de Castro y Antequera (1690-1731). Le P. Charlevoix dresse un portrait sans ambiguïté du personnage : il lui reconnaît une grande intelligence, une vaste culture et des dons certains pour la parole mais ajoute ces fortes réserves : « Il joignait à tant de belles qualités, une ambition qui reconnaissait point de bornes, une folle passion de s'enrichir, une vanité & une confiance qui le firent tomber dans les plus grands excès que puisse enfanter la plus aveugle présomption[206]. »

**1721-1726 : guerre civile et révolte des comuneros[207] ; Antequera « roi du Paraguay »[208]*

A l'arrivée d'Antequera au Paraguay en 1721, la situation jusqu'alors très confuse, dégénère en violences et affrontements. Le 24 avril, l' « audience royale » qui continue à instruire le dossier judiciaire de Reyes, décide qu'en cas de culpabilité de Reyes, le gouvernement lui soit confié. Fort de cette décision, Antequera se rend, le 20 août 1721, à Assomption, ville qui lui est favorable et tranche en faveur de la culpabilité de Reyes. Il se déclare son successeur, fait valider cette déclaration par le *cabildo* local et fait aussitôt emprisonner Reyes. Ce dernier qui ne renonce pas à sa charge, parvient à

---

[206] *Histoire du Paraguay, op. cit*. t. V, livre XVII, p.12.
[207] Voir, par ex. *The colonial History of Paraguay, The Revolt of the Comuneros, (1721-1735)* d' A. López, Cambridge, 1976; *Los comuneros del Paraguay, 1640-1735*, Benítez, Asunción, éd. Casa libra, 1976 ; *Ensayo histórico sobre la revolución de los comuneros del Paraguay en el siglo XVIII* par J.M. Estrada, Buenos Aires, impresora de la Nación Argentina, 1856.
[208] Voir en Bibliographie, tome V de son *Histoire du Paraguay* qui couvre les années 1717-1735.

s'enfuir à Buenos Aires, désireux de s'embarquer pour l'Espagne où il compte « demander justice au roi »[209].

Mais, Antequera est désavoué par le vice-roi : le 16 février 1722, celui-ci rétablit Reyes dans sa fonction de gouverneur, jusqu'à ce que le roi lui donne un successeur. Antequera n'en tient pas compte. Reyes, devant ses menaces, s'enfuit dans une des réductions guaranis mais il est rattrapé et fait prisonnier à Assomption. Le trouble s'étend dans la province.

En juin 1724, un nouveau vice-roi du Pérou est nommé : c'est José de Armendáriz, marquis de Castel Fuentes, ancien officier militaire de Philippe V, choisi à ce titre afin de régler le conflit par la force. Afin de libérer Reyes et mater la révolte, il envoie une troupe à Assomption ; elle est commandée par Balthasar Garcia-Ros, lieutenant du roi à La Plata, ancien gouverneur du Paraguay (en 1705-1707). Il a obtenu l'autorisation, pour rétablir l'ordre et pacifier la région, de faire appel à des troupes d'Indiens des Réductions. Assomption, réunie autour d'Antequera, se révolte contre le pouvoir royal et Garcia Ros fait, en vain, le siège de la ville. Peu après, Antequera écrase des troupes indiennes, vainc Garcia Ros et envahit des réductions d'où un bon nombre d'Indiens s'enfuient ; il exige, en vain, que les Indiens paient les frais de la guerre.

En décembre 1724, le nouveau vice-roi, soucieux de venir à bout des troubles, envoie Mauricio de Zavála affronter Antequera, toujours réfugié à Assomption ; il attaque la cité avec une forte troupe. Effrayés, les habitants déclarent se soumettre à la volonté royale. Le 5 mars 1725, Antequera s'enfuit et, en avril, Zavála entre dans la cité : il libère Reyes de sa prison tandis qu'Antequera se réfugie à Córdoba où il parvient « par des chemins détournés »[210] et, après avoir mené grand train dans la ville, finit par se cacher dans un couvent appartenant à des Franciscains.

Apprenant qu'il va être arrêté sur ordre du vice- roi, il s'enfuit à La Plata. En 1726, il est arrêté, conduit à Potosi puis à Lima où il est emprisonné. Le vice- roi, craignant une révolte contre le pouvoir royal, supplie Philippe V d'autoriser qu'on conduise le prisonnier en Espagne ; le roi refuse. Après une longue instruction, Antequera est condamné et meurt le 5 juillet 1731.

---

[209] Charlevoix, op. cit, livre XVII, p. 19.
[210] *Histoire Du Paraguay, op. cit.* T.V, livre XVIII, p. 135

Cette mort n'arrête pas le mouvement de contestation. Les troubles sont loin de s'apaiser : une révolte violente avait secoué la ville d'Assomption en décembre 1730 et la guerre civile s'intensifie où s'affrontent les représentants du pouvoir madrilène et les *comuneros*[211]. Ces partisans et héritiers d'Antequera, qui entendent former un État indépendant du pouvoir madrilène, sont finalement battus en 1735 par Zavála. Des sanctions sont prises contre les rebelles et la cédule de 1537 est supprimée.

**« Une des plus étranges persécutions » des jésuites* [212]

Pris, comme on l'a dit, dans la nécessité de faire preuve d'allégeance au pouvoir royal, les Jésuites furent directement impliqués dans ces révoltes. Charlevoix ouvre son récit des années 1717 par l'évocation d'une bienveillance toute relative à l'égard des Jésuites, au Paraguay. Certes, ils « jouissaient d'une paix qui paroissoit devoir être […] durable »[213] mais une rumeur hostile persistait contre eux : « Il y avoit toujours dans un assez grand nombre de personnes un fond d'indisposition contre eux. […] Mais l'intérêt personnel […] continuoit à faire envisager, à bien des gens, les Réductions gouvernées par les Jésuites comme la ruine de leurs familles, parce qu'elle les privoient du service des Indiens, qu'ils regardoient comme leur patrimoine ».[214]

Les rapports des jésuites du Paraguay avec Reyes étaient bons ; ceux avec Antequera furent donc très mauvais. D'autant que ce dernier se montra vigoureusement hostile à la Compagnie et son animosité trouva des échos favorables parmi les colons. Il répand abondance de mémoires où il attaque les missionnaires de la Compagnie. Quand Reyes s'évade de sa prison, il alimente le bruit selon lequel les Jésuites ont participé à cette évasion. Le vice-roi défend la cause des jésuites dans une lettre destinée à l'audience royale, où il affirme qu'Antequera « ose (les) attaquer par des Écrits pleins de

[211] Les révoltés se réclament du terme utilisé lors de la révolte menée en 1520-1521 contre Charles Quint par les cités de Castille, sous la conduite de Juan de Padilla,
[212] Charlevoix, *Histoire du Paraguay*, *op. cit.* t. V, livre XVII, p. 6.
[213] Ibidem, p. 5.
[214] Ibidem, p. 6.

calomnies, parce que ces Religieux n'approuvent point ces attentats & ne pensent point comme lui sur le compte de Don Diego de los Reyes. »[215]

En 1724, l'hostilité contre les jésuites prend un tour plus violent : ils sont expulsés d'Assomption. En effet, le 7 août, lors du siège par Garcia Ros de l'Assomption qui est devenue le fief d'Antequera, ce dernier répand dans la ville le bruit qu'il a reçu de son assaillant une lettre où, selon Charlevoix : « Il menaçoit les habitants de réduire, s'ils résistaient, l'Assomption en cendres, de passer tous les Hommes au fil de l'épée & de livrer les femmes et les filles aux Indiens des Réductions, suivant la promesse qu'il en avoit faite aux Jésuites. […] Il faillit les rendre odieux. [216] »

Le jour même, Antequera fait paraître un édit qui exige que les Jésuites « sortent de la Ville dans trois heures », refuse de céder aux requêtes réitérées du Recteur et menace les pères « de les ensevelir sous les ruines du collège ». Charlevoix évoque ainsi leur expulsion : « Ils sortirent sur le champ, n'emportant avec eux que leur Crucifix & leurs Bréviaires. Ils traversèrent ainsi une partie de la ville au milieu d'une foule de Peuple accouru à ce spectacle » et gagnèrent « par des chemins de traverse » une métairie voisine puis des Réductions du Paraná, tandis qu'Antequera se croyait « fort assuré de la Capitale par le départ des Jésuites ».

Antequera ne désarme pas contre la Compagnie de Jésus. En 1725, lors de sa retraite à Cordoba, il répandit, selon Charlevoix « ses griefs contre les jésuites […] et composa des Mémoires contre ces Religieux ; il les fit répandre dans toute la Province du Tucuman ».

En 1726, malgré les ordres de rétablissement des jésuites dans leur collège d'Assomption, donnés par le vice-roi, le nouveau gouverneur Martin de Barua (1725-1730) s'y oppose. Ce n'est que le 18 mars 1728 que « par une cédule royale » émanant à nouveau du vice-roi, les Jésuites purent revenir dans leur collège d'Assomption[217].

---

[215] Ibidem., p. 24.
[216] Ibidem.
[217] Ils seront à nouveau expulsés le 19 février 1732 par les *comuneros*. Voir Charlevoix, op. cit. p. 194 : « Ils allèrent vers le Collège avec deux mille cavaliers, poussant des cris pleins de fureur; ils en rompirent la porte à coups de hache, y entrèrent à cheval; saccagèrent la maison, et emportèrent tout ce qui se trouva sur leurs mains; ils en firent sortir les Pères avec tant de précipitation qu'ils ne leur donnèrent pas le temps de prendre leur bréviaires ni d'aller dans leur église pour saluer le Saint-sacrement et le mettre à couvert des profanations qu'on avait lieu de craindre. […] Ces rebelles, non contents d'avoir chassé les jésuites de leur maison et de la ville, les chassèrent encore de la province et les traînèrent jusqu'à Buenos Aires ».

Lors de son procès à Lima, Antequera atteste de sa fidélité au roi d'Espagne et des services qu'il lui a rendus « dont il espérait bien que Sa Majesté le récompenserait, ne fût-ce que pour lui avoir fait connoître les manœuvres des Jésuites & les trésors qu'ils possédoient »[218].

Notons que l'animosité d'Antequera contre la Compagnie s'éclaire considérablement du fait que le pouvoir royal exigea, à plusieurs reprises lors de ces troubles, que les Indiens des réductions, en particulier des Guaranis, participent aux combats menés contre les dissidents : « L'autorisation d'armer un contingent de Guaranis... et l'année suivante l'autorisation d'utiliser les armes à feu fut étendu à tous les Indiens des réductions.» [219]

De fait, les jésuites se trouvaient donc au cœur du conflit militaire. Zipoli passa donc toutes ses années d'Amérique en plein cœur d'une révolution dont la violence n'épargna pas les jésuites.

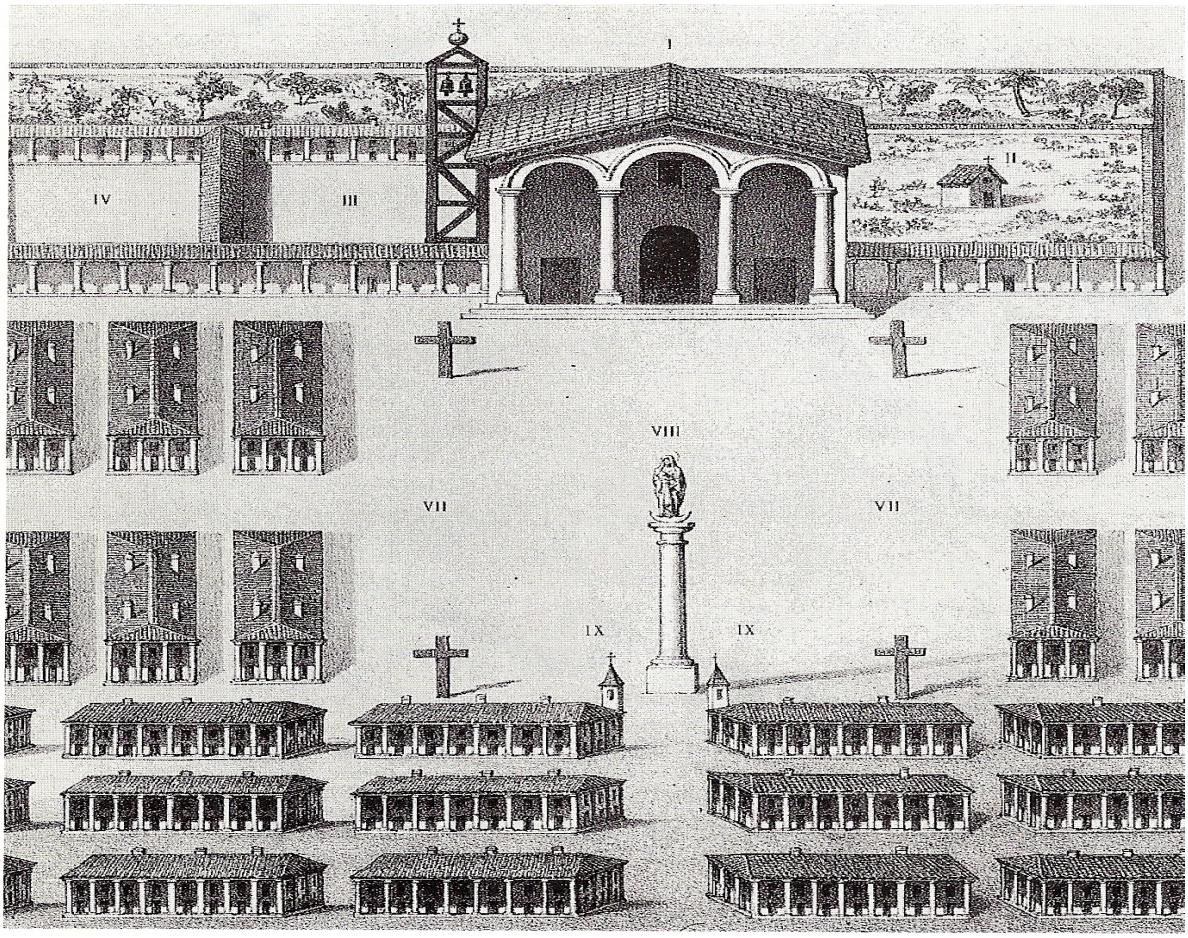
Il faut préciser que si les rebelles, dans les années 1717-1735, sont très hostiles aux Jésuites, ils sont loin d'exprimer une opposition générale à l'Église catholique : « de nombreux ecclésiastiques s'étaient déclarés pour la Commune »[220]. En effet, les comuneros s'appuient, essentiellement lors de la révolte d'Antequera, sur un autre Ordre religieux, celui des franciscains. Implanté depuis longtemps au Paraguay où il est arrivé en 1542, une quarantaine d'années avant les jésuites (en 1580), il est fort présent : il fournit la majorité des évêques de la province. Les deux ordres se trouvent souvent en rivalité.

Une partie de ses membres a soutenu Antequera. C'est dans un de leurs couvents, à saint François qu'il se réfugie à Cordoba.

Le soutien de certains Franciscains aux rebelles s'exprime fortement après l'arrestation d'Antequera. Un des leurs, Juan de Arteguy (1656-1736) « souffle le feu de la révolte de la Commune »[221]. En 1732, nommé évêque de Buenos Aires, il va s'opposer dans la ville d'Assomption « où il est reçu avec des transports de joie »[222], à l'évêque

[218] Ibidem, p. 166.
[219] PASTELL (P), op. cit.
[220] CHARLEVOIX, op. cit ., livre XVIII, p.165.
[221] Ibidem, p.165.
[222] Ibidem, p. 197.

coadjuteur de cette province, Joseph Palos : il lui propose d'échanger leur poste : Palos irait à Buenos Aires et lui deviendrait évêque du Paraguay.[223] Palos refuse mais Arteguy reste à Assomption où, en 1733, la Commune le nomme évêque gouverneur du Paraguay[224], alors qu'un Gouverneur officiel, Manuel Augustin de Ruiloba, venait d'être désigné par le vice-roi. Arteguy prend un édit contre les Jésuites : expulsion de leur Collège, confiscation des biens et démembrement des Réductions du Paraná. La forte réaction du provincial des jésuites, le Père Aguilar, le fit par la suite renoncer à sa collaboration avec la Commune et repartir à Buenos Aires. Notons, en dernier lieu, que ce sont les franciscains à qui furent confiées en 1769 les réductions jésuites, lors de l'expulsion des membres de la Compagnie de Jésus.



Plan utopique de la réduction Candelaria au Paraguay. Bibliothèque Nationale de Paris.

[223] « Toute la Commune crioit tumultueusement qu'elle voulait avoir Dom Jan de Artégi comme évêque », ibidem, p. 198.
[224] Ibidem, p. 212.

II.3.3. Conclusion : expulsion des jésuites et le devenir des missions

La pérennité de l'État jésuite ne tenait pas à la durée de vie ici-bas de tel ou tel de ses pères, au surplus célibataires et sans héritiers. Le véritable maître de cet État, c'était l'ordre promis à une durée dépassant l'horizon. Les missions s'étaient assurées, pour longtemps, une sécurité enviable : « Si un danger surgissait, écrivait alors un missionnaire jésuite, nous pourrions immédiatement mettre en campagne trente mille cavaliers indiens fort experts à manier le mousquet et le sabre, à former un escadron et à manœuvrer convenablement. Ils ont tous été instruits par nos Pères. » [225]

Outre ses succès militaires, économiques et sociaux, cette pérennité au sommet est l'une des raisons pour lesquelles l'État jésuite se prolongea un siècle et demi, et sans doute aurait-il continué encore plus longtemps s'il n'avait été supprimé pour des raisons tout à fait étrangères : les enjeux des impérialismes espagnols et portugais. Les établissements des jésuites font ainsi les frais du règlement de compte en Amérique entre les deux puissances : « Le traité de 1750, dit des frontières, porta le premier coup irréparable à la république des Guaranis : en échange de la rétrocession à l'Espagne du port de Sacramento, sur le Río de la Plata, Lisbonne obtenait la remise à sa discrétion de sept réductions d'Uruguay situées à l'est de la nouvelles frontière. Victoire décisive pour les paulistes. »[226]

En effet, le déclin commence par la signature du Traité des limites entre l'Espagne et le Portugal en janvier 1750 ; un traité qui, sous le prétexte de lutter contre la contrebande, l'Espagne cède au Portugal sept réductions, sans aucune garantie pour ses trois mille habitants. Nonobstant un ordre d'obéissance aux nouvelles autorités émanant du général des jésuites, les troupes portugaises sont repoussées en 1752. C'est seulement deux ans plus tard que commence l'offensive générale: les soldats portugais étant cette fois appuyés par les Espagnols. La guerre durera jusqu'en 1756. En se retirant pour se réfugier dans les forêts avec les pères, les Guaranis mettaient le feu à leur maison. A l'arrière sur le trône d'Espagne de Charles III en 1759, le Traité de 1750 est dénoncé et les Guaranis pourront rentrer dans leurs villages pratiquement détruits. Les suppressions

[225] DOMINIQUE (Pierre), op. cit. p. 186.
[226] LACOUTURE (Jean), op. cit. p. 422.

et les persécutions qui frappent la Compagnie de Jésus en France (1762), en Espagne (1767), et enfin dans les colonies espagnoles d'Amérique – en attendant l'abolition générale prononcée par le pape Clément XIV en 1773 - ne pouvaient que briser les résistances des Jésuites des réductions indiennes. En 1767, le gouverneur Bucarelli (1717-1779) demande au Supérieur Général des réductions, de lui envoyer les corregidors, soit les responsables indigènes des réductions : « Les Guaranis allaient jouir de tous les droits et libertés des citoyens espagnols. Toutes les carrières leur seraient ouvertes. Bucarelli promit même d'établir à *Candelária* une université où les fils des corregidors et autres notables recevraient la formation utile pour faire carrière dans l'administration civile et dans l'armée, ou pour accéder au sacerdoce et devenir curés. »[227]

Ces promesses furent gonflées par de nombreuses conférences, invitations et cérémonies[228] : « Le jeu réussit. La chose qui eût été la plus inconcevable autrefois se produisit : les chefs guaranis se laissèrent retourner et firent confiance aux Espagnols. Oubliant l'esprit de farouche indépendance de leur peuple, les corregidors acceptèrent le bâton de commandant espagnol si dédaigneusement repoussé par les anciens caciques. »[229]

Les réductions sont pillées, les chrétiens emmenés en esclavage. Les jésuites voient fondre leurs grands troupeaux d'hommes et s'amenuiser leur rêve. 30 000 Guaranis sont chassés de leurs villages. Les jésuites les suivent. Les tentatives désespérées pour faire modifier le traité seront vaines : « Les Portugais massèrent des forces d'artillerie et en vinrent à bout en à des massacres impitoyables. »[230]

Pour le roi d'Espagne, l'intérêt des réductions passe après le commerce. Le Pape ne dit rien. Les Guaranis se sentent trahis. Ils résistent. Pénétrés de l'identité de la République guarani, ils défendent ce qu'ils estiment être leur terre. Certains jésuites les suivront jusqu'au bout. Les deux armées impériales attaquent les réductions rebelles : « Les jésuites de Paraguay réclamèrent contre cet ordre, mais ils ne trouvèrent pas

[227] Ibidem, p. 250.
[228] LUGON (Clovis), op. cit. p. 250.
[229] Ibidem, p. 257.
[230] Ibidem

d'appui auprès de leurs supérieurs à Rome. »[231]Les jésuites se font expulser du Paraguay en 1768 :« La couronne céda finalement aux pressions des encomanderos nationaux et les jésuites furent expulsés. Les propriétaires terriens et les esclavagistes se lancèrent à la chasse aux indiens. De nombreux Indiens retournèrent chercher refuge dans la forêt. Les bibliothèques de jésuites finirent comme combustible dans les fours ou furent utilisés pour fabriquer des gargousses de poudre. »[232]

*** Que sont devenues les missions ?**

Reprises par le clergé régulier et les fonctionnaires espagnols, elles vont rapidement décliner devant les abus des uns et des autres. À noter que les autorités ne tenaient pas à voir se renouveler le même type d'expérience. Les colons vont peu à peu s'accaparer des biens immobiliers et des terres, les Indiens abandonneront peu à peu les missions pour retourner à leur mode de vie antérieur ou se fondre dans les nouvelles urbanisations. Dans les territoires guaranis les constructions élevées par les jésuites seront détruites pour essayer d'effacer leurs traces. En Bolivie, les plus importantes vont continuer à exister mais sous administration espagnole puis républicaines après l'indépendance et l'administration héritée des jésuites vont complètement disparaître au cours du XIX^{e} siècle. Même certaines familles quitteront les missions pour essayer de recréer ailleurs le modèle missionnaire qu'ils avaient appris des jésuites.[233] Ainsi, les troupes victorieuses se déshonorèrent par des actes de vandalisme qui semblent avoir été commandés et exécutés méthodiquement si l'on en juge par le sort qui fut partout réservé aux bibliothèques fondées par les missionnaires. Ces collections magnifiques eurent le même sort que la fameuse bibliothèque d'Alexandrie. Ils firent des cartouches avec une grande partie des écrits des Jésuites ou s'en servirent pour faire cuire des aliments ou pour fabriquer des lanternes. L'œuvre des jésuites fut ainsi détruite. Il en reste encore aujourd'hui des ruines imposantes,

---

[231] DOMINIQUE (Pierre), op. cit. p.184.
[232] RAMOS (Jorge Abelárdo) *Historia de la Nación Latinoamericana* cité par GALEANO (Eduardo), *Les veines ouvertes de l'Amérique Latine*, Collection Terre Humaine, Paris, éd. Plon, 1981, p. 264.
[233] TECHO (Nicolas del), *Histoire del Paraguay*, p. 169.

que la forêt dévore, et qui marquent la place où fut appliqué l'un des systèmes politiques les plus originaux du monde.[234]

> « On a souvent cherché l'origine de ce projet grandiose chez les grands utopistes européens de l'époque. Thomas More ou Campanella, et c'est une des raisons pour laquelle on a souvent étudié la *république des Guaranis* dans cette perspective, alors qu'il s'agit d'une des plus durables réalisations, aussi bien matérielles que spirituelles, de l'esprit organisateur des jésuite, ancré dans les réalités sociologiques, agricoles, militaires, et avec une visée très productive. »[235]

Ainsi les jésuites, s'inspirant de Platon ont créé un cadre idéal pour la vie en communauté. Le facteur de protection le plus important de ce cadre était donc l'isolement, comme dans la Cité Idéale. Cette expression est usuelle et bien commode, mais elle ne doit pas être mal interprétée. Elle fait partie d'un rêve inachevé qui devait traiter de la constitution d'un État idéal dominé par la raison.

[234] *PRINCIPALES MISSIONS : MISSION DE SAN JAVIER : Fondée en 1691. L'église, édifiée entre 1749 et 1752 par le père Martin Schmidt. MISSION DE CONCEPCIÓN : Fondé en 1708, le village, véritable havre de paix, a conservé la simplicité de ses rues flanquées de maisons en adobe avec des galeries à arcades. MISSION DE SAN IGNACIO : Avec environ 20 000 habitants, ce village est aujourd'hui le plus peuplé et le plus dynamique de la région au plan économique. MISSION DE SAN MIGUEL : Fondée en 1721, elle fut l'une des plus prospères. MISSION DE SAN RAFAEL : L'église, édifiée entre 1749 et 1753, présente la particularité d'être abondamment ornée de feuilles d'or. MISSION DE SANTA ANA : Dernière mission, elle fut fondée en 1755, soit seulement 12 ans avant l'expulsion des jésuites.*

[235] LACOUTURE (Jean), Jésuites, I, Les *Conquérants*, Paris, éd. Seuil 1991. p. 412.

CHAPITRE TROISIÈME
ZIPOLI, MUSICIEN JÉSUITE DES MISSIONS OU L'ORPHÉE DES GUARANIS

Cette troisième et dernière partie, animée par la musique, et toujours conduite par Domenico Zipoli (musicien baroque, jésuite et missionnaire), rassemble et articule entre elles les musiques baroque et missionnaire, avec, en filigrane, la question accompagnant l'importation par les jésuites de la musique baroque en Amérique latine : celle du respect des cultures locales. Celui-ci était-il possible ? Ou intentionnel à des fins d'évangélisation ? Ou d'une autre nature ? La conclusion tentera d'apporter réponse

I. Art et religion

I.1. L'enseignement jésuite

**** Dans les Collèges :*** Au début de leur histoire, les jésuites, institués officiellement en la Compagnie de Jésus en 1540, ne furent qu'un – et pas le premier en date – des groupes de clercs réguliers ou « prêtres réformés » qui se créèrent en Italie dans la première moitié du XVI^e^ siècle. Mais, vers 1546, la nécessité de former les jeunes postulants se fait sentir, les incitant à ouvrir un premier collège :[236] « Si les jésuites réussirent à imposer leur enseignement, c'est qu'ils se donnaient la peine d'en dispenser un qui était très supérieur aux autres. »[237]

L'on peut donc affirmer que l'une des œuvres les plus importantes des jésuites, avec celle des missions, fut la fondation de collèges dans toute la Chrétienté – en

[236] Dans les 39 collèges jésuites que l'on recense en 1556 – dont, en France, le célèbre collège Louis-le-Grand –, discipline, dignité, respect d'autrui et, bien sûr, formation intellectuelle sont les maîtres mots, qui règnent des classes de grammaire jusqu'à celles des Humanités, qui peuvent se poursuivre à l'université où l'on apprend la Science des Sciences : la théologie, qui donne la sagesse. Mais avant la sagesse, il faut la raison, qui s'acquiert par la philosophie ; et pour pouvoir philosopher, il faut connaître la langue et la littérature, grâce aux humanités, et au préalable, à l'étude la grammaire et de la syntaxe. Nous voici au cœur de la pédagogie jésuite, fondée sur la hiérarchie et la progression des savoirs. Après la conceptualisation par le Père Diego Lainez de la méthodologie jésuite, ou jésuitique, de l'enseignement, c'est le Général Claude Aquaviva qui, en 1598, dans son *Ratio studiorum*, rédige et établit le programme complet des études à l'usage des collèges jésuites.

[237] GUILLERMOU, (Alain), *Les Jésuites*, éd. PUF. 1961, P. 19

précisant d'emblée que cette action pédagogique – et très vite prestigieuse – s'adressait tout d'abord aux enfants et aux illettrés.

> « Une légende tenace veut que les jésuites n'aient accueilli dans leur collèges que les jeunes gens des classes nobles, riches, dirigeantes, pour obtenir par ce biais la mainmise sur les futures élites et commander, par leur intermédiaire, le peuple. La réalité est très différente. Il résulte des travaux des historiens et notamment des études statistiques du P. de Dainville qu'en moyenne, en France, au XVII[e] siècle, un tiers seulement des élèves des jésuites appartenaient à la noblesse. »[238]

Quel était l'esprit de cet enseignement ? Le fond de l'enseignement est la compréhension des textes. Les mots devaient exprimer des pensées où se manifestaient indépendance et dignité humaines, maîtres-mots de la Compagnie de Jésus.

Après la conceptualisation par le père Diego Lainez de la méthodologie jésuite, de l'enseignement, c'est le Général Claude Aquaviva qui, en 1598, dans son *Ratio studiorum*, rédige et établit le programme complet des études à l'usage des collèges jésuites. Jouvancy retravaillera le texte en 1703.[239]

> Ce texte remarquable frappe d'abord par le degré de précision de toutes ses rubriques : tous les aspects de l'organisation des collèges, depuis la structure hiérarchique qui les lie à l'autorité romaine du général, jusqu'aux détails de l'emploi du temps, sont codifiés avec minutie. Il s'en dégage une force et une rigueur dont on ne trouve guère d'équivalent dans l'histoire de l'éducation.[240]

Il s'agit donc de développer l'intelligence proprement dite, c'est-à-dire la faculté qui, après avoir réfléchi sur les pensées des autres, s'émancipe et se hasarde à penser par elle-même. Les jésuites consacrent beaucoup de temps aux exercices de mémoire ; ils excitent l'imagination, ils disciplinent le goût. Mais ils ne craignent pas de remuer les profondeurs de l'âme humaine et d'y faire surgir ce redoutable *esprit d'examen* et de réflexion personnelle auquel Descartes allait faire appel ; une raison affranchie, qui énumère toutes les croyances, pour les accepter si elle y voit luire l'évidence, pour les repousser si elle ne peut s'en rendre compte et les mettre d'accord avec elle-même.

---

[238] Ibidem, p. 57.
[239] JOUVANCY (J. de), *De la manière d'apprendre et d'enseigner*, Traduction par H. Ferté, Paris, 1[ère] éd. 1692, 2[ème] éd. 1703.
[240] LEROUX (Georges), « La raison des études. Sens et histoire du *Ratio Studiorum* » in *Études françaises,* Volume 31, n° 2, Montréal, éd. Les Presses de l'Université de Montréal, 1995, pp. 29-44.

Enfin, trois ou quatre fois par an, les élèves s'affrontent dans des discussions sur des sujets divers, souvent historiques ou philosophiques, car « apprendre à discuter, c'est apprendre à penser ».

> « Deux ou trois élèves, ou plus encore, choisis parmi les meilleurs de ces deux classes, disputeront entre eux, soit en ayant convenu de préparer à l'avance leurs demandes et leurs réponses ; soit en faisant, comme elles leur viendront à l'esprit, les demandes et les réponses ; soit en faisant des objections, principalement au sujet de la rhétorique, sur des questions douteuses, proposées par l'un d'eux. »[241]

C'est l'exercice de la *disputatio,* exercice public, où sont invités parents et personnalités. Dans la *disputatio* interviennent l'art d'organiser une pensée, la vérification des idées dont on éprouve la solidité, la rapidité d'esprit pour trouver de tout nouveaux arguments ou exploiter les faiblesses ou contradictions d'argumentation de l'adversaire.[242]

> « En 1703, Jouvancy réaffirme la nécessite de la maîtrise du Verbe pour convaincre, déployée selon la trilogie cicéronienne reprise par leur maître Quintilien ; il faut instruire, plaire et émouvoir (docere, placere, movere) Il convient surtout d'émouvoir : dans cette visée, le recours à l'image verbale prend tout son sens. Le mot peut et doit se faire image. Le régent accorde toute leur place aux figures qui signent la qualité de l'elocutio. »[243]

Les jésuites sont des religieux, mais ils ne ressemblent pas aux autres religieux; ils appartiennent à la grande famille catholique, mais ils ont leur physionomie personnelle.

Il convient maintenant de se pencher davantage sur ce pilier fondateur et structurant, cette colonne vertébrale de l'enseignement jésuite : la Rhétorique : « La rhétorique est d'une part un mode de travail fondamental, elle est d'autre part ce souffle de vie qui permet à l'orateur de persuader son public, au musicien de toucher, d'émouvoir, d'emporter l'adhésion enthousiaste de son auditoire.. »[244]

---

[241] *Ratio Atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, Traduction par H. Ferté, Paris, éd. Hachette, 1892, p.133.

[242] Avec la *Ratio,* ce sont les *Constitutions* parues en 1599 qu'il faut consulter surtout pour se faire une idée de la pédagogie des jésuites. Le quatrième livre des *Constitutions* est consacré tout entier à l'organisation des études. Joignons-y la *Ratio docendi et discendi* (1711) du P. Jouvency, la *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687) du P. Bouhours, les œuvres du P. Buffier au dix-huitième siècle ; et, si l'on veut des sources contemporaines, le livré du P. Daniel, les *Jésuites instituteurs de la Jeunesse française* (1880).

[243] FLAMARION (Édith), *La Chair et le verbe*, Paris, éd. Presses Sorbonne nouvelle, 2002, p. 37.

[244] CLERC (Pierre Alain), «Discours sur la rhétorique musicale» conférence prononcée à Peyresq le 2 juin 2000, publiée par l'auteur.

I.2. Rhétorique jésuitique, théâtre et musique

Une spécificité remarquable du système d'éducation jésuite était le nécessaire appel aux cinq sens. Mais ces sens ne peuvent s'épanouir que par l'image (le théâtre) et par le son (la musique) : « Si le théâtre est image, il est aussi verbe, parole proférée. L'évolution et les choix de la Compagnie autour des années 1540 marquent tant la prise de conscience de cette réalité que la maîtrise progressive des techniques qu'elle nécessite. »[245]

Dès la fondation des premiers collèges jésuites, les représentations théâtrales consistaient en pièces en latin sur un sujet pieux et souvent intégrées dans le programme d'éducation. Très vite, des intermèdes dansés ou chantés s'insérèrent à l'intérieur des tragédies.

> « Les trois axes qui assurent la cohérence du discours rhétorique et qui étaient, comme l'enseignaient tous les collèges, à l'époque baroque, l'*inventio*, l'*élaboratio* et la *decoratio*, ont trouvé leurs équivalents musicaux. L*'inventio* correspond à la transcription sonore des *affetti,* l'unité de l'œuvre reposant sur un *affetto* dominant. L'*élaboratio* consisté à transposer en musique les différentes parties d'un discours, en usant de procédés musicaux capables de distinguer l'introduction, l'exposition, la thèse, l'antithèse, la synthèse et la conclusion. La *decoratio* se retrouve dans la recherche de figures musicales qui sont les équivalents des figures rhétoriques inhérentes au discours baroque. La finalité de ces constructions, inscrites dans le déroulement temporel, est toujours l'expression émotionnelle. La musique doit être *éloquente,* elle doit dire, suggérer, transmettre. »[246]

A une époque où le théâtre fleurissait avec les tragédies, le théâtre jésuite se devait d'être également présent sur ce terrain de la manière la plus somptueuse qui fût, avec mises en scène et décors raffinés : « La pratique théâtrale est ici présentée comme allant de soi ; il n'est pas question d'imaginer un collège sans théâtre. »[247]

L'objectif des jésuites était clair. Sur le plan éducatif, avoir à jouer chaque année une tragédie permettait aux jeunes élèves, tout en y puisant un précieux stimulant pour leurs études, de se perfectionner dans la langue latine. [248]

---

[245] VALENTIN (Jean-Marie), *Les Jésuites et le théâtre,* Paris, éd. Desjonquères, 2001, p. 39.
[246] BRISSON (Elizabeth), *La Musique,* Paris, éd. Belin, 1993, p. 118.
[247] FLAMARION (Édith), *Théâtre Jésuite Néo-latin et antiquité,* p. 178.
[248] Voir *Ratio studiorum (Plan raisonné et institution des études de la Compagnie de Jésus)*, édition présentée par A. Demoustier et D. Julia, traduite par L. Albrieux et D. Pralon-Julia, annotée et commentée par M.-M. Compère, Belin, 1997, p. 93

Théâtre et danse donnaient également aux étudiants l'occasion de se bien conduire en public, d'acquérir de l'aisance et de tenir leur place dans le monde. Les pères étaient eux-mêmes chargés d'enseigner à leurs élèves le métier du parfait comédien, l'art de la prononciation et du geste.

> « Cette importance extraordinaire que prit le théâtre chez le Jésuites correspondait encore à la devise que nous avons énoncée à propos de services religieux : séduire pour mieux convertir. Alors que le théâtre représentait une donné essentielle de la vie au XVII^e^ siècle autant à la Cour qu'à la ville, les Jésuites s'ils ne voulaient pas perdre leur influence sur les consciences se devaient de rivaliser avec les spectacles que l'on donnait autour d'eux. Ainsi les fastes du théâtre jésuite se multiplièrent et atteignirent des sommes inégalés. »[249]

Enfin, un autre objectif du théâtre jésuite était celui de l'édification morale : la tragédie devait servir à former les mœurs et, pour cela, les sujets théâtreux étaient puisés dans les Saintes Écritures et dans les grands textes de l'Église. Bref, dans la perspective jésuite, l'étude du théâtre, envisagée en tant qu'exercice rhétorique, était inscrit dans les procédures éducatives des collèges : « Ils [les jésuites] y voyaient aussi un instrument d'instruction et d'éducation. Les études littéraires y trouvaient un puissant stimulant, et il était difficile de rencontrer un meilleur moyen de familiariser la jeunesse avec tous les secrets de la langue latine. »[250]

Le théâtre constitue en quelque sorte le couronnement de la méthode d'enseignement précédemment citée. Et cette discipline, qui s'apprend, peut rendre des services dans la vie quotidienne. En effet, si l'on veut bien comprendre la finalité des jésuites, il est indispensable de se référer à l'époque où ces enseignements se mettent en place. On peut dire que les jésuites développent l'usage du théâtre et la musique au début de l'époque baroque.

> « L'homme, dans sa vie de chair ne peut trouver Dieu qu'à l'aide de ce qui fait l'écran entre lui et nous, qu'en se servant donc du réel sensible. La voie de la vérité, celle qui s'offre à chacun, est excentrique. Elle repose sur l'utilisation de l'imperfection et de la moindre qualité, devenues ainsi paradoxalement sources de savoir vrai. A l'insuffisance du discours rationnel et à l'abstraction de la démarche intellectuelle, il faut joindre, en lui conférant de fait la première place, la contemplation du monde créé. »[251]

---

[249] Ibidem. p. 17.
[250] BOYSSE (Ernest), *Le théâtre des Jésuites,* Paris, éd. Vaton, 1880, p. 101.
[251] VALENTIN (J.M.) *Les Jésuites et le Théâtre,* Paris, 2001, éd. Desjonquères, p. 20.

Les jésuites sont les seuls à tirer les conséquences de cette vision du monde : si le monde est un théâtre, l'enseignement des techniques théâtrales est la meilleure école possible de la vie quotidienne : « Chaque époque se crée un symbole qui est une réponse imagée à la question de savoir quel est le sens de la vie et par lequel elle livre la clef de son secret. La réponse de l'âge baroque, c'est que le monde est un théâtre. »[252]

Et effectivement, le théâtre jésuite, par le texte ou la représentation, se joue des frontières sociales, littéraires, historiques, contribuant à créer une culture et une identité communes pour ceux qui en sont, d'une manière ou d'une autre, les bénéficiaires.

> « Certes, la visée de ce théâtre pédagogique est, avant tout, la transmission d'une sagesse ; en même temps, sa justification est de véhiculer un savoir. A cet effet, il doit puiser une bonne part de ses exemples dans le domaine historique, selon une méthode des enjeux qu'étudie Annie Bruter : le théâtre offre alors une – image de l'histoire –, qui participe déjà de la formation du sentiment moderne de l'histoire comme représentation. »[253]

Un des modèles les plus recommandés dans les collèges jésuites est Corneille ; on ne s'étonnera pas de constater qu'il sera l'une des cibles les plus importantes des jansénistes : « Le jésuite reprenant la longue tradition d'admiration de la Compagnie pour le dramaturge semble accorder la palme à Corneille. »[254]

Qu'en est-il maintenant de l'art musical ?

«The man that hath no music in himself, Nor is not mov'd with concord of sweet sounds, Is fit for treasons, stratagems and spoil.»

(L'homme qui n'a pas de musique en soi, et que n'émeut pas une harmonie de doux accords, est capable de trahisons, de complots et de rapines.) **William Shakespeare,** *The Merchant of Venice, V, 1, 83-85, Lorenzo*

---

[252] BUKOFZER (M F), *La Musique Baroque,* éd. Lattes, Paris 1982, p. 66.
[253] FLAMARION (Édith). *La chair et le verbe* p. 43.
[254] FLAMARION (Édith), *Théâtre jésuite Néo-Latin et Antiquité,* p. 219.

> « L'art musical baroque est indissociable de la rhétorique, ou art oratoire, dont le but est de faire naître des émotions et les transmettre sous forme de discours construit. Pensée en fonction de la poésie, la musique est, pendant cette période, identifiée de plus en plus à un discours. Le langage musical fonctionne donc comme le langage de la parole, il possède une syntaxe et procède par images, par enchaînements et développements d'images. » [255]

Comme le théâtre, la musique s'inscrit dans la mission éducative des jésuites. La connaissance musicale des premiers jésuites était certainement limitée, bien qu'assez efficace. La première déclaration de Diego Torres Bollo (1551-1638) procureur des Jésuites de la province du Pérou en 1603, souligne la nécessité de l'enseignement du chant et des divers instruments.[256] Pour comprendre ce point de vue, on doit d'abord observer l'attitude de la Compagnie de Jésus vis-à-vis d'une part de la musique elle-même, d'autre part de la formation musicale des premiers missionnaires. Il est vrai que les *Constitutions* originelles de l'Ordre interdisaient à ses membres de chanter les offices divins au chœur ;[257] de plus, les instruments de musique n'étaient pas autorisés dans les résidences des jésuites.[258] Mais, tout ceci ne prouve pas qu'Ignace de Loyola lui-même condamnait la musique. Il nous semble qu'il ne pouvait simplement pas concilier, dans son existence, la musique avec d'autres centres d'intérêt qu'il jugeait certainement plus importants.[259]

Toutefois, en 1555, il autorisa que les vêpres soient chantées en l'église jésuite à Rome, et le frère Frusuis (André de Freux), Premier administrateur du Collège germanique à Rome, jouait du clavicorde lui-même dans la résidence du Général.[260] Après la mort d'Ignace de Loyola, en 1556, la législation des jésuites concernant la musique fut interprétée de diverses façons. Nonobstant, au XVII[e] siècle, l'activité musicale

---

[255] BRISSON (Elizabeth), *La Musique,* p. 117.
[256] HERNANDEZ (Pablo), *Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañia de Jesus,* Barcelone, 1913, Vol. I, p. 502. *Monumena Ignatiana : Sancti Ignatii de Loyola Constitutiones Societatis IESU, III, 65, Rome, 1938, p. 189.*
[182] Voir GUILLOT (Pierre) *Les Jésuites et la musique,* Liège, éd. P. Mardaga, 1991, p. 66.
[258] HERNANDEZ (Pablo.) op. cit. p. 84.
[259] Ibidem. p. 111.
[260] FREUX (André) (Frusius) (1556 - ?) Il était un prêtre français du diocèse de Chartres qui, en 1541, déjà à « l'âge mûr », entre à la Compagnie de Jésus. Il avait étudié la théologie, la médecine et le droit ; il était un bon mathématicien, un excellent musicien et aussi versé dans les langues. Ignace lui a envoyé après le noviciat de quatre ans à Padoue, où il faut approfondir et de compléter sa théologie. Puis il a été pendant quelques temps le secrétaire d'Ignace de Loyola.

dans les collèges jésuites était déjà développée. Il existait également une activité musicale dans les collèges de Paris, Vienne, Prague, Cologne et Augsbourg, entre autres.

Le Collège germanique (Collège Germanicus) à Rome fondée en 1552, fut le plus prestigieux parmi les 1000 collèges appartenant à la Compagnie de Jésus entre 1540 et 1773. Comme centre important et influent de musique baroque, le Collège Germanicum ne fut cependant reconnu par les spécialistes que tardivement.[261] Des informations concernant les compositeurs Tomas Luis de Vittoria, Agostino Agazzari et Giacomo Carissimi comme maîtres de chapelle étaient certes disponibles depuis longtemps. Mais ce fut seulement lorsque le travail de Raffaele Casimiri[262] fut publié que fut révélée l'importance du Collège Germanicus.

En effet, toute l'Europe recevait et acclamait des musiciens qui avaient travaillé au Germanicus. Entre 1575 et 1584, Grégoire XIII fit paraître trois bulles concernant le collège, et qui contenaient la législation de la liturgie. Les élèves étaient obligés de réciter ou de chanter l'office entier et les vêpres durant toutes les fêtes, en plus de la célébration quotidienne de la messe. Des prières supplémentaires – motets ou litanies, par exemple – étaient chantées environ 200 fois par an. En outre, les élèves recevaient chaque jour de l'instruction musicale : tous devaient bien chanter ; les plus doués bénéficiaient d'un enseignement pour être membres du chœur et les plus talentueux apprenaient même la composition. Il est clair que le programme musical établi lors de la refonte du collège était quelque chose de très sérieux, ce qui est resté le cas pendant au moins 100 ans. Michael Lauretano, recteur du Collège de 1573 à 1587, rencontra beaucoup d'opposition en raison de ce programme. Dans une liste de suggestions faites à propos du collège, quelques-uns de ses contemporains écrivirent :

---

[261] Voir, CULLEY (Thomas), « Jesuits and Music : I, Rome, éd. Jesuit Historical Institude, 1970.

[262] Compositeur et musicologue italien (Gualdo Tadino, prov. de Pérouse, 1880 – Rome 1943). Il voua sa vie à l'étude et à la restauration de la musique sacrée, du grégorien aux débuts de la polyphonie. Dès 1901, on le trouve directeur à Rome du journal Rassegna Gregoriana. Ordonné prêtre la même année, il fut nommé maître de chapelle dans différentes villes de province, puis, en 1911, à Saint-Jean-de-Latran à Rome et, l'année suivante, fut également nommé professeur de composition à l'École supérieure de musique sacrée de Rome. Il fonda les périodiques Psalterium (1907) et Note d'Archivio per la Storia musicale (1924), l'almanach Sacri Concentus et la Bibliotechina Ceciliana, écrivit de nombreux articles et créa en 1919 un chœur, la Società Polifonica Romana, avec lequel il donna des concerts dans de nombreux pays. Son édition de l'œuvre complète de Palestrina, entreprise en 1938, est restée inachevée (15 volumes publiés sur les 33 projetés).

> « Il semble que le chant et les cérémonies devraient être limités en fréquence et longueur ; les plus solennelles et longues messes et vêpres, et les cérémonies plus élaborées que celles du Pape, devraient être utilisées – seulement lors des fêtes les plus importantes. On doit dire la même chose de l'office entier. Le dimanche et pour les fêtes plus ordinaires, laissons les plus brèves et simples. En Allemagne, toutes ces choses sont absolument inutiles pour les élèves et ici ils les prennent de leurs études. Une plainte courante est que quelques-uns qui retournent en Allemagne prennent peu de choses ou rien avec eux. Si ce n'est la musique et les cérémonies. »[263]

C'est ainsi qu'une période florissante se dégage entre 1573 à 1600, précisément sous l'impulsion de Lauretano. La musique religieuse se développe sous toutes ses formes, de même que la musique instrumentale. De 1600 à 1634, le nouveau recteur, Bernardino Castorio, développe davantage encore l'enseignent musical. Au-delà des certaines oppositions ; il engage, malgré tout, des maîtres de chapelle professionnels, recrute et paie à grands frais des chanteurs réputés, et même des compositeurs. En effet, un personnel musical considérable était nécessaire pour maintenir une vie musicale si active. Chanteurs et instrumentistes n'appartenant pas au collège devaient donc être embauchés. En échange du chant, ils recevaient le gîte et le couvert, et des leçons de grammaire et de musique. Le maître de chapelle habitait également au collège : « Alors que cette église était à peine connue, elle est maintenant estimée et visitée par un grand nombre de gens, principalement car il y a de fréquentes messes et parce que les offices divins sont célébrés avec la plus grande dévotion, et accompagnés, les jours les plus solennels, par de la très belle musique, avec voix, orgue et autres instruments[264]. »

Claudio Aquaviva, plus tard Général de la Compagnie, fit l'éloge du collège : « Donc quelques évêques d'Allemagne et des princes électeurs de l'Empire ont demandé à de jeunes hommes de ce collège d'être maîtres de cérémonie dans leurs églises et chapelles et d'introduire les cérémonies sacrées et règles qu'ils ont apprises à Rome. Ce collège est si célèbre en Allemagne que les hommes de ce collège sont appelés pour s'occuper de beaucoup d'églises. »[265]

Au XVII[e] siècle le Collège Germanicus accueille le maître de chapelle Giacomo Carissimi, qui attirait les foules à Rome et dont la gloire s'étendait à toute l'Europe, il

---

[263] CULLEY (Thomas) S.J. « The German College in Rome » p. 114.
[264] *Historia delle stationi di Roma,* 1588, fol. 286, cité par BARCLAY LLOYD (Joan), *Medieval Architecture in Rome*, Vol. 72, éd. British School at Rome, 2004, p. 231.
[190] STEINHUBER (A.), *Geschichte Des Collegium Germanicum in Rom,* Freiburg, 1895, Vol. II *p*. 165.

gratifia le collège de sa présence et de son enseignement, et développa considérablement la musique instrumentale. Resté toute sa vie à Rome, au service des jésuites, comme maître de chapelle de Saint-Apollinaire, l'église rattachée au *Collegium Germanicum,* Giacomo Carissimi reste le plus grand représentant de l'histoire de la musique sacrée en langue latine.

Épousant parfaitement dans sa musique les vues de ses employeurs jésuites, s'agissant des moyens à mettre en œuvre pour stimuler la foi, il montre un sens dramatique et une imagination remarquables, donnant aux personnages bibliques, par une déclamation et un sens du verbe dignes de Monteverdi, une présence souvent saisissante. Sa carrière fut principalement fondée sur la composition et la direction de la musique ainsi que l'enseignement – sachant que le programme musical du *Germanicum* était toujours défini. La quantité des élèves de Carissimi au début de ses activités a d'ailleurs dû être considérable. En effet, en plus de ses étudiants vivant au Collège tels que les séminaristes, des enfants des chœurs aux claires voix de soprano appelés *putti*, il enseigna à quelques-uns des plus influents musiciens du XVII^{e}. Le plus célèbre d'entre eux fut Marc-Antoine Charpentier (1604-1774) qui travailla également, comme son maître, avec les jésuites : « Lorsque Charpentier arriva à Rome, Carissimi était maître de chapelle du Collège germanique des Jésuites ; il occupait ce poste depuis 1630 et le conserva jusqu'à sa mort le 12 janvier 1674. »[266]

En France, le collège de Clermont (appelé Louis-le-Grand à partir de 1683), école la plus éminente en matière musicale par le nombre de ses élèves et la qualité de ses professeurs, était en outre le lieu des plus importantes manifestations de théâtre. Au fil des années, les intermèdes musicaux entre les tragédies latines prirent de plus en plus d'ampleur, si bien qu'elles constituèrent de véritables tragédies en musique. L'exemple le plus achevé de cette évolution fut le *David et Jonathas,* livret du père François Bretonneau (1660-1741), et musique de Marc-Antoine Charpentier joué le 28 février 1688. Sébastien de Brossard (1655-1730) explique ainsi pourquoi les jésuites portèrent leur choix sur Charpentier : « Il (Charpentier) a toujours passé au goût de tous les vrais connaisseurs pour le plus profond et le plus savant des musiciens modernes. C'est sans

[191] CESSAC (Catherine), « Éléments pour une biographie », L'Avant Scène Opéra, Sommaire N° 68, 17.

doute ce qui fit que les Révérends Pères Jésuites de la rue Saint-Antoine le prirent pour le maître de la Musique de leur église, poste alors des plus brillants. »[267]

Pendant dix ans environ, Charpentier va composer un nombre important de pièces, influencées par la musique italienne, qui reflètent l'extrême diversité des offices de la compagnie : messes, psaumes, hymnes et antiennes pour les vêpres, leçons de ténèbres, motets pour la Vierge, pour les saints, pour le saint sacrement. Le parallèle qui peut être établi entre la musique du Français et l'italienne peut surprendre.

> « Comment est-il arrivé que personne n'ait imaginé ou n'ait osé hasarder un opéra chrétien ? Je ne sache pourtant pas qu'il n'en ait paru en aucun temps, si ce n'est le Jonathas de Charpentier, joué au Collège de Clermont. Mais outre qu'un spectacle où les Jésuites se défendent de mettre la moindre femme et le moindre trait de galanterie la plus permise, ne mérite qu'à demi d'être appelé un opéra. »[268]

Par exemple, *David et Jonathas*, véritable tragédie en musique, constituait initialement les intermèdes de *Saul*, tragédie latine en cinq actes du père Pierre Chamillart (1656-1730), professeur de rhétorique au collège. Malgré leur autonomie formelle indiscutable, ces deux œuvres dramatiques, l'une chantée en français, l'autre déclamée en latin, formaient un seul ensemble conçu dans la complémentarité. Le prologue de *David et Jonathas* était suivi du premier acte de *Saul*, puis du premier acte de *David et Jonathas* jusqu'au cinquième acte de *Saul* suivi du cinquième acte de *David et Jonathas*. Ce dispositif habituel dans les spectacles de collèges jésuites, induit la texture dramaturgique particulière de cet opéra, dépourvu d'épisodes narratifs à proprement parler. *David et Jonathas* en est une interpolation, sorte d'exégèse didactique qui explore en premier lieu la nature psychologique et morale des personnages.[269]

---

[267] *Quelques commentaires de Brossard concernant Lully et Charpentier*. Dans « Dix-Septième Siècle » (161) 1988, p. 387-392, publications du Centre de Musique Baroque de Versailles, Paris, Ed. Klincksieck, 1995.

[268] LE CERF de la VIEVILLE (Jean-Laurent), *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, éd. F. Foppens, 1705

[194] CESSAC (Catherine), op. cit., p. 7

I.3. Vocation enseignante et musique : l'analyse de Pierre Guillot

Historien de la musique, Pierre Guillot a consacré une étude aux rapports entre les Jésuites et la musique, dans un ouvrage proprement intitulé : *Les Jésuites et la musique*. Ce livre est en vérité centré sur la description et l'analyse du célèbre collège jésuite de la Trinité à Lyon, ouvert en 1565, fermé en 1762. Peut-on comprendre par là l'existence d'un lien entre la vocation enseignante des Jésuites – nous allons y venir – et la place de la musique chez les Jésuites ? Sans doute…Dans le chapitre II dédié à l'enseignement des jésuites, l'auteur commence par exposer et analyser le contexte de ce qu'il nomme « l'apostolat par l'enseignement ». Autrement dit, évangélisation et enseignement sont intimement liés ; mieux encore, l'enseignement est un, sinon L'outil de l'évangélisation. Pourquoi ? Rappelons que nous sommes à l'époque des guerres de religion ; notons également que les protestants, avec l'humaniste et réformateur, auteur de la célèbre Confession d'Augsbourg (1530), Philippe Melanchthon, sont en train de faire de leurs écoles et collèges une force considérable de propagation du protestantisme. Aussi : « Aux mains de la Compagnie de Jésus, l'enseignement allait [-il] devenir un instrument méthodique et discipliné de propagation de la foi. »[270]

Car il s'agit bien de méthode et de discipline, dès lors que nous parlons de pédagogie jésuite.

On y trouve aussi bien l'organisation des différentes classes, que le déroulement d'une journée, que les dates des vacances. La hiérarchie de la direction y est également codifiée, des maîtres jusqu'aux préfets, recteurs et provinciaux. Quant aux élèves, il y en a de trois sortes : scolastiques (à part) ; pensionnaires et externes. Sachant que ces mêmes pensionnaires vont bientôt constituer le vivier étudiant de ces collèges, on peut dès lors supposer que c'est en partie grâce à eux que la musique pénétrera dans les collèges.

Se défendant de contraindre, les jésuites misent sur l'autodiscipline, la responsabilité individuelle. Ainsi sont cultivées et mises en valeur les qualités d'amour-propre, d'émulation et de gloire. Le pas est donc assez vite franchi pour que les pensionnaires, deviennent le vivier étudiant des collèges. La conséquence presque

[270] GUILLOT (Pierre), *Les Jésuites et la Musique, Le collège de la Trinité à Lyon,* éd. Mardaga, 1991, *p.* 36.

logique de cette bonification de l'être par la piété, la morale et le savoir est la récompense. Les *Règlements* du père Jean Croiset du collège de la Trinité se font un large écho des cérémonies de remise des prix comme des représentations de théâtre clôturant chaque année scolaire. Et c'est ainsi que la musique, qui accompagne le théâtre, peut faire son entrée dans le corpus apostolique et éducatif des jésuites. Lorsque les jésuites commencent leur œuvre sous la direction d'Ignace de Loyola, nous sommes entrés dans l'ère baroque : « La Contre-Réforme, faute de pouvoir compter sur la simple évidence de la présence divine, recourt systématiquement aux prestiges de la représentation. Pour reconquérir les âmes ou pour les conserver dans la foi, la rhétorique plastique multiplie les scènes bouleversantes où le sacré fait irruption dans l'ordre du monde. »[271]

En conclusion, nous pouvons dire que si la fonction divertissante du théâtre et/ou de la musique, relative au contexte de remise de prix, était évidente, elle ne représentait ni la seule ni la principale finalité du spectacle jésuite. La déclamation du texte latin dans le cadre de l'action dramatique constituait un moyen très efficace d'apprentissage pour ces jeunes gens. De même, la musique et la danse, c'est-à-dire la réunion harmonieuse de l'esprit et du corps, se trouvaient au cœur de l'idéal pédagogique aux résonances platoniciennes, auquel aspiraient les futurs honnêtes hommes. : « Le père de Jouvancy consacre une partie de sa *Ratio discendi et docendi* (1685) à analyser la place que doit occuper la danse dans la formation de l'honnête homme. Plus tard, le père Le Jay fera une synthèse des travaux jésuites relatifs à la danse dans son *Liber de choreis* (1725). »[272] Héritière des *Exercices spirituels* la représentation théâtrale tenait un rôle important dans la démarche chrétienne des jésuites, autant dans l'apprentissage de la spiritualité, vécue individuellement dans l'introspection, que dans la pédagogie moralisatrice, vécue collectivement dans l'émotion. « Les images instruisent et plaisent ; surtout, jouant des couleurs, elles sont susceptibles d'émouvoir, forçant ainsi la conviction du spectateur. »[273]

---

[271] YANNOU (Hervé), *Jésuites et Compagnie*, Paris, éd. Lithielleux, 2008, p. 207.
[272] COLBUS (Jean-Claude), HEBERT (Brigitte), *Les outils de la connaissance,* Enseignement et formation intellectuelle en Europe entre 1453 et 1715, Saint-Etienne, éd. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, pp. 195-196.
[273] FLAMARION (Édith), *La Chair et le verbe,* p. 18.

II. L'importance de l'art dans l'évangélisation

II.1. Le style jésuite

> « La Nature prodigue a mis chez l'homme une persuasion continue qui l'incite à bien œuvrer et à s'éloigner du mal. Cette persuasion, qu'il a entre ses propres mains, semble nous dire : « *Homme je t'ai donné tes cinq sens pour servir au salut de ton âme*. »[274]

L'utilisation des cinq sens – vue, ouïe, odorat, goût et toucher – sont un des piliers de la stratégie de conversion chez les jésuites. Déjà, dans ses *Exercices spirituels*, Ignace de Loyola formule très clairement sa méthode. Ainsi, ses recommandations sur la *composition de lieu* et *l'application des cinq sens* sont essentielles pour comprendre la démarche jésuite. Elles expliquent également pourquoi les jésuites ont mis le plus grand soin à valoriser les formes extérieures du culte chrétien, par exemple en construisant de superbes églises, et en décorant leur intérieur avec de magnifiques peintures et sculptures.

Cette pratique, sévèrement critiquée, non seulement par les protestants, mais également par un certain nombres de penseurs des Lumières, aurait acquis la réputation entachée de déshonneur de faire appel aux sens en sorte que les païens, séduits par la sensualité des peintures ou sculptures jésuites, rendent plus facilement allégeance à l'ordre de la Compagnie. Le soi-disant *style jésuite* était donc, selon ses détracteurs, une façon d'éblouir les gens simples et de les manipuler afin d'en obtenir la totale domination. [275]

Ne pouvons-nous pas penser qu'il s'agissait plutôt de tirer parti des sens, sous ses formes variées, et visuelles de façon plus prégnante, le but de convaincre ? « Les arts plastiques n'offrent pas de différence sensible avec ce qui caractérise le monde de la parole. Il faut bien sur prendre en compte les nuances particulières induites par

---

[274] ORTIZ (Lorenzo) S.J. *Ver, oir, oler, gustar, tocar*, (Voir, entendre, sentir, goûter, toucher) sl, éd. Anisson, 1687, pp. 1-2 :
Provida Naturaleza puso en las manos del hombre una continua persuación, que lo llamasé a obrar bien, y que apartase de obrar mal : y esta persuación en las mismas manos la tiene : com ellas parece que nos dice : *Hombre à quien he dado cinco sentidos, que le sirvan de instrumentos à tu Alma*.

[275] Voir BAILEY (Alexander Gauvin), « The Jesuits and Painting in Italy , 1559-1690. »in *The Art of Catholic Reform,* éd. Mormando, pp. 151-178.

l'animisme de la religion guarani. (…) Il y a donc, dans cette vision du monde, une tendance à l'abstraction. L'invisible explique le visible. »[276]

Nous pouvons en effet formuler l'hypothèse suivante : transportées dans les missions et versées dans les activités évangéliques, les images sacrées seraient devenues des instruments privilégiés de l'évangélisation jésuite, conquérant les âmes des Indiens avec une puissance inouïe.

II.2. Le pouvoir de l'image et des peintures

Les Pères savaient que l'image, pénétrant par les yeux, conduisait à un renforcement de la foi. Par conséquent, comme nous l'avons dit plus haut, ils attachaient une extrême importance à promouvoir l'aspect extérieur des églises. Autrement dit, pour instruire les nouveaux chrétiens, rien de tel qu'un divertissement de l'esprit obtenu en flattant leur vue. Les grands mystères de la foi sont même et surtout transmissibles par les sens.

Bien sûr, les missionnaires jésuites font une nette distinction entre les aspects extérieurs du culte divin et la foi intérieure, entre ce que l'œil peut apprécier et ce que Dieu dit au cœur, de l'extérieur vers l'intérieur. Ce que nous analysons ici, c'est plutôt une longue pratique profondément enracinée dans la tradition des jésuites. En effet, et en raison de notre nature humaine, nous pouvons saisir les vérités divines uniquement si celles-ci se matérialisent sous forme d'images « parce que toutes nos connaissances proviennent des sens ».[277] Les missionnaires célébraient ainsi les fêtes avec grande solennité, en représentant les mystères de la foi et le culte de la Vierge Marie sous la forme de statues et d'images.

> « Que les images soient un agrément nécessaire dans un discours d'éloquence ou de poésie, cela est indubitable. Elles nous mettent sous les yeux les objets dont on nous parle (…). Présentez-vous de grandes images. Elle ne peut souffrir des portraits secs & durs : présentez-lui des images gracieuses . »[278]

---

[276] SAGUIER (Ruben Bareiro), *Baroque du Paraguay,* Paris, éd. Musée Galerie de la Seita, 1995, p. 58.
[277] Voir D'AQUIN (Thomas), *De la vérité, Question 2 (La science en Dieu) ,* intro., tr. et com. par Th. Bonino, s.l., s.é., p. 586-594.
[278] ANDRÉ (Yves-Marie), *Essai sur le beau,* pp. 127-128, cité par FLAMARION (Édith), *La Chair et le verbe,* Paris, éd. Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 39.

Quant à l'impact sur les indigènes, si déjà aux XVII[e] et XVIII[e] siècles peu de théologiens européens osaient encore nier l'humanité des Indiens comme leurs prédécesseurs l'avaient fait, beaucoup estimaient cependant que leur intelligence était limitée et qu'ils n'étaient pas capables d'une pensée abstraite.[279]

Si l'on prend en considération les différences culturelles qui séparent les l'Européen de l'Indien, il semble naturel que celui-ci eu beaucoup de mal à comprendre les aspects même les plus élémentaires de la théologie chrétienne. Afin de les éduquer, les missionnaires avaient à : « répéter les mêmes vérités en permanence et recourir à la comparaison avec des objets qui leur étaient familiers, afin que ces vérités puissent être comprises. »[280] Cependant, on peut facilement déduire que cette difficulté n'était pas due à leur manque de capacité intellectuelle, mais plutôt à leur manque de familiarité avec les messages chrétiens !

De plus, dans leurs écrits, les missionnaires font souvent état de l'émerveillement des Indiens face aux œuvres d'art européennes : églises, autels, statues, culte divin, musique, etc. : « Les païens se sont précipités en grand nombre pour voir cette merveille, la majesté et la magnificence du temple, et enfin, connaître la grandeur de cet Dieu qui était adoré là. »[281] Les sens provoquent émerveillement et fascination.

Par ailleurs, nous avons constaté que si les peintures étaient beaucoup plus nombreuses que les sculptures, en revanche, elles étaient bien moins longtemps conservées. Soit parce que les matériaux des sculptures résistaient davantage à toutes sortes d'usure, soit parce que les peintures connaissaient vols, incendie, etc. [282]

Avant la Conquête, les Guaranis avaient coutume de peindre certains objets de leur quotidien, comme, par exemple, des gourdes utilisées comme récipients ou des instruments de musique, un peu rudimentaires, telles les *maracas*. Contrairement à la

---

[279] Voir RIESTER (Jürgen), « Julian Knogler S.J. und die reduktionen des Chiquitano in Obstbolivien » in *Archivum Societatis Iesu, 1970, Vol. 39, pp. 268-348.*

[280] Traduit par nos soins : « repetir las mismas verdades constantemente y utilizar la comparación con los objetos tangibles que tienen a su alcance para que estas verdades pueden ser comprendidas. » « Carta del padre Anton Sepp, misionero de la Compañia de Jesús, al padre Guillermo Stingheim, de la misma Compañia en la provincia de la Alta Alemania » in *Cartas e informes de misioneros jesuitas extranjeros en Hispanoamérica. Selección traducción y notas,* vol. I, Santiago de Chile, éd. Mauro Mattthei, pp. 238-246.

[281] ORELLANA (Antonio d') Relación abreviada de la vida y muerte del padre Cipriano Barraza, de la Compañia de Jesús, fundador de la misión

[282] PALACIOS (Silvio) *Gloria y tragedia de las Misiones Guaraníes,* cit. p. 281.

sculpture, la peinture missionnaire sera relativement influencée par le style italien. Le nom d'un seul peintre guarani se dégage jusqu'à nous, celui d'un certain *José Kabiyú*. [283]

La première image religieuse peinte dans les réductions serait une image de la *Vierge Marie*, œuvre du frère Hernandez effectuée pour le père Roque González de Santa Cruz. Puis, en 1619, « une image de la Vierge sur papier peinte très grossièrement et qui fait beaucoup de miracles » aurait parcouru les villes voisines de Villarrica, au Chili, selon la remarque du père Oñate dans *l'Annua* de cette même année. Il ne dit pas s'il s'agit d'une image de facture locale. Nous ne savons pas non plus quel était le modèle pris pour cette image. Reste que les images de la Vierge Marie sont suffisamment nombreuses pour témoigner de l'importance de son culte, dans les réductions. Il suffit de regarder les noms des réductions : Santa Maria la Mayor, Santa Maria de Fe, Candelaria, Nuestra Señora de los Reyes Magos (Yapeyu), Concepción, Loreto.

Cependant, de toutes les formes d'art dans les réductions, la musique fut celle qui suscita le plus d'intérêt.[284] Notons que la musique elle-même a influencé la décoration des églises, comme le montrent, par exemple, les reliefs de la réduction de la *Trinité*, avec des anges jouant des flûtes, de l'orgue, des cloches, de clavecin ou de la harpe.

Après cette incursion dans les nombreuses facettes de « l'art jésuite » – art à tous les sens du terme –, il convient maintenant de nous plonger plus avant dans cette musique baroque du temps de Zipoli, dans la perspective, toujours, du double contexte qui intéresse notre recherche : *les jésuites et les missions*.

[283] Voir PLA (Josefina), *Las Imagenes peregrinas,* Asunción, éd. Don Bosco, 1975.
[284] SIEVERNICH (Michael) *Ignatianisch: Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu*, Freiburg, éd Gunter Switek, 1990, p. 381–384.

285

[285] McNASPY, SJ. *Lost Cities of Paraguay: Art & Architecture of the Jesuit Reductions 1607-1767,* Photographies de J.M. Blanch, SJ, Chicago, éd. Loyola University Press, 1982.

II. Musique missionnaire et dogme évangélisateur

II.1. Évangélisation des Indiens : l'œuvre de José d'Acosta

La plupart des études sociologiques, historiques et même musicologiques, interprète la culture latino-américaine du XVII^e^ siècle comme celle du siècle jésuite[286]. Pour essayer de comprendre cette interprétation, nous allons nous référer à Joseph d'Acosta S.J., *rédacteur et compilateur* jésuite, qui trouva dans la réalisation du III^e^ Concile de Lima (1582-1583) la circonstance propice pour expérimenter les théories philosophiques d'Ignace de Loyola.[287].

En effet, lors du concile est clairement expliqué le rôle du maître d'école et l'importance du travail pédagogique en parfaite observance, bien entendu, avec le dogme catholique, une relation étroite entre évangélisation et enseignement musical.[288] Les prescriptions conciliaires tentent de contrôler cet enseignement en essayant de canaliser celui-ci parmi la population indigène. Ainsi, la présence publique de confréries de musiciens se manifestait-elle lors des fêtes rituelles, notamment à travers des processions, qui constituaient un complexe symbolique assez étonnant. Ces confréries ne pouvaient avoir d'existence reconnue par le pouvoir colonial qu'à la condition d'être contrôlées par un prêtre.

Une des différences stratégiques par rapport au dernier Concile concerne l'utilisation de la langue indigène. Si, antérieurement, on prescrivait la catéchèse en castillan, on peut désormais dispenser aussi celle-ci dans les langues indigènes utilisées au Pérou : le *quechua* et l'*aymara*. Pour cela, un abécédaire modèle est élaboré, en castillan, sur lequel se fondent les différentes traductions amérindiennes : « Il s'agit de trois manuels trilingues (espagnol, quechua, aymara) pour l'enseignement des Indiens : un catéchisme, un livre du confesseur et un sermonnaire. Les deux derniers ouvrages cités constituent, pour une partie, des instruments dans lutte contre l'idolâtrie. »[289]

La première condition qui devra remplir un religieux opérant dans les missions

---

[286] C'est l'opinion de FURLONG (Guillermo), déjà cité.
[287] Ibidem.
[288] *De Procurando Indorum salute* (1577), in Luciano Pereña, s. dir. Corpus hispanorum de Pace, XXIV Madrid, 1987, Consejo superior de Investigaciones científicas.
[289] DUVIOLS (Pierre), *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial,* Toulouse, éd. Presses Universitaires du Mirail, p. 159.

sera de connaître parfaitement la langue de ses catéchumènes. Profitant de son expérience missionnaire, Joseph d'Acosta, publie en 1588 : *De procuranda indorum salute,* où nous trouvons, au chapitre 22 du livre V, les méthodologies pour l'enseignement et apprentissage du catéchisme, mettant en relief la répétition constante à travers le chant et la récitation. Ceci implique que l'activité missionnaire se développa à partir du moment où un répertoire catéchiste donna parallèlement une poésie religieuse étroitement liée au chant. [290] Deux ans plus tard, en 1590, d'Acosta publie à Séville son traité : *Historia natural y moral de las Indias.*

Acosta revient une fois de plus à un sujet qui le préoccupe de manière fondamentale : les fêtes et les passe-temps indigènes[291]. Il reconnaît volontiers que dans toutes les sociétés humaines existent un espace admissible pour de telles pratiques, avec de la musique et de la danse. Il indique, d'emblée, connaître une infinité de danses mimiques dans le Pérou ainsi que d'autres qu'il qualifie de possédées, particulièrement par l'utilisation de masques. La plus grande partie de ces dernières, de son point de vue, étaient des manifestations superstitieuses et idolâtres associées à la vénération d'idoles.

Une telle modalité fut utilisée par les missionnaires pour adapter les textes catéchistes avec le plus grand profit, en raison du goût que manifestaient les aborigènes pour ce type de chant. Ainsi, ce chant ne constituait qu'une pratique musicale, laquelle, renforcée par le chant catéchiste, parviendra finalement à s'enraciner puissamment dans la tradition religieuse populaire, ce jusqu'à nos jours.

C'est dans ce contexte, celui des missions, que furent conservés les premiers livres de musique ainsi que les premiers instruments musicaux d'origine européenne qui serviront de base à la construction d'autres instruments similaires[292].

L'Histoire naturelle et morale des Indes permet de mesurer l'importance accordée à l'anthropologie du Nouveau Monde à la fin du XVI^{e} siècle, si l'on en juge d'après les nombreuses éditions et traductions que cet ouvrage connut à l'étranger. Cependant,

---

[290] Voir ACOSTA (José de), *De Procuranda Indorum Salute (1588),* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 1984, 2 volumes.

[291] ACOSTA (José de), *Historia Natural y moral de las Indias,* Livre V, chapitre XXIX, Séville, éd. Juan de Leon, 1590, p. 269.

[292] Voir HUSEBY (Gerardo), « Adoption, intégration et ré fonctionnalisation des instruments de musique européens et autochtones dans les chapelles de Chiquitos et Moxos », Buenos Aires, 1992, éd. Faculté des sciences humaines et sociales, pp. 128-134.

HISTORIA
NATVRAL
Y
MORAL DELAS
INDIAS,

EN QVE SE TRATAN LAS COSAS notables del cielo, y elementos, metales, plantas, y animales dellas: y los ritos, y ceremonias, leyes, y gouierno, y guerras de los Indios.

Compuesta por el Padre Iosseph de Acosta Religioso de la Compañia de Iesus.

DIRIGIDA A LA SERENISSIMA Infanta Doña Isabella Clara Eugenia de Austria.

IHS

CON PRIVILEGIO.
Impresso en Sevilla en casa de Iuan de Leon.
Año de 1590.

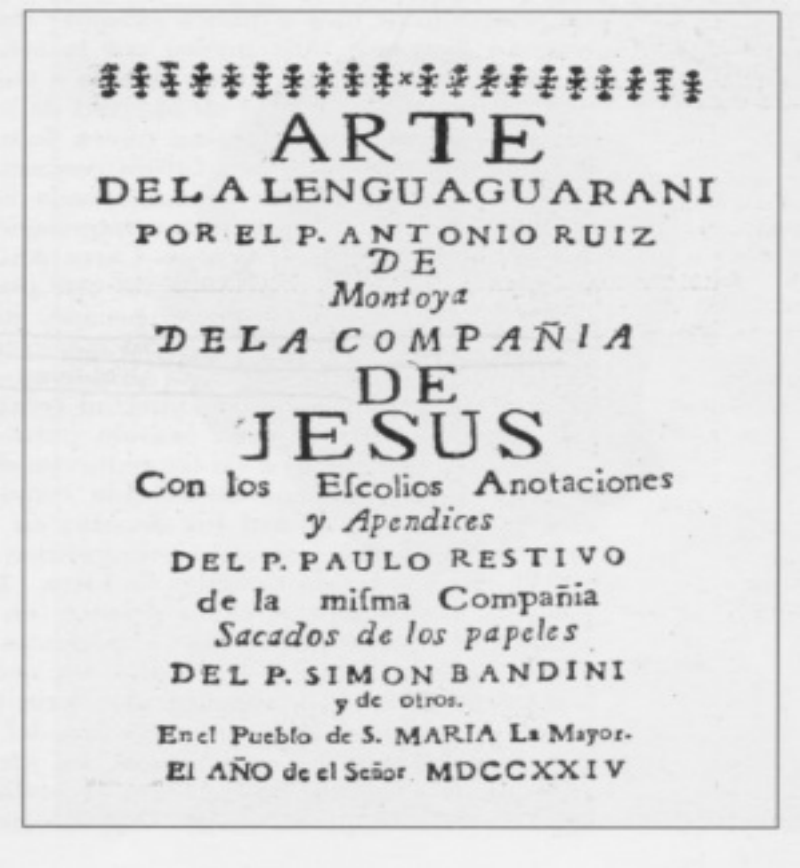
Histoire Naturelle des Indes de José d'Acosta-1591

Cependant, l'œuvre de Joseph d'Acosta a été envisagée, en particulier dans les pays hispanophones, d'un point de vue missionnaire, éthique ou indigéniste, plutôt que comme une construction d'ordre spéculatif suscitée par la découverte du Nouveau Monde. L'apport considérable du jésuite mérite pourtant, incontestablement, bien davantage. En outre, rappelons-nous, d'Acosta fut l'*alma mater* du III^{e} Concile provincial de Lima et le rédacteur principal de la version castillane de la doctrine chrétienne et des catéchismes qui en découlèrent et restèrent en vigueur dans toute l'Amérique latine.

Enfin, c'est grâce à d'Acosta que les actes du concile furent approuvés

rapidement — fait exceptionnel — par le pape et par le roi, ce qui autorisa leur publication immédiate à Madrid, en 1590. Cette même année, d'Acosta publia à Rome deux œuvres d'exégèse biblique, *De Christo revelato* et *De Temporibus Novissimis.* Son *Historia natural de Indias* regorge d'interprétations patristiques et théologiques qui dénotent sa compétence et sa finesse d'esprit dans le registre des traditions bibliques, des vérités révélées concernant l'homme et son destin éternel ou dans celui des origines américaines exprimées à travers des mythes ou des légendes. De là, les jésuites ont développé une véritable « stratégie scolaire » qui, grâce à la mobilité des missionnaires, cherchera à promouvoir l'évangélisation, en contribuant à recréer une culture et donc une identité communes pour ceux qui en ont été, d'une manière ou d'une autre, les bénéficiaires.

Manuel de Grammaire Guarani


ARTE
DEL A LENGUA GUARANI
POR EL P. ANTONIO RUIZ
DE
Montoya
DE LA COMPAÑIA
DE
JESUS
Con los Eſcolios Anotaciones
y Apendices
DEL P. PAULO RESTIVO
de la miſma Compañia
Sacados de los papeles
DEL P. SIMON BANDINI
y de otros.
En el Pueblo de S. MARIA La Mayor.
El AÑO de el Señor MDCCXXIV

Autrement dit, dans le territoire américain, les jésuites utilisèrent des méthodes pédagogiques à même de « flatter les[293] sens par le biais du mot, de la musique, de l'image et du théâtre ».[294] De même qu'ils s'adaptèrent « au mode des Indiens afin de devenir un des leurs », insistant sur le fait de « faire usage des choses extérieures pour exalter la vue, flatter votre ouïe et que peut être on peut toucher avec les mains ».[295] Nous faisons là allusion aux temples que les jésuites ont érigés, où l'important étaient que les indigènes puissent, en visitant ces lieux, avoir un avant-goût du paradis. [296]
Bessner (1731-1785) dit :

> « Parmi les moyens de civiliser ces peuples, la Musique sera un des plus efficaces. Leur Musique se ressent aujourd'hui de l'indolence de leur caractère et l'exprime parfaitement. Quoiqu'ils aient des instruments qui sont des espèces de flûtes dont ils se plaisent beaucoup à jouer, ils ne s'en servent que pour faire du bruit d'une manière fort désagréable, sans marquer aucune mesure, et sans aucune mélodie. A leurs danses, les sons trainants et lugubres des flûtes engourdissent le pas de danseurs, au lieu de les animer. Il y a apparence qu'une musique vive et gaie à laquelle il serait facile de les habituer influerait sur leur caractère, comme leur caractère a influé jusqu'ici sur leur musique. »[297]

[293] Les églises construites au Paraguay, en Argentine et au Brésil furent réduites à l'état de ruines. En revanche, les six églises boliviennes restèrent des lieux de culte vivants, fréquentés par les Chiquitanos, descendants des Indiens catéchisés. A une exception près, les églises de Chiquitos ont été bâties en bois et en argile, alors qu'ailleurs les bâtisseurs ont utilisé la pierre. L'autel, les confessionnaux et la chaire concentrent les dorures et les proliférations typiques du baroque. Pourtant, la simplicité de l'édifice fait bon ménage avec la surcharge de l'ornement. Les six églises sont intégrées au *patrimoine de l'humanité*.
[294] Voir HOFFMANN (Werner), *Las misiones jesuiticas entre los Chiquitanos*, Buenos Aires, éd. Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1979, p. 170.
[295] FERNANDEZ (Juan Patricio) S.J. *Relación historial de las misiones de los indios que llaman Chiquitos,* Santa Cruz de la Sierra (Bolivie), éd. UPSA, 2004, p. 34.
[296] HOFFMANN (W.), Ibidem.
[297] BESSNER (Ferdinand-Alexandre) *Précis sur les Indiens,* cité par DUCHET (Michèle), DUCHET (Michèle), *Anthropologie et histoire au siècle des Lumières,* Paris, éd. Albin Michel1995, p. 221.

II.2. Musique chez les Indiens avant l'arrivée des missionnaires : un « goût naturel » pour la musique

Les témoignages laissés par les missionnaires jésuites attestent très tôt du « goût naturel » et « singulier » des Indiens pour la musique ; dans une lettre parue en 1715, le Père Sepp signale encore « cette inclination pour la Musique »[298]. Dans son *Histoire du Paraguay*, parue en 1756, Le Père Charlevoix, qui compile les témoignages passés, voire les infléchit, évoque à de nombreuses reprises, le « goût naturel » des Indiens pour la musique. Il note qu' « ils ont naturellement l'oreille juste & un goût d'harmonie singulier. […] Ils ont d'ailleurs la voix belle & sonore »[299]. Il joint ici une remarque ambiguë : « On seroit presque tenté de croire qu'ils chantent par instinct, comme les oiseaux. »[300]

Muratori, favorable aux Jésuites, consacre, dans sa *Relation des Missions du Paraguay*[301] un chapitre entier à cette question (chap. IX De la Musique des Indiens), traduit en français en 1754 : « On ne sauroit croire combien la Musique a de charmes pour les Indiens […] qui possèdent un goût marqué […] pour l'harmonie.»[302]. Outre ce « goût naturel », ils possèdent « d'excellentes dispositions pour la pratiquer »[303] et ressentent une véritable « estime pour la Musique »[304]. La constatation est reprise tout au long du siècle. Dans *Le Voyageur françois*, La Porte note : « Vous avez vu combien cet art a de charme pour ces Indiens. Il est même assez commun de rencontrer de belles voix parmi eux ; & l'on prétend qu'ils en sont redevables aux eaux de leurs fleuves »[305].

---

[298] « C'st surtout pour la musique qu'ils ont un génie singulier », Lettre du P. Antoine SEPP au Père Guillaume Stringlheim, Lettres édifiantes et curieuses, Paris, Leclerc, 1715, XI, p..425.
[299] Hist. Du Paraguay, Paris, Didot, 1757, t. II, liv. V, p. 48- 49.
[300] Ibidem, p. 74.
[301] Ludovico Muratori (1672-1750), érudit bibliothécaire italien et auteur prolixe a fait paraître son livre sous le titre de *Il Christianesimo felice nelle Missioni de Padri della Compagnia di Gesu nel Paraguai*, Venise, Pasquali, 1743. La traduction française date de 1754.
[302] *Relation des missions du Paraguay*, Paris, Bordelet, 1754, p. 118
[303] Ibidem, p.119.
[304] Ibidem, p. 123.
[305] *Le Voyageur français ou la Connoissance de l'Ancien et du Nouveau Monde*, Paris, Cellot, 1772, (4ème éd.), t. XIII, Lettre CLIII, p. 77. La remarque est tirée de Charlevoix, op. cit.

Les textes anti-jésuitiques comme celui de Bernardo Ibanez de Etchavarri[306], 1780, dans une tout autre optique, font la même remarque. Ainsi dans son *Histoire du Paraguay sous les Jésuites et de la royauté qu'ils y exercèren*t[307], Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1780 (traduction de *Reino jesuitico del Paraguay*, 1770), Ibanez remarque : « On ne trouve que, de manière sporadique, dans les témoignages jésuites, des évocations d'activité musicale chez les Indiens avant l'arrivée des missionnaires. Sont rapidement évoqués des instruments faits à partir d'éléments naturels (os et dents d'animal en petits instruments de percussion, canne végétale en flûte et sifflets, troncs coupés en tambours, etc.) »[308], dont le son accompagne des chants et des danses ; les jésuites mentionnent surtout ces dernières qui sont pratiquées lors de cérémonies religieuses.

Ainsi des activités musicales chez les Indiens avant l'arrivée des missionnaires sont également évoquées ; comme par exemple l'usage des instruments faits à partir d'éléments naturels (os et dents d'animal en petits instruments de percussion, canne végétale en flûte et sifflets, troncs coupés en tambours, etc.)[309], dont le son accompagne des chants et des danses ; les jésuites mentionnent surtout ces dernières qui sont pratiquées lors de cérémonies religieuses. L'*Histoire des colonies européennes dans l'Amérique* (1767)[310] d'Edmund Burke, évoquant le mode de vie des *premiers habitants* d'Amérique, signale leur usage fréquent des danses et des chants qui ponctuent leurs rites et cérémonies de deuil, leurs assemblées et leurs entrées en guerre[311].

À notre connaissance, l'existence de cors et des flûtes basses (bajunes) chez les Chiquitos et des tambours chez les Guaranis sont les seuls vestiges des instruments existaient déjà avant l'arrivé des jésuites. Au XVI[e] siècle, le jésuite Alonso Bárzana disait des aborigènes : « Ces peuples sont très doués pour le chant et la danse. Ils chantent en l'honneur de leurs morts en buvant et en pleurant.» [312] Un autre jésuite, Martin

---

[306] Ex-Jésuite, expulsé de la Compagnie.
[307] Amsterdam, Arkstée et Merkus, 1780 ; traduction de *Reino jesuitico del Paraguay*, Lisbonne, 1770.
[308] Voir Luis Szaran, *Diccionario de la música en el Paraguay, Introdución*, « Los indigenas y su Música ».
[309] Voir Luis Szaran, *Diccionario de la música en el Paraguay, Introdución*, « Los indigenas y su Música ».
[310] C'est la traduction de *An Account of the European Settlements in America….,* London, Dodsley, 3 t/, 1760; la 1ère traduction française de 1767, parue à Paris, chez Merlin, est rééditée en 1780, Paris, Nyon.
[311] Op. cit. éd. 1780, Vol. 1, Partie II, p. 217-218 (" Avant que la fête commence, (on) entonne une chanson, dont le sujet est pris de quelque histoire fabuleuse ou véritable de leur nation […]. Ils ont aussi des danses guerrières dont ils accompagnent ces chansons et il ne se passe point d'affaires qu'elles ne soient accompagnées de ces chansons & de ces danses", 225 et 229.
[312] Voir FURLONG (Guillermo), *Alonso Barzana S.J. y su Carta a Juan Sebastián S.J., 1594,* Buenos

Dobrizhoffer (1717-1791), qui séjourna pendant 14 ans parmi les guaranis ‘de 1749 à 1763), soit 23 ans après la mort de Zipoli, nous décrit différemment les chants des aborigènes :

> « Ils ne chantent jamais ensemble, mais en couple. Toujours avec d’amples changements des registres. L’intonation varie selon le sujet de la chanson, avec beaucoup d’inflexions de son, et beaucoup de vibrato. Le chanteur qui réussit à imiter, par exemple, le mugissement d’un taureau, celui-ci sûrement obtiendra l’applaudissement unanime. Aucun Européen ne pourrait nier que ces chanteurs sauvages et leurs chants funèbres lui inspirent une certaine mélancolie ou horreur. Néanmoins, pris par leur ardeur poétique, ils s’arrangent pour exprimer l’indignation, la peur, les menaces ou la joie grâce aux paroles appropriées et aux modulations de la voix. »[313]

Rafael Karsten écrira que les indigènes utilisaient des instruments comme le tambour et le hochet pour des rituels magiques. Grâce à eux, ils apaisaient les pluies, accompagnaient les cérémonies funèbres et nuptiales et guérissaient les malades : « Un homme commençait en donnant la mesure de chaque chanson dans un court prélude et ensuite tous s’unissaient en chœur. Peu de voix étaient dissonantes. Leurs instruments : bâton de rythme, grelots, clochettes et flûtes de Pan. Ils le frappaient au sol pour chasser les mauvais esprits. » [314]

L'*Histoire des colonies européennes dans l'Amérique* (1767)[315] d'Edmund Burke, évoquant le mode de vie des "premiers habitans" d'Amérique, signale leur usage fréquent des danses et des chants qui ponctuent leurs rites et cérémonies de deuil, leurs assemblées et leurs entrées en guerre[316].

Aires, éd. Theoria, 1968.

[313] Cité par FURLONG (Guillermo),

[314] KARSTEN (Rafael), *The civilization of the South American Indians,* s.l. éd. Taylor, 1926, p. 31

[315] C'est la traduction de *An Account of the European Settlements in America.,* London, Dodsley, 3 t/, 1760; la 1ère traduction française de 1767, parue à Paris, chez Merlin , est rééditée en 1780, Paris, Nyon.

[316] Op. cit., éd. 1780, Vol. 1, Partie II, p. 217-218 (" Avant que la fête commence, (on) entonne une chanson, dont le sujet est pris de quelque histoire fabuleuse ou véritable de leur nation […]. Ils ont aussi des danses guerrières dont ils accompagnent ces chansons et il ne se passe point d'affaires qu'elles ne soient accompagnées de ces chansons & de ces danses", 225 et 229.

II.3. Musique dans les missions jésuites avant Zipoli

* Fondement anthropologique :

Les jésuites recourent, dans leur mission *ad majorem gloriam Dei* (pour une plus grande gloire de Dieu), à toutes les formes d'art : peinture, architecture, sculpture, etc.[317]. Cette démarche repose sur une conception spécifique de la nature humaine : pour les jésuites, le corps et l'âme de l'homme sont inextricablement unis. En touchant les sens, on touche donc l'esprit. Cette conviction éclaire leur pratique d'évangélisation, leur « mode de procéder ».

Parmi les cinq sens, les jésuites privilégient la vue mais, au cours de leur histoire, ils vont faire appel, de plus en plus fréquemment, à l'ouïe : les chants et la musique instrumentale vont occuper une place croissante dans les cérémonies religieuses où le son se mêle à l'image, ainsi que dans les « représentations » profanes qu'ils organisent et auxquelles ils vont donner un éclat particulier[318]. Cette pratique s'illustre particulièrement dans leur réseau de collèges qui, à travers toute l'Europe, font appel aux plus grands maîtres profanes, comme, en France, Campra et Charpentier ainsi que Beauchamp pour les grand spectacles qu'ils donnent dans le collège Louis-Le-Grand de Paris, etc. . Cette pratique fournira à leurs adversaires un de leurs griefs récurrents ; les jansénistes la leur reprochent avec véhémence, en l'interprétant comme un excès de mondanité et de complaisance pour la vie du siècle, comme un signe de leur « morale relâchée ».

* Le principe d' « accommodation » ou adaptation aux coutumes locales : Une « Querelle des rites indiens » ?

-Le contexte linguistique ou la querelle avec Dom Bernardino de Cardenas : L'année suivant l'arrivée de Zipoli en Amérique, est publié un ouvrage traitant d'un violent conflit

[317] *La Chair et le Verbe*, *les jésuites de France et l'image au XVIIIe siècle,* Édith Flamarion, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 20 *Le Théâtre jésuite dans les pays de langue allemande*, Desjonquères, Chapitre I, Prolégomènes, p. ; Pommier Les jésuites et le baroque, ; Baroque au Paraguay, Paris, Hoêbeke, 1996.

[318] Que ce soit dans les « Entrées » des princes dans les cités (voir les ouvrages du Père Ménestrier à la fin du XVIIe siècle) ou dans les collèges pour les fêtes de fin d'année (théâtre et ballets).

au Paraguay qui opposa les jésuites et l'évêque franciscain, Dom Bernardino de Cardenas *: Histoire de la persécution de deux Saints Evêques par les jésuites : l'un Dom Bernardin de Cardenas, Évêque du Paraguai dans l'Amérique méridionale, l'autre Dom Philippe Pardo*[319]. C'est la seconde édition d'un pamphlet violemment anti-jésuitique, paru en 1691, sous le faux titre *La Morale pratique des Jésuites, Tome cinquième*[320] et dû à la plume véhémente du janséniste Antoine Arnauld.

On peut parler d'une véritable « querelle des rites indiens », au même titre que l'on a parlé de la longue et célèbre querelle dite « des rites chinois »[321], car ces deux conflits sont de nature identique.[322] Il s'agit, en effet, d'admettre ou de condamner la pratique des Jésuites qui, lors de leur pratique d'évangélisation, acceptent les rites locaux, comme ceux du culte des Ancêtres et de Confucius en Chine car ils les considèrent comme des manifestations d'ordre civil et non religieux. Cette acceptation entraîne de multiples condamnations par les Papes ; en 1710 et 1715 (Bulle *Ex illa die*), le Pape Clément XI confirme la condamnation de cette pratique, qu'il avait déjà fortement formulée en 1704. L'affaire des « rites indiens » aura de fortes répercussions et, dans les années 1760 qui marquent l'exclusion des Jésuites hors des royaumes Bourbon, plusieurs livres traitant de cette querelle seront édités, comme *Forfaits des jésuites au Paraguay*, [au Paraguay], 1759 ou *Storia di don Bernardino de Cardenas, vescovo del Paraguai*, Lugano, 1760.

Le conflit éclate à partir des années 1640[323] : Cardenas (1579 ?-1668), nommé en 1640 évêque du Paraguay et élu en 1649 gouverneur du Paraguay par le cabildo d'Assomption, expulse deux fois les jésuites. Il exprime une double accusation contre la

---

[319] Paru à Bruxelles, 1718.
[320] S.l., 1691.
[321] On évoque généralement la longue « querelle des rites chinois », au cours de laquelle le Pape condamne, à plusieurs reprises, la reconnaissance par les jésuites des cultes traditionnels en Chine, en particulier celui qui est rendu aux ancêtres et à Confucius. Ils l'admettent comme non contraires au message de l'Evangile. Au début du XVIIIe siècle, en 1701 et surtout en 1704,
[322] La première condamnation papale des « rites chinois » est exactement contemporaine. C'est, en effet, en 1645 qu'Innocent X, après l'enquête provoquée par les plaintes des Dominicains auprès de l'instance papale (1633), interdit ces cérémonies comme superstitieuses et idolâtriques. En 1704, le pape Clément XI renouvelle cette condamnation qui porte également sur l'emploi par les jésuites des termes « Tien » (« Ciel ») et « Chang Ti » (« Seigneur d'en Haut ») pour désigner Dieu.
[323] Charlevoix y consacre quelque deux cent pages dabs le tome III de son *Histoire du Paraguay*, Paris, 1756 (livres X-XIII et nombre de pièces justificatives en annexe.

Compagnie : elle y serait propriétaire de mines d'or[324] et, c'est ce qui nous intéresse ici, encouragerait l'idolâtrie dans le catéchisme en guarani[325] qu'ils utilisaient. Cardenas en condamne quatre termes dont « deux[326] avoient des significations que la chasteté de la langue espagnole ne permettoit pas de rapporter & (et) les deux autres étoient des noms de démons »[327].

Cardenas, qui ne connaissait pourtant pas le guarani, reprochait l'usage des termes « Membig » pour dire « le Fils de Notre Dame la Vierge » et « Taygra » pour « Dieu le fils », « Tupa », pour « Dieu » et « Tuba », pour « Dieu le Père ». « Il prétend qu'ils sont coupables d'abominable hérésie » : selon lui, « Membig » signifie « enfant de fornication », Taygra, "la pollution & la semence virile » ; et Tupá et Tubá sont des "noms abominables de démons »[328] . La longue enquête ordonnée par Philippe IV en 1654 rejettera les accusations de Cardenas en 1656.

* La pratique musicale jésuite dans les missions du Paraguay

Constatant la séduction puissante qu'opère la musique sur les Indiens et l'usage constant qu'ils en font, les jésuites vont emprunter cette voie d'évangélisation, particulièrement adaptée[329]. Ils constatent cette attirance des Indiens pour la musique dès leur arrivée ; Charlevoix décrit ainsi une scène qui deviendra mythique :

> « Les Jésuites en naviguant sur les rivières, s'apperçurent que quand, pour se désennuïer saintement, ils chantaient des Cantiques Spirituels, des Troupes d'Indiens accouroient pour les entendre & paroissoient y prendre un goût singulier. Ils en profitèrent pour leur expliquer ce qu'ils chantoient ; & comme si cette mélodie eût changé leurs cœurs & les eût rendus susceptibles des sentimens qu'ils vouloient leur inspirer, ils n'avoient aucune peine à les persuader de les suivre, ils les trouvoient dociles & peu à peu

[324] Le reproche qui aura longue vie est démenti par les faits : il n'y a pas de mines d'or dans la province jésuite du Paraguay. Il en existe près de Lima et à Potosi, voir, par ex. E.Burke, op. cit., p. 304-308.
[325] Catéchisme rédigé par un franciscain, le P. de Ossuna et traduit en guarani par le P. de Bolaños.
[326] Voir Charlevoix, op. cit., p. 53 des Pièces justificatives.
[327] Ibidem, p. 139.
[328] Lettre de l'Archevêque de La Plata, Charlevoix, op. cit., p. 53 Pièces justificatives et Lettre de Dom Bernardin de Cardenas à l'Archevêque de La Plata du 14 mai 1656, , ibid., p.54.
[329] Ils vont délaisser très vite la stratégie d' « extirpation de l'idolâtrie » des cultes indigènes, organisée par l'archevêque et le vice-roi de Lima, au début du XVIIe siècle.

> ils faisoient entrer dans leur esprit les plus grands sentimens de la religion. Ils réalisèrent ainsi dans ces païs sauvages ce que la Fable raconte d'Orphée & d'Amphion.»[330].

Cette scène (fantasmée ?), déjà ancienne[331], est à l'origine d'une longue lignée de reprises qui ira jusqu'à Chateaubriand[332]. On peut ainsi lire dans *Le Voyageur françois*, vaste compilation des années 1765-1795 qui consacre au Paraguay de nombreuses pages :

> « La lecture des Poëtes avoient appris à ces missionnaires, gens de lettres, qu'*Orphée* étoit venu à bout de faire sortir les hommes des forêts par les charmes de la musique. Ils eurent recours aux mêmes moyens, pour adoucir (les) caractères féroces (des Indiens). A peine un Jésuite avoit-il chanté quelques cantiques, que les sauvages sortoient aussi-tôt des bois & de leurs retraites, pour suivre avec les transports les plus vifs celui dont la voix avoit frappé leurs oreilles. Alors le missionnaire les voyant rassemblés autour de lui, commençoit à leur annoncer les vérités de la foi. Quand l'ennui les prenoit, le nouvel Orphée recommençoit ses cantiques ; & mêlant ainsi le chant et l'instruction, il leur apprenoit à bâtir, non les murs d'une ville comme Amphion mais des cabanes propres & commodes. »[333].

Les jésuites introduisent très tôt un usage intensif de la musique instrumentale et chorale dans les missions. Ils vont utiliser les instruments locaux, en particulier la flûte et introduire de nouveaux instruments qu'ils ont importés d'Europe. Ils vont également en faire fabriquer par les Indiens.

Dans son *Histoire du Paraguay*, Charlevoix note que les Indiens, peu susceptibles d'invention mais possédant « au suprême degré le talent d'imiter tout ce qu'ils voient […] font & touchent très bien toutes sortes d'instrumens de musique ; on leur a vu faire les orgues les plus composées sur la seule inspection qu'ils en ont eue. »[334]. Il précise que les Indiens apprennent très jeunes à imiter ces instruments sur le modèle de ceux « qu'on avoit fait venir d'Espagne », pourvu qu'ils y montrent de l' « inclination ; parce qu'on est persuadé que l'Art doit être guidé par la Nature. »[335]. L'auteur du *Voyageur françois* reprend ces informations, note, comme lui, que les Guaranis « ont au suprême

---

[330] Histoire du Paraguay, I, V, p. 242.
[331] Reprise sans doute à l'ouvrage du Père Adam Schirmbeck voir « L'Orphée du Paraguay » de Roland Labarre, in *L'impact culturel du Nouveau Monde,* Paris, éd. L'Harmattan, 1982, p.41-58.
[332] *Génie du christianisme*, chap. IV, « Missions du Paraguay ».
[333] *Le Voyageur françois ou la connaissance de l'ancien et du nouveau monde*, Paris, Cellot,1765-1795, t .XIII, 1772, Lettre CLI*, Le Paraguay*, p. 27-28
[334] Op. cit. éd. 1756, tome I, livre V, p. 241.
[335] Op. cit. , ibid., p. 242.

degré le talent d'imiter ce qu'ils voient. » et ajoute qu' « il y a partout des ateliers de doreurs, de peintres, de sculpteurs, d'horlogers, de menuisiers &c. »[336] ; c'est ainsi que : « L'orgue, le luth, le violon, l'épinette, le violoncelle & les autres instruments dont ils se servent, sont presque tous l'ouvrage de leurs mains. »[337].

Charlevoix évoque aussi la harpe, la trompette, le cornet qui sont présents dans les Réductions au début du XVIIe siècle, selon le témoignage du Père Ripario, mort en 1637[338]. Les grands missionnaires qui firent office de maîtres de musique , furent, au début du XVIIe siècle, un Belge, le Père Jean Vaisseau et un Français, le Père Louis Berger, peintre et musicien, qui forma dans les années 1620 de nombreux Indiens du Paraguay au chant et aux instruments[339] .

Un autre exemple intéressant est donné encore par le Père Sepp : «Ma plus grande détente est de pratiquer une demi-heure chaque jour l'harpe. Aujourd'hui, cependant, je devais m'en passer car, j'ai promis aux Indiens leur apprendre quelques danses que j'ai appris à Innsbruck. Ces Guarani ont la danse dans leur sang! »[340]

Les jésuites généralisent un système d'apprentissage de l'art de la musique dans les écoles et collèges qu'ils créent dans les missions et les réductions. Selon Charlevoix, « Chaque réduction a son École, où les Enfans apprennent à lire & à écrire ; il y en a une autre pour la Musique & la danse »[341] ; il précise que dans « chaque Bourgade, il y a une Ecole de Plain-chant & de Musique. »[342]. On lit sous la plume de l'ingénieur militaire Frézier, dans sa *Relation du voyage de la mer du Sud*, paru en 1717 : « Les Jésuites dans leurs missions […] élèvent la jeunesse comme en Europe, en leur faisant apprendre le

---

[336] *Le Voyageur françois ou la connaissance de l'ancien et du nouveau monde*, Paris, Cellot,1765-1795, t .XIII, 1772, Lettre CLII*, Suite du Paraguay, p. 52.*

[337] Ibidem, Lettre CLIII, p. 77.

[338] Voir Luis Szarán, *Diccionario de la Música en el Paraguay*, Asunción, 1997, notice « El arpa en la música del Paraguay ».

[339] En témoigne *La Relation des insignes Progrez de la Religion Chrétienne faits au Paraquai*…, Paris, Cramoisy, 1638 ; c'est la traduction d'un texte en latin. On y lit que, parmi les Néophytes « les uns vont apprendre à lire & à écrire ; aux autres, plus avancez, l'on enseigne la Musique & à jouër des instrumens. Ceux qui s'y rendent plus capables, servent par après de maîtres aux autres. […] Le Sermon & la Messe se chantent en Musique avec les instrumens que ces Indiens apprennent à manier avec une incroyable facilité. Leur maître a été nostre Frère Berger , très habile en cet art », op. cit., p. 35-36.

[340] McNASPY (Clement), *Lost Cities of Paraguay: Art & Architecture of the Jesuit Reductions 1607-1767,* Photographies de J.M. Blanch, SJ, Chicago, éd. Loyola University Press, 1982.p. 125.

[341] Charlevoix, op. cit. ibid., p. 242.

[342] Ibidem, p. 257.

Latin, la Musique, la Danse, & autres exercices qui lui conviennent »[343]. Le P. Cattaneo[344], présent au Paraguay dans les années 1725, « assure qu'il a vû un Enfant de douze ans jouer sur la Harpe, d'une main sûre & légère, les airs les plus difficiles des motets de Boulogne. »[345]. L'anglican Burke qui consacre un chapitre entier de son ouvrage au "Domaine des Jésuites dans le Paraguay"[346], note que les missionnaires y ont fait venir "de l'Europe, des Ouvriers, des Musiciens & des Peintres qui, à ce qu'on (lui) a dit, sont pour la plupart Allemands & Italiens"[347].

La Músique est à l'honneur dans les cérémonies religieuses des jésuites. Dans le *Mémoire* qui suit la *Relation* de Frézier, l'auteur signale que dans une des missions jésuites, on remarque « un Jubé fort grand, pour y chanter la musique le temps du service : cette Musique est composée de soixante personnes, tant voix qu'instrumens »[348]. La musique chorale a une importance prédominante. Les missionnaires ont, selon Charlevoix, établi « dans toutes leurs Églises un Chœur de musique ; l'expérience leur aïant fait connaître que rien ne contribue davantage à leur inspirer de la dévotion, à leur donner du goût pour le Service divin & à leur faire comprendre plus aisément les instructions qu'on leur fait & qu'on a mises en chant.»[349]. Les prières y sont majoritairement chantées ; les jésuites ont « mis en chants toute la Doctrine Chrétienne »[350] et « tous les lundis, on chante une Messe de la Vierge & une autre pour les Morts. »[351]. Les Indiens s'y montrent fort habiles : « ils ont appris à chanter sur les Notes les Airs les plus difficiles. »[352]

---

[343] *Relation du Voyage dans la Mer du Sud aux cotes du Chili, du Pérou et du Brésil fait pendant les années 1712, 1713 & 1714*, Amsterdam, 1717, tome II, p.469.
[344] Gaetano Cattaneo (1693-1733), jésuite italien, laissa des lettres sur le Paraguay qu'il envoya à son frère ; Muratori les utilise pour sa Relation des missions du Paraguay.
[345] Charlevoix, Histoire du Paraguay, I, V,, p. 241.
[346] Histoire des colonies européennes, éd. de 1780, vol.1, partie II, chapitre XV, p. 339- 350; il décrit "cet espèce de gouvernement extraordinaire" (p.340), "cet édifice qui étonne tout l'Univers & qui a augmenté la Puissance de même que la Jalousie qu'on porte à cette Compagnie" (p.341). Il conclut : "Pour juger sainement du service qu'ils ont rendu à ce Peuple, on ne doit point le comparer avec les nations florissantes de l'Europe, mais avec ses voisins, je veux dire les Sauvages de l'Amérique méridionale ou avec les Indiens qui gémissent sous le joug espagnol", ibid., p. 347.
[347] Ibidem, p. 342.
[348] *Mémoire touchant l'établissement des Pères jésuites dans les Indes d'Espagne*, ibid. p.584. L'attribution à Frézier de ce texte fortement polémique à l'égard des jésuites est incertaine.
[349] Histoire du Paraguay, I.V. p. 241.
[350] Ibidem, p. 257
[351] Ibidem, p. 255.
[352] Ibidem, p. 257.

> « C'est qui a été particulièrement agréable lors du séjour chez les Indiens, c'était justement la musique vocale et instrumentale faisant partie de l'orchestre. Cela donnait beaucoup de solennité à la sainte messe et aux représentations théâtrales du soir. C'est qu'il faut savoir ce que les Indiens sont très friands de musique, jusqu'à supporter des heures entières en écoutant comme extasiés les sons de l'orchestre. Il suffit d'un accompagnement musical, et vous le verrez assister avec beaucoup de plaisir aux cérémonies sacrées. »[353]

Parmi les Indiens, les enfants qui avaient la plus belle voix étaient choisis pour chanter dans le chœur, les plus robustes jouaient les instruments à vent. Le maître de chapelle était responsable de l'école de musique. Son travail obtenait toute la reconnaissance méritée lors de la cérémonie solennelle qui avait lieu le premier jour de l'année et lors de laquelle les autorités publiques du lieu étaient élues.

Ainsi, sous la houlette des jésuites, les pratiques des mystères médiévaux, les Indiens mettent en scène de grands moments de l'histoire religieuse : il s'agit de véritables spectacles de théâtre comme celui que rapporte le Père J.B. Fernandez dans son *Mémoire* de 1726 : « Dans les temps destinés par l'Eglise à rappeler le souvenir des souffrances du Sauveur dans sa Passion, ils tâchent d'en représenter l'histoire & d'exprimer les sentimens de pénitence & de componction dont ils sont pénétrés.»[354] ; pour la « Fête-Dieu », ils la célèbrent « avec toute la magnificence dont leur pauvreté les rend capables ».

A l'instar des cérémonies orchestrées par les Jésuites en Europe, des processions et cortèges fastueux, où musique et danse jouent un rôle majeur, sont organisés dans les missions, afin de fêter la venue d'un notable profane ou religieux. On traverse toutes les rues : « Au son du tambour. […] On chante alors les premières Vêpres, après lesquelles on fait danser les Enfans dans la Grande Place, où tout le monde est rangé avec beaucoup d'ordre. […] Le soir, on allume des feux de distance en distance & toutes les rues sont

---

[353] Traduit par nos soins : « Lo que hacia en especial agradable la permanencia en este pueblo, era la música vocal e instrumental, acompañando la orquestra la solemnidad de la santa misa y las funciones teatrales de la tarde. Pues es de saber que los indios están sumamente aficionados a la música, aguantan ellos horas enteras escuchando como extaciados la orquestra. Con tal que hay acompañamiento de música, asisten ellos con sumo gusto a las funciones sagradas. » LEONHARDT (Carlos) S.J. *Documentos Inéditos sobre el Chaco Boreal y las antiguas misiones de la Compañia de Jesus de los Indios Chiquitos*. Buenos Aires, 1923, p. 69 .

[354] Lettres édifiantes et curieuses, XXIII, p. ?1.

illuminées. Le lendemain, on va à la Grand' Messe […]. A midi, on régale les Etrangers & on donne à tout le monde un coup de vin.»[355].

Les fêtes publiques sont « riches & magnifiques », comme en témoigne Don Antonio Ulloa[356], mathématicien envoyé par Philippe V pour participer à l'expédition scientifique de La Condamine au Pérou (1735). Dans son *Voyage historique de l'Amérique méridionale…* (1752)[357], Ulloa évoque les processions, « accompagnées de fort belles danses »[358] et de flambeaux.

Ces danses pratiquées par les Indiens avaient un caractère rituel, en l'honneur des grands événements religieux, politiques ou domestiques de la tribu. Ainsi, par exemple, une déclaration de guerre, la naissance du premier-né, son entrée dans la puberté, les fiançailles entre des jeunes gens et d'autres événements, avaient leurs cérémonies et leurs danses appropriées. Le Père Guevara, dans son *Histoire de la conquête,* fait une description assez précise de l'une de ces cérémonies Guaranis, qui peut nous donner une idée générale : « Couronnés de plumes et nus, ils (les Indiens) organisent leurs danses, en faisant des cercles les uns et les autres. Celui qui bat la mesure, chante un texte, au grognements sourds des courges rempliées des cailloux et d'hochets en forme de gourdes en jouant et en répétant sans cesse son texte. »[359]

La plume, précisons-le, est matériau d'ordre, chez les Indiens, signale, classifie et organise. C'est la plume qui en vient à clamer aux yeux de tous, l'identité et le rang, le sexe et la place dans la tribu. Car l'art de la plume demeure résolument une activité masculine. Aussi, par le choix même de la taille et de la matière. La plume habille l'Indien comme elle habille l'oiseau. En revanche, c'est par la parure plumassière, que l'Indiens se démarquent d'oiseau pour devenir un individu. Ce n'est pas par hasard si l'indien emprunte au monde animal et végétal leurs éclats et leurs couleurs pour mieux

---

[355] Ibidem
[356] Évoqué par Charlevoix, op. cit., p. 258.
[357] C'est la traduction française (1752) de sa *Relacion historica del viage a la America*….(1748). L'ouvrage français paraît à Amsterdam et Leipzig, chez Arkstee & Merkus en 2 vol.. Le chapitre XV, intitulé « Le Paraguay » du livre II, part.1, occupe les pages 540-550.
[358] Op. cit. , p. 546.
[359] Traduit par nos soins : « Coronados de ellas (de plumas) y desnudos, arman sus bailes y danzas haciendo ruedas y círculos unos de otros. El que lleva el compas entona una letrilla bárbara y sin arte, al sonido de roncos calabazos y sonajas de porongos con pedrezuelas dentro que tocan los demás repitiendo el son y letrilla. »

réintroduire la nature et le surnaturel dans sa société. Nombre des mythes indiens font des oiseaux une métaphore de leur société : « Même s'ils ne sont pas en tenue cérémonielle, le gout de l'ornement est si vif que les hommes improvisent constamment des parures. »[360]

Charlevoix décrit une de ces processions, sous forme d'une scène joyeuse et musicale, avec des Arcs de triomphe où l'on voit « voltiger des oiseaux de toutes les couleurs » qui viennent « mêler leur gazouillis au chant des Musiciens & de tout le Peuple », fichés dans la terre « couverte de nattes & jonchée de fleurs & d'herbes odoriférantes. […] Le chant des Oiseaux, le rugissement des Lions, le frémissement des Tigres, les voix des Musiciens, le Plain-chant du Chœur, tout s'y fait entendre sans confusion & forme un concert qui est unique. »[361].

Cette remarque coïncide avec celle de l'abbé Prévost dans son *Histoire générale des voyages* : « Tous les villages ont des Ecoles pour apprendre à lire & à écrire : il y en a pour la Danse & pour la Musique, où l'on fait d'excellents élèves parce qu'on n'y admet personne sans avoir consulté son inclination & son talent. […] Chaque Eglise a sa chapelle de Musique, composée de voix et d'instrumens. »[362].

Crétineux, pour sa rapporte ensuite la « pompe » des « processions publiques :

> « Chaque fête amenait sa pompe ; l'Église en avait pour eux de joyeuses et de tristes. Ils suivaient avec orgueil le Saint-Sacrement parcourant à la Fête-Dieu leurs villes si élégantes et leurs campagnes si fertiles *, au jour des morts, ils venaient, pleins de désespoir terrestre et de céleste confiance, pleurer sur les parents qu'ils avaient perdus. Ils priaient avec effusion, ils chantaient avec délices ; car la musique était la seule passion qui leur fût permise. »[363]

On lit également dans *Le Voyageur françois* : « Un autre moyen auquel ils ont recours, pour nourrir & accroître la dévotion des Paraguéens, a été d'introduire la Musique dans les Réductions. […] On apprend aux enfants à chanter & à jouer des instruments, avec autant de justesse & de précision qu'en Italie & il s'est établi dans

[360] LÉVI-STRAUSS
[361] Hist. Du Paraguay, ibidem, p. 259.
[362] Histoire générale des voyages, Paris, Didot, 1756, t. L, p.406-407.
[363] CRÉTINEUX JOLY (J), op. cit. p. 135.

chaque peuplade une chapelle de musiciens, qui exécutent les morceaux les plus difficiles que les Jésuites vont venir d'Europe."[364]

Cet apprentissage est mis à l'œuvre lors de l'organisation de fêtes, voire de cérémonies, de processions, religieuses ou profanes. *Le Voyageur françois* décrit le faste avec lequel sont reçus évêques (« le son des tambours, des fifres, des clairons fait retentir les campagnes voisines »[365]) ou le jésuite visiteur de la mission :

> « Un concert mélodieux annonce sa venue. La rivière est couverte de barques pleines d'Indiens armés, qui forment une espèce de combat naval & par leurs luttes, leurs jeux & leurs danses, procurent au père toutes sortes de divertissements. […] De jeunes garçons armés de piques & de lancent, exécutent une danse guerrière au bruit des trompettes & des clairons. Un ballet formé par d'autres jeunes gens habillés en matelots, en maîtres d'armes, en artisans, en laboureurs, amene un tournoi, une illumination & un feu d'artifice. »[366] .

Les jésuites conservent donc la pratique ancestrale des fêtes, danses et chants indiens mais les « adapte » en les moralisant (en les privant d'aspects « sexuels ») et les détourne en en faisant des fêtes chrétiennes où musique, liesse collective, processions chantées sont effectuées *ad majorem gloriam Dei*. Les Indiens parviennent ainsi à une grande maîtrise musicale ; certains Indiens deviennent de véritables musiciens, comme Nicolas Yupuguay, cacique, qui fut formé par le Père Paolo Restivo[367], recteur du collège d'Assomption, dans les années 1720. Les ruines de l'abside de l'église[368] de l'ancienne mission de Trinidad dont les bas- reliefs représentent des instruments de musique et des anges musiciens aux traits guaranis, témoignent de l'activité musicale des Indiens.

---

[364] Ibidem, Lettre CLIII, p. 77.
[365] Op. cit., Lettre CLIII, p. 67-68
[366] Ibidem, p. 68-69.
[367] Paolo Restivo (1658-1740), né en Sicile, admis dans la Compagnie de Jésus en 1677, parti de Séville en 1690 avec 43 autres jésuites, reste 48 ans au Paraguay. Dans *l'Histoire du Paraguay* (V, 1756), Charlevoix évoque, à plusieurs reprises, son action, lors de la révolte menée par Antequera et ses partisans.
[368] Elle est édifiée, dans la première moitié du XVIIIe siècle, sur les plans du jésuite Gian Battista Primoli, architecte jésuite, né à Milan en 1673 à Milan et mort en 1747 à la Candelaria.

***Les langues dans les réductions**

Dans la *Cédula Real* (arrêté royal) du 3 Juillet 1596, le roi Charles III ordonne l'utilisation exclusive de la langue espagnole dans la province de Rio de la Plata, motivée par le souci que les langues autochtones ne permettent pas d'expliquer correctement les mystères de la foi.[369] Mais les missionnaires face aux besoins et motivés par une question de pragmatisme, choisiraient une voie intermédiaire : faire connaître les fondements de la foi en guarani dans un endroit défini. Le castillan, ne fut jamais parlé entièrement dans les réductions : «la langue espagnole permettait la possibilité de véhiculer un rapport, très préjudiciable, avec l'Espagnol."[370]

Dans les écoles les enfants ont appris à lire, écrire et compter en en guarani, la seule langue effectivement parlé. Cependant, leur connaissance souvent laissés en admirant les nouveaux missionnaires: « Les Indiens parlent admirablement le guarani, l'espagnol et le latin. »[371]

Comme dans toutes leurs missions, les jésuites vont se révéler de grands linguistes : apprenant les langues locales, ils vont contribuer à préserver. Ainsi le Père Chomé, « extraordinaire polyglotte est capable de prêcher et de confesser dans une langue nouvelle après trois mois d'apprentissage. […] ; il se montre plein d'admiration pour la langue guarani qu'il associe au latin et au français du XVIIe siècle. Il y voit de l'élégance, de la précision et de l'harmonie »[372].

Les jésuites jouent ici un rôle déterminant : ce sont eux qui vont fixer le guarani, qui deviendra la langue actuelle du Paraguay. Ils publient des dictionnaires et des grammaires de guarani, ne utilisant que les imprimeries locales qu'ils ont fait construire et qui fonctionnent à l'aide de caractères en bois. Ainsi, deux ans avant la mort de Zipoli, le Père Paolo Restivo, recteur du collège d'Assomption, publie *l'Arte de la lengua guarani (1639) du P. Ruiz de Montoya avec les escolios, anotaciones y apendices del P.Paulo Restivo,….* en el pueblo de Santa Maria la Mayor, 1724. On a de plus*, l'*

[369] Voir MELIA (Bartomeu), *La lengua guaraní del Paraguay: historia, sociedad y literatura,* Madrid, éd. Mapfre, 1992.
[370] MELIA (Bartomeu), *El Guaraní conquistado y reducido: ensayos de etnohistoria,* Asunción, éd. Ceaduc, 1986, p. 125.
[371] BALLESTEROS (Pablo), *La educación jesuítica en las reducciones de Guaraníes*, op. cit. p. 30.
[372] Voir C. Reichler, , notice « Pentecôte », ibidem, p. 27-28

Explicación de el cathecismo en lengua guarani por Nicolas Yapugai con la direcion de Paolo Restivo de la C. de Jesus (1724).

Si les langues utilisées lors des chants dans les missions sont majoritairement le latin et l'espagnol, les jésuites font également chanter les indiens dans leur dialecte et composent des cantiques en langue guarani : Jehan Vellard , au terme d'un article d'analyse de chants recueillis au début du XXe siècle auprès d'Indiens habitant "la grande forêt orientale du Paraguay", conclut : "Ces deux textes dont l'inspiration générale et certaines formules rappellent les prières chrétiennes, doivent être rangés parmi les survivances de l'influence exercée sur (ces) populations […] par les Réductions jésuitiques"[373].

Cet usage par les jésuites de la musique, pratiqué dans tous les pays où ils vivent, n'est pas sans soulever les critiques. En plein XIX[e] siècle encore, un pamphlet violemment anti-jésuitique, *Histoire de l'inquisition des Jésuites et des Francs-maçons*[374], s'efforce de tourner en dérision l'attitude de Montesquieu, favorable aux réductions du Paraguay[375]. L'auteur de cette « Histoire » amène son commentaire par cette remarque :

> « Tous les écrivains […] s'accordent à dire que les Jésuites, pour apprivoiser les sauvages indiens, […], montaient et descendaient les cours d'eau en jouant de toutes sortes d'instruments et que les orphées chrétiens n'obtinrent pas moins de succès que leur modèle païen. Les Jésuites, en adoptant ce moyen, suivaient le précepte que donne Montesquieu. […] Les exercices des Grecs n'excitaient en eux qu'un genre de passions, la rudesse, la colère, la cruauté ; la musique les excite toutes… - Mais, dira-t-on, pourquoi choisir la musique par préférence *? C'est que de tous les plaisirs des sens, il n'y en a aucun qui corromps moins l'âme*. Voici donc les Jésuites absous par l'autorité de Montesquieu. »[376].

---

[373] VELLARD (Jehan), "Textes mbwiha recueillis au Paraguay" p. 386, in *Journal de la Société des Américanistes*, t. 29 n°2, 1937, p. 373-386.
[374] *Histoire de l'Inquisition des Jésuites et des Francs-maçons*, de Pierre Zaccone, Paris, Knabbe, 1852.
[375] Le philosophe est pourtant, par ailleurs, généralement hostile aux jésuites.
[376] Op. cit., p. 130-131. La citation de Montesquieu est extraite de : *De l'Esprit des Lois*, livre IV, chap. 8 « Explication d'un paradoxe des Anciens par rapport aux mœurs ». Zaccone se garde bien de reproduire la remarque louangeuse sur le « Paraguai », qui précède de peu ce chapitre : il écrit au chapitre 7 : « On a voulu en faire un crime à la Société […] mais il sera toujours beau de gouverner les hommes en les rendant plus heureux. Il est glorieux pour elle d'avoir été la première qui ait montré dans ces contrées l'idée de la religion jointe à celle de l'humanité ; en réparant les dévastations des Espagnols, elle a commencé de guérir une des grandes plaies, qu'ait encore reçu le genre humain ». Il évoque ensuite une filiation d'avec Platon.

Pour conclure, peu à peu, les populations locales ouvrirent le champ de leurs connaissances en musique, se familiarisèrent avec des instruments venus de l'extérieur et en créèrent de nouveaux dérivés de ceux-ci. Tous les instruments à joués dès cette époque en Amérique latine sont issus d'instruments importés par les missionnaires. Bien qu'il en existe ; même en petit nombre, les plus connus aujourd'hui sont sans aucun doute le *charango*[377] – emblématique de la musique des Andes et inspiré par la *vihuela*[378] espagnole – et la harpe indienne, très présente au Paraguay, au Mexique, au Venezuela et en Colombie, mais dont la forme la plus proche de la harpe existant en Espagne à la Renaissance se trouve encore au Pérou.[379] Les chanteurs sont toujours accompagnés d'instruments et, aux côtés des instruments occidentaux, on trouve également les instruments traditionnels comme par exemples les *bajunes*, sorte de grandes flûtes de pan : « Aux pouvoirs de l'image, le missionnaire ajoute ceux du chant. Il fait parfois entonner par ses jeunes Indiens quelques chansons édifiantes composées à cet effet. Ils profiteront d'une fête liturgique pour déployer devant les païens ébahis tous les fastes du culte catholique. »[380]

-Au début de XVIIème : Jean Vaisseau, Louis Berger

Parmi les missionnaires, hormis Zipoli, qui arrivèrent aux rives du Río de la Plata, les plus célèbres d'entre eux furent son prédécesseur Anton Sepp S.J. (1655-1733) et son successeur Martin Schmid S.J. (1694-1772) : des musiciens. Ceci s'explique par le fait que les autorités jésuites, afin d'encourager l'élan missionnaire, n'hésitaient pas à envoyer des novices musiciens dans les provinces jésuites sud-américaines. Le destin de ces jeunes recrues, conscientes de leurs possibilités et de leur formation, est lisible à travers l'analyse des différents écrits que nous examinerons par la suite

---

[377] Il s'agit d'une petite guitare de taille variable, avec cinq cordes doubles, à l'instar de la guitare antique (la vihuela). La caractéristique de sa taille vient du fait qu'elle était dissimulée sous les ponchos des Indiens afin de passer inaperçu aux yeux des conquistadors.

[378] La *vihuela*, (de la même famille que le *luth*), fut introduite en Amérique lors de la conquête, au moment où en dans l'Espagne du XVI^{e} siècle, cet instrument est dans sa plus grande splendeur. Ses racines dans le sol américain sont la preuve de la victoire européenne sur l'indigène. Et c'est ainsi de la même manière que l'Espagnol adopte cet instrument. Le maure, occupant la terre espagnole pendant huit siècles, l'introduit sous le nom de *el ud*.

[379] SZARAN (Luis), op. cit.

[380] HAUBERT (Maxime) *La vie quotidienne au Paraguay,* Paris, Ed. Hachette, 1967, p. 55.

Le père Jean Vaisseau S.J. (connu sous son nom espagnol de *Juan Vaseo*), musicien et missionnaire dans les réductions du Paraguay, naquit en 1583 à Tournay, en Belgique, et mourut le 23 juin 1623 à Loreto, au Brésil. Le premier à mentionner le nom de Jean Vaisseau fut le père Peramás, qui le décrira comme le premier vrai musicien arrivé dans le Nouveau Monde.[381] Vaisseau fera ses études d'Humanités au collège de Tournai, puis de philosophie et de théologie à Louvain. Enthousiasmé par les récits de Nicolas Trigault[382] revenu de Chine pour recruter des missionnaires, il pense aller au Portugal et y entrer dans la Compagnie de Jésus pour être ensuite envoyé en Chine. Mais ce projet échoue. Il entre alors au noviciat de Tournai en mai 1606, que, pour des raisons familiales, il quitte trois mois plus tard. Revenu à Louvain il y termine ses études de théologie et est ordonné prêtre à Paris en 1607.

En avril 1608, il est à Bruxelles comme maître de chœur à la chapelle de l'archiduc Albert d'Autriche. L'archiduc, apprenant qu'il subvient tout seul aux besoins de ses parents, l'empêchant de satisfaire sa vocation missionnaire, lui offre l'aide financière nécessaire. Libéré de ce poids, Vaisseau entre une seconde fois au noviciat de Tournai en décembre 1612. Il est destiné à la province du Paraguay ; il arrive à Buenos Aires le 15 février 1617. Il est immédiatement envoyé dans la réduction récemment fondée (1610) de Notre-Dame de Loreto (Lorette). Il en devient Supérieur de 1620 à 1623. Ses talents de musicien et compositeur sont très appréciés : « Il travailla apostoliquement dans les réductions, et il créa un pont merveilleux entre la musique et les Indiens. »[383]

Vaisseau fut reconnu comme un des musiciens les plus importants de l'Amérique coloniale du XVII^{e} siècle. Il meurt le 23 juin 1623 au Brésil.

---

[381] Voir FURLONG (Guillermo), *Músicos argentinos durante la dominación Hispanica,* Buenos Aires, éd. Talleres Graficos de San Pablo, 1944, pp. 58-59.

[382] TRIGAUT (Nicolas), naquit à Douai, en 1577. À l'âge de dix-sept ans, il embrassa l'ordre de St-Ignace, Il arriva en Chine en 1610. Chaque jour les missionnaires faisaient de nouveaux progrès dans ce vaste empire. Le Père Trigaut fut choisi pour revenir en Europe y rendre compte de l'état et des besoins des missions en Chine. Ses supérieurs le présentèrent au pape Paul V, qui l'accueillit avec intérêt ; Il repartit de Lisbonne en 1618, avec quarante-quatre missionnaires. Plusieurs moururent dans la traversée : il tomba malade lui-même à Goa. Chargé de l'administration spirituelle de trois vastes provinces, il se livra sans relâche aux fonctions de son ministère, et cependant il sut trouver le loisir de s'instruire dans l'histoire et la littérature des Chinois. Épuisé, il succomba le 14 novembre 1628.

[383] MONTOYA (Antonio Ruiz de), *Conquista Espiritual hecha por los religiosos de la Compañia de Jesús en la Provincia del Paraguay,* Bilbao, éd. Mensajero, p. 24. Nouvelle édition, 1981.

Louis Berger était originaire d'Abbeville (1588-1639). Furlong dira de lui qu'il fut « peintre, musicien, orfèvre, médecin et danseur ».[384]

Le 25 avril 1614, Berger fut accepté dans la Compagnie de Jésus, et dès 1622, le père Berger instruira les indigènes dans l'art de la musique et de la danse. Nous n'avons pas beaucoup de renseignements pour souligner les mérites du père Berger comme musicien.[385]

> « Malgré ses multiples talents, le frère Berger n'avait fait parler de lui que dans les limites des provinces jésuites où la Compagnie escomptait recruter de nouveaux missionnaires pour le Paraguay. Bientôt sa trace s'était perdue, et un de ses émules, le Père Anton Sepp, avait assumé un rôle semblable l'Allemagne avait remplacé la Belgique comme principal réservoir de missionnaires susceptibles d'être envoyés dans l'Amérique espagnole. »[386]

Cependant, il existe un témoignage d'une très grande éloquence du supérieur de la Province de Paraguay au général de la Compagnie : « C'est une vraie nécessité que Votre Éminence procède avec beaucoup de charité envers le Provincial de Chili, pour lui prêter, pendant deux ans, le frère Berger, afin qu'il puisse introduire la musique au Chili. »[387] Berger séjourna, effectivement, quelque temps au Chili. Il retourna en 1639, et pendant son séjour à Buenos Aires, le frère Berger trouva la mort à 52 ans.

-A la charnière des XVII – XVIII^{èmes} siècles : Anton Sepp (1655-1733), créateur d'un conservatoire et d'une fabrique d'instruments musicaux

Anton Sepp von Seppenburg zu Salegg naquit le 22 novembre 1655, à Kaltern, dans la région de Brixen, plus précisément dans la vallée de l'Adige, au Tyrol. C'était un homme aux grands idéaux. Dès l'âge de 19 ans, il se donna corps et âme à la religion, dans l'idée de devenir missionnaire jésuite.

---

[384] FURLONG (Guillermo), *Músicos argentinos durante la dominación Hispanica,* Bs. As., éd. Talleres Gráficos San Pablo, 1944, p. 60.
[385] Voir DELATTRE (Pierre), *Jésuites wallons, flamands, français missionnaires au Paraguay,* éd. Pisani, 1948.
[386] LABARRE (Roland), *Études sur l'impact culturel au Nouveau Monde,* Vol. II. Paris, éd. L'Harmattan, 1982, pp. 57-58.
[387] Traduit par nos soins : « Menester es que V.R. use de mucha caridad con el Provincial de Chile, prestando por un par de años al Hermano Berger, para que introduzca la música en Chile. » Cité par FURLONG (Guillermo), *Músicos argentinos durante la dominación hispanica,* Buenos Aires, éd. Huarpes, 1945, p. 61.

De leur côté, son père, Johann Baptist Sepp von Seppenburg et sa mère, Eva Leis Von Leimburg, tous deux aristocrates, s'efforcèrent de donner à leurs enfants une éducation humaine et chrétienne au moment où les luttes religieuses et politiques divisaient l'Europe. Preuve de ceci fut que plusieurs des dix frères d'Anton entrèrent également dans les ordres.

Anton commence l'étude de la musique dès son plus jeune âge, et, grâce à sa très belle voix, arrive très tôt à Vienne, capitale de l'Empire, et intègre la chorale de la cour. En plus de cultiver sa voix et de s'imprégner de l'atmosphère musicale de l'époque, il apprend à jouer plusieurs sortes d'instruments. Cette solide formation musicale allait permettre au Père Sepp d'apporter l'une de ses plus grandes contributions culturelles aux réductions du Nouveau Monde.

En 1689, alors qu'il vient de terminer ses études, Sepp reçoit la nouvelle de son affectation aux missions du Paraguay. Un voyage de cette nature signifiait pour Sepp, comme pour Zipoli, une aventure dont la fin était imprévisible. Il quitta ainsi définitivement sa famille à Kaltern.

Pour atteindre Cadix, point de départ pour l'Amérique, Sepp voyagea de Trento vers Gênes. Deux agressions qu'il subit à Gênes le laissèrent presque totalement dépouillé, mais il finit par atteindre Cadix, et, finalement, s'embarquer pour le Nouveau Monde avec son coéquipier et ami le père Anton Böhm.

> « Au départ de Trento, je suis arrivé le 9 Juillet 1689 à Gênes, ayant échappé à deux grands dangers : le dépouillement de mes affaires et une tentative criminelle à mon égard. De Gênes je parcouru la Méditerranée, sous la menace d'un naufrage, et après avoir passé le 11 Septembre par les colonnes d'Hercule[388], je suis arrivé surement au port de Cadix. A Séville j'ai attendu une année entière le départ des navires. Enfin, nous avons mis les voiles le 17 Janvier 1691, pendant la fête de San Antonio Abad, et depuis Cadix nous avons pris la mer, vers le grand océan. »[389]

Le voyage en bateau était même le baptême maritime des deux nouveaux missionnaires. Le 17 janvier 1691, donc, le bateau partit vers le Río de la Plata, avec 44

[388] Le détroit de Gibraltar.

[389] Traduit par nos soins : « Saliendo de Trento, llegué el 9 de Julio de 1689 a Génova, luego de haber escapado de dos grandes peligros, el desvalijamiento de mis cosas y de un criminal atentado contra mi vida. Desde Génova viajé por el mar Mediterráneo, bajo la amenaza de naufragio, y luego de haber pasado el 11 de Setiembre por las columnas de Hércules, arribé a puerto seguro en Cádiz. En Sevilla he esperado luego un año entero la partida de los barcos. Por fin tendimos velas el 17 de Enero de 1691, en la fiesta de San Antonio Abad, y .desde Cádiz nos hicimos a la mar, al gran océano. »

missionnaires. On sait que l'embarcation s'appelait *La Trinidad,* et elle faisait partie d'un groupe de trois bateaux : le *Cristo Nazareno* et le *Pinque*. Don Antonio de Retama[390] en assurait le commandement : « Avec tous ces gens (l'équipage) allaient 44 missionnaires jésuites et nous voyageâmes dans de très mauvaises conditions. Les parts du bateau destinées aux chambres de chacun de nous, avait deux pieds et demi de large et cinq de long, on ne pouvait pas se tenir debout, ni se déplacer ; même pas se coucher confortablement. »[391]

Pirates, tempêtes, calme total dans le soleil du plomb, maladie et mort : les pères subirent toutes sortes de désagréments des plus risqués : « Le 25 étant le jour de la conversion de Saint-Paul, le ciel a commencé à être obscurcie avec des nuages et vers minuit, une terrible tempête éclata, alors le Capitaine et tout l'équipage du navire crieront Pitié, pitié. »[392]

> « La tempête et le risque imminent du naufrage exacerbent à coup sûr la peur, mais également les sentiments de dévotion. Le péril en mer est d'ailleurs reconnu comme étant la pierre de touche de la vraie foi. Si Érasme dans ses *Colloques* et plus précisément lors de son *Naufrage* a tourné en dérision les sentiments de dévotion collective et le recours à l'intercession de saints, les Jésuites à l'inverse soulignent et favorisent ce type de ressorts spirituels. (…) La peur des marins et l'encadrement des religieux favorisent ces sentiments de piété collective et ce désir de salvation si ce n'est matérielle du moins spirituelle. »[393]

Le père Anton Sepp et les autres jésuites débarquèrent à Buenos Aires le 6 avril 1691 : « Quand j'ai vu la terre d'Amérique, je n'arrêtais pas de pleurer, du à ma grande joie. Une fois que j'ai quitté le bateau et je peux toucher le sol, je suis tombé sur mes genoux, et, les larmes aux yeux, a j'embrassé le sol et a remercié mon Dieu bien-aimé avec ferveur, de

---

[390] FURLONG (Guillermo), *Músicos argentinos durante la dominación Hispanica,* Buenos Aires, éd. Talleres Graficos San Pablo, 1944,

[391] Traduit par nos soins : « Con toda esta gente ibamos 44 misioneros jesuitas y en pésimas condiciones. La parte destinada para dormitorio de cada uno tenía dos pies y medio de ancho y cinco de largo ; alli ni se podía estar de pie, ni moverse, ni siquiera podía uno acostarse cómodamente. » FURLONG (Guillermo) *Antonio Sepp S.J. y su Gobierno Temporal,* Buenos Aires, éd. Theoría, 1962, p. 12.

[392] Traduit par nos soins : The 25 the being the Day of the Conversion of St. Paul, the sky began to be darkened with Clouds about Midnight, which was foo after followed by of terrible a Tempest, that the Captain and whole Ships Crew cry's out Mifericordia, Mifericordia. SEPP (Anton) *An Account of a Voyage from Spain from Paraquaria,* traduit de l'allemand, Nuremberg, s.e.s.d.

[393] TEMPÈRE (Delphine), « Marins et missionnaires face aux dangers des navigations océaniques au XVII[e] siècle : Catastrophes, recours matériels et médiations spirituelles », in *Spania,* http://e-spania.revues.org.

l'avoir crée, et de conduire paternellement à travers d'innombrables dangers en toute sécurité, dans ces terres si lointaines. »[394] Voici comment Sepp décrit la ville :

> « Buenos Aires, n'est pas très grande, elle est bâtie sur la rivière du *Rio de la Plata*, qui se jette dans l'océan. Avec ses soixante milles de large, ressemble plus à une mer qu'un fleuve. Nous buvons l'eau de ce fleuve pendant les repas, elle est très saine et contribue grandement à la digestion. (…) Toutes les maisons ont tout un rez-de-chaussée seulement, elles ne sont pas faites de bois ou de pierre, mais de terre ou de la boue. Restent débout à peu près sept ans, puis elle s'écroulent et tombent facilement. Les plafonds sont fait au bois de roseaux. Il y a cinq ans, nos pères trouvaient de chaux et le mode de fabriquer des briques. Par conséquent, le toit de notre collège n'est plus en paille, mais avec des tuiles, comme en Allemagne. Maintenant, de la même fournée des briques, nous avons construit un clocher, qui sera le début de la construction d'une église. »[395]

Un événement inhabituel l'attendait à son arrivée. En effet, quand Sepp débarqua à Buenos Aires, il fut reçu par des Guaranis, principalement de Yapeyu. A cette occasion, 300 Indiens avaient voyagé à Buenos Aires pour souhaiter la bienvenue aux nouveaux missionnaires venus d'Europe, ainsi que pour vendre leurs produits. Et pour la même occasion repartir avec les missionnaires dont la destination était Yapeyú.[396]

Alors, quoi de plus naturel pour un musicien que de prêter alors la plus grande attention aux très répandues habilités artistiques de ces Indiens venus des réductions !

---

[394] Traduit par nos soins : « Cuando vi la tierra de América, no pude dejar de llorar, debido a, mi gran alegría. Una vez que abandoné el barco y toque el suelo. caí sobre mis rodillas, y con lágrimas en los ojos, besé la tierra y agradecí fervorosamente al amadísimo Señor por haberla creado y por haberme conducido paternalmente a través de innúmeros peligros sano y salvo, desde tierras tan lejanas hasta aquí. » SEPP (Anton), *Relación de viaje a las misiones jesuíticas,* Buenos Aires, éd. EUDEBA, 1971, pp. 118-119.

[395] Traduit par nos soins : « Buenos Ayres, que no es grande, está a orillas del río de la Plata. El río mide, en el lugar en que desemboca en el océano sesenta millas de ancho, y es más semejante a un mar que a un río. Bebemos su agua durante las comidas; es muy sana y ayuda enormemente a la digestión. (…) Todas las casas tienen planta baja solamente; no están hechas de madera ni de piedra, sino de tierra o adobe. Por ello se mantienen apenas siete años y luego se desmoronan y caen fácilmente. Los techos son de juncos. Hace cinco años, nuestros Padres encontraron cal y el modo de cocer ladrillos. Por ello, el techo del Colegio no es de paja, sino de tejas, como en Alemania. Del mismo ladrillo construimos ahora un campanario, que será el comienzo de una iglesia de este material. » Ibidem, p. 119.

[396].FURLONG (Guillermo), *Músicos argentinos durante la dominación Hispanica,* Buenos Aires, éd. Talleres Graficos de San Pablo, 1944, p. 16.

> « Quand j'eus montré mes instruments et mes partitions, amenées d'Europe, et après avoir joué quelque peu, en donnant grâce à Dieu notre Seigneur pour tous ces biens faits, ils (les Indiens) n'ont pas pu contenir leur émotion et ont commencé à m'adorer comme si j'étais une divinité à leur yeux. Ils étaient soixante les musiciens qui avaient descendus des réductions, avec tout une sorte des cornets, des flûtes et d'anches, dans le but de nous recevoir, et en chatant très bien le *Te Deum laudamus*. L'un d'eux marquait la mesure avec une petite bannière, ce qui était plaisant à voir.»[397]

A Buenos Aires, les 44 jésuites furent hébergés au Collège San Ignacio[398], d'où, après un repos bien mérité, les jésuites espagnols partiraient vers Córdoba pour se former, tandis les allemands, déjà ordonnés prêtres, partiraient vers Yapeyú. Au bout de moins d'un mois de séjour dans la ville de Buenos Aires, Sepp commence son long périple vers la réduction de Yapeyú. Mais qu'était au juste cette réduction de Yapeyú ?

Déjà à l'époque du Père Sepp, et plus tard, celle de Zipoli, la ville de Yapeyú était le centre musical de la région. Une véritable *fabrique* d'instruments de musique de toutes sortes, « d'une simple flûte au complexe orgue à pédales »[399], fabriqués par les Indiens eux-mêmes sur des modèles venus d'Europe. Le Père Sepp y fonda également un conservatoire : « Dans ma ville j'ai fondé une école de musique et enseigné avec beaucoup d'efforts la musique aux Indiens. Je les ai envoyés aux réductions les plus reculées pour instruire les autres non seulement dans le chant, mais aussi dans la musique instrumentale. Je leur ai appris à jouer de l'orgue, de l'harpe, du théorbe, de la guitare, du violon, de la flûte et de la trompette. (…) Et pas seulement ils ont appris à jouer, mais aussi à construire des instruments. »[400]

Toutefois, si Sepp reconnaît le talent inouï des Indiens pour s'adapter à la musique européenne, il a parfois des propos moins flatteurs à propos de ses ouailles : « Ceux qui nous sont précédés avaient enseigné déjà la musique à ces gens (les Indiens), très habiles

---

[397] SEPP (Anton), op. cit. p. 122.

[398] Le Collège jésuite de Saint Ignace ouvrit ses portes en 1662 et rapidement il se converti en un lieu de réunion des intellectuels. En 1863, l'État argentin se chargea de l'administrer, et le nomma *Collège National de Buenos Aires*. La construction de l'église Saint Ignace commença en 1686, sur les murs de torchis d'un temple qui existait déjà à cet endroit. On l'inaugura en 1722, après sa conception par les architectes jésuites Krauss, Bianchi et Prímolo. Vers la fin du XVIII[e] siècle, le bâtiment fonctionna comme la cathédrale de la ville.

[399] PALACIOS (S.), *Gloria y tragédia de las Misiones Guaraníes*, op. cit. p. 288.

[400] HOFFMANN (Werner) *Antonio Sepp, S. J. Continuación de las labores apostólicas*, *edición crítica de las obras del Padre Antonio Sepp S.J., misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733*, Buenos Aires, éd. Eudeba, 1973, p. 137.

pour imiter, non seulement nos pratiques religieuses, mais aussi doués pour la fabrication du pain, de la nourriture, des vêtements, très adroites pour peindre, pour fondre des cloches, pour fabriquer des orgues ou des autres instruments de musique, pour fabriquer des montres et pour tous les métiers d'artisanat et les arts européens, et très spécialement aptes pour la musique, comme art essentiel du Culte Divin, mais très bêtes pour le reste. » [401] On se demande ce que signifie ce « reste », mais, en tout cas, Sepp souligne essentiellement son rôle d'initiateur dans la nouvelle manière d'écrire la musique comme déjà était l'habitude en Europe, à l'exception de l'Espagne et le Portugal : « Ses notes sont écrites entières ou à moitié, comme dans notre ancienne écriture de chorals. En Allemagne on vend cette musique pour fabriquer des cartons »[402], ou encore : « Pour une singulière disposition de la divine Providence, j'ai appris la musique moderne en Allemagne, ainsi que l'art de composer, à l'école du directeur de l'orchestre de l'évêché d'Augsbourg, le célèbre Melchior Glette, et je suis maintenant résolu à réformer la musique vocale et instrumentale selon les méthodes allemand et romain. »[403]

Cette nouvelle façon d'écrire la musique se rapproche de notre actuelle écriture : « Le père Sepp introduit le style soi-disant moderne dans la musique. C'était une nouvelle façon de jouer de la musique née en Italie au début du XVI[e] siècle avec les petits orchestres. Avant cela, les compositions Sepp l'avait appris dans sa jeunesse avec son maître le musicien suisse Johann Melchior Gletle (1626-1683). »[404]

---

[401] Traduit par nos soins : Los que nos habian precedido, escribe Sepp, habían enseñado la música a esta gente, muy tonta en las demás cosas pero muy hábil para imitar no sólo las practicas religiosas sino la fabricación de pan, alimentos y vestidos, diestros ademas para pintar, fundir capanas, fabricar órganos e instrumentos músicos, rologes y todos los ofocios y artes europeos, pero muy especial aptas para la música, come arte esencial del Culto Divino. » FURLONG (Guillermo), *Músicos Argentinos durante la dominación Hispanica,* Buenos Aires, éd. Talleres Graficos de San Pablo, 1944, p. 77.

[402] Traduit par nos soins : « Sus notas, son notas enteras o medias, de coral. En Alemania se vende tal música para fábricas de carton. » FURLONG (Guillermo », Ibidem, p. 74.

[403] Traduit par nos soins : Por singular disposición de la Divina Providencia, aprendí en Alemania la música moderna, como tambien el arte de componer piezas musicales, en la escuela del Director de la Orquesta obispal de Augsburgo, el célebre don Melchior Glettle, y estoy ahora empañado en reformar la música vocal y instrumental según los metodos alemanes y romanos. Ibidem, pp. 77-78.

[404] Il y a longtemps que les milieux spécialisés connaissent la qualité exceptionnelle de la musique de Johann Melchior Gletle, mais faute d'éditions, ses œuvres ne sont presque jamais données en concert. En 1654, la cathédrale de Augsbourg le nomma maître de chapelle. Jusqu'à sa mort, Gletle occupa ce poste. Ses œuvres sont parues à Augsbourg en huit grands volumes. A part les genres destinés à l'office catholique (motets, psaumes, messes, magnificat et litanies), le compositeur publia aussi deux recueils de chansons. Malheureusement, une grande partie ne nous est parvenue que sous une forme incomplète. Par chance, la *Zentralbibliothek* de Zürich possède les parties vocales complètes des psaumes et des motets.

> « Gletle trouva en Sepp un défenseur acharné, réclamant pour l'usage des réductions les œuvres de son ancien maître en des termes susceptibles d'attendrir les plus avare des procurateurs » : « ayez pitié de votre pauvre, abandonné, indigne confrère, qui fut autrefois votre co-novice et condisciple et qui maintenant vit à l'autre extrémité du monde comme missionnaire parmi les sauvages païens et doit travailler avec la sueur de sang. Pour l'amour de Christ ayez pitié…et envoyez-moi – je ne veux pas d'autres auteurs – les messes, les vêpres brèves, encore plus brèves, brévissimes, et également les litanies de Melchior Gletle directeur de la musique à l'église épiscopale d'Augsbourg. » [405]

Cependant, si les lettres et chroniques des jésuites ne manquaient jamais de parler de l'incroyable dextérité des musiciens guaranis, il était nécessaire, en revanche, de disposer d'instruments efficaces dans les réductions, dont la demande allait croissant et se heurtait aux difficultés de l'importation : « Un des apports les plus spectaculaires de Sepp à l'univers musical des réductions fut l'enrichissement considérable de leurs moyens instrumentaux. »[406]

Cette conjoncture particulière signifia la création d'une activité parallèle à l'enseignement musical : la *lutherie missionnaire*. En effet, la grande réputation des instruments fabriqués dans les missions se répandit très rapidement. Un des mérites, répétons-le, du père Sepp, est qu'il construisit le premier orgue des missions tout en enseignant l'art de la lutherie aux indigènes : « Également, en notre église j'ai vu deux orgues, l'un fabriqué en Europe et l'autre fabriqué ici même par les Indiens. Ce dernier n'a rien à envier au premier. Ces instruments, construits par les Indiens, sont aussi beaux et bons que ceux fabriqués à Nuremberg. »[407]

Le père Sepp fut donc un des pionniers jésuites dans l'art de la fabrication des instruments de musique. C'est ainsi qu'il forma les Guaranis d'une façon inédite à la fabrication d'instruments de toutes sortes, jusqu'à faire de ces Indiens de véritables luthiers. On doit également à Sepp la construction du premier orgue entièrement fabriqué en Amérique latine, destiné à la Réduction de Yapeyú. Selon Furlong, Sepp, en tant que musicien, était très loin d'égaler Zipoli ; c'était également, paraît-il, l'avis de jésuites tels que Lozano et Peramás. Toutefois, on ne peut nier son talent d'exécutant et, encore

---

[405] PACQUIER (Alain), *Les chemins du Baroque dans le Nouveau Monde,* Paris, éd. Fayard, 1996, p. 131.
[406] Ibidem, p. 132.
[407] Traduit par nos soins : « Ugualmente nella nostra chiesa vi sono due organi, uno fabbricato dagli indi e ques'ultimo non è per niente inferiore al primo. Gli strumenti costruiti dagli indi sono buoni e belli come quelli di Norimberga.» Cité par FIORAVANTI (Roberto), « Il culto della musica in Prato », in *Prato storia e arte,* n° 16, Prato, 1966, p. 84.

moins, de fabriquant d'instruments : « Il y avait en lui [Sepp] un musicien capable d'apprécier et d'exécuter les œuvres des autres ; il avait même écrit quelques petites choses de son cru, et de plus, il savait jouer de divers instruments de musique, ayant la grande habilité de les fabriquer lui-même avec l'aide des Indiens. »[408]

Le même père Sepp écrira : « Il faut savoir qu'avant mon arrivée, personne ne connaissait de partitions d'orgue, n'avait de notions de la basse continue, ni de la mesure des temps, ni des différentes voix des sopranos, encore moins de la musique à deux, trois ou quatre voix (...). Résultat : cette année, j'ai formé de futurs maîtres : 4 organistes, 6 joueurs de cor, 30 de clarinette, 28 de cornet et 10 de basson. »[409] C'est à la lumière de ces documents, et grâce à quelques instruments de l'époque parvenus jusqu'à nous, que l'on peut maintenant mesurer à sa juste valeur le poids des dires du Sepp au sujet des réalisations des Indiens : « Les Indiens font de très bons instruments de musique, comme par exemple des trompettes, des clarinettes, des harpes, des clavecins, des bassons, des luths, des violons, des flûtes, etc. Il y a quelques jours nous avons fabriqués des perceuses en fer pour la construction des bassons et des hautbois. Le résultat est que notre production fut aussi parfaite que celle des instruments européens. »[410]

Du même, les commentaires des musiciens jésuites de l'époque, comme ceux de nombreux voyageurs de passage, qui avaient été charmés par la beauté de la musique font aussi largement référence aux talents musicaux des Guaranis.

---

[408] Traduit par nos soins : « Había en él un musico capaz de apreciar y ejecutar las obras ajenas, y hasta de componer algunas cosas de su propia cosecha, y sabía tocar diversos instrumentos musicales, teniendo la gran habilidad de fabricarlos con la ayuda de los indios. » FURLONG (Guillermo), *Antonio Sepp S.J. y su gobierno temporal (1732),* (Anton Sepp et son gouvernement provisoire) Buenos Aires, éd. Theoria, 1962, pp. 62-64

[409]. Traduit par nos soins : « E da sapere che avanti la mia venuta qui non sapevano niente della partitura dell'organo, del basso continuo, niente della nostra misura del tempo, niente delle nostre differenti classi di soprani, niente della musica a due, tre o quattro voci. (…) Risultato : in questo anno ho formato i seguenti futuri maestri di musica : quattro organisti, sei suonatori di tromba, trenta di clarino, ventotto di cornetta e dieci di fagotto. » FIORAVANTI, op. cit., pp. 84-85.

[410] Traduit par nos soins : « Los indios hacen muy buenos instrumentos musicales, entre ellos : trompetas, clarinettes, arpas, clavicordios, fagotes, tiorbas, violines, flautas, etc. Hace unos días hice unos taladros de hierro para la fabricación de fagotes y oboes, resultando nuestra producción tan perfecta como los instrumentos européo. » GESUALDO (Vicente), *Historia de la música en la Argentina,* (La epoca colonial), Buenos Aires, éd. Hispanoamérica, 1968. p. 85.

> « Le père Sepp, comme tous les observateurs, rapporte que les Guaranis ont *un génie particulier pour la musique et qu'ils en jouent avec une facilité déconcertante.* Il y a à San Juan Bautista, dit-il, un garçon de douze ans qui joue avec dextérité les sonates, allemandes, sarabandes, etc. les plus difficiles composées par les meilleurs musiciens européens. Le père Cattaneo rapporte un fait similaire, de même qu'un Espagnol cité par Muratori : Dans une des dernières visites que Monseigneur notre évêque a faites chez les guaranis, nous étions près d'arriver a une des réductions. Tous les habitants étaient venus au-devant du prélat. Un chœur d'enfants s'avançait vers nous chantant des louanges de la doctrine chrétienne. »[411]

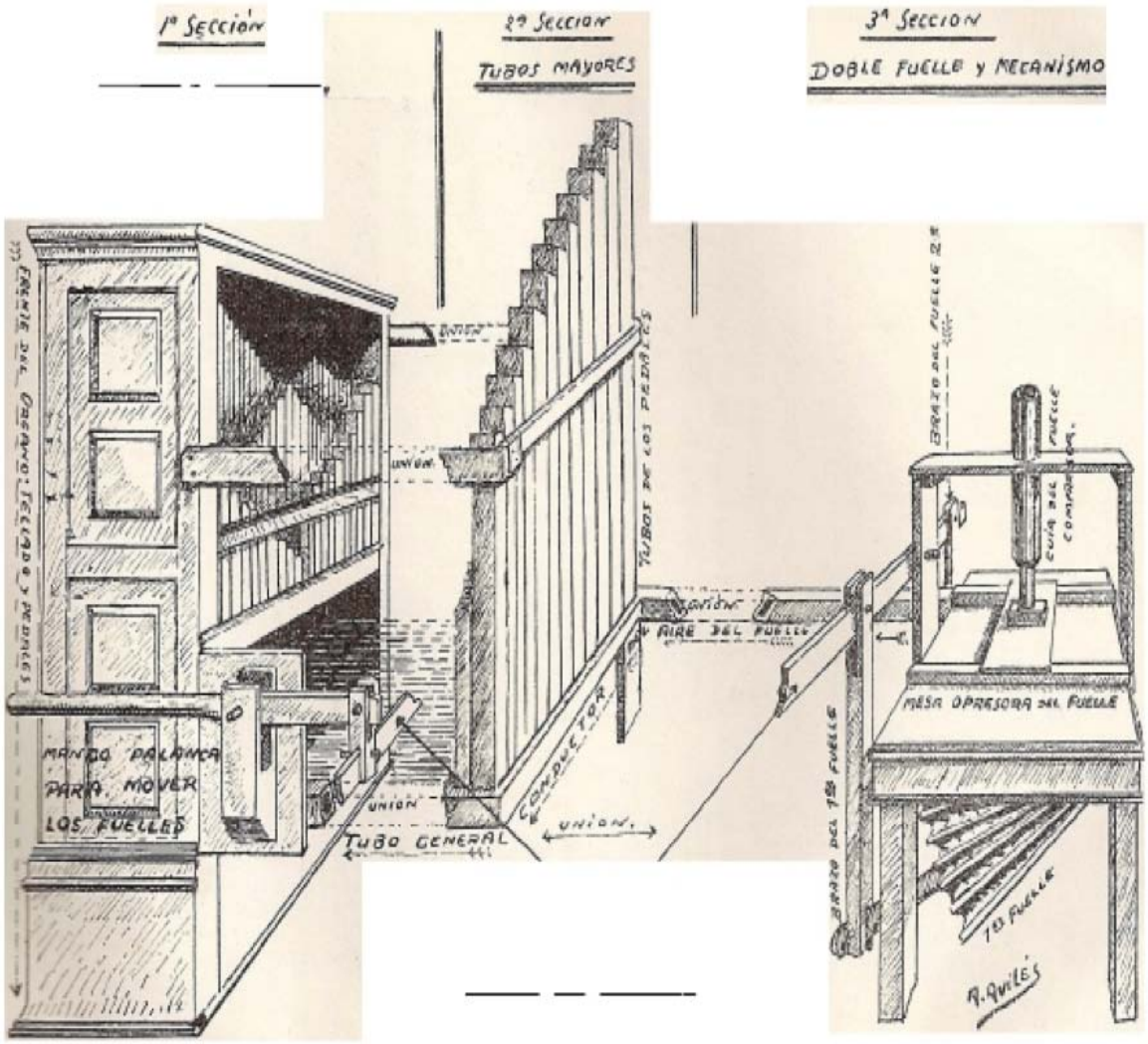
Pedro Lozano, l'historien officiel de la province jésuite du Paraguay, dira de Sepp qu'il était un religieux accompli, d'un tempérament solide et vertueux. Selon le même Lozano, Sepp était l'homme le plus apte, à ce moment précis, à pénétrer le cœur des Indiens, les séduire et les convaincre, afin de les convertir : « Il semblait que la nature elle-même avait fait du Père Sepp l'homme capable de pénétrer au plus profond des cœurs des Indiens Guaranis. »[412]

S'agissant de ses soi-disant compositions perdues, bien que la perte de ces œuvres soit probablement sans conséquence majeure en termes strictement musicaux, elles ont certainement été adaptées aux multiples besoins pédagogiques dont le maître Sepp avait besoin. Pour ce qui est de ses réalisations et réussites dans les réductions, on peut les résumer, en citant notamment : la découverte et l'utilisation du fer dans cette partie du monde, la création et exploitation du vin et du coton, et, enfin, la construction du premier orgue avec pédalier dans toute l'Amérique latine. En outre, Sepp était connu comme un maître de la langue guarani, en dépit de l'âge auquel il avait commencé à l'étudier.

En 1730, il fut envoyé par ses supérieurs à *San José*, une réduction dont la population était beaucoup moins nombreuse, donc le travail moins contraignant. Il avait déjà 75 ans. Le père Sepp mourut le 13 janvier 1733.

---

[411] HAUBERT (Maxime), *La vie quotidienne au Paraguay sous les Jésuites,* Paris, éd. Hachette, 1967, p. 256.
[412] PACQUIER (Alain) op. cit. p. 133.



Plan pour la fabrication d'un orgue [413]

[413] FURLONG (Guillermo) *op. cit.* Figure n° X, p. 96.

III Commentaires des œuvres américaines de Domenico Zipoli

III.1. Les thèmes

En musique, un **thème** (du latin *thema*, provenant d'un mot grec, se traduisant par « ce qui est posé ») est une ligne mélodique ou une séquence harmonique reprise tout au long d'une œuvre (opéra, film, symphonie, etc.). Il structure l'œuvre musicale tout en subissant des reprises, des variations et modulations. Ne faisant pas, dans cette thèse, œuvre de musicologie, nous n'irons pas plus loin dans cette définition, mais nous attacherons plutôt à tenter de trouver une ou plusieurs thématiques communes à l'œuvre de Domenico Zipoli.

Certes, le corpus restreint qu'il nous reste de Zipoli pourrait bien rendre difficile la tâche consistant à définir la thématique de son œuvre. Mais, d'un autre côté, la destinée missionnaire de Zipoli donne aisément l'orientation des thèmes qu'il a mis en musique. C'est ainsi que nous pouvons distinguer deux principales familles de thèmes dans l'œuvre de Zipoli. D'une part sa musique liturgique (cantates, hymnes, vêpres etc.), destinée à animer et orner les messes autant que susciter le recueillement et la prière dans les assemblées religieuses où se mêlaient jésuites comme indigènes. D'autre part, une musique « mythique », aurait-on envie de dire – celle, en vérité, qui reprend et célèbre les mythes fondateurs de l'épopée jésuite, où l'on retrouve les personnages clés que sont Saint François-Xavier, ou Ignace de Loyola.

III.2. L'écriture musicale

L'écriture musicale consiste en l'étude et la mise en application des règles et des styles régissant l'écriture de la musique classique occidentale. Dans ce cadre, on s'intéresse, par exemple, à l'harmonie, ou encore au contrepoint, à la fugue, etc.

On peut considérer l'écriture musicale comme une étude sous contraintes fortes de la composition (contraintes de style, de forme, d'instrumentation). L'écriture qui nous intéresse, dans cette partie de notre travail est, elles littéraire, que nous analysons, au sein du contexte historique du baroque.

Notre analyse partira donc, de l'organisation du texte littéraire en étudiant ses rapports au discours musical. Dans un souci de meilleure compréhension, lié à l'objectif, au contexte et au lectorat de cette thèse, nous avons décidé de nous limiter à l'analyse des œuvres les plus significatives de Zipoli.

Messes :

-*Messe en Fa (Messe de Potosí) :*

Manuscrit copié de l'original (perdu) en 1784 (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus). C'est en 1959 que le musicologue américain Robert Stevenson découvre la messe de Domenico Zipoli dans les archives de la ville de Sucre en Bolivie. La *messe de Potosí* fut écrite pour quatre voix et semble être la combinaison de plusieurs œuvres de Zipoli. Celle-ci a donc été reconstituée par Curt Lange à partir du continuo (*basse chiffrée*) et des règles du contrepoint de l'époque. Cette œuvre fait appel à deux pupitres de violons.

Le premier problème que pose ces manuscrits c'est le titre assez curieux *d'à quatre voix* qui se répète a plusieurs endroits, quand la *Messe* fut composée pour trois voix (soprano, alto et ténor), selon le style italien de l'époque. En effet, la copie ne fait apparaître que les voix de soprano, alto et ténor, l'hypothèse la plus vraisemblable qui à été retenue fut que les Indiens, en règle générale, n'avaient pas de voix de basse.

Cette messe a quatre parties : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo* et *Sanctus*. Manquent donc du *Benedictus* et de l'*Agnus Dei* du *l'ordinaire* traditionnel. Mais, à l'époque, certaines messes finissaient à la fin du *Sanctus*. Un copiste colonial a réalisé le travail, mais, étant donné le parfait état de conservation du manuscrit, on peut conclure que cette musique n'a jamais été interprétée. Suivant une autre hypothèse, nous pouvons nous demander si Zipoli a apporté cette *Messe* d'Europe, ou s'il l'a vraiment composée à Córdoba. Quoi qu'il en soit, cette œuvre est le résultat du travail d'un musicien accompli et hautement professionnel, loin du simple exercice harmonique que n'importe quel maître de chapelle aurait pu produire.

-*Misa Brevis :*

Manuscrit copié de l'original en 1784. Cette messe fait également appel à deux pupitres de violons et à une basse continue. Apparemment ce fut le vice-roi de Lima,

conscient de la renommée de Zipoli, qui commanda une copie.[414] Après l'expulsion des jésuites et l'éclatement des réductions, presque tous les objets d'art, instruments et manuscrits ont été perdus ou volés, de sorte que les compositions de Zipoli (ou autres) ont presque toutes disparues. La copie de cette Messe a été trouvé à Potosi en Bolivie. (N'oublions pas qu'en 1974, lors de la restauration des églises de Chiquitos, l'architecte autrichien Hans Roth, trouva plus de 10.000 manuscrits musicaux appartenant au répertoire des réductions, parmi lesquels des nombreuses pages de Zipoli).

Hymnes, cantiques et autres :

-*Notre Mère* (*Zoipaqui*) Seul le titre est en *chiquitain*, du motet latin *Ad Mariam.*

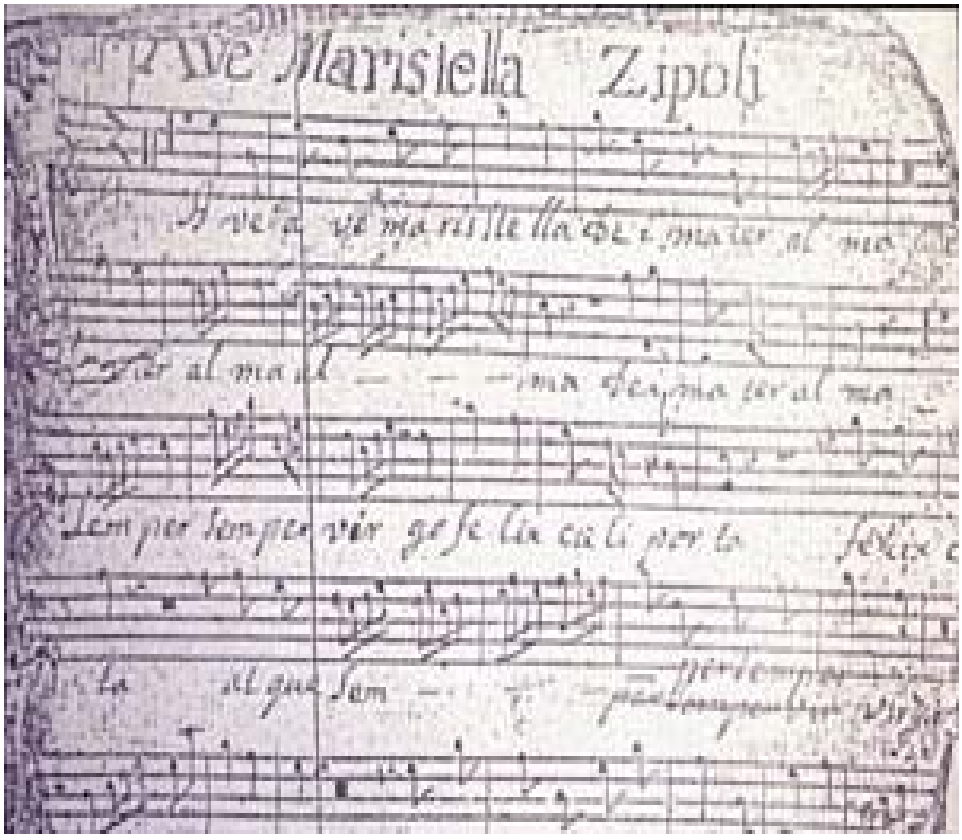
-*Ave Maris Stella*

Par un hymne du VII^e^ siècle, donc depuis plus de mille ans, l'Église catholique salue *Marie*, mère de Dieu, comme « étoile de la mer »: *Ave maris stella*. Mais, dans l'esprit des jésuites, la présence salutaire de la *Vierge Marie* doit être considérée comme la ligne directrice à toutes leurs réflexions. En effet, la *Vierge Marie* demeure chez eux, un modèle du service à imiter. Dû surement à la grâce *maternelle* que la figure de *Marie* dégage dans l'accomplissement de sa rédemption. *Marie* est pour les Jésuites la *mère* qui a espéré contre toute espérance. Elle n'est pas tout simplement la mère du Fils de Dieu, mais aussi la mère des hommes. Un modèle de fidélité et d'obéissance. Qui dévient, toujours selon les Jésuites, l'icône de l'humanité. Ce que souligne le rôle évident de la *Vierge Marie* dans l'histoire du leur salut, afin de conjuguer le lien étroit entre *l'incarnation* et *l'annonciation.*[415] Pour la compagnie de Jésus, la couleur et les visions tourbillonnantes du baroque ne détournent pas le croyant des préoccupations religieuses, au contraire, la représentation est une incarnation de la spiritualité. La spiritualité de la Compagnie repose sur les *Exercices spirituels* composés par Ignace de Loyola et qui se fondent sur une méditation de l'Évangile. Il s'agit de choisir son camp, son « étendard », choisir entre Dieu et Satan. La méditation faite percevoir le mal qui est à l'œuvre, la prière est un colloque, c'est à dire une conversation avec *Marie*, une demande :« A Notre Dame, afin qu'elle m'obtienne de son Fils et Seigneur la grâce d'être

[414] Théorie jamais prouvée.
[415] Voir MONIER (Prosper), Exercices Spirituels. Paris, éd. Nouvelle Cité, 1996, p.175.

reçu sous son étendard... Ensuite, un Ave Maria. Demander la même chose au Fils afin qu'il me l'obtienne du Père. Ensuite dire l'anima Christi. [« âme du Christ sanctifie moi... » Demander la même chose au Père, afin qu'il me l'accorde. Dire un Pater Noster. »[416]

Les indigènes de la Bolivie honorent, encore aujourd'hui à la *Vierge de Candelaria* aux abords du lac Titicaca. La *Vierge de Candelaria* est une statue représentant la *Vierge Marie* avec la peau foncée. On adresse ses prières et on lui confie ses difficultés ; de nombreux miracles sont attribués à son intervention. La *Vierge d'Urkupiña*, signifie la vierge de la montagne, fait elle aussi l'objet d'un culte. Aussi ces mêmes indigènes, rendaient un culte à *Inti*, dieu du soleil ; à *Pachamama*, déesse de la terre ; à *Mama Cocha,* déesse de la mer. Les images de *Pachamama* sont réputées très bénéfiques.



Manuscrit Ave Maris Stella de Zipoli

[416] St Ignace de Loyola, Exercices spirituels, 2° semaine

- *Crudelis Herodes :*

Force est de constater, que le texte essaye d'évoquer la façon dont Hérode a fait tuer le prophète Jean-Baptiste. Ce passage met en évidence l'erreur d'appréciation d'Hérode. Il croit que Jésus est Jean-Baptiste ressuscité. Cette absence de jugement se manifeste aussi dans l'épisode de la mort de Jean-Baptiste. Emporté par *l'enthousiasme* que suscite en lui la danse de Salomé, la fille d'Hérodiade, il prend une décision qui aura des conséquences fatales pour le prophète. Hérode représente un homme qui fonde ses décisions sur de mauvaises bases: La rumeur et la passion. C'est justement le contraire sur quoi les jésuites fondent leurs décisions et leurs jugements. Pour eux, l'agir du Christ devrait toujours servir de référence à la manière d'agir et de juger. Pour comprendre le choix de jésuites d'un tel sujet, il faut le chercher aussi dans le syncrétisme religieux ; c'est à dire, où s'opère la synthèse des cultures catholique et guarani : « C'est d'abord en termes religieux que se définit le Nouveau Monde. »[417]

C'est vraiment une continuité de la symbolique guarani. La figure d'Hérode peut signifier le mal, le diable, le démon : « Sans exagération, je dis qu'ici se vit la cruauté de Hérode et avec d'avantage d'excès, car celui-ci renonçant aux mères se satisfit avec le sang de leurs tendres enfants, mais ceux-là ni d'une ni d'une autre ne se virent rassasiés ni ne suffirent les ruisseaux qui courraient de sang innocent à fatiguer leur insatiable férocité. » [418]

Selon Gilles Routhier, l'historien Jérôme Baschet place le diable et l'enfer parmi les créations les plus originales du christianisme.[419] La langue guarani, rappelons nous, fut codifiée en forme écrite par les jésuites, dont, tout renseignement sur les mythes vient d'eux. En dehors de mythes fondateurs bien connus des guaranis, comme la *Terre sans Mal,* où leur cosmologie ; la figure du diable (l'esprit du mal) existe bel et bien sous le nom de : *Tau* où *Anâ*, qui engendrait aussi d'esprits du mal secondaires. Encore aujourd'hui, nombreux sont les Indiens qui font des offrandes aux dieux et aux esprits.

---

[417] Voir DUVIOLS (Jean-Pierre), « Visions infernales dans l'iconographie européenne relative à l'Amérique », in Enfers et damnations dans le monde hispano-américain, Paris, P.U.F. pp. 403-427.
[418] MONTOYA (A. R. de) La Conquista espiritual del Paraguay (1639), Asunción del Paraguay, (1876), 1996, cap LXXL.
[419] BASCHET (Jérôme), Les justice de l'au delà, les représentations de l'enfer en France et en Italie, Pars, École Française de Rome, 1993, cité par ROUTHIER (Gilles), L'espace missionnaire : lieu d'innovations et de rencontres interculturelles, s.l. éd. Presses de l'Université de Laval, 2002, p. 159.

> La mythologie des anciens guaranis est peu connue, mais on sait qu'ils croyaient en des forces supérieures créatrices. Tupâ, leur génie du tonnerre, fut confondu par la suite avec Dieu, et Anâ fut assimilé au diable. Pour les Chiriguanos, il y avait un dieu-renard et un dieu-tatou, et pour les mundurukûs une sorte de démon changeant les hommes en bêtes. Beaucoup de tribus guaranis croyaient en Kurupira (ou le Curupi), gnome de la forêt dont la particularité était d'avoir les pieds tournés derrière devant et le corps sans articulations (comme le dieu de certaines races primitives du Pérou). [420]

Selon les Guaranis, ces esprits malins, (les démons pour les catholiques) en particulier, sont facilement contrariés et il convient de les apaiser si on veut conserver santé et prospérité : « L'iconographie européenne a *normalement* assimilé les religions des Indiens d'Amérique à des cultes démoniaques, sans établir de distinction. »[421]

On est tentées de croire que les démons sont l'expression d'une idée nouvelle pour les Guarani, l'idée du Mal. Pourtant le père Fernandez nous donne une vision *dantesque* assez terrifiante d'une soit disant « possession démoniaque » :

> « Une bande de démons hideux avec des visages terribles, et les mouvements d'un corps désarticulé : avec des gueules de tigres, des dragons ou des crocodiles, certains avec des apparences si monstrueuses et des formes si terribles qui ne subissait pas l'intention de les regarder, écoulaient par la bouche, et par le corps, une flamme noire et effrayante, et qui coulait d'une partie à une autre, poussaient des cris, imitaient les danses des Indiens, jusqu'à attraper un pauvre néophyte, tout tremblant. Les démons pensaient que la fête était pour lui, lui fêteraient à leur tour, en criant: Lui, c'est lui est notre ami Xarupá, jadis notre dévoué, il utilisait les sorts et les maléfices que nous avons enseigné à ses aïeuls. »[422]

---

[420] BOULE (Annie), « Notes sur la civilisation guarani », in Mélanges de la Casa de Velázquez, Tome 1, 1965, pp. 225-278, p. 258.

[421] DUVIOLS, (Jean-Paul), Le Miroir du Nouveau Monde, Paris, éd. Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2006, p. 157.

[422] Traduit par nos soins : « Una cuadrilla de demonios feísimos, con terribles semblantes, y descompasados movimientos del cuerpo: unos con cara de tigres, otros de dragones, y cocodrilos, y algunos con apariencias de tan monstruosas, y terribles formas, que no sufría el ánimo mirarlos: echaban todos por la boca, y por las otras partes del cuerpo, llamas de color negro, y espantoso, y gritando, y discurriendo de una parte a otra, remedaban las danzas, y bailes de los indios, hasta que agarrándose del pobre neófito, que estaba todo temblando, creyendo que aquella fiesta era por él, hicieron gran fiesta, gritando: Él, él es, Xarupá nuestro amigo, que antiguamente era nuestro devoto, y usaba de los hechizos, y maleficios, que enseñamos a sus abuelos . » FERNANDEZ (Juan Patricio), Relación historial de las misiones de los indios, que llaman chiquitos, que están a cargo de los padres de la Compañía de Jesús de la provincia del Paraguay, Madrid, éd. Manuel Fernández, Impresor de Libros, 1726, pp. 133-134.

Musique instrumentale :

- *Principia seu Elementa ad bene pulsandum Organum et Cimbalum :*

Cette méthode d'improvisation et exécution d'orgue et clavecin contient un centaine de pièces, parmi lesquelles on n'a pu en identifier seulement six appartenant au recueil déjà cité : *Sonate d'intavolatura*, avec quelques différences par rapport à l'original (plus simple).

- *Retirada del Emperador de los dominicos de España* (Retrait de l'Empereur des dominicains d'Espagne). Pour orgue, d'après la Courante de la suite en sol mineur de la *Sonate d'Intavolatura.*

En espagnol est couramment utilisée la préposition « de » pour signifier l'appartenance à un endroit, à un individu ou à une communauté, comme en français moderne « chez les ». Ainsi, nous pensons que la mention des dominicains dans le titre devrait être interprétée comme le lieu (église) des dominicains. Le sens serait alors « Retrait de l'empereur [de l'église] des dominicains en Espagne ». Le titre de la pièce pourrait donc évoquer, hors de l'église, la fin d'une grande cérémonie impériale. Le caractère *extériorisant* de la pièce, avec des figurations éblouissantes, est parfaitement adapté à cette association, attribuable, nous pourrions en convenir, à l'imagination du copiste. Mais il est une hypothèse, historique, d'interprétation de ce titre. En effet, à sa montée sur le trône en 1700, Philippe V inaugure un nouvel état des choses : il choisit un confesseur jésuite (Daubenton), ou plutôt, il l'emmène avec lui de France quand il part en Espagne pour y régner. En 1724, son fils Louis a aussi un confesseur jésuite ; quand Philippe V remonte sur le trône, il reprend un jésuite. Avant lui, le roi Charles II, un Habsbourg, a toujours eu des confesseurs dominicains très liés, par ailleurs, à l'Inquisition. Notons les deux derniers : Froilan Diaz, qui sera renvoyé par la reine, et remplacé par le provincial des dominicains, Torres Palmosa. Le titre de Zipoli ne désignerait-il pas un chant de joie pour fêter la fin de l'emprise dominicaine sur le roi d'Espagne et empereur du Nouveau Monde ?

On peut également se demander s'il s'agit d'une œuvre destinée à l'orgue ou bien au clavecin. Elle a, certes, des caractéristiques qui se rapprochent de la musique pour clavecin, pouvant, par exemple, faire penser à la Corrente du recueil *Sonate*

d'Intavolatura dans la même tonalité de sol mineur : « La *corrente* de la suite en sol mineur s'appelle désormais *Domenicos de España.* Surtout on y relève les nombreux remaniements structurelles effectués par Schmid ; la texture musicale notamment, souligne le soin apporté par *l'arrangeur* à bien différencier l'écriture d'une main droite plus difficile que celle de la main gauche, moins mise à rude épreuve. »[423]

Ou bien encore des figurations en triolets. Cependant, toutes les pièces pour clavecin de Zipoli en forme de danse présentent une structure binaire classique. La pièce trouvée en Bolivie se développe librement, sans sections séparées par une simple barre de répétition, dans la forme utilisée pour ses pièces d'orgue (All'Offertorio, Al Postcomunio, etc.). Maintenant, nous soupçonnons que le *Retrait* (comme tant d'autres parties du manuscrit copié à la main) n'a pas été initialement composé pour le clavier. Ce type d'écriture à la main gauche est similaire à celui de certaines transcriptions de pièces – dont nous avons pas la version originale – pour un autre instrument La procédure du transcripteur consistait tout simplement à « remplir », en ajoutant une ou plusieurs notes, quand la basse n'était pas très importante.

Cette méthode, bien sûr, est largement utilisée dans l'écriture du clavier au XVIII^{e} siècle, qui cherche à imiter le chant du violon ou la voix humaine et Zipoli ne fait pas exception. Autrement dit, ces manuscrits comprennent un certain nombre d'adaptations pour la musique de clavier à l'origine écrit pour d'autres formations, principalement pour violon et continuo. En guise de conclusion, nous pouvons dire que les manuscrits pour clavier de Chiquitos montrent un spectre assez limité de possibilités techniques et expressives, sorte de Vade *mecum* pour l'apprentissage du clavier.

- *Primavera* (printemps) pour orgue :

Le titre de *Printemps* revêt dans l'histoire de la musique, une forme de *leitmotiv*, ou motif conducteur, avec une présence aux significations parfois mystérieuses. Ce titre se retrouve d'innombrables fois, sous diverses formes (Vivaldi pour ses *Quatre Saisons*, Beethoven pour sa *sonate pour violon et piano*, etc.).

[423] PACQUIER (Alain), Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde, Paris, éd. Fayard, 1996, p. 195.

Toutefois, à propos de ce titre : Qu'est qu'il peut évoquer musicalement ? S'agit-il d'une musique descriptive pure et simple ? Zipoli a-t-il voulu traduire en musique ce que nous voyons, touchons et sentons ?

Nous dirons plutôt qu'il n'y a pas là seulement une habile description ou transposition de la nature mais une véritable méditations sur les sentiments, sur les impressions que celle-ci éveille en nous. Les images sonores dues au talent de Zipoli sont si maîtrisées, qu'à plus de deux cents ans de distance, sa verve toute italienne n'a rien perdu de sa fraicheur. La notion de nature joue une conjoncture discursive et imitative. L'imitation est, malgré tout, un des moyens les plus élémentaires de l'art musical. On connait la conception, d'inspiration aristotélique, suivant laquelle l'art est une imitation de la nature. Cette opinion affecte seulement la surface de l'art, mais pas sa véritable essence.

En effet, s'il est bien vrai que l'activité de l'art se présente de préférence comme une imitation, l'essentiel de cette activité est l'intention dans laquelle est conçue cette imitation. L'imitation est l'ensemble des opérations par lesquelles on réunit les matériaux indispensables à la construction esthétique dont on a choisi le sujet. Bien entendu, la simple imitation de la nature n'est pas encore un art, mais il est d'autre part évident que l'art a des rapports directs avec une telle imitation. Dans notre cas, cette imitation est liée au sentiment évocateur. S'il est bien vrai que l'activité de l'art se présente de préférence comme une imitation, l'essentiel de cette activité est l'intention dans laquelle est conçue cette imitation. Zipoli se servira de ces deux moyens pour exprimer le même esprit de certitude qui met en évidence le sentiment mystique et une vision panthéiste de la nature.

Enfin, et Zipoli ne l'ignorait sûrement pas, pour les Indiens, la nature c'était un cycle d'éternel retour. Chaque manquement aux règles naturelles qui font tourner cette roue perturbe l'harmonie de ce cercle et des êtres qui le constituent. Les Indiens croient en un Dieu créateur unique, Le Grand Esprit qui est accompagné de multiples divinités secondaires, qui pourront être représentés par des animaux, des végétaux ou des ancêtres, dont la fonction est de l'aider auprès des humains.

- *Pastorale pour orgue* (copie de la *Sonate d'Intavolatura*).

Le fait d'évoquer le mot pastorale suggère instantanément la vie champêtre. Là aussi nous pouvons citer des innombrables exemples tirés de l'histoire de la musique occidentale. Des les dialogues entre bergers au moyen Âge (Adam de la Halle) ou la Symphonie n° 6 dite *Pastorale* de Beethoven.

En référence à l'œuvre de Zipoli, et dans l'ensemble du répertoire colonial du Nouveau Monde, on peut citer la *Pastoreta*, qui mérite une place privilégiée. En effet, cette œuvre a une riche tradition au XVIII[e] siècle en Amérique du Sud. À ce jour, aucune donnée précise n'est disponible sur la constitution instrumentale de ces compositions. Pour la *Pastorale* en question, il s'agit d'une copie (simplifiée) d'une œuvre homonyme de la *Sonate d'Intavolatura*.

- *Gavotte en si mineur* :

Danse populaire française de la région de Gaves[424]. Dé là son nom. Elle s'exécute sur en rythme binaire avec des petits sauts. Cette danse s'inscrit dans la pédagogie jésuite mêlant sans faiblir airs, préludes, chœurs. La danse « cette *poésie muette* selon Jouvancy, y tient (chez les jésuites) une place prépondérante (…) »[425] Dans les ballets proposés par les jésuites, les chorégraphies étaient des œuvres collectives afin de divertir, sans oublier pour autant de convertir : « Un des volumes les plus curieux est celui qui referme la musique des ballets qu'on dansait au collège des jésuites. Cette musique est de Beauchamps, de Damantins et de Colasse. »[426]

En ce qui concerne les missions, nous sommes persuadés que l'imposition de la danse chez les Indiens, ne présentait pas, pour les missionnaires, de difficultés majeures. En

[424] Danse française particulièrement gracieuse, généralement à deux temps et de forme binaire avec reprises. La gavotte est plutôt gaie, avec ou sans anacrouse, et construite par multiples de 4 mesures. Parfois aussi, elle peut prendre un caractère tendre. Apparue au XVI[e] siècle, la gavotte, qui serait issue du branle, doit son nom à la ville de Gap en Dauphiné, dont les habitants s'appellent les Gavots. Très en vogue sous Louis XIV et Louis XV, elle fait souvent partie de la suite instrumentale, d'abord chez les luthistes, puis chez les clavecinistes (Louis Marchand, Couperin, Rameau). Elle peut être suivie d'une musette : c'est le sous-titre de la Gavotte II de Jean Sébastien Bach (3[e] Suite anglaise). On la trouve également dans le ballet de cour, puis dans la tragédie lyrique où il arrive que le thème de la gavotte soit d'abord l'objet de la danse avant de recevoir des paroles chantées. Une autre tendance est celle de la gavotte en rondeau dont Lully offre un bel exemple dans son Atys de 1676. Au XIX[e] siècle, cette danse retourne au domaine de la danse campagnarde mais, comme de nos jours, elle sera quelquefois ressuscitée par les compositeurs.

[425] FLAMARION (Édith), La Chair et le verbe, Paris, éd. Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 42.

[426] FÉTIS (M.F.J.), Revue Musicale, Paris, éd. Sautelet et Cie. 1828, pp 11-12.

effet, on peut dire que, chaque peuple, pour des motifs différents, danse. Ainsi, la danse peut représenter un rituel, un divertissement, ou un art. Au fil du temps, ces différentes fonctions se sont progressivement différenciées, enrichies et construites, en trouvant un écho ou une utilité plus ou moins importante dans chaque société en lien étroit avec le contexte politique, social et culturel. Les fonctions de la danse et ses pratiques sont donc multiples et multiformes. Les danses rituelles, et traditionnelles ont traversé les âges, certaines danses se sont transformées en danse de divertissement, de bal et de salon, d'autres en danse de spectacle pour s'imposer comme discipline artistique. Au XVIII^{e} siècle apparaît un nouveau genre : le *ballet Théâtre* qui se produit en costume, avec des masques, avec un décor sur un chariot dans les villages ou dans les entremets des banquets, « la momerie » (*momer* : se déguiser et *monon* : masque). C'est une sorte de *carole* (danse du Moyen Age) burlesque. Dans les cours, la danse est prisée et progressivement va apparaître le *ballet de cour*, avec des danses comme : la gavotte, la gaillarde, l'allemande et la pavane

De nos jours, des nombreuses fêtes sont encore célébrées en Amérique latine, certaines conjointement avec des fêtes catholiques. Le *Carnaval*, en Bolivie par exemple, a lieu juste avant le *carême*, période d'abstinence qui précède *Pâques* ; on y festoie, chante et danse dans les rues. Les gens portent des costumes colorés et des masques de plâtre, et se rendent à l'église, où ils reçoivent la bénédiction du prêtre, en dansant la *diablada*, ou danse du diable. Le jour suivant, ils se rendent au rituel de la messe avant de se remettre à danser.

On pourrait croire que les rituels indiens, comme les rituels jésuites, se caractérisent par une aspiration et une foi communes dans le contact entre le *corps*, l'*âme* et le *divin*. Justement, le divin étant partout autour d'Indiens de façon palpable — et pas uniquement immatérielle, comme chez les chrétiens — ils (les Indiens) veulent le toucher, le ressentir et parfois, le voir. Pour synthétiser, disons que ce qui réunit tous les Indiens croyants est leur conception de la vie comme étant un grand cercle dans lequel toutes les vies sont interdépendantes et liées. La prière se fait en cercle, et ce cercle peut devenir une danse.

- *Largo en si mineur*.

Pièce purement instrumentale, copiée, avec le même titre, de la *Sonate*

d'Intavolatura, Dont aucune allusion au titre. (*Largo* savait dire *Large* ou mouvement ample).

- *Del Principe* (Du Prince). Pour orgue, d'après la *Sonate d'Intavolatura.*

Quel sens il faut donner à ce titre ?

C'est à la fois une référence directe au mot Prince. Faut' il le donner un sens politique, le Prince Philippe V), ou religieux, le Prince de mer : saint François-Xavier ?

C'est, sans aucun doute, une œuvre originale, d'un genre inédit, expérimentale et singulier. Elle revêt une apparence et un titre qui la placent plutôt aux origines de la musique descriptive. Elle nous invite à *inventer* une trame narrative, avec un vrai portrait d'un personnage. Si le personnage en question est saint François-Xavier, ce que nous croyons, on peut imaginer que cette trame est le voyage missionnaire en mer de celui-ci : « A ce sujet, une gravure de Valdés Leal datant de 1681 et illustrant l'ouvrage *El Principe y el Mar*[427] est tout à fait significative. (…) Saint François Xavier y apparaît conquérant, brandissant sur une croix l'étendard de l'ordre et traversant sur un coquillage tiré par des chevaux de mer l'Océan Pacifique qu'il protège désormais. »[428]

Zipoli avait probablement lu le périple de François Xavier dans l'ouvrage de Lorenzo Ortiz (1632-1698). La renommée de ce livre était telle qu'elle fut republiée en 1701, 1702, 1712 et 1731.

Comme dans toute démarche créative, un élément extra musical peut susciter une œuvre musicale. Ce qui est frappant c'est le fait que cette œuvre soit une copie d'*All Ofertorio* de sa *Sonate d'Intavolatura*. Peut-être Zipoli voulait symboliser sa dévotion pour François Xavier par le biais d'une Offrande. Quoi qu'il en soit, l'œuvre en question ne présente pas un intérêt particulier, car comme presque tous les œuvres trouvées dans les archives de Concepción, celle-ci a été techniquement *facilitée*, voire *simplifiée*, pour un usage régulier dans les réductions.

-*Saint Ignace de Loyola, opéra de Domenico Zipoli et Martin Schmid. Livret d'auteur inconnu.*

---

[427] ORTIZ (Lorenzo), El Principe y el Mar. San Francisco Javier, Brussels, éd. Hoffman, 1682.
[428] BALUTET (Nicolas), Contrabandista entre mundos fronterizos, Paris, éd. EPU, 2010, p. 180.

Dans *Les Chemins du Baroque au Nouveau Monde*, Alain Pasquier nous donne son interprétation assez *moderne* de l'opéra *San Ignacio de Loyola,* qu'il qualifie ainsi de « clip publicitaire » pour les jésuites[429]. Il commence, certes, par replacer cet opéra dans son contexte baroque, suivant l'idée que l'opéra, depuis ses origines, se voulait « un merveilleux instrument de propagande culturelle, politique, et, finalement, idéologique des classes dominantes. »[430] Mais, souligne-t-il, les jésuites, eux, ne se cachaient pas de l'utilisation à des fins personnelles de cet art.

En vérité, Alain Pasquier va encore plus loin dans son jugement, pourrait-on dire, de l'entreprise jésuitique opératique. Selon lui, *San Ignacio de Loyola* était initialement destiné à la mission chinoise. En effet, cet « opéra propagande »[431] reflète indéniablement, non pas la situation des jésuites au Paraguay, mais plutôt celle en Asie, et même en Europe. Or, on retrouve un livret en castillan, qui de plus est doublé d'une sorte de trame parallèle permettant à un rôle parlé de commenter l'action en langue chiquitaine. *San Ignacio de Loyola* aurait donc évolué avec les années, afin de se fondre en temps utile avec le contexte paraguayen. Pour Pasquier, les jésuites sont : « d'imbattables champions de l'adaptation tout terrain. »[432]

En conclusion, il ressort tout de même de l'analyse d'Alain Pasquier ce trait fondamental que nous essayons de faire émerger et mettre en valeur tout au long de notre travail : les jésuites, savants et conscients utilisateurs de l'universalité du langage musical, n'ont pas pout autant fait l'économie d'une transcription en langue locale dès lors que celle-ci s'avérait aussi utile que nécessaire. C'est là tout leur art… En effet, dans les réductions, le *drame évangélisateur* -très populaire- représente un apport unique au répertoire américain de l'opéra, au temps de la Colonie, où l'on mettait en scène des ouvrages en latin, espagnol, italien et écrits, également, dans les langues autochtones (guarani, chiquitaine)[433].

Le théâtre jésuite, par le texte ou la représentation, s'est joué des frontières sociales, littéraires, historiques, et a contribué à créer une culture et donc une identité communes

[429] PASQUIER (Alain), Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde, Paris, éd. Fayard, 1996, p. 209.
[430] op. cit. 211.
[431] Ibidem, p. 210.
[432] Ibidem p. 211.
[433] FURLONG (Guillermo), Los jesuitas y la cultura ríoplatense, Buenos Aires, éd. Universidad del Salvador, 2ème édition, 1984, p. 132.

pour tous ceux qui en ont goûté les fruits. On suppose que, pour la visite de l'évêque ou du gouverneur, il fallait plutôt choisir des œuvres dans des langues que pouvaient comprendre ces illustres visiteurs. Aussi, les opéras étaient représentés à de multiples occasions tout au long de l'année, encore que les moments les plus propices à de telles festivités étaient la fête patronale du village et les célébrations liturgiques majeures (Noël, Corpus Christi, etc.) : « Les néophytes de Mboboré (Indiens) représentèrent une œuvre dramatique sur le sujet des mameluks (marchands d'esclaves brésiliens). Ceux-ci combattirent avant d'être vaincus et mis en déroute honteuse. »[434]

Déjà, en 1640, toutes les réductions organisèrent de telles représentations, afin de célébrer le premier centenaire de la fondation de la Compagnie de Jésus. Certes, la visée de ce théâtre pédagogique est, avant tout, la transmission d'une sagesse ; en même temps, sa justification est de véhiculer un savoir. (…) « Le théâtre offre alors *une image de l'histoire*, qui participe déjà de la formation du sentiment moderne de l'histoire comme représentation. »[435]

L'opéra *San Ignacio de Loyola*, dont il est question ici, raconte une histoire, celle de saint Ignace et de saint François-Xavier ; mais, en même temps, il est emblématique de beaucoup d'autres histoires : c'est une sorte d'icône sonore de l'histoire des réductions. Découvert au début de la dernière décennie du XX^{e} siècle, le manuscrit de l'opéra *San Ignacio*, a été restauré et transcrit par le musicologue Bernardo Illari (déjà cité). En effet, l'opéra *San Ignacio de Loyola* fait partie des compositions conservées dans les archives (Concepción) des missions jésuites. Il s'agit là du seul opéra des missions du Paraguay qui nous soit parvenu. Il codifie à lui seul l'activité des jésuites, tout en décrivant l'histoire de Saint Ignace en musique. Sans doute un de ses aspects les plus intéressants tient-il au fait qu'il fonctionne tel un emblème ou encore une icône de l'activité missionnaire. Composé entre 1717 et 1726, sa création est attribuée en partie à Domenico Zipoli en collaboration avec Martin Schmid. Avec texte castillan d'auteur inconnu[436], ce livret a une redoutable efficacité pédagogique.

---

[434] DEL TECHO (Nicolas) Historia de la provincia del Paraguay de la Compañia de Jesus, Vol. 5, Asunción, éd. Uribe, 1897, p. 197.
[435] FLAMARION (Édith) La Chair et le verbe, Paris, éd. Presses Sorbonne Nouvelles, 2008, p. 43.
[436] Le livret a été écrit par au moins deux jésuites espagnols inconnus, dont l'un pourrait bien avoir été le Catalan Buenaventura Castells.

Les personnages principaux en sont : *saint Ignace de Loyola,*[437] le fondateur de l'ordre*, saint François Xavier,* grand missionnaire *et le Diable,*[438] qui, malgré son charme douteux, (magnifique dans sa simplicité et sa sensualité) ne parvient pas à détourner les deux saints dans leur devoir sacré de l'évangélisation. Comme pratiquement tout opéra, l'intrigue a l'amour comme sujet. Non pas l'amour humain, mais l'amour divin.

L'œuvre se compose de deux parties – le Messager et l'Adieu. La première partie est centrée sur le personnage de saint Ignace. Le ton en est intensément dramatique : allégorie de son éveil à l'appel des anges messagers, combat contre le diable, puis triomphe. C'est le Dieu de l'Amour qui inspire l'action de saint Ignace et lui donne la force de son héroïque victoire. La deuxième partie présente saint François-Xavier comme un prolongement de saint Ignace. François-Xavier est celui qui va continuer de porter la mission dans les endroits où Ignace ne peut aller. La totalité de la deuxième partie se présente comme un chant unique et prolongé, lyrique et d'une étonnante intensité dramatique.

Quoi qu'il arrive, ce qui doit être le sera. Seul François-Xavier, plein de ferveur et de fougue, est impatient de voir son navire franchir les océans. Cette deuxième partie, ainsi que l'ensemble de l'opéra, se clôt sur un adieu émouvant, et le seul duo de la pièce, qui, dans un opéra profane, aurait été un duo d'amour. Après le duo, on assiste, à l'envoi ou épilogue, chanté par un récitant qui dédie la pièce à un patron, séculier ou divin. Si, dans *Saint Ignace*, l'amour est au cœur de l'argument, la foi est sa raison d'être. Cet opéra conserve toujours son but moralisateur caractéristique de tout théâtre religieux, et notamment de celui des collèges et missions jésuites, comme nous l'avons déjà constaté. En fait, son caractère exemplaire évince toute préoccupation d'unité stylistique. La

[437] Inigo de Loyola naît entre 1491 et 1493 d'une vieille famille basque. Jusqu'à 26 ans, il n'a que le souci des vanités (exploits galants et querelles). En 1521, il est blessé au siège de Pampelune (par l'armée de François Ier), sa jambe est brisée par un boulet, il subit trois opérations et reste longtemps alité avec pour seules lectures la vie du Christ et des saints. Une fois guéri, il quitte tout pour la mendicité et l'aventure mystique. Chez les dominicains, il fait une retraite d'un an très ascétique et très mystique. Mais, c'est au bord d'une rivière qu'il a la révélation qui sera le fondement de ses exercices spirituels. Vers 1523, il fait un pèlerinage en mendiant à Rome et à Jérusalem. En rentrant, il a compris qu'il doit poursuivre des études pour aider les âmes. Mais ses exercices sont suspectés par l'inquisition (qui l'inquiétera à plusieurs reprises), il est arrêté, emprisonné et interdit de prêche jusqu'à ce qu'il ait fait encore 4 ans d'études : il part à Paris en 1528. Il partage une chambre avec Pierre Favre et Francisco de Jassu y Xavier qui deviendront co-fondateurs de la compagnie. Il est bachelier en 1532, il signe sous le nom d'Ignatius de Loyola.

[438] Cependant, parfois la mal – c'est-à-dire le démon – a l'air gauche et ridicule (il est vrai qu'il n'est pas Lucifer en personne, mais simplement l'un de ses lieutenants).

musique surtout, mais également le texte, proviennent de sources aussi diverses que variées – d'une manière toute jésuitique, pourrait-on remarquer…la fin justifie les moyens !

La musique, quant à elle, a presque certainement été compilée par Martin Schmidt à partir de morceaux composés par Domenico Zipoli de son crû, et par quelques maîtres non identifiés jusqu'à présent. C'est ainsi que cet opéra représente trois stades historiques différents du répertoire musical des réductions des Chiquitos : Zipoli, Schmid, et des compositeurs plus récents. Il est évident que cet opéra a largement circulé à travers les missions, qui occupaient une zone qui aujourd'hui recoupe le Paraguay, l'Argentine et le Brésil. Elle avait probablement été mise en scène en l'honneur du supérieur, Francisco Lardin S.J. afin de célébrer sa visite au milieu de l'année 1762.[439] Selon Bernardo Illari, des versions légèrement différentes ont été jouées non seulement à la mission Santa Ana, mais également à la mission San Rafael, toute proche, ainsi qu'à San Ignacio de Moxos, toujours en Bolivie.

Ce qui est également très intéressant est le fait que cet opéra s'adressait aux populations locales, à la fois en tant que musiciens et que public ; il s'agit d'un véritable *opéra missionnaire*. Avec les nombreuses compositions des archives Concepción, c'est une affirmation vivante de la capacité d'assimilation des indigènes. *San Ignacio de Loyola* a continué de faire parie du répertoire jusqu'à encore récemment, de nombreuses décennies après l'expulsion des jésuites. Toujours, selon Illari, en 1991, un vieux musicien indigène José Sa'tiba a affirmé: lors d'un entretien avec Illari à San Ignacio de Moxos, qu'il se souvenait parfaitement que cette œuvre, qui, selon ses propos, faisait partie de la célébration annuelle du saint patron de la ville. (Saint Ignace).[440] *San Ignacio de Loyola* est également un emblème historique des missions au sens technique du terme. Cependant, le caractère emblématique de l'œuvre ne s'arrête pas là : s'il est une seule œuvre qui représente l'ensemble de l'entreprise missionnaire jésuite c'est bien cet

[439] BASCARY (Sara Peña de) « Las ruinas jesuíticas de San Miguel de Tucumán » Tucumán, in Revista Junta Estudios Historicos nº 12, 2006, p 6.
[440] ILLARI (Bernardo), Livret d'introduction du CD San Ignacio, l'Opéra perdu Domenico Zipoli, Martin Schmid et compositeurs indigènes inconnus Ensemble Elyma, Direction Gabriel Garrido-octobre 1996. K617 - réf. 065

opéra.[441] La mise en scène a eu lieu, presque toujours, au crépuscule, sur la place principale, ou à côté du porche de l'église. Les acteurs étaient les Aborigènes eux-mêmes, et sont souvent insérés des éléments du monde autochtones : des costumes riches et colorés approprié pour le rôle joué, les paysages typiques de la région avec des arcs de fleurs et de plantes de la jungle, les fruits tropicaux, des oiseaux multicolores et des animaux sauvages.

Un parfait exemple de l'intégration des Indiens à la culture européenne (toujours par le biais de la musique). Ainsi, sous son habit d'opéra sérieux, San Ignacio de Loyola n'est pas vraiment un opéra comme les autres. La répartition entre les solos et les mouvements d'ensemble y est bien plus équilibrée que dans les opéras ou oratorios traditionnels, afin d'y faciliter la transmission du message dévot et l'effet moralisateur recherché. Autre aménagement significatif de la dramaturgie : la simplicité de l'argument sans intrigue annexe qui obscurcirait le suivi de l'action (celle-ci tourne autour du combat mené par saint Ignace de Loyola et saint François-Xavier contre le mal, personnifié par le démon). Manifestement, il est question de CHOIX et de LIBERTÉ, thème cher aux jésuites[442]. De même, les personnages (au nombre de cinq) sont des êtres de chair et de passions, et non des abstractions symboliques, radicalement bons ou mauvais. L'œuvre apparaît-elle comme une miniature allégorique où l'action est condensée en onze scènes, y compris l'épilogue (avec des *arias da capo*[443]) et tout autant, comme un miroir qui renvoie éducateurs et éduqués à leur propre image, au fil d'un processus de reconversion où l'amour humain, moteur majeur du répertoire opératique, se métamorphose en amour divin *de lo humano a lo divino*. De l'humain au divin.

Au demeurant, et sans prétendre clore le sujet, on dira que San Ignacio, emblème de l'activité jésuitique, propose aussi comme une histoire sonore des missions amérindiennes, car il n'est pas le fait d'un seul et même auteur, mais un travail collectif où, aux pages attribuées à Zipoli, s'ajoutent celles probablement écrites par Martin

[441] Ibidem

[442] L'opposition que Luther et Calvin faisaient au libre-arbitre lors de la Réformation, força les jésuites de professer une autre doctrine. Leur influence est manifeste dans la décision du concile de Trente, qui veut conserver à la volonté libre de l'homme, réveillée par Dieu, sa coopération dans l'œuvre de la justification, et qui maudit la doctrine de l'inertie et de l'impuissance radicale de l'homme en présence de l'appel que lui adresse son divin Sauveur.

[443] En musique classique, une aria da capo (en français : aria avec reprise) est une variété d'aria (air) de forme ABA plus brèves que de coutume mais au lyrisme très convaincant.

Schmid qui travailla à Chiquitos entre 1733 et 1760 ; cependant qu'un dernier groupe de pièces hétérogènes est le fait d'auteurs plus familiers du style à la mode venu d'Europe que du répertoire identitaire ayant prospéré au cœur de la forêt sud-américaine.

L'opéra *San Ignacio de Loyola* fut conçu sous le signe de l'amour de la liberté, qui influence toute chose, qui meut toute chose. Il représente les buts, les moyens et la musique des jésuites en Amérique du Sud. Il est la preuve de la capacité des nombreuses populations indigènes à profiter et se réjouir des représentations. Il comble le fossé entre les cultures et les nations. Finalement, il s'offre comme un exemple de choix d'une pratique musicale de cette époque que l'on ne connaissait pas. C'est une œuvre à la croisée de plusieurs cultures différentes, créant un espace pour la confluence des différences et la compréhension des peuples.

-Contextes baroques

*** Musique baroque en Europe : l'opéra baroque et le mythe d'Orphée**

Ce n'est pas sans quelque réticence que l'histoire de la musique en général a accepté l'usage du qualificatif *baroque* pour désigner une époque musicale, celle qui s'étend entre la Renaissance et le Romantisme[444]. On ne parla longtemps que d'art classique des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Si complexe soit-elle, l'évolution des styles qui commence à l'extrême fin du XVI^e^ siècle (Claudio Monteverdi) et se termine au milieu du XVIII^e^ (mort de Jean-Sébastien Bach) obéit pourtant à une unité : « Le baroque est reconnu comme une période à part entière, avec son développement intrinsèque et ses propres caractéristiques esthétiques. Cette période couvre approximativement tout le XVII^e^ siècle et la première moitié du XVIII^e^ siècle. »[445]

[444] Nous retiendrons deux hypothèses les plus accréditées quant à l'origine du terme baroque. La première se réfère au terme portugais baruco ou baroco, qui désigne une perle de forme irrégulière, signifiant donc dans le domaine artistique tout ce qui est bizarre, extravagant, fantastique, mais également exagéré.

[445] BUKOFZER, (Manfred), La Musique baroque, Paris, éd. Jean-Claude Lattès ? 1982, p. 10.

Le monde baroque propose, à part la musique instrumentale, deux pratiques : la musique d'église (passions, oratorios),[446] et la musique de théâtre (opéra) : « L'oratorio c'est en effet une œuvre hybride, dont la classification a suscite de nombreuses controverses, mais celle-ci importe finalement moins que l'analyse de sa disparité stylistique. Crée pour les jésuites*, Anima e corpo* est l'une des nombreuses tentatives de la Contre-Réforme pour sauver de l'art séculaire tout ce qui pouvait servira *l'écclesia militants*. »[447]

Ce style chorégraphique est né à Venise en 1600 (en utilisant des pièces à machines, les progrès de la musique instrumentale, les décors somptueux et les castrats), avec l'*Eurydice* de Jacopo Péri (1561-1633) composé à l'occasion du mariage de Marie de Médicis (1575-1642) et d'Henri IV (1533-1610). Mais c'est surtout l'*Orphée* de Luigi Rossi (1598-1653), sur un texte de l'abbé Francesco Buti (? -1682) qui va fournir le prototype de l'opéra baroque italien. Quoique largement approuvé, il suscita cependant des mouvements de mécontentement dans les rangs du Parlement et de l'Église. Sébastien de Brossard, grand musicologue et bibliophile, montra très clairement les liens qui existent entre le ballet et la tragédie lyrique[448].

Quoi qu'il en soit, l'opéra baroque est d'une très forte présence, dans la conception même de l'intrigue, du merveilleux : comme chez Homère ou chez Ovide, les dieux se mêlent du destin des héros ; comme chez l'Arioste ou le Tasse, enchanteurs et magiciennes croisent la route des chevaliers errants. Les hommes parlent – dans la tragédie ; les dieux et les demi-dieux chantent – dans l'opéra. Sujet mythique et musical par excellence, la fable d'Orphée est

---

[446] L'oratorio, d'inspiration dramatique et religieuse, apparaît à Rome en l'an 1600, tandis qu'à Florence naît l'opéra. On trouve son origine musicale dans les mystères du Moyen Âge. Entre le récitatif florentin d'Emilio di Cavalieri (1550-1602) cédant la place à la ligne mélodique expressive et aux chœurs de Giacomo Carissimi (1605-1674), l'oratorio occupera une place de choix, car il est d'inspiration dramatique et religieuse à la fois. On trouve son origine musicale dans les mystères théâtraux du Moyen Âge. Il semble que le mot oratorio fut employé la première fois, pour désigner un genre musical, en 1640. Dérivé du verbe latin qui signifie prier, le terme « oratoire » désignait d'abord un lieu propre aux dévotions.

[447] BUKOFZER (Manfred) op.cit. 68.

[448] En étudiant le cas précis de l'opéra français, on distingue assez bien quels furent les enjeux de ce divertissement. En reprenant à son compte un art venu d'Italie, la France musicale va s'attirer une réputation jusque-là réservée à la musique de Venise.

privilégiée par les créateurs du genre opéra : Monteverdi et Gluck : [449]« Inaugurée sous le signe d'Orphée, la sensibilité baroque est indissociable de la poésie, mais elle est également impensable sans le recours à l'art du discours. Rhétorique et déclamation, théâtre et poésie vont devenir les modèles implicites de toutes les formes de compositions musicales. »[450]

Ce sont les plaintes d'Eurydice, défaillant de douleur devant ce qu'elle prend pour de l'inconstance, qui le fait se retourner et la perdre une seconde fois : « Orphée ayant appris sur l'Apennin où il pleuroit encore la mort de sa chère Euridice, la célébrité de ces Nopces, s'y tendit pour y chanter sur sa Lyre les louanges de l'Epoux & de l'Epouse . »[451]

Prêt à se donner la mort pour la rejoindre aux enfers : « La douleur d'Orphée sera scellée par un chant libre et virtuose qui, loin d'être dramatiquement vain, affirme la singularité du mode d'expression opératique du baroque.» [452]

Mais, il ne faut pas oublier qu'Orphée est un mage et que son pouvoir réside dans son chant. Accompagnée par la lyre, sa voix touche, certes, mais aussi ensorcelle, émousse la fureur des démons : « Des qu'Orphée touche sa lyre, les portes du Tartare s'ouvrent. Salmonée, Tantale, Silyphe, Ixion, & d'autres fameux criminels sortent, & les supplices cessent pour un temps. »[453]

La fable d'Orphée est d'abord l'illustration de la puissance surnaturelle du musical et c'est à bon droit que Monteverdi fait paraître, dans son prologue, l'allégorie triomphante de la Musique. Le merveilleux réside également dans l'apparition de personnages divins.

---

[449] En effet, la fable d'Orphée sera de nouveau mise à contribution au milieu du XVIII[e] siècle pour enterrer les conventions de l'opéra séria, lorsque Gluck et son librettiste Calzabigi, d'abord à Vienne en 1762, puis à Paris en 1774, se posent en réformateurs de l'art lyrique. Entre l'érudition humaniste du livret de Striggio mis en musique par Monteverdi et la nouvelle sensibilité à l'œuvre dans l'Orphée de Calzabigi et Gluck, deux usages bien différents du merveilleux sont à l'œuvre.

[450] BRISSON Élisabeth, op. cit. p. 78.

[451] MÉNESTRIER (Claude François), Des Représentations en musique anciennes et modernes, Paris, René Guignard, 1681, p. 158.

[452] SARHAN F. Introduction à l'Histoire de la Musique, Ed. Flammarion, Paris, 2004, p. 42.

[453] JOUVANCY, Orphée, intermède de Ballet à la tragédie d' Alexandre au Collège Louis le Grand, Paris, éd. Gabriel Martin, 1690.

> « À l'époque baroque, il s'agissait donc de choisir dans ce mythe polymorphe ce qui était convenable, ce qui pouvait coïncider avec une morale chrétienne et un dénouement satisfaisant. Transformer le mythe en une structure dramatique cohérente impliquait des choix et des distorsions. Ainsi, l'épisode des Bacchantes fut rarement mis en scène. On préféra parfois renoncer à la deuxième mort d'Eurydice (lavant ainsi Orphée de toute faute) ou, plus souvent, faire intervenir un dieu, Apollon, Jupiter ou l'Amour, pour sauver le malheureux amant tenté par le suicide et lui proposer une sublimation de sa douleur, voire l'élever au rang de constellation.. Mais ces corrections apportées aux récits d'Ovide et de Virgile n'empêchaient pas les spectateurs, qui connaissaient parfaitement les sources antiques, de superposer dans leur esprit les différentes versions, dans un jeu sur les doubles sens auquel ils étaient habitués et qui nous échappe souvent. »[454]

Si fascinante est la voix d'Orphée qu'elle change d'ailleurs de tessiture en fonction des prédilections de chaque type de public : ténor à Mantoue au début du XVII^e^ siècle, castrat alto à Vienne et ténor (ou « haute-contre » française) à Paris : « Toute la littérature s'est fondée sur ce thème de l'Orphée jésuite charmant le serpent indien. De Muratori à Chateaubriand, on a beaucoup glosé sur cette flûte enchantée qui inspire d'ailleurs un épisode de *Mission*, le film de Roland Joffé. »[455]

*** Musique baroque dans le Nouveau Monde en dehors de missions**

La culture du Nouveau Monde étant dominée par l'Espagne, les musiciens coloniaux restaient fermement attachés au style espagnol et, dès le début du XVII^e^ siècle, les genres et les styles musicaux ibériques y étaient solidement implantés, aussi bien dans les cours que dans les institutions ecclésiastiques. En effet, de nombreux musiciens originaires de la péninsule ibérique émigrèrent au Nouveau Monde, certains au service d'aristocrates, d'autres sur injonction des différents ordres religieux.

Le terme de « musique de cathédrale » est ici adopté pour représenter la musique jouée dans les divers services religieux catholiques tout au long de l'année liturgique : non seulement la musique latine *(officium divinum),* mais aussi les chants de louange à Dieu dans les langues locales, les *villancicos.* Dans l'orbite espagnole, la culture musicale baroque se définit alors comme un complexe de relations uniques entre musiques profane

[454] LEGRAND, (Raphaëlle) « Orphée, figure du merveilleux dans l'opéra baroque ». Per Musi, Belo Horizonte, n.24, 2011, p.31.
[455] LACOUTURE (Jean), Les jésuites, p. 430

et sacrée. Or, iI n'est pas toujours aisé d'établir une distinction nette entre musique sacrée et profane, tandis que les classifications ont tendance à être arbitraires.

Dans le présent contexte, le seul critère valable que nous puissions retenir est celui qui a trait aux fonctions musicales. Ainsi, les musiciens dits « des cathédrales » répondent également fréquemment aux besoins en musique des palais des vice-rois. Précisons à cet endroit que chaque cathédrale est régie par un archevêque et par un conseil d'ecclésiastiques connu sous le nom de cabildo (chapitre).[456]

Les deux vice-royautés les plus imposantes quant aux activités musicales furent sans aucun doute, le Mexique[457] (Nouvelle Espagne) et le Pérou[458] avec, naturellement, des réserves d'archives très importantes.

---

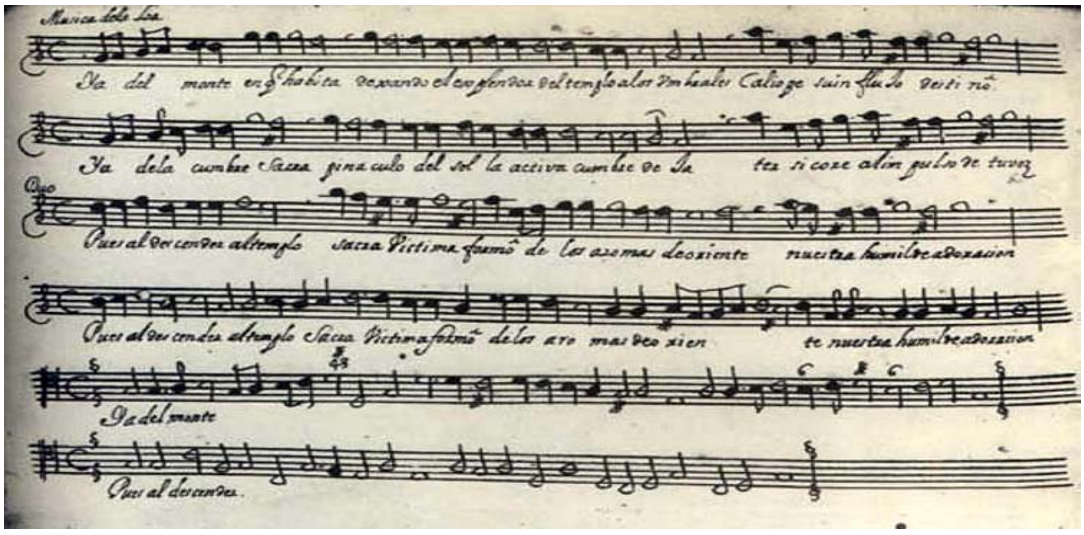
[456] Le cabildo supervise toutes les activités de la cathédrale, nomme les musiciens, fixe leurs salaires, détermine le budget de la musique en général. Dans toutes les grandes cathédrales, le cabildo gouverne grâce à un ensemble de règles plus ou moins strictes, les constitutions de chorales. Les musiciens professionnels font la majeure partie de leur apprentissage dans les chapelles de musiques, partie intégrante de la vie des cathédrales. Le niveau de compétence et de créativité musicale dans une cathédrale dépend essentiellement de la bienveillance du cabildo, et, plus encore, de celle de l'archevêque. Pendant toute la période coloniale, beaucoup d'archevêques dans les centres les plus importants ont développé la vie musicale de leur cathédrale. Leur action passe en général par le recrutement des meilleurs musiciens avec augmentation conséquente des salaires, l'enrichissement des bibliothèques musicales et des archives, par la réparation ou le remplacement, si nécessaire, des manuscrits et l'entretien des instruments de musique. Après le maître de chapelle, l'organiste est habituellement le musicien le mieux payé, même si son salaire dépend aussi de l'état financier de la cathédrale. Il a comme tâches principales l'accompagnement de la liturgie et de la chorale, et la composition musicale.

[457] Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, la musique est écrite principalement pour répondre aux buts didactiques de l'Église. Le théâtre purement profane ne doit cependant pas exister avant la fin du XVII^e^ siècle, lorsque les œuvres de Calderon de la Barca et Lope de Vega parviennent jusque dans les colonies espagnoles. Au début, ces pièces étaient représentées devant un milieu de courtisans et d'aristocrates des Vice-royautés, mais, au XVIII^e^ siècle, elles font leur apparition dans les nouveaux théâtres et opéras des grandes villes, par exemple le Théâtre Colisée de Mexico, qui ouvrit en 1670 et servit jusqu'en 1722 où il fut détruit par le feu. Le Colisée Nuevo, (Nouveaux), un théâtre plus grand, inauguré en 1735, a pour chef d'orchestre vers le milieu du siècle le Maître de chapelle de la Cathédrale, de Mexico Ignacio Jérusalem. Cependant, la première représentation connue d'un opéra intégral en Nouvelle Espagne eut lieu au palais vice-royal le 1er mai 1711, avec La Parthénope de Manuel de Zumaya. De la musique purement instrumentale se joue aussi en Nouvelle Espagne au cours des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, mais il n'en reste que peu d'exemples·

[458] En 1708, l'opéra italien fit officiellement son entrée dans la Vice-royauté du Pérou avec la présentation de El mejor Escudo de Perseo (Le Meilleur Bouclier de Persée) de Roque Cerutti. Cette période correspond à la domination de l'opéra italien en Espagne sous Philippe V. Pendant une grande partie de ce siècle, la scène musicale de Lima est également dominée par les compositeurs italiens Bartolomé Massa et Andréa Bolognesi. A l'intérieur, les villes de Cuzco, de La Plata et de Potosi dans la Vice-royauté du Pérou connaissent également une vie théâtrale importante. On rapporte que La Plata avait en 1639 un « somptueux théâtre public ovale avec deux balcons qui avait coûté 50.000 Pesos à construire »[458]. Le répertoire qui y était donné comprenait les succès les plus récents du théâtre espagnol, en particulier les pièces de Lope de Vega ainsi que celles d'auteurs dramatiques locaux. La ville voisine de Potosi put ouvrir son propre Colisée en 1616 pendant que le corral de comedias de Cuzco était remplacé par un théâtre fermé en 1622. La plus grande partie de la musique dramatique qui subsiste fut écrite apparemment en rapport

La musique profane en Amérique latine est donc étroitement liée au théâtre à travers ses premières manifestations, comme les *Autos Sacramentales*. Elle aboutit, sous l'effet de l'influence italienne, à l'opéra. *La Purpura de la Rosa* en est un exemple assez significatif. Cette révélation de l'opéra italien n'amena pas la disparition de l'art instrumental. Toutefois, si la tradition du compositeur exécutant n'est pas perdu, l'indifférence de l'Église pour toute musique jouée hors des offices gênait sans doute les compositeurs de l'époque, ce qui peut expliquer l'absence de répertoire important dans ce domaine : « L'argument de La Purpura de la Rosa, qu'utilisa également le compositeur anglais John Blow, est tiré de la fable relatant les amours mythiques de Venus et Adonis. On en connaît la fin tragique : Mars, l'époux jaloux, fait mettre à mort le jeune héros dont le sang se métamorphose en une rose pourpre. Un épilogue censé être moralisateur montre les deux amoureux réunis pour l'éternité dans la splendeur de la création : Vénus devenue étoile, Adonis, fleur. »[459]

Ayant passé en revue la musique au Nouveau Monde, nous allons maintenant tenter de définir la remarquable spécificité de la *musique des missions*, ni tout à fait la même que la musique baroque européenne, ni tout à fait la même que la musique coloniale espagnole : comme Zipoli, musicien-jésuite-missionnaire, un genre unique et nouveau.



Manuscrit de La Purpura de la rosa

avec des fêtes officielles comme l'arrivée d'un nouveau Vice-roi ou la nomination d'un ecclésiastique éminent.

[459] PACQUIER (Alain) Les chemins du baroque dans le nouveau monde, Paris, éd. Fayard, p. 247.

*** Modestie de l'influence du baroque sur les œuvres de Zipoli**

A l'époque de Zipoli, le *baroque* connaît son apothéose. Nous avons défini précédemment le mot *baroque* avec le sens d'« irrégulier, bizarre, inégal ». Il suffit de penser à l'unité formelle et harmonieuse de la musique de Zipoli pour être aussitôt frappé par cette contradiction de sens. Comme un Jean-Sébastien Bach, Zipoli n'est « baroque » que par la temporalité dans laquelle il s'inscrit. Et, de manière encore plus prégnante, son éducation musicale s'est faite entièrement sous l'égide de l'École romaine, à Prato, qui était fort peu, pour ne pas dire pas du tout, inspirée par le théâtre, source majeure, rappelons-le, de l'esthétique baroque au sens général du terme. Précisons de nouveau, à cet endroit, que *San Ignacio de Loyola* n'est pas un opéra véritable, mais bien davantage un oratorio, rappelant la thématique religieuse évoquée plus haut.

-Adaptation au Nouveau Monde : nouveaux musiciens et nouveau public

Le baroque missionnaire survit essentiellement l'année liturgique tout entière. Dans n'importe lequel des lieux mentionnés, nous découvrons un style musical qui a quelque peu dégénéré, certes, au fil du temps, parce que ce qui motivait ces gens pour conserver la musique, ce n'était pas la musique en elle-même, mais sa charge religieuse.

L'important c'était le *quoi*, non le *comment*. Ils ont conservé la musique parce qu'elle avait une fonction à assumer dans le temple. Ils l'ont conservée selon leurs possibilités, et elle est parvenue jusqu'à nous en empruntant deux chemins différents : l'un est le manuscrit, recopié maintes et maintes fois, au fur et à mesure que le document précédent se détériorait. L'autre est la transmission sonore, l'équivalent de la tradition orale qui a permis de sauvegarder la mythologie et les légendes de ces mêmes peuples.

Les indigènes écoutaient cette musique et ils la reproduisaient. Il est à regretter que cette dernière façon de transmettre l'information n'ait pas été des plus fidèles pour la musique, bien qu'elle ait évité que n'en disparaisse la pratique, ce qui déjà mérite une reconnaissance. Des compositions de l'époque jésuitique, même dénaturées par le

passage du temps et la perte de ces connaissances musicales, même limitées, que les «anciens», eux, possédaient, continuent à résonner dans l'Amazonie bolivienne.

Quand nous voyons une partition et qu'ensuite nous l'écoutons interprétée par ces détenteurs de la tradition orale, nous percevons des différences considérables. En fait, elle est quasiment méconnaissable, n'étant fidèle à l'esquisse mélodique originale. C'est que cette partition, qu'ils continuent à placer devant eux comme un objet fétiche, est à l'heure actuelle complètement indéchiffrable pour la majorité d'entre eux, et en réalité ils répètent de mémoire ce qu'ils ont entendu.

C'est ce qui explique la valeur inestimable de toutes ces partitions qui peut-être restaient encore cachées, et souvent oubliées, dans quelques-uns des coins les plus inhospitaliers de l'Amazonie bolivienne, appelées à rendre très vite leur dernier soupir si personne ne remédiait à temps à cet état de fait.

Existait la certitude que beaucoup d'entre elles avaient disparu durant ces dernières décennies. Sur celles qui avaient su défier le temps, pesait la menace d'une disparition totale à cause de la mort des anciens qui, avec zèle, les conservaient, ou de la simple détérioration provoquée par l'environnement et le style de vie de leurs gardiens dévoués. Si l'on n'entreprenait pas une investigation et une recherche méthodiques de tout ce matériel, des bribes de mémoire des Indiens, il ne resterait, au final, que de vagues vestiges de ce qui fut une époque de splendeur qui transforma la forêt en musique.

Si ce matériel a survécu à l'expulsion des Jésuites, il y a plus de deux siècles, ainsi qu'au comportement néfaste des certains prêtres qui, au tout début, leur succédèrent, et qui firent passer leurs propres intérêts avant ceux de la collectivité locale, c'est grâce aux indigènes qui obstinément le protégèrent, en le copiant au fur et à mesure qu'il se détériorait : « L'écoulement du temps, l'absence d'entretien des édifices sacrées, les dures conditions climatique, et les insectes plus dangereux pour la survie des *Archivos* et des buffets d'orgue qu'une promotion de curés cupides. »[460]

Si les Indiens chiquitos et d'autres, n'avaient pas considéré la musique comme sacrée, sûrement ne l'auraient-ils pas conservée.

[460] PACQUIER (Alain), Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde, Paris, éd. Fayard, 1996, p. 127.

III.3. De Martin Schmid à Domenico Zipoli : les travaux de Stefan Fellner (1993)

Avant de poursuivre, nous voudrions souligner une remarque, déjà proposée dans le chapitre de découvertes d'archives de Concepción, qui maintenant s'impose à nous, et qui servira de point de départ à notre raisonnement : force est de constater que les œuvres de Zipoli trouvées à Concepción, fort différentes des ces œuvres européennes, ont étés copiés, voire arrangés en vue d'une simplification plus adaptée aux Indiens. Surs de cet constat, et pour faire la part de choses, et dans un esprit d'objectivité, nous pouvons dire que le mérite de cette découverte, qui devait aller logiquement à des chercheurs de la trempe de Curt Lange, Lauro Ayestaran ou encore, plus près de nous, Bernardo Illari, revient, curieusement, à un architecte allemand nommé Stefan Fellner, auteur d'une thèse soutenue à Berlin en 1993 :

Numerus Sonorus : musikalische Proportionen und Zahlenästhetik in der Architektur der Jesuitenmissionen Paraguays am Beispiel der Chiquitos-Kirchen des P. Martin Schmid S.J. (1694-1772) [461] Qu'on pourrait traduire sans trop de difficulté : *Numerus Sonorus : proportionnalité musicale et Esthétique des nombres dans l'Architecture des Missions jésuites du Paraguay sur l'exemple des églises des Chiquitos par le Père Schmid Martin, S.J. (1694-1772)*

Stefan Fellner se consacra à l'analyse de l'œuvre du père Martin Schmid S.J. architecte et musicien, et qui fut, de 1729 à l'époque de la dispersion des jésuites en 1767, un des artisans, comme tant d'autres, du développement musical des réductions de Chiquitos. L'on connaissait déjà ce personnage, auteur de quelques œuvres musicales dont certaines auraient été confondues avec celles de Zipoli, dans les archives de Chiquitos. Mais, curieusement, Schmid était jusqu'à présent considéré avant tout pour son œuvre architecturale, sa musique ne constituant qu'un aspect marginal et en tout cas secondaire de son activité. Fellner étudia l'œuvre de Schmid par le biais d'un travail

[461] FELLNER (Stefan), Universität Innsbruck, éd. Berlin, 1993, 1 n 34 p. A notre connaissance, cette thèse fut publié une seule fois, mais, en espagnol sous le titre de : *Numerus Sonorus. Proporcionalidad Musical en la Arquitectura de Chiquitos. Las Misiones Jesuiticas de Chiquitos.* La Paz, éd. Querejazu, 1995.

remarquable consacré à la vie et œuvre de Schmid par Werner Hoffmann.[462] Les travaux de Fellner nous on permis de comprendre les réseaux de communication entre les villes et les missions, ou si on veut, entre les cités et les réductions. Dans le cas qui nous concerne, entre la ville de Córdoba y les réductions guaranis et chiquitos : « Excluant d'emblée l'hypothèse d'un séjour du compositeur romain (Zipoli) dans ces régions, on peut toutefois tenir pour assuré que ses partitions y parvinrent grâce à l'étroite communication entretenue entre Córdoba et les établissements jésuites disséminés dans la forêt amazonienne : seule moyen d'uniformiser les activités développées dans les différentes missions. »[463]

Né en 1692 en Suisse, Martin Schmid fait ses études au Gymnasium de Lucerne, avant de gagner la Bavière où il entre comme novice chez les jésuites de Landsberg. En 1726, il entreprend un long voyage qui, de Munich, le mènera à Gênes, où – comme Zipoli quelques années auparavant – il s'embarquera pour Cadix et Séville, avec le but évident de gagner Buenos Aires.[464] Deux ans qu'il met à profit pour apprendre l'espagnol et travailler à la traduction allemande de l'histoire des missions des Indiens Chiquitos, livre écrit par José Fernandez.[465]

> « Les nombreuses missives expédiées par le Père Schmid à ses proches reflètent à merveille son allégresse grandissante devant la perspective du départ. Comme une sainte ivresse qu'il oublia vite en découvrant, à l'instar de Domenico Zipoli, qu'il y avait alors loin du calice aux lèvres pour les candidats au *rêve américain.* »[466]

Certains propos d'Alain Pasquier sont un autre excellent point de départ pour essayer de comprendre le parcours de Schmid qui rejoint indirectement le parcours connu par Sepp et Zipoli si ce dernier n'était mort prématurément, neuf ans après son arrivée dans le Nouveau Monde.

---

[462] HOFFMANN (Werner), *Vida y obra del Padre Martin Schmid S.J. (1694-1772), misionero suizo entre los chiquitos*, Buenos Aires, éd. Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1981.
[463] PACQUIER (Alain) ; op. cit. p.176.
[464] Voir D'ECKART (Kuhne), *Martin Schmid, 1694-1772: Missionar, Musiker, Architekt : ein Jesuit aus der Schweiz bei den Chiquitano-Indianern in Bolivien,* Luzern, éd. Ausstellung im Historischen Museum Luzern, 1994.
[465] FERNANDEZ (José), missionnaire jésuite à Chiquitos. Voir, FERNANDEZ (Juan Patricio), *Relación historial de las misiones de los Indios, que llaman Chiquitos, que están á cargo de los Padres de la Compañía de Jesus de la Provincia el Paraguay (*1726), Jujuy, (Argentine), éd. Centro de Estudios Indígenas y Coloniales de la Universidad Nacional de Jujuy, 1994.
[466] PACQUIER (Alain), *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde,* p. 180.

> « De son arrivée au Río de la Plata, Martin Schmid reçoit son affectation à Chiquitos et entreprend une nouvelles croisière terrestre, avec pour principales escales Córdoba, Potosí et Sucre. Autant de rendez-vous manqués avec les grands musiciens légendaires de la Compagnie de Jésus, Anton Sepp et Domenico Zipoli, qu'il ne rencontrera jamais. Le premier (que Schmid évoque brièvement dans l'une de ses lettres) est désormais à la retraite dans la lointaine réduction de San José et le second, à qui il souhaitait rendre visite à Córdoba, est mort et enterré depuis quatre ans. »[467]

Il n'est pas inutile en effet – nous dirons presque nécessaire –, de faire un parallèle entre Schmid et Zipoli, dans la mesure où tous deux ont dû vivre à peu près les mêmes expériences, faire les mêmes découvertes, et, pourquoi pas, vivre les mêmes désenchantements à leur arrivée à Córdoba. Malheureusement, nous avons bien davantage de renseignements sur Schmid que sur Zipoli s'agissant de leur séjour américain. Schmid, par exemple, juge très sévèrement la ville de Córdoba : « Ce qui devait être une ville, est pire qu'un village de paysans en Allemagne. »[468]

Tandis que son affectation à Chiquitos ne lui est notifiée par le supérieur de la province du Paraguay qu'à son arrivée en Argentine, en avril 1729[469], il semble parfaitement conscient de l'ampleur de la tâche qu'il lui faudra accomplir dans cette contrée : le développement de l'activité musicale conforme aux vœux des jésuites. Nous sommes ici en présence à la fois d'un constat et d'un objectif à atteindre, pour celles qui vont être les dernières réductions bâties au Nouveau Monde.

En effet, partir de 1730, un petit nombre de jésuites était responsable du niveau remarquablement élevé de la culture musicale des indiens. L'historien jésuite, Père José Peramás S.J., dans son livre *De vita et moribus tredecim vivorum paraguayorum*, dit que Schmid était connu pour avoir composé des psaumes et des messes solennelles.[470] Peramás ajoute plus loin que le Père Johann Mesner S.J. (1703-1768), collègue et contemporain de Schmid, semble-t-il, aurait fait des copies du travail de Schmid et

---

[467] Ibidem.
[468] Traduit par nos soins: « Lo que debía a ser una ciudad, resulto peor que una aldea de campesinos en Alemania. » HOFMANN (Werner). *Las misiones jesuiticas entre los chiquitos,* Buenos Aires, éd. Fecic, 1979,
[469] FERNANDEZ (Patricio), S J, *Relación Historial de las Misiones de Indios Chiquitos que en Paraguay tienen los Padres de la Compañia de Jesus*, Première Edition en 1726, 2ème Ed. Libreria de Victoriano Suarez, Madrid, 1895.
[470] PERAMAS (José S.J.) *De vita et moribus tredecim vivorum paraguayorum*¸ cité par FURLONG (Guillermo), *José Manuel Peramás y su diario del Destierro (1768),* Buenos Aires, éd. Libreria del Plata, 1949.

d'autres œuvres musicales pour le reste de la province du Paraguay. Si ce fait s'est corrobore, alors il est presque sur que certaines musiques des archives de San Rafael et de Santa Ana ont été composées par Schmid car, vraisemblablement, ces paroisses auraient reçu des copies réalisées par Mesner : « L'Autrichien Messner fut un collaborateur assidu de Schmid. Connaisseur de tout l'art de la musique, il contribua à peaufiner des chants sacrés et copiera des morceaux composés par Schmid et d'autres compositeurs venant d'Amérique et d'Europe. »[471]

Un livre utile de Francisco Javier Brabo dresse un inventaire des biens possédés par les jésuites à l'époque du décret d'expulsion en 1767, dont des laisses de partitions.[472] Cependant, si l'affirmation de Peramás à propos de Mesner copiant Schmid et d'autres musiques est vraie, la collection de Concepción pourrait être cette même collection des partitions que Brabo décrit. De plus, l'inventaire des biens de San Rafael et Santa Ana ne mentionnent pas de manuscrits musicaux à l'époque de l'expulsion. Il serait possible que les manuscrits musicaux de San Javier dont nous connaissons l'existence, aient été déplacés ultérieurement de San Rafael ou de Santa Ana.[473]

Il est évident, d'après les dates figurant sur certains des manuscrits, qu'un bon nombre des partitions de musique date des années Mesner-Schmid : « De nombreuses œuvres attribuées à Domenico Zipoli ou à Martin Schmid y voisinent avec une quantité encore plus importante de messes, psaumes, antiennes écrites sur place et dérivées des canons utilisés par le maître de Córdoba (Zipoli). »[474]

Le 10 octobre 1744, Martin Schmid écrit :

---

[471] Traduit par nos soins : « El austriaco Messner fue un decidido colaborador de Schmid. Conocedor, como el que mas, de todo el arte musical, ponia musica a los cantos sagrados y copiaba y distribuia las piezas de musica que componia Schmid y las que llegaban de otras partes de America y de la Europa. » FURLONG (Guillermo), *Los Jesuitas y la Cultura Ríoplatense,* pp. 131-132.

[472] BRABO (Francisco Javier), *Colección de documentos relativos á la expulsión de los Jesuitas de la República Argentina y del Paraguay en el reinado de Cárlos III,* (Collection de documents lors de l'expulsion des Jésuites de la République Argentine et du Paraguay sous le règne de Carlos III), Buenos Aires, éd. Perez, 1872,

[473] Ibid.

[474] PACQUIER (Alain), *Les chemins du baroque dans le Nouveau Monde,* éd. Fayard, 1996, p. 197.

> « Nos Indiens apprennent excellemment. Pourriez-vous voir vous-même comme ici, les petits garçons qu'on a tirés ces forêts les plus denses il y a à peine une année en même temps que les sauvages, leurs parents, chanter : avec tant d'habilité selon les règles de la musique et jouent les harpes, violons et orgues, dansent même selon les règles prescrites, avec tant d'exactitude, qu'ils pourraient se mesurer avec des Européens avec succès : on leur enseigne tout cela afin qu'ils quittent leur état animal et deviennent aptes comme les autres humains, à admettre les lois du christianisme. »[475]

Sur un morceau de papier cousu dans un paquet de feuilles des archives de Concepción, figure la mention suivante : « Cette somme destinée à l'orgue, cette année 1746, de là main et de l'écriture de Martin Schmid. » [476]

Au demeurant, on dira que l'opéra –trouvé aussi dans les archives de Concepción-*San Ignacio,* emblème de l'activité jésuitique, se propose comme une histoire sonore des réductions, car il n'est pas le fait d'un seul et même auteur, mais un travail collectif où, aux pages attribuées à Zipoli, s'ajoutent celles écrites par Martin Schmid.

C'est indéniablement à Schmid que l'on doit le rassemblement de l'important corpus musical au sein duquel les musicologues tentent actuellement d'identifier l'apport spécifique de Domenico Zipoli. C'est aussi grâce à Schmid que nous possédons les preuves d'une pénétration, même tardive, des œuvres de Zipoli dans les région du Paraguay et Moxos. Zipoli devint alors une figure mythique et fondamentale de l'esthétique du répertoire des missions, et c'est pour cette raison que son nom est le seul qui apparaisse systématiquement dans les partitions découvertes.[477] En effet, toutes les œuvres *américaines* de Zipoli ont été conservées dans les archives de la ville de *Concepción* (Bolivie) où elles furent réunies et provisoirement classées. Parmi ces œuvres, on trouve : une copie de sa *Messe en Fa* (*Misa Brevis)*, des *Psaumes Vespéraux*,

---

[475] Traduit par nos soins: « Nuestros indios aprenden excelentemente. Podría verlo aquí usted mismo, como los chicos que hemos sacado de estos densos bosques hace apenas un año, en el momento mismo en que los salvajes, sus padres, cantaban con tanta habilidad y de acuerdo con las reglas de la música y tañen arpas, violines y órganos, e incluso bailar bajo las mas estrictas reglas, con tanta precisión, que podrían competir con éxito con los europeos : se les enseña todo esto para que dejen su estado animal y puedan hacerse aptos, como los demás seres humanos, a aceptar las leyes del cristianismo. » HOFMANN (Werner) op. cit.

[476] « *Son las somes de órgano del año 1746 de puño y letra de Martin Schmid. »,* PACQUIER (Alain), *Les chemins du Baroque dans le Nouveau Monde,* Paris, éd. Fayard, 1996, p. 195.

[477] Voir BROGGINI (Norberto), «Los manuscritos para teclado de Chiquitos y la música de Domenico Zipoli», Buenos Aires, in Revista del Instituto de Estudios Andinos, 1997, pp. 133-164.

de nombreux *Hymnes*, des *Litanies* et de la musique instrumentale, des copies de la *Sonate d'Intavolatura*, ainsi que son opéra *San Ignacio de Loyola.*[478]

La simplification technique que nous avons déjà retrouvée dans ses œuvres *américaines* varie de l'une à l'autre : il nous semble que Zipoli agit non pas par un réflexe mécanique, mais bien plutôt à travers une espèce de jeu ou négociation, dans lequel, on peut le penser, il se serait réservé la possibilité d'écrire occasionnellement des œuvres plus compliquées. On peut citer le cas de sa *Messe en Fa* écrite avec des moyens de composition réduits où l'on trouve, par rapport à d'autres pièces, une plus grande difficulté d'exécution et une certaine complexité esthétique. Mais, de façon générale, comparée à son modèle européen, l'œuvre américaine met en évidence une plus grande simplicité dans la texture musicale, et moins de rigueur dans le traitement formel : « Nous nous trouvions devant une nouvelle élaboration des idées antérieures ; une simplification de la texture musicale marquée par une tendance à différencier d'une façon plus marquée la main droite (plus difficile) et la main gauche (plus facile). »[479]

Aujourd'hui, il est très difficile de savoir, à partir de sources officielles, la façon dont les Indiens jouaient cette musique. Les données sont très contradictoires quant à la « qualité » du son et à la performance, certainement différente de celle d'un musicien européen. Les instruments, de fabrication locale, ont indéniablement beaucoup contribué à cette différence. Ceci peut nous amener, soit à exalter l'originalité de ces compostions, comme des exemples uniques d'un style incomparable, soit à souligner une certaine pâleur expressive de ces mêmes œuvres comparées à celles des compositeurs européens de la même période. Ces deux orientations sont des idées préconçues et par conséquent fausses. Pour reconnaître la valeur de ces œuvres, il faut souligner que, chez les Indiens, il n'existait pas, comme en Europe, la notion de génie individuel ou du créateur solitaire. En raison de cette incompréhension, une grande partie de cet univers sonore était mal perçu dans sa réelle complexité historique.

Cependant, peu à peu, commence à se dégager une vision plus juste des sources manuscrites et iconographiques, fournissent une image sensiblement différente. Par

[478] KENNEDY (Frank) S.J. «Colonial Music from the Episcopal Archive of Concepción, Bolivia», in Latino Music Americana Review, éd. University of Texas, 1988, p. 9.
[479] ILLARI (Bernardo) CD K.617036, *Zipoli l'Américain.*

exemple, une des constatations les plus importantes est que la production musicale des missions était, dans la plupart des cas, anonyme et visait clairement à la fonction liturgique. D'où la volonté des autorités jésuites d'envoyer dans les missions d'Amérique latine des compositeurs de la trempe de Zipoli ! Bien que celui-ci ne se fût jamais rendu à Chiquitos, sa musique y était connue et habituellement interprétée grâce à la circulation culturelle entre les jésuites.[480]

D'ailleurs, ses différentes compositions, à force d'être copiées et recopiées, devenaient presque des créations collectives, toujours, bien sûr, orientées vers la fonction liturgique, et également utilisées comme modèles dans le cadre de l'enseignement. Si l'on établit, en nous plaçant dans le contexte de l'époque et du lieu, que la composition musicale n'était pas, pour les Indiens, ignorants de la notion d'individualité européenne, une activité qui avait une valeur en soi, l'on se figure aisément qu'il était courant pour les musiciens (jésuites ou Indiens) d'avoir une connaissance de base du répertoire, ce qui leur permettait de s'adapter aux besoins et aux contraintes imposées par l'exécution (instruments, partitions, musiciens disponibles, etc.).

Ces facteurs ont rendu la musique des missions une pratique hybride, multiple et fluide, susceptible d'incorporer des éléments locaux, la rendant extrêmement diversifié. Ces recueils sont particulièrement précieux car ils constituent le seul moyen de clarifier nos connaissances sur la culture musicale des anciennes missions américaines. C'est ainsi qu'on a évoqué d'hypothétiques séjours de Zipoli parmi les Indiens Chiquitos en Bolivie ; ou, à défaut, la venue à Córdoba, de Guaranis et de Chiquitos, reconnus comme particulièrement aptes à recevoir l'enseignement d'un maître, sans qu'aucune preuve ne vienne conforter de telles spéculations. Sa musique *américaine*, nous l'avons déjà constaté, était empreinte d'un style différent de celui de sa production européenne. Elle semble également avoir été écrite pour un public qui ne connaissait pas les conventions européennes formelles et expressives de l'époque, faisant ainsi appel à la simplicité de l'ensemble sans pour autant nuire à la virtuosité individuelle : « la démarche pédagogique usitée par Martin Schmid ne pouvait qu'avoir de profondes répercussions sur la nature même des partitions retrouvées à Chiquitos et Moxos, toutes soumises aux processus de

[480] CLARO (Samuel), "Antología de la Música Colonial en America del Sur", Santiago du Chili, éd. Universidad de Chile, 1974, p. 98.

simplification. Dans son principe la simplification consistait, comme son nom l'indique, à ajuster l'écriture et les difficultés d'une œuvre aux limites techniques et psychologiques des musiciens ainsi, parfois, que de leur public. »[481]

Nous venons de décrire le contexte dans lequel pouvait se dérouler l'activité musicale de Zipoli, préparée par Sepp et enfin développée par Schmid. C'est donc dans ce climat que travailla l'auteur de la *Sonate d'intavolatura,* au moment même où, en Europe, le Baroque musical connaissait son apogée. Il nous faut, avant toute chose, bien prendre conscience de la présence de Zipoli dans la musique missionnaire pour déceler, d'une part la raison de son œuvre américaine, et d'autre part le pourquoi de son influence immédiate dans les missions. C'est ainsi, et dans cet esprit, que Zipoli explore l'ensemble du monde musical sacré de l'époque : messes ou partie des messes, psaumes, hymnes, séquences et autres pièces liturgiques, motets, introïts, etc. Grâce à sa musique dont Zipoli est le maître-d 'œuvre, la renommée musical jésuite déveine imposante.

Les recherches et les travaux sur notre musicien sont loin d'être terminés, et ne se termineront peut-être jamais. Quoi qu'il en soit, et quel qu'ait pu en être le contexte historique, les manuscrits musicaux des missions que nous avons consultées, ont été d'une importance capitale pour pouvoir apprécier dans sa totalité le mouvement missionnaire baroque au Nouveau Monde. Ce dernier a généré deux phénomènes : imprégner la vie liturgique autant que la pratique musicale. Les archives musicales regroupées aujourd'hui à Concepción nous on permis de parcourir le cheminement des œuvres (de Córdoba aux réductions) de celui qui aurait été l'un des principaux compositeurs jésuite : Domenico Zipoli. Ces œuvres ont continué à être interprétées, même hors des canaux traditionnels de circulation.[482]

Une carrière somme toute bien traditionnelle, dont rien ne laissait présager que son auteur entrerait dans la légende en devenant *l'Orphée chrétien, l'Orphée des Guaranis.*

Cependant, que peut-on dire de l'héritage de cette culture ?

[481] PACQUIER (Alain), op. cit. pp. 191-192.
[482] Voir ROLDAN (Alex Waldemar), « Zipoli y los archivos de Moxos y Chiquitos. »

III.4. Questions sur l'interprétation de la musique missionnaire au XVIII^{e} siècle.

Certes, qu'on le veuille ou non, la vision que nous avons de l'héritage jésuite se teinte d'une nuance à laquelle notre point de vue n'est pas étranger. Cette limitation, que nous ne remarquons généralement pas et avec laquelle nous nous identifions a priori et inconsciemment, est définie en termes culturels par l'influence de certains paramètres relatifs à notre temps. Nous dirons que nos conventions ou les idées de notre époque détermineront notre vision. Cette circonstance est particulièrement observable dans la compréhension des traditions. De malentendu en malentendu, d'erreur en erreur, cela nous a amenés aux considérations communément admises aujourd'hui, fidèles héritières d'une série de propositions historiques erronées. Nous ne traiterons donc pas dans cette partie de la capacité des Indiens à assimiler la culture européenne, mais de quelques conceptions propres aux américanistes, étroitement liées à leur temps et à leur culture. Le problème qui, du moins, dans un premier temps s'impose, est celui de l'authenticité historique et musicale qui sera au cœur de notre démarche : Comment pouvons-nous savoir comment était-elle interprétée la musique à cette époque ? Notre connaissance de ces pratiques musicales sont-elles fondées et dans quelle mesure ? Comment pouvons nous éviter l'erreur ?

Prenons par exemple : un auditeur du XVIII^{e} siècle aurait été stupéfait d'entendre la musique comme on la joue le plus souvent aujourd'hui, avec un nombre beaucoup plus important des chanteurs et des instrumentistes. A l'époque baroque l'orchestre ne disposait que un nombre réduit des musiciens. Surtout, le timbre des instruments, la façon de les jouer et la technique vocale étaient très différents de ce qui existe aujourd'hui.

Peut-on reconstituer les œuvres anciennes comme elles sonnaient autrefois ?

Une telle reconstitution est chose très ambitieuse, et les premières tentatives, qui datent du début du XX^{e} siècle, étaient loin d'être convaincantes. Pour comprendre cela, nous devons préciser que la recherche et la restitution correspondante doit se mener, au moins sur trois plans : - Premièrement d'ordre musicologique : on y cherche à définir ce qu'était la musique ancienne, comment on la jouait et comment elle s'insérait dans le contexte social et artistique de l'époque, au moyen de la lecture des partitions originales

et de leurs indications annexes, de la consultation des livres et documents anciens et de l'iconographie, enfin de l'examen des instruments eux mêmes.

- Deuxièmement : les instruments originaux étant rares, (toujours au début du XX^{e} siècle) souvent en mauvais état et modifiés postérieurement à leur construction, il aurait fallu à l'époque en construire des copies aussi exactes que possible, en utilisant les techniques de construction de l'époque baroque ; ceci aurait aidé à en comprendre le fonctionnement.

- Troisièmement : cette musique il faut la jouer avec tous les problèmes que pose une technique d'exécution et un style à réinventer. Ces deux derniers volets – reconstitution des instruments et leur utilisation en concert– sont de mise en œuvre beaucoup plus récente que, les recherches proprement musicologiques. En effet, le mouvement ne date guère que d'une trentaine d'années et reste encore cantonné à quelques pays. Cependant, si l'on entame une étude historique ou musicologique il nous est nécessaire, au cours des recherches, d'essayer de nous dégager de l'époque contemporaine. C'est particulièrement difficile dans le cas qui nous occupe, car nous sommes si ancrés dans nos habitudes musicales héritées du romantisme tardif que nous avons de grandes difficultés à comprendre les documents et même à lire les partitions, à croire à la fidélité des images et à détecter les très fréquents changements ultérieurs apportés aux instruments anciens.

Il nous est également nécessaire de faire abstraction de la notion de progrès en musique, qui ne recouvre en fait qu'une évolution du goût, pour tenter de comprendre ce qu'était justement le goût de nos ancêtres. Nous découvrons alors, une esthétique bien différente de celle que nous connaissions.

Celle du XVII^{e} et du XVIII^{e} siècles est dite par convention *baroque*, et c'est à cette époque que nous nous intéresserons ici. En fait, le terme *baroque* recouvre une variété considérable de styles différents selon la nation et la période. L'art baroque est en général un art de classes sociales élevées : cour, noblesse ou haute bourgeoisie, ce qui n'exclut d'ailleurs pas d'avoir des racines populaires profondes. Cet art cherche à éblouir les sens et à convaincre en faisant appel à eux plutôt qu'à la raison, comme le montre parmi bien d'autres exemples un texte de l'Allemand J.J. Quantz que nous citons dans une traduction d'époque (1752) : « L'expression de la musique peut être comparée à celle d'un orateur.

L'orateur et le musicien ont tous deux le même dessein, aussi bien par rapport à la composition de leurs productions qu'à l'expression même. Ils veulent s'emparer des cœurs, exciter ou apaiser les mouvements de l'âme, et faire passer l'auditeur d'une passion à l'autre. » [483]

Que l'on songe à une statue de Bernin, à une peinture de Rubens ou au théâtre dé Corneille, pour ne citer que le XVII[e] siècle, et l'on conviendra que cette définition peut s'étendre à tout l'art baroque.

Tentons de voir d'abord comment, de par leurs principes acoustiques mêmes, les instruments baroques se prêtent à une telle esthétique. Nous verrons ensuite comment était organisé l'orchestre. Si nos orchestres actuels comptent avec une remarquable variété d'instruments, les instruments baroques étaient plus variés encore. Le plus souvent, les instruments existaient en familles entières de différentes tailles, encore que certains membres d'une famille (comme là *basse de viole* dans la famille des *violes*) aient quelquefois dominé au point de faire disparaître leurs parents. Bien entendu, les instruments ont évolué au cours de la période baroque, bien plus pour suivre les tendances du goût que pour des raisons techniques mais ces changements sont sans commune mesure avec les bouleversements qu'ils ont connus depuis la fin du XVIII[e] siècle jusqu'au milieu du XIX[e]. Non seulement beaucoup ont disparu, mais aucun des instruments de l'orchestre actuel n'est identique à son éventuel homonyme de l'époque baroque.

Après avoir compris, la question de la *authenticité* dans les interprétations anciennes, on peut accepter que la seule version *historiquement authentique* est soutenue par le seul critère de vérité qui s'impose : le résultat d'une alchimie qui combine l'état actuel des nos connaissances historiques et musicologiques avec une possibilité réelle de reconstruction adaptée à notre époque. Alors l'image de musicien indigène nous propose un double vision : fidélité à la vérité historique, et crédibilité pour recréer une œuvre artistiquement valable.

Puisque la question sur les instruments originaux est éclaircie, présentons maintenant certains aspects particuliers des archives musicales des anciennes missions

---

[483] QUANTZ (J.J.) cité par BOUCE (Paul-Gabriel), *Contraintes et Libertés dans La Grande-Bretagne du XVIIIème siècle,* Paris, éd. Publication de la Sorbonne, 1988, p. 174.

jésuites à Moxos et ailleurs. Nous nous sommes fondés sur certains des résultats obtenus au cours des enquêtes menées par le biais de l'organisme CONICET[484] en Argentine sur la continuité des pratiques musicales dans les réductions après l'expulsion des jésuites.

En effet, c'est grâce à la documentation conservée, et aux divers travaux sur le terrain, que l'on peut vraiment comprendre comment les Indiens ont conservé jusqu'à aujourd'hui les pratiques musicales héritées de jésuites. De même, l'inventaire des biens des jésuites après leur expulsion révèle, entre autres choses, quel type d'instruments fut utilisé à cette époque. Il apparaît que l'organisation de ceux-ci était calquée sur le modèle des chapelles musicales européennes : violons, altos, orgues, flûtes, etc.[485]

Mais le point le plus important pour nous est l'existence même de cette archive[486]. Celle-ci rassemble certes des œuvres de la période jésuite et post jésuitique. Cependant, d'autres raisons attirent notre curiosité : en effet, cette archive historique est toujours accessible. Plus étonnant est le fait que leurs détenteurs et utilisateurs sont des autochtones, illettrés ou presque, et donc incapables de lire une partition. Vraisemblablement, ce répertoire a été conservé et transmis par tradition orale, le signale le rapport CONICET de 1997 : « Plus extraordinaire encore, l'on s'aperçut très rapidement que les Chiquitos et les Moxos retranscrivaient régulièrement certains de ces manuscrits qu'ils jouent encore chaque année en faisant appel à la tradition orale. »[487]

Or, comme nous l'évoquions au début de notre propos, pour interpréter aujourd'hui cette musique, ces mêmes musiciens autochtones placent leurs partitions sur des pupitres comme des musiciens professionnels ! Ne sommes-nous pas là devant ce qui ressemble à une mystification ? Par ailleurs, malgré la continuité par et de la transmission orale, ces manuscrits musicaux ont été préservés par le biais de copies successives faites même après l'expulsion des jésuites – ce qui, déjà, apporte la preuve de la continuité des

---

[484] Consejo Nacional de Investigaciones Cientificas y Tecnicas (Conseil National de la Recherche Scientifique et Technique) www.conicet.gov.ar

[485] HUSEBY (Gerardo) « Adoption, intégration et ré fonctionnalisation des instruments de musique européens et autochtones dans les chapelles de Chiquitos et Moxos », Buenos Aires, 1992, éd. Faculté des sciences humaines et sociales, pp. 128-134.

[486] *Rapport Final de projet de recherche et développement CONICET PID 3777/92, de tradition écrite et orale tradition dans la musique des missions jésuites : le cas des Moxos*. Buenos Aires, 1997, non publié.

[487] POMMIER (Édouard), Préface CD Domenico Zipoli, *Vêpres de San Ignacio,* Ensemble ELYMA, K617027, p. 37

activités musicales, véritable institution de l'héritage jésuitique.[488]

Mais, ce qui confirme notre point de vue critique, c'est qu'à partir de la seconde moitié du siècle dernier, on observe un processus de détérioration des copies par l'apparition d'erreurs, qui sembleraient révéler la perte de connaissances musicales des membres de la chapelle et de la transmission du répertoire par pure transmission orale. Le répertoire conservé est principalement religieux, dont il nous semble qu'une grande partie provienne de l'extérieur des missions. La plupart de ces œuvres sont due à des auteurs comme Domenico Zípoli et Martin Schmid. Il faudrait tout de même préciser que seule une minorité de ces partitions porte la signature de leur auteur. En général, les noms inclus dans les notes appartiennent aux copistes, qui, dans de nombreux cas, étaient maîtres de chapelle.[489]

Enfin, cette archive étant encore utilisée, l'ordre de ses parties varie constamment. En 1991, l'équipe de chercheurs du CONICET ne le trouva pas dans la même disposition que celui présenté par Axel Roldán dans son catalogue[490].Selon la classification de Roldán, les œuvres sont recueillies dans leur totalité, c'est-à-dire toutes les voix dans un seul cahier et ordonnées à leur tour selon sa fonction liturgique [491] : «Le plus important ce n'est pas la référence exacte de l'original où l'œuvre se trouve - comme dans une archive classique - mais le reflet d'une structure musicale complexe, religieuse et culturelle dans la tradition établie par les jésuites.»[492]

Le fait de maintenir de manière immuable les coutumes de cette période, comme par exemple placer sur un pupitre une partition bien que les « musiciens » ne puissent pas la lire, démontre la valeur que ces peuples ont assignée au patrimoine historique des

[488] HUSEBY (Gerardo), Ibidem.
[489] Voir Chapitre premier.
[490] ROLDAN (Alex), « Un Archivo Musical Americano », p. 85.
[491] Ibid. Ainsi, tout est rassemblé en Messes, Chants de Noël, Magnificat, Lamentation, Passion du Christ et Sacrements
[492] Traduit par nos soins : « Lo importante no es tener la referencia exacta de donde está el original de la obra –como lo sería en un archivo histórico musical convencional– sino reflejar la estructura de un complejo musical, religioso y cultural con raíces en la tradición establecida por los jesuitas. » WAISMAN (Leonardo), "Catálogo del Archivo Musical de San Ignacio de Mojos", (Catalogue des Archives musicales de San Ignacio de Moxos) Buenos Aires, 8-11 de septiembre de 1992, éd. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

jésuites, produisant, par la même occasion, une *mystification* de cet héritage.[493] Très probablement, le répertoire des missions a été semblable dans toutes les régions. En savoir davantage sur ces archives, c'est une façon d'aborder et de comprendre le passé musical baroque en Amérique latine. Certes, la restitution de la musique des missions, tout particulièrement de celle de Zipoli, et son retour à notre environnement sonore peuvent se décident – au bout du compte – en fonction des critères actuels d'interprétation. Mais il est une autre voie dans l'analyse de cette musique qui consiste à se conformer simplement à l'effectif vocal et instrumental dont disposaient les musiciens missionnaires, dont Zipoli à son époque. Dans cette optique, il est crucial de différencier la *musique en dehors des missions* et *la musique des missions.*[494] On aurait alors, dans la restitution musicale qui en découlerait, la prédominance d'une dimension quasiment archéologique limitant l'interprétation à un nombre fort réduit d'interprètes et des recours expressifs qui satisferaient à un souci de *pureté* historique.

En effet, aujourd'hui, Il est très difficile de savoir, à partir de sources officielles, la façon dont les Indiens jouaient cette musique. Les données sont très contradictoires quant à la « qualité » du son et à la performance, certainement différente de celle d'un musicien européen. Les instruments, de fabrication locale, ont indéniablement beaucoup contribué à cette différence. Ceci peut nous amener, soit à exalter l'originalité de ces compostions, comme des exemples uniques d'un style incomparable, soit à souligner une certaine pâleur expressive de ces mêmes œuvres comparées à celles des compositeurs européens de la même période. Ces deux orientations sont des idées préconçues et par conséquent fausses. Pour reconnaître la valeur de ces œuvres, il faut souligner que chez les Indiens il n'existait pas, comme en Europe, la notion de génie individuel ou du créateur solitaire. En raison de cette incompréhension, une grande partie de cet univers sonore était mal perçu dans sa réelle complexité historique. Cependant, peu à peu, commence à se dégager une vision plus juste des sources manuscrites et iconographiques, fournissent une image

[493] Voir WAISMAN (Leonardo), "Culturas indígenas, barroco europeo, utopías universales. Aspectos de la música y las artes en las misiones de Chiquitos", ponencia presentada en las *Jornadas de Teoría e Historia del Arte* organizadas por el Centro Argentino de Investigadores en Arte, Buenos Aires, 8-11 de septiembre de 1992, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

[494] Voir HUSEBY (Gerardo), "Un caso de sincretismo cultural en Mojos : las trompetas múltiples denominadas bajones", en Informe Final Proyecto de Investigación y Desarrollo CONICET PID nº 3777/92, *Tradición escrita y tradición oral en la música de la misiones jesuíticas : el caso de Mojos.* Buenos Aires, 1997,

sensiblement différente. Par exemple, une des constatations les plus importantes est que la production musicale des missions était, dans la plupart des cas, anonyme et visait clairement à la fonction liturgique. D'où la volonté des autorités jésuites d'envoyer dans les missions d'Amérique latine des compositeurs de la trempe de Zipoli ! Bien que celui-ci ne se fût jamais rendu à Chiquitos, sa musique y était connue et habituellement interprétée grâce à la circulation culturelle entre les jésuites[495].

D'ailleurs, ses différentes compositions, à force d'être copiées et recopiées, devenaient presque des créations collectives, toujours, bien sûr, orientées vers la fonction liturgique, et également utilisées comme modèles dans le cadre de l'enseignement. Si l'on établit, en nous plaçant dans le contexte de l'époque et du lieu, que la composition musicale n'était pas, pour les Indiens, ignorants de la notion d'individualité européenne, une activité qui avait une valeur en soi, l'on se figure aisément qu'il était courant pour les musiciens (jésuites ou Indiens) d'avoir une connaissance de base du répertoire, ce qui leur permettait de s'adapter aux besoins et aux contraintes imposées par l'exécution (instruments, partitions, musiciens disponibles, etc.)

Ces facteurs ont rendu la musique des missions une pratique hybride, multiple et fluide, susceptible d'incorporer des éléments locaux, la rendant extrêmement diversifié. Ces recueils sont particulièrement précieux car ils constituent le seul moyen de clarifier nos connaissances sur la culture musicale des anciennes missions américaines. C'est ainsi qu'on a évoqué d'hypothétiques séjours de Zipoli parmi les Indiens Chiquitos en Bolivie ; ou, à défaut, la venue à Córdoba, de Guaranis et de Chiquitos, reconnus comme particulièrement aptes à recevoir l'enseignement d'un maître, sans qu'aucune preuve ne vienne conforter de telles spéculations. Sa musique *américaine*, nous l'avons déjà constaté, était empreinte d'un style différent de celui de sa production européenne ; de même que le compositeur a adapté sa musique à la tradition locale des missions. Elle semble également avoir été écrite pour un public qui ne connaissait pas les conventions européennes formelles et expressives de l'époque, faisant ainsi appel à la simplicité de l'ensemble sans pour autant nuire à la virtuosité individuelle.

[495] CLARO (Samuel), "Antología de la Música Colonial en America del Sur", Santiago du Chili, éd. Universidad de Chile, 1974, p. 98.

Le Père Knogler S.J. (1717-1772) nommé à la réduction de Santa Ana dira de ces œuvres qu'elles : « sont faciles mais agréables à écouter, et adaptées à ces gens, elles s'accommodent aux circonstances. »[496]

Mais revenons à ce premier chemin, qui est d'assumer ces œuvres et de les recréer en fonction de ses potentialités expressives, avec le risque, bien entendu, de la dénaturer : « Maintenant, pendant qu'on travaille sur des transcriptions des œuvres pour les rendre valables à un public contemporain, il est urgent de faire publier des inventaires minutieux de toutes ces compositions.» [497] Écrit Ayestaran.

Voilà ce qui est particulièrement significatif : « transcriptions des œuvres pour les rendre valables à un public contemporain ». Nous nous trouvons ici au cœur du problème : l'obligation de rendre les œuvres des missions plus intéressantes pour un public averti. On sait que la plupart des manuscrits trouvés sont, en plus d'être en piteux état, incomplets. La science des musicologues sera de combler cette lacune, mais à quel prix !! Une musique améliorée, certes, mais trahie en quelque sorte. La simplification, prônée par les jésuites, n'est plus de rigueur : l'on donne dans la complication ! Mais, avant d'en arriver à cette nouvelle complexité, encore faut-il avoir pu apprécier le répertoire musical dont il est question : savoir quelle était sa finalité, comment il était interprété, quelles étaient ses limites. Bien sûr, on peut l'ignorer et, comme ce que nous constatons actuellement, s'attaquer à une tâche plus *créative* qui consiste à prendre en compte le public contemporain et ses attentes en matière d'émotion, trahissant toute vérité historique. Entre ces deux chemins, à savoir le souci de l'historicité et le souci de divertir, les transcriptions de Bernardo Illari et les interprétations de Gabriel Garrido ont choisi ouvertement la deuxième option. Schmid, sur la trace de Zipoli, avait simplifié cette musique ; Illari l'a rendue contemporaine…

---

[496] PACQUIER (Alain), op.cit. p. 192.

[497] AYESTARAN (Lauro), « Domenico Zipoli Y el barroco musical sud américano », in *Revista Musical Chilena*, Santiago du Chili, 1962, p. 95 :
En estos momentos, mientras se prepararan sus transcripciones para hacerlas viables para los públicos contemporáneos, se hace urgente la publicación de minuciosos inventarios de esas cantorías.

CONCLUSION GÉNÉRALE

En pleine Amazonie, des Indiens chantent encore du baroque, toujours par tradition orale, depuis plus de deux siècles sans interruption. Cette musique importée, art presque populaire, est chantée, comme par le passé, en langue profane, voire en dialecte local et contient toujours des éléments empruntés au théâtre sur des sujets religieux. Il n'y a pas à proprement parler de musique profane, de même qu'il n'y a pas de musique purement instrumentale car elle est toujours associée à une fonction : la célébration religieuse. Il n'existe pas non plus de catégorie, séculaire, populaire ou sacrée : tout est intégré en un seul genre, comme en architecture ou en sculpture. Cette « autre moitié » du baroque musical universel a permis, contre toute attente, de découvrir que ce patrimoine était beaucoup plus qu'une *copie conforme* des formes européennes. Ses adaptations, d'une incroyable diversité, nous offrent aujourd'hui un monde musical riche modelé par la rencontre des deux cultures : « Pas de mystique sans considérations de formes ; pas de formes sans plongée dans l'essence divine. Telle est, en somme, la définition du baroque. »[498]

C'est dans cette optique que nous pouvons désormais envisager une vision plus claire de la figure et de la personnalité de Domenico Zipoli. L'étude de sa vie, qui a constitué la première partie de notre travail, au-delà de l'intérêt qu'elle présente *per se* et pour la musicologie, a contribué de façon étonnante à la réponse que nous avons tenté d'apporter à cette question fondamentale : Qui fut Domenico Zipoli, et que représentait sa figure et sa musique en l'état actuel de notre connaissance de la musique ancienne ?

Le bouleversement que Zipoli apporta à sa vie en partant comme missionnaire modifia substantiellement son langage et son esthétique. Les potentialités dont il avait fait preuve en Italie avaient-elles alors atteint leurs limites ? Rien de tel, même s'il est vrai que des questions surgissent à propos de sa décision de partir au Paraguay. C'est ce paradoxe même qui fait que la totalité de sa production doit nécessairement être associée au contexte historique et aux événements qui ont entouré sa redécouverte. Chez Zipoli, le milieu socioculturel est un facteur indispensable, non seulement pour la compréhension

[498] Sollers (Philippe), *Baroque au Paraguay*, Paris, éd. Musée Galerie de la Seita, 1995, p. 28.

de la voie radicale qu'il a suivie, mais aussi pour éclairer le choix de certains genres musicaux et les caractéristiques de son langage musical.

Son itinéraire d'Europe en Amérique le transforme en un créateur d'exception. Cependant, à la lumière des traits stylistiques, on a observé d'importantes différences entre les deux périodes de composition européenne et américaine dans les différents domaines de l'harmonie, de la structure formelle et de la texture. La modalité expressive qui se dégage de ses œuvres américaines se résume en un seul thème, bien précis : celui de l'*évangélisation*. Avec une pertinente adaptation au milieu, il simplifie ses moyens, travaillant principalement avec des chœurs en homophonie[499], des harmonies de base et une instrumentation élémentaire dans le style de la musique didactique. Les solutions choisies par le compositeur sont à mi-chemin entre l'esthétique du baroque tardif et un besoin de simplification permettant la participation de la population indigène, que l'on souhaitait dans les missions. En Amérique, comme l'affirme le musicologue Bernardo Iliari, « Zipoli, de compositeur religieux, est devenu un religieux compositeur.[500] »

On constate alors que la musique occupa une place prépondérante dans la conversion des Indiens. Elle en est même indissociable. Outil idéal pour toucher le cœur et l'esprit des populations, la musique constitua, dès le début du XVI^e^ siècle, une des activités centrales des missionnaires chargés d'évangéliser les nouveaux mondes conquis au nom de la religion catholique. En effet, cette esthétique baroque submergea le continent américain de ses réalisations architecturales, picturales mais également musicales. « Enchanter les sens tout en éclairant l'esprit. Ce que les Jésuites attendent des musiciens et de la musique. »[501]

C'est ainsi qu'une incursion plus fouillée dans le système des réductions nous a donné d'autres éléments de réponse. Ce qui nous importe peut finalement se résumer à cette autre question fondamentale : comment les jésuites et les Indiens ont-ils géré leur altérité ? L'on reconnaît aujourd'hui que les jésuites avaient comme objectif, outre l'évangélisation, aussi bien théorique que pratique la préservation de l'identité du peuple

[499] Homophonie peut tout d'abord désigner une musique collective à l'unisson. Dans ce cas, le mot est synonyme de monodie, et s'oppose à la polyphonie et à l'harmonie. Par exemple, le chant grégorien est homophone.
[500] ILLARI (Bernardo) *La personalidad de Zipoli a la luz de su obra americana* (La personnalité de Zipoli à la lumière de son œuvre américaine), Ed. Universidad de Córdoba. 1989-1990, p. 135.
[501] GUILLOT (Pierre), *Les Jésuites et la musique,* p. 100.

indigène et de ses formes de vie individuelles et collectives. C'est-à-dire de sa culture et, tout particulièrement, de sa langue, surtout lorsque celle-ci devenait le véhicule privilégié de la communication et de l'enseignement de la musique.

Car – Lévi-Strauss l'a suffisamment démontré –, la culture d'un peuple c'est sa langue. Plus une langue est codifiée, (donc écrite, avec des graphiques, des syllabes, des mots, des images), plus elle est apte à révéler comme à protéger l'identité d'un peuple, par exemple, en perpétuant les légendes qui expliquent l'origine et les mythes de la création. Lorsqu'une langue ne repose pas sur un système d'écriture, elle s'exprime uniquement au travers de la tradition orale, au risque de disparaître. Si la langue disparaît, la culture disparaît également. Sans culture, il ne peut y avoir d'identité : « En entraînant les Guaranis au-delà des rapides d'Iguazú, elle les a protégés des paulistes. En imposant la pratique exclusive du guarani dans les missions, elle a permis à cette langue de rester vivante. » [502]

Dans cette perspective, la création d'un cadre social approprié était indispensable, d'autant que la christianisation ne consistait pas seulement à baptiser le plus grand nombre d'Indiens ![503] Au contraire, l'évangélisation consistait bien plus à, selon Ignace de Loyola, se faire *barbares parmi les barbares*[504] –, c'est-à-dire s'intéresser à la culture guarani et s'en servir à des fins apologétiques, en comblant l'espace vide de rituels des Indiens par les leurs. Cette attitude montre déjà un respect envers ces hommes en état « d'innocence primitive » qui leur apparaissaient comme des chrétiens qui s'ignoraient.

> « S'ils pouvaient douter de leur missions, les jésuites de Paraguay n'en trouveraient-ils pas la meilleure justification dans les prédictions de Saint Thomas premier apôtre de l'Amérique ? Les indiens, en effet, confient aux jésuites qu'un homme très sage et qui faisait de grands miracles est venu il a très longtemps dans leurs contrées. Les Tupis de Brésil l'appellent Sumé, les Guaranis du Paraguay Pay Zumé : n'est ce pas là une déformation de Tomé, Thomas. »[505]

---

[502] LACOUTURE (Jean) *Les jésuites,* p. 402.
[503] HAUBERT (Maxime), *Indiens et Jésuites au Paraguay*, *Rencontre de deux messianismes,* Archives des sciences sociales des religions, Année 1979, Volume 27, (pp. 119-133); p. 123.
[504] Voir BUISSIÈRE (Jean), S.J. *La vie de Ignace de Loyola,* Lyon, Ed. A. Molin, 1670, p. 189.
[505]Dans les mythes guaranis par exemple, les Jésuites retinrent le héros civilisateur Sommay. Sommay ou Sumé (dans les textes portugais), qu'avait enseigné l'agriculture et l'organisation sociale. Ce héros ayant laissé des traces de pas sur le sol près de la baie de Rio, les Jésuites en déduisirent qu'il s'agissait de San Tomé – le passage était facile de Somé à Tomé – dont les Écritures disent qu'il est allé porter la bonne parole à travers le monde.

Les jésuites firent également une relecture de la mythologie guarani à la lumière de cette interprétation, extrayant de cette mythologie les faits les plus semblables à leur propre univers religieux. Faut-il alors employer le mot d'*acculturation* pour désigner ce double mouvement d'assimilation des éléments culturels guaranis et espagnols ? Le fait est que les jésuites ont bel et bien ont contribué à la création de cette culture mythique hybride qui commence à prendre forme à cette époque. Mais cette acculturation, à première vue, ne serait-elle pas, sinon une déculturation, du moins une inculturation ? Plus encore, que peut-on comprendre par inculturation ?

Il s'agit, semble-t-il, d'une adaptation de l'Église aux diverses civilisations ou cultures dans lesquelles la parole de Dieu doit être annoncée.[506] Donc, ces premiers évangélisateurs ont tenu à christianiser les usages locaux en transformant les fêtes païennes en fêtes chrétiennes. N'est-ce pas un souci d'inculturation qui a amené l'Église à remplacer le grec par le latin dans sa liturgie, dès le IV^e^ siècle ? Quand on constate, par exemple, le nombre d'erreurs dans le passage du latin au français, comment pourrait-on ne pas en craindre davantage encore quand il s'agit d'adapter des textes à des langues locaux ? Pour ne pas alourdir ce paragraphe, citons seulement l'effort des jésuites pour s'adapter aux coutumes locales en Chine, effort malheureusement interrompu par le Pape. Il faut enrichir cette langue (le guarani), travail particulièrement long et difficile. La christianisation des us et coutumes locaux ne fut pas plus aisée qu'elle ne le fut dans les premiers siècles et le risque est toujours grand de dévier vers un syncrétisme dangereux.[507] « Vouloir balayer l'idolâtrie par la force, avant que ne reçois spontanément l'Évangile, équivaux à obstruer la porte de l'Église à chaux et au sable. »[508]

Le rôle des jésuites fut alors déterminant. Pour eux, comme nous l'avons déjà dit, il faut se faire *barbares parmi les barbares*. Les jésuites apprennent le guarani, le structurent par l'écriture et l'imposent dans l'ensemble des réductions qu'ils organisent[509]. Ils élaborent une écriture et une grammaire, comme langue courante : «

---

[506] L'inculturation est un terme utilisé en missiologie chrétienne pour désigner la manière d'adapter l'annonce de l'Évangile dans une culture donnée.

[507] Système philosophique ou religieux basé sur le mélange de plusieurs doctrines différentes.

[508] ACOSTA (José d') cité par DUVIOLS (Pierre), *La lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial,* Toulouse, éd. Mirail, 2008, p. 165.

[509] Ce sont les jésuites qui impriment les premiers dictionnaires castillan/guarani, ainsi que des catéchismes en langue guarani.

L'écriture en guarani, pendant la deuxième moitié du XVIII[e] siècle, était un phénomène culturel assez enraciné dans la vie civile des villages missionnaires.[510]

Selon leurs adversaires, par exemple les jansénistes[511], les jésuites, s'ils avaient théorisé l'utopie que tant de visionnaires ont rêvée avant eux, n'étaient pourtant jamais parvenus à un résultat concret.

> « Les Jésuites ont toujours suscité réserves, polémiques et hostilité. Ils sont au service du pape alors que se renforcent les États nationaux. Ils mettent en avant la chrétienté à une époque où les souverains, mêmes catholiques, refusent au souverain pontife un pouvoir temporel et se défient de certaines de ses initiatives spirituelles. En France, ils heurtent les traditions gallicanes et exaspèrent les évêques par leur autonomie. Les éléments de la haine qui s'exprime contre eux dépassent pourtant, et de loin, les explications rationnelles. Les jésuites sont victimes des jansénistes, mais également de sentiments troubles, profonds, malsains qui répondent, accompagnent, amplifient l'animosité janséniste. »[512]

Nous suivons cette analyse. En effet, les jésuites descendirent à terre, ils se mêlèrent aux groupes indigènes, ils vécurent parmi eux, et, par des paroles, des sons et des images, ces *Orphées* du christianisme firent entendre avec succès à leurs auditeurs le sens mystérieux de l'Évangile. Muratori louera ce « christianisme heureux [513]». Une abondante littérature a forgé une légende, noire ou dorée, c'est selon. Or, si l'achèvement des jésuites ne fut pas celui d'une sorte de « communisme » théocratique chrétien[514], il s'avéra en tout cas une tentative de créer un espace autonome où la réalité du partage des biens, l'organisation – certes paternaliste – l'esprit évangélisateur teinté de christianisme primitif, et, surtout, le maintien de la langue, permirent d'assurer un haut niveau de vie et de préserver la culture guarani en un temps où la majorité des autochtones des Amériques connaissait un sort qui n'était guère enviable. Comme l'écrit Lévi-Strauss dans *Tristes*

---

[510] MELIA (Bartomeu) Cité par DOMINIQUE (Pierre), op. cit. p. 180.
[511] Leur dispute était officiellement théologique. Elle portait sur le libre-arbitre, comme la dispute entre les protestants et les catholiques, mais plus particulièrement sur le problème de la grâce, de la grâce "suffisante", de la grâce "efficace", et sur la signification de ces mots. Les jansénistes se référaient à Saint Augustin, à travers Jansénius. Alors que l'ordre des Jésuites avait été fondé pour combattre le protestantisme.
[512] COTTRET (M.), *Jansénismes et Lumières,* Paris, éd, Albin Michel, 1998. p. 123.
[513] Voir MURATORI (M.) *Relation des Missions au Paraguay*.
[514] En somme, l'Etat jésuite fut une théocratie socialiste dans le sens propre du terme. Théocratie, car il s'agissait de christianiser les Indiens et d'instaurer le règne de Dieu. Socialiste, car tous les facteurs de production, terres, outils, fermes, animaux de traits, réserves de semences appartiennent à la collectivité. Seuls de petits lopins de terres sont alloués aux indigènes pour leur consommation personnelle.

tropiques : « Qui dit homme dit langage, et qui dit langage dit société. »[515] Reste ce constat : la préservation de la langue guarani, sans doute peut-être à des fins d'évangélisation, a permis à ce peuple de garder son identité. N'a-t-elle pas justement été rendue possible par l'usage d'une langue sensuelle et universelle dont les jésuites connaissaient la force et l'éternité : la musique ?

On constate que les Indiens avaient une inclinaison toute naturelle pour la musique et les sons européens et que, grâce à ce penchant, la musique fut utilisée par les jésuites comme une arme puissante capable de séduire ces « âmes sauvages », ces chrétiens qui, selon eux, s'ignoraient, afin qu'ils adoptent le mode de vie chrétien. En somme, le résultat visible et audible d'une symbiose culturelle entre indigènes et Européens. Mais soulignons d'emblée que cette vision, un brin naïve et idéaliste, ignore la manière dont les indigènes ont réellement perçu ces musiques étrangères. Tous ces aspects font partie d'un processus culturel et politique plus vaste, connu sous l'appellation de « culture de la mission ».

Quel a été l'impact de l'expérience missionnaire sur l'identité des Indiens ? Quelle place la musique a-t-elle occupé dans ce processus ? Quelle a été l'attitude des Indiens face à la musique européenne ? Les Indiens étaient-ils capables de composer de la musique ? Peut-on parler de respect de la culture locale ?

Nous avons donc tenté d'élucider ces questions à partir des informations dispersées dans les nombreux documents consultés. Certes, le tableau que nous possédons jusqu'à présent peut sembler assez fragmentaire. Toutefois, deux idées nous permettront de le consolider : 1) La politique musicale des jésuites fut suffisamment flexible pour pouvoir s'adapter à chaque lieu. 2) Les indigènes apportèrent leurs notes singulières, notamment dans le domaine de l'interprétation et de la performance, à cette musique européenne. L'adoption et l'adaptation par les Indiens de l'apport musical jésuite donnèrent à la liturgie chrétienne – avec tout son appareil visuel et sonore – une nouvelle forme artistique. En effet, cette idée idyllique d'évangélisation se cristallisa en la création d'un style, dont l'héritage, scrupuleusement entretenu, nous est presque entièrement parvenu : *le baroque jésuitique.*

---

[515] LÉVI-STRAUSS (Claude), *Tristes Tropiques*, chapitre XXXVIII, Paris, éd. Plon, 1955, p. 450.

ANNEXES 1

I. Analyse des œuvres européennes le plus significatives de Domenico Zipoli

-Sonate d'Intavolatura pour orgue et clavecin

Cette œuvre se compose de deux grandes parties : la première, pour orgue, la seconde, pour clavecin. Le mot *Sonate* a ici un sens qui n'est pas précisément le même que celui de la forme cyclique que nous connaissons habituellement. *Sonate,* chez Zipoli, est, au sens étymologique, un morceau à faire sonner, de même que la forme cantate était, au début, un morceau pour chanter.

Nous voyons ainsi que la *Sonate d'Intavolatura* se présente davantage comme un recueil, dont la première partie est formée d'œuvres d'une totale indépendance entre elles ; tandis que la seconde partie est une véritable succession de suites de danses pour clavecin reliées entre elles par une unité tonale qui définit la forme classique de suites, si importante à l'époque. Pourquoi ce titre singulier de *Intavolatura* ? *Intavolatura* (tablature) est le nom qu'on utilise à l'époque pour signaler la notation musicale pour les instruments polyphoniques (orgue, clavecin, luth).[516]

> « Selon l'acceptation traditionnelle, la *basse continue* est un procédé d'écriture et d'accompagnement caractéristique des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles. Il s'agit d'une sorte de « sténographie musicale » où, d'une seule partie de basse parfois surmontée d'indications de chiffrages, on peut déduire un accompagnement improvisé sur un instrument polyphonique (clavecin, orgue, luth, harpe). Parce qu'il offre un accompagnement permanent (continu), il permet aux voix et aux instruments de concerter librement entre eux, d'apparaître et de disparaître sans créer de rupture dans le discours musical. »[517]

La tablature, qui est une réalisation de l'Ars Nova de la Renaissance, est également l'un des principes fondamentaux de la notation moderne. Au XVI^{e} siècle l'avait déjà pratiqué jusqu'à Frescobaldi (1583-1643), d'où il découle directement la musique de Zipoli, avec son fameux recueil *Toccate e partite d'intavolatura per cembalo* (toccatas et partitas en tablature pour le clavecin). La sonate de Zipoli propose l'exposition la plus

[516] La tablature de l'orgue est écrite sur deux portées et la basse chiffrée (continuo) voix basse avec des chiffres.
[517] MORRIER (Denis), *Chroniques musiciennes d'une Europe baroque,* Paris, éd. Fayard, 2006, p. 59.

réussie du contrepoint italien, solide mais souple et inspiré, bien loin de ce qui fut le rigoureux contrepoint flamand. C'est avec cette œuvre de Zipoli que commence à s'opérer la transition entre le contrepoint et le simple accompagnement, ce qui signifie également le passage de l'écriture horizontale (contrepoint) à l'écriture verticale (harmonie). L'harmonie d'*Intavolatura* est estimée à juste titre équilibré. On ne peut en ôter une seule note sans risquer d'anéantir sa construction. La première partie comprend une *Toccata*, cinq *Canzones*, quatre commentaires organistiques de la liturgie de la *Messe*, deux *Élévations*, une après la *Communion*, une à *l'Offertoire*[518] et, enfin, une *Pastorale*. La partie consacrée au clavecin comprend quatre Suites et deux Partitas à la manière d'un thème avec des variations ornementales. Une caractéristique importante de cette œuvre est l'unité de style et la solidité de la forme. La partie d'orgue est conçue en contrepoint à trois voix ; la partie de clavecin, à deux.

Qui plus est, que selon sa gravure de sa Sonate d'Intavolatura, Zipoli aurait été organiste à la *Chiesa del Gesù* (église des jésuites), à Rome. C'est ce que conteste Curt Lange en se fondant sur sa recherche aux archives du fond jésuitique qui se trouvent, justement à Rome.[519] En effet, à l'église des jésuites à Rome, entre 1695 et 1704, fut maître de chapelle Giovanni Battista Giansetti ; entre 1704 et 1741, comprenant donc la période de permanence de Zipoli, le maître de chapelle fut Carlo Francesco Cesarini. Tous deux partirent en retraite à la fin de leur contrat.[520] Clément XIV dissout la Compagnie de Jésus en 1773, et confisque leurs biens (une deuxième confiscation eut lieu en 1873). Les biens seront restitués en 1924. Curt Lange révisera avec beaucoup d'attention ces archives. Les frais liés à la musique de la *Chiesa del Gesù* furent rapportés dans deux livres de comptabilité appelés *Uscita* (sorties). Les frais pour un maître de chapelle sont notés sans mentionner le nom de la personne en question. Les seuls documents où sont nommés les musiciens sont les contrats – ce qui peut laisser croire que le contrat de Zipoli est perdu. En tout cas, Lange précise avec raison les clauses et les

[518] Dans la liturgie catholique, l'offertoire, souvent appelé par son nom latin *Offertore*, est le moment où les fidèles apportent les offrandes sur l'autel pour la célébration de la Messe.
[519] LANGE (Curt), « O caso Domenico Zipoli », p. 26.
[520] SZARAN (Luis), *Domenico Zipoli, una vida, un enigma,* éd. Fundación Paracuaria, Jesuiten mission Nürnberg, Allemagne, 2005, p. 107.

obligations dues à une éventuelle démission du poste.[521] En revanche, nous pouvons supposer que Zipoli a peux exercer ses talents d'organiste dans d'autres églises à Rome, mais nous ne disposons d'aucune attestation en dehors de la couverture des Sonates et, si cela était le cas, nous ne savons pas pendant combien de temps il remplit cette charge.

a) Première partie (orgue)

1) Une *Toccata* en ré mineur ouvre le recueil des pièces pour orgue. Elle est composée de cinq parties. La première est une entrée solennelle : Lento (mouvement lent). La deuxième est un passage rapide au caractère d'improvisation. La troisième est également un Lento, la quatrième partie un Andantino (mouvement modérée) à trois voix possédant un contrepoint très élaboré. La cinquième partie, enfin, est un Allegro (mouvement rapide) ou l'on reconnaît le mouvement rigoureux de la *Toccata*.

2) La première *Canzone* en ré mineur est composée de quatre *versets*. Le premier est une brève improvisation à la manière d'une *Toccata*.

3) La deuxième comprend un contrepoint à trois voix. Le troisième et le quatrième *Verset* développent une même idée mélodique avec de légères modifications, présentée d'abord en noires dans le troisième *Verset*, pour apparaître dans le quatrième en doubles croches et croches. La *Canzone,* enfin, dont le thème dérive de la même idée mélodique, est une noble page organistique en contrepoint libre.

4) La troisième *Canzone* est un *fugato* rigoureux en trois parties. Sur ces quatre *Versets*, le dernier, en forme de gigue, est particulièrement intéressant.

5) Le premier *Verset* est une harmonie horizontale, à la manière d'une *Toccata*. Les trois *Versets* suivants ont un contrepoint très élaboré.

6) La *Canzone* est ample et très développée. Une section intermédiaire nous rappelle les *Fugues alla Giga* de Jean-Sébastien Bach.

7) *All'Elevazione,* riche dans son processus modulatoire, est un exemple du mouvement lent du baroque italien.

8) Composition à caractère joyeux.

9) II s'agit de la seconde méditation sur *l'Élévation*.

10) *All'Offertorio*.

---

[521] LETRAN (Juan de), *Archivo de Salariati della Cappella della Musica,* (Archive de Salaries de la Chapelle musicale), cité par LANGE (Curt.), «O caso Domenico Zipoli », op. cit., p. 23.

11) La *Pastorale* reflète l'atmosphère des innombrables descriptions musicales italiennes de la Nativité. Par son doux mouvement de berceuse et son rythme de *Sicilienne,* elle se rapproche des compositions de Noël de Frescobaldi et de Corelli.

b) Deuxième partie (clavecin)

1) La première Suite de ce recueil est la moins intéressante. Elle se compose d'une suite : *Prélude-Courante-Aria-Gavotte.*

2) La deuxième *Suite* comprend un *Prélude*, une *Courante,* une *Sarabande* et une *Gigue.* Cette fois-ci, le *Prélude* présente un contrepoint assez élaboré.

3) La troisième *Suite*, en ut Majeur : *Prélude-Allemande-Sarabande-Gavotte-Gigue*, occupe une place éminente dans toute l'œuvre. Tous ces mouvements sont divisés en deux parties.

4) La première des *Partitas* est composée de onze variations ornementales. Le thème est divisé en deux parties. Les variations présentent le même nombre de mesures, sauf la sixième et la septième variation, qui, par rapport au temps binaire, double le nombre de mesures.

5) La quatrième *Suite* correspond un plan *Prélude-Allemande-Gavotte-Menuet*. C'est peut-être la plus élaboré de toutes. La même idée maîtresse du *Prélude* servira d'unité constructive à l'œuvre.

6) L'intérêt principal de cette pièce réside dans des variations qui brodent le thème. L'invention et la fantaisie surgissent constamment surtout dans la dernière variation, qui rappelle l'écriture virtuose de Domenico Scarlatti.

-O Daliso, da quel di' che partisti (Oh Daliso, que dire depuis que vous êtes partie)

Cantate pour soprano. La cantate *O Daliso* occupe les pp. 374-379 d'un manuscrit intitulé *Italian Cantatas*, vol. II, composé par 402 pages, conservé dans le Staats und Universitätsbibliothek d'Hambourg. Le volume, contient 69 cantates. Quoiqu'il se fonde sur une versification très maniérée, le texte n'est pas prive de grâce. Il s'agit d'un monologue dans lequel Irène, abandonnée par son amant Daliso, passe ses journées à pleurer son amour perdu dans la forêt. Elle se confie au vent et à l'eau d'un ruisseau. Les arbres sont une image métaphorique qui évoquent les soupirs et les larmes d'Irène, créant, de cette façon, une sorte de dynamique des affections propre à l'époque baroque, fondée

sur le modèle tension-détente qui correspond à la structure formelle de la cantate, c'est à dire récitatif aria.

-Delle offese de vendicarmi (Vengeresses des offenses)

Cantate pour soprano. Le manuscrit se trouve dans la *Deutsche Staatsbibliothek* de Berlin. Cette œuvre a été reconstruite par Francisco Curt Lange dans la décennie de 1950, et éditée pour la première fois en 1985 par G. Zanibon, à Padova, Italie. Le texte surement appartient à la Princesse Teresa Strozzi. La cantate *Vengeresses des offenses* relate le suicide de Lucrèce, épouse de Collatinus, après avoir été outragée par Sextus Quartinius. (Cet événement s'était produit au IV^{e} siècle av. J.-C., au temps d'un des derniers souverains de Rome, Lucius Tarquinius).

Au point de vue purement musical, abstraction faite des circonstances romanesques d'ou elle est sortie, cette œuvre de Zipoli est, à plus d'un titre, très réussi. La passion du texte, débordante en apparence, s'y adapte instinctivement aux lois de l'art baroque et s'exprime en créant un cadre idéal que un grand nombre de musiciens de l'époque on pris comme modèle : la *Cantate*.

-*Sonate* pour violon et continuo (accompagnement de clavier et basse continu), avec quatre mouvements : *Prélude, Corrente, Sarabande et Giga.* Manuscrit existant dans la *Sächsischen Landesbibliothek* a Dresde.

II. Lexique

Accompagnement : Partie d'une composition, subordonnée à une ou plusieurs parties principales, vocales ou instrumentales qu'elle soutient.

Accord : Ensemble des hauteurs entendues simultanément et pouvant donner lieu à une perception globale identifiable comme telle.

Allegro : (Italien ; gai, rapide) indication de tempo (mouvement) assez rapide. **Alto** : Terme indiquant la voix qui se situe entre la voix supérieure (soprano) et le ténor.

Alto : Terme indiquant la voix qui se situe entre la voix supérieure (soprano) et le ténor.

Autos Sacramentales : Pièces de théâtre représentent le Passion du Christ.

Audiencia : Division régionale

Baryton : Voix masculine intermédiaire entre la basse et le ténor, tant en timbre qu'en tessiture.

Basse continue : Partie accompagnante d'une composition, très caractéristique de la musique baroque.

Cantate : Pièce vocale à une ou plusieurs voix avec accompagnement instrumentale.

Chaman : Prêtre et guérisseur, « sorcier » dans les sociétés d'Asie et d'Amérique, c'est un homme prestigieux chargé de la liaison entre le monde surnaturel et la vie de chaque groupe.

Encomendero : Chaque *encomienda* relevait de l'autorité d'un encomendero, chargé au nom du Roi d'Espagne, de l'administration des terres et de la main d'œuvre indienne. Pouvaient prétendre au titre *d'encomendero* les Espagnols, nobles ou soldats, les créoles et les métisses reconnus par leur père espagnol. Les ordres religieux reçurent également des terres et des Indiens en *encomiendas*.

Encomienda : Système appliqué par les Espagnols lors de la conquête de l'Amérique, qui consiste à confier un cheptel et un groupe d'Indiens à un *encomendero* (un Espagnol qui reçoit une terre dont il peut jouir mais qu'il ne possède pas). Il est chargé de l'évangélisation des Indiens qui, en contrepartie, travaillent pour lui sans rétribution.

Fugue : Forme musicale fondée sur le principe de l'imitation d'une phrase ou d'une mélodie, obéissant à un schéma strict.

Livret : Poème en vers ou en prose sur lequel le musicien écrit un opéra ou un comédie lyrique.

Partition : Superposition, sur une même page, de toutes les parties vocales et instrumentales d'une œuvre.

Prélude : Pièce servant d'introduction à une œuvre musicale.

Réduction: La *reductio* désigne en latin l'action de ramener. « *Ad vitam civilem et ad Ecclesiam reducti*», «*réduits à la vie civile et à l'Église.* » Cité-État d'Amérique du Sud organisée par l'Espagne et l'Église instaurée de 1610 à 1767 par l'ordre des jésuites, cette cité état est placée sous la dépendance et la protection de cet ordre religieux.

Tablature : Ancienne dénomination de la notation musicale pour certaines instruments du Moyen Âge au XVIII^{ème} siècle.

Vihuela : Instrument à cordes pincées intermédiaire entre le luth et la guitare.

Villancico : Cantique de Noël, villanelle en français.

III. Chronologie de Domenico Zipoli

1688	Naissance le 17 octobre à Prato (Toscane)
1699	Confirmation à Prato. La cérémonie est célébrée par Monseigneur Leone Strozzi, oncle de Maria Teresa Strozzi.
1707	Requête auprès du grand–duc Cosme III, afin d'obtenir une bourse lui permettant d'étudier la musique à Florence.
1708	Études à Florence et départ pour Naples ou ne restera que peu de temps auprès d'Alessandro Scarlatti.
1709	Études à Bologne. Fréquents séjours à Rome, pour y travailler avec le compositeur Bernardo Pasquini.
1710	Mort de Pasquini. Il semble s'être installé définitivement à Rome au cours de cette même année.
1715-17	Séjours à Rome. Compositions de nombreuses œuvres sacrées (toutes perdues), mais également des trois cantates encore existantes : *Dell'offese a vendicarme* (texte de Teresa Strozzi), *Mia bella Irene et O Daliso*. Ainsi que d'une sonate pour violon et clavier.
1716	Composition à Rome de la *Sonate d'Intavolatura* (dédiée à Teresa Strozzi) et départ pour Séville. Entrée de Zipoli comme novice (frère) dans la Compagnie de Jésus.
1717	Fin du séjour sévillan avec, le 5 avril, le départ pour le Nouveau Monde. Arrivée au Río de la Plata au cours de l'été 1717 et installation au collège jésuite de Córdoba. Début des études, mais il ne peut pas être ordonné prêtre, du fait de la vacance du siège archi-épiscopal interdisant temporairement toute consécration.
1725	Il semble avoir contracté la phtisie. Transféré à l'Estancia (Hacienda) Santa Catalina, à une quarantaine de kilomètres de Córdoba.
1726	Mort à Santa Catalina le 2 janvier où il est inhumé.

IV. Livrets (Opéras, Cantates, œuvres diverses)

San Ignacio de Loyola (Opéra)

ACTO 1 :

Introducción

-Escena 1

Aria

Ignacio :

Ay ! ay ! Qué tormento,
vivir lejas de Vos
Mi Señor, mi Bien, mi Dios.

Aria

Ignacio :

Oh! vida, cuanto duras !
Oh! muerte, lo que tardas!
Oh! dulce Amor! qué aguardas
en romper ataduras ?
Desátame, y separa
del cuerpo con la muerte,
que sin fin deseo verte,
oh! mi Dios, cara a cara

-Escena 2

Recitado

Mensajero 1 :

Ignacio, ya no es tiempo
de llanto y suspiros.

Ignacio :

quién eres tu
que inquietas mis retiros ?

Mensajero 1 :

Un mensajero soy, a ti enviado,
del campo de la paz, con el recado
de que dejes ya tu retiramiento.

ACTE 1 :

Introduction

-Scène 1

Aria

Ignace :

Ah ! Ah ! Quel tourment
Vivre loin de vous
Seigneur, mon bienfaiteur, mon Dieu.

Aria

Ignace :

Ô vie, comme tu es longue !
Ô mort, comme tu tardes !
Ô doux amour, qu'attends-tu
Pour briser les entraves ?
Délie-moi et sépare-moi
De mon corps avec la mort,
Puisque je désire vous voir
Ô mon Dieu, face à face.

-Scène 2

Récitatif

Premier Messager :

Ignace, ce n'est plus le temps
Des pleurs et des soupirs.

Ignace :

Qui es-tu qui déranges ma retraite ?

Premier Messager :

Un messager, qui t'est envoyé
Du camp de la paix
Pour te demander
D'abandonner ta retraite.

Aria

Ignacio :
Oh, qué contento
sufrir aquí por Vos,
mi Señor, mi Bien, mi Dios!
Aria
Ignacio :
Cuanto fui, soy y seré
cuanto merecí y espero
con un animo sincero
ya todo te lo entregué.
Tan feliz fuera mi suerte,
Cuanto, no puedo decirte,
si aquí pudiera servirte
aunque arriesgara el no verte.
Aria
Ignacio :
Oh! qué contento
sufrir aquí por Vos,
mi Señor, mi Bien, mi Dios !

-Escena 3 :
Recitado
Mensajero 2 :
Ignacio, pues eres fuego
y fuego de Dios ardiente,
sal luego, ya diligente!
No es tiempo de descansar
entre los astros y estrellas ...
Aria
Mensajero 2 :
... cuando fulmina centellas

Aria

Ignace :
Je suis heureux de
pouvoir souffrir pour vous,
Ô Seigneur, mon bienfaiteur, mon Dieu !
Aria
Ignace :
Qui je fus, je suis, je serai.
tout ce que je mérite et espère
avec un enthousiasme sincère,
puisque je vous ai tout donné.
Si heureux sera mon sort
je ne peux vous le dire,
de même que si ici je pourrai vous servir,
au risque de ne plus jamais vous revoir.
Aria
Ignace :
Je suis heureux de
pouvoir souffrir pour vous
Ô Seigneur, mon bienfaiteur, mon Dieu !

Scène 3 :
Récitatif
Deuxième Messager :
Ignace, tu es le feu,
le feu du Dieu ardent.
Sors prestement et diligemment,
car ce n'est plus le temps de se reposer
entre les astres et les étoiles.
Aria
Deuxième messager :
Alors que le maître de l'enfer

el capitán deI Averno
y trata ya de formar su campo
con su hueste deI Infierno,
y todo lo enciende.
Recitado
Ignacio:
Ah, pérfido! Ah, traidor!
Ah, inicuo engañador!
Y qué pretende ?
Recitado
Mensajero 1 :
Oponerse de Cristo a la persona ...
Mensajero 2 :
y quitarle vasallos y corona.
Ignacio :
Alto pues! vamos a prisa,
a oponernos con valor,
que en batallas del Señor
tenemos su fortaleza.
Aria - triple
San Ignacio :
Contra este tigre rampante
con mi Dios corro a pugnar
y con mi escuadrón volante
quiero guerra presentar.
Mensajero 1 :
Las banderas por delante
de Jesús quiera llevar,
y cuando su cruz levante,
al soberbio he de humillar.
Mensajero 2 :
Por mi Jesús yo, constante,
iré también a pelear;

déchaîne le foudre et déjà
tente de lever son armée
et par sa horde infernale
d'embrasser le monde
Récitatif
Ignace :
Ah ! Perfide, Ah ! Traître,
Ah ! Vilain séducteur,
Que cherche—t-il ?
Récitatif
Premier Messager :
S'opposer à Christ en personne.
Deuxième messager :
Et retirer ses vassaux et sa couronne.
Ignace :
Halte, donc, dépêchons-nous de nous
imposer avec courage
et résistance
dans les batailles du Seigneur
Aria à trois
Ignace :
Contre ce tigre rampant
je cours me battre, mon Dieu à mon côté,
et, avec mon escadron volant,
je veux précipiter la guerre.
Premier Messager :
Je porterai devant
les bannières de Jésus
et quand j'érigerai sa croix
j'humilierai l'orgueilleux.
Deuxième messager :
Toujours constante, pour mon Jésus,
je partirai aussi au combat,

no dudando que triunfante
la victoria he de alcanzar.
Recitado
Ignacio :
Vamos presto y sin tardar,
puesto que al arma ha tocado.
-Escena 4 El Demonio.
Recitado
Demonio :
De mi Señor; a vosotros enviado
en Ligereza vencí el pensamiento .
. . .miento, miento.
Ignacio :
quién es tu dueño ?
Mensajero 1 :
De quién eres criado'
Demonio :
oídlo, y lo sabréis en un momento !
Aria
Demonio :
Es el mayor monarca de la tierra,
en paz siempre feliz, y mas en guerra.
El Orbe todo teme su potencia,
y hasta el alma le rinde obediencia.
Por él militan tierra, mar y viento,
mas por ahora es su intento, ..tiento
una cosa lograr muy estimada,
y con todos sus haberes buscada.
-Escena 5 La tentación
Recitado
Mensajero 1 :
cual puede ser esa, tan apreciada ?
Aria

ne doutant pas du triomphe
que la victoire me donnera
Récitatif
Ignace :
Allons prestement et sans tarder
car c'est l'arme qu'il a touchée
-Scène 4 : Le démon
Récitatif
Un Démon :
C'est mon maître qui m'envoie,
ma pensée, je l'ai vaincue légèrement.
(Je mens, je mens.)
Ignace :
Qui est ton maître ?
Premier messager :
Qui t'a créé ?
Un Démon :
Écoutez, et vous le saurez tantôt.
Aria
Un Démon :
C'est le plus grand monarque de la terre
toujours heureux en paix, et plus en guerre
tout l'univers criant sa puissance
et jusqu'à l'âme lui prête obéissance.
La terre, la mer et le vent servent,
mais pour l'heure son intention (je vous tente)
est d'obtenir une chose, très précieuse,
Qu'il recherche par tous les moyens.
-Scène 5 La tentation
Récitatif
Premier messager :
Qu'est-ce que cela, cette chose si précieuse ?
Aria

Demonio :

Que sigáis su bandera es,
y os convida con el goce feliz
de vuestra vida, coronada de flores
y laureles, arrayán, mirto y claveles.

-Escena 6 : Los dichos

Recitado

Ignacio :

Ah, traidor. Tu mismo te manifiestas.

Mensajero 1 :

huye, tirano infiel!

Mensajero 2 :

apártate, Luzbel
con tus propuestas!

Los tres :

huye, tirano infiel! apártate, Luzbel!

Recitado

Demonio :

Por mas golpes que reciba,
siempre os haré guerra viva.

Ignacio :

huye, pérfido traidor, que no temo tu furor !

Aria a tres

(los tres textos son cantados simultáneamente)

Ignacio :

Contra este tigre rampante
con mi Dios corro a pugnar
y con mi escuadrón volante
quiero guerra presentar.

Mensajero 1 :

Las banderas par delante,
de Jesús quiero llevar,
y cuando su cruz levante

Un démon :

Elle est la bannière que vous devriez suivre,
pleine de jouissance joyeuse
votre vie couronnée de fleurs
de lauriers, de myrte et d'œillets.

Scène 6 : Les dires

Récitatif

Ignace :

Ah ! Traître, toi-même te démasques !

Premier messager :

Fuis, infidèle tyran !

Deuxième messager :

Éloigne toi, Lucifer
avec tes promesses.

Les trois :

Fuis, infidèle tyran, éloigne-toi, Lucifer

Récitatif

Un démon :

Vos attaques ne me touchent pas
et toujours je vous ferai une guerre cruelle.

Ignace :

Fuis, perfide traitre, je n'ai pas peur de ta fureur.

Aria à trois

(Les trois textes sont chantés simultanément)

Ignace :

Contre ce tigre rampant
je cours me battre, mon Dieu à mon côté,
et, avec mon escadron volant,
je veux précipiter la guerre.

Premier Messager :

Je porterai devant
les bannières de Jésus
et quand j'érigerai sa croix

el soberbio he de humillar.

Mensajero 2 :

Par mi Jesús yo, constante,
iré también a pelear,
no dudando que triunfante,
la victoria he de alcanzar

ACTO II La despedida

-Escena 1

Aria

Ignacio :

Oh Jesús, mi bienamado,
te doy gracias por tu amor
y te pido par favor,
que en mi pecho el fuego alientes,
y a luchar por ti me lleves.

Recitado

Ignacio :

Oh! ciega gentilidad condenada a las tinieblas!

Mensajero 2 :

De tu fuego una centella el Oriente ilustrara.

Ignacio :

Dichosa tal vez es ella
Oh! y qué feliz quien se va.

Mensajero 2 :

Javier es él, es contigo
eso le puedes mandar,
voy te lo pues a llamar.

Aria

Ignacio :

Oh! Javier esclarecido hijo mío...,
solo tu puedes romper las cadenas
de ese mundo tan grande y tan sufrido

j'humilierai l'orgueilleux

Deuxième messager :

Toujours constante, pour mon Jésus,
je partirai aussi au combat,
ne doutant pas du triomphe
que la victoire me donnera

ACTE II Les Adieux

Scène 1

Aria

Ignace :

Ô Jésus mon bien-aimé,
Je te remercie pour ton amour,
Je voudrais te demander
De nourrir en ma poitrine le feu
Qui en ton nom la lutte mènera.

Récitatif

Ignace :

Ô ces gentils aveugles condamnés aux ténèbres !

Premier messager :

De ta flamme, une étincelle brillera en Orient.

Ignace :

Bienheureuse soit-elle !
Ô, Heureux celui qui peux enfin partir.

Deuxième messager :

Celui-ci est Xavier,
Tu peux l'envoyer.
Donc, je vais l'appeler.

Aria

Ignace :

Ô Xavier, mon fils clairvoyant,
Toi seul peux rompre les chaines
De ce monde si vaste et si soufrant !

-Escena 2

Recitado

Javier :

Aquí estoy padre. que ordenas ?

Ignacio :

Ya conviene, oh Javier,
que partas a tu destino.

Javier :

Cual es, deseo saber,
para emprender el camino.

Ignacio :

Al Oriente, hijo, el cielo te destina,
y que vayas es voluntad divina.

Javier :

Gustoso y pronto iré; mas padre.
allá qué haré ?

Aria

Ignacio :

De Jesús propagaras la milicia
contra la ceguedad y la malicia
sacando de las fauces del Infierno
tanto gentil que vive sin gobierno,
para que debajo del estandarte
de Cristo, milite tan grande parte.

-Escena 3: Misión

Recitado

Javier :

Es demasiado encargo a mi flaqueza,

Ignacio :

Dios lo ordena, El te dará la fortaleza.

Aria - doble

Javier :

Pasa ligera,

-Scène 2

Récitatif

Xavier :

Je suis là mon père. Quels sont tes ordres ?

Ignace :

Il est temps, Xavier
que tu suives ta voie

Xavier :

Je désire la connaître pour
me mettre en route.

Ignace :

A l'Orient, mon fils, le ciel te destine
Et que tu partes est la volonté divine.

Xavier :

J'irai avec plaisir et célérité, mais, mon père,
qu'y ferai-je ?

Aria

Ignace :

Tu propageras l'armée de Jésus
Contre l'aveuglement et la malice
En extirpant des entrailles de l'Enfer,
Tout gentil qui vive sans gouverne.
Qu'il puisse propager en grande tâche la
Parole de Christ sous sa bannière.

Scène 3 : La mission

Récitatif

Xavier :

C'est trop de poids pour ma faible nature.

Ignace :

Dieu l'ordonne, il te donnera la force.

Aria double

Xavier :

Traverse vite,
Donne une grande gloire

Oh! navecilla,
el mar profundo,
que mi alma espera
ya ver la orilla
del otro mundo.

Ignacio :

Ve sin recela
de la victoria,
que Jesús te envía;
y con tu celo
dará gran gloria
a tu Compañía.

-Escena 4 La despedida

Recitado

Javier :

Yo parto, Ignacio,
solo mi corazón queda contigo.

Ignacio:

Francisco, aquí me quedo,
mas con mi corazón también te sigo.

Javier :

Dios nos aumente la caridad fraterna

Ignacio :

y así nos lleve
a su morada eterna.

Aria doble

Javier :

Ignacio, amado padre,

Ignacio :

Francisco, hijo querido,

Javier :

irme lejos de ti,

Ignacio :

ô nacelle,
Les abîmes de la mer
Car mon âme aspire déjà
a voir le rivage
de l'autre monde

Ignace :

Va sans crainte
de la victoire
c'est Jésus qui t'envoi
et avec ton zèle
Donne une grande gloire
à ta Compagnie !

-Scène 4 : Les adieux

Récitatif

Xavier :

Je pars Ignace !
Seul mon cœur reste avec toi !

Ignace :

François, je reste, mais mon
Cœur reste avec toi.

Xavier :

Dieu nous a comblé d'une fraternelle charité !

Ignace :

Et il nous amènera
à sa demeure éternelle.

Aria double

Xavier :

Ignace, mon père bien-aimé !

Ignace :

François, mon fils !

Xavier :

Partir loin de toi !

Ignace :

Sin ti, quedarme aquí.
Los dos :
Ay ! ayl Qué tormento.
Ignacio :
Mas Jesús amoroso,
Javier :
del alma dulce esposo,
Ignacio :
con su paterno amor,
Mensajero 2 :
convertirá el dolor
en gran contento.

-Escena 5 Epilogo
Relator :
Estas las banderas son
y su fin tan aplaudido
de Loyola esclarecido
Con que en tan buena sazón
en este dia festejamos,
Oh! mi Padre San Ignacio
y será nuevo favor,
el perdón que suplicamos.

Sans toi, je dois rester ici !
Les deux :
Ah ! Ah ! Quel tourment
Ignace :
Mais un Jésus d'amour
Xavier :
A l'âme d'un doux époux
Ignace :
Avec son amour paternel
Deuxième messager :
Il convertira la douleur
en grande joie

Scène 5 : Épilogue
Narrateur :
Ce sont les bannières
Et le dessein digne d'éloges
De l'illustre Loyola.
En cette occasion
Nous fêtons avec elles.
Oh ! Père Supérieur !
Et sera une nouvelle grâce
Le pardon que nous implorons. *(Traduit par nos soins)*

-O Daliso

Aria :

« O Daliso, da quel dı che partisti la tua fedele abbandonata Irene, tra crude, acerbe pene, sospira i vaghi rai del tuo bel viso, cosı sfogando i fieri suoi tormenti, al fonte, al bosco, al prato, all'aura, ai venti. Per pietade aure serene ad Irene insegnate a sospirar. Deh mostrate o fonti o fiumi a miei lumi nuova idea di lacrimar.

Recitativo :

Aure fonti sı, sı, voi sol potete narrare all'idol moi i miei crudi martiri, or che lungi da me rivolge il piedee se il crudel non crede, perch´e torni a colei donde partı, dite cosı.

Aria :

Senti o caro quell'auretta Vezzosetta sai cose ? `E un sospiro del tuo bene Vedi o caro quel ruscello vago e bello sai cose ? Son le lagrime d'Irene. »

Traduction :

Aria :

Oh Daliso, que dire depuis que vous êtes parti de votre fidèle Irène abandonnée ? Avec des douleurs cruelles et amères, elle soupire pour le charme de vos yeux et de votre joli visage, donnant ainsi libre cours à ses véhéments tourments, aux ruisseaux, aux bois, à l'air et au vent. Ciel clair, par pitié, enseigne-moi à soupirer. Sources, rivières, apprenez moi une nouvelle façon de pleurer.

Récitatif :

Source de l'aurore que dire à mon bien-aimé de mes vifs tourments, maintenant qu'il s'éloigne de moi ? Et, si dans sa cruauté, il ne me croit pas, Qu'il retourne d'où il vient et dites-lui cela :

Aria :

« Écoutez, mon cher, savez-vous qui est gracieux zéphyr? C'est un soupir de votre bien-aimée. Savez-vous qui est ce vague et beau ruisseau ? Ce sont les larmes d'Irène. » (Traduit par nos soins)

-Delle offese de vendicarmi **(Vengeresses des offenses)**

Cantate pour soprano.

Aria :

Delle offese a vendicarmi Chiamo all'armi Voi tiranni miei pensieri. Esser miei più non potete Se non siete Di giust'ira armati arcieri.

Recitativo :

Ma che giova al mio mal l'aspro furore della mente agitata ? Da Tarquinio oltraggiata del più fido onor mio, L'antica luce estinguer sol potrà con pari sorte L'ombra del mio onor, l'ombra di morte. Si, sì: Lucretia mora. Che se del viver moi L'onesta face paragon en addita, Chi ha perduto l'onor perda la vita.

Aria :

A morir chi mi condanna Con sì barbaro destino? Siete voi, nemiche stelle! Perché allor con cor tiranno Non toglieste al dio bambino Gl'empi dardi e le facelle.

Recitativo

Se a vendicar l'offese questo ferro ch'io stringo A svenar il crudel fiero non giunge, Sveni quel sen ond'ei prese diletto. Perché 'indegno oggetto Col sangue suo non toglie il mio rossore, Col sangue mio cancellerò l'errore. Padre sposo da voi in quest'ultimo addio chiedo ristoro Troppo, troppo mi duol che invendicata io moro

Aria :

Recidasi, o numi, Per darmi riposo, Quel sen che tiranno L'onor mi rubò. Così si consumi Chi verso il mio sposo Con forza ed inganno La fede oltraggiò.

Traduction :

Aria :

Que les armes vengeresses des offenses viennent à mon secours !

O vous, tyranniques pensées, vous ne me deviendrez

Supportables que si, tels des archers, vous vous armez d'une juste colère.

Mais qu'une toute autre fureur que celle de mon esprit en feu me vienne en aide ! Outragée par Tarquin Seule l'antique clarté de mon honneur le plus fidele sera capable, par semblable sort, de vaincre l'ombre de Dieu honneur, l'ombre de la mort ! Si, si, que Lucrèce meure, pour que de mon existence l'honnête flambeau puisse être désigné sans honte ! Qui a perdu son honneur a aussi perdu sa vie.

Aria :

Qui me condamne à mourir en un destin si barbare sinon vous, étoiles ennemies ! C'est vous qui me condamnez, étoiles ennemies ! Pourquoi alors, d'un cœur pitoyable, ne pas avoir arraché au dieu Cupidon son flambeau et ses dards cruels ?

Récitatif :

Si pour tenter de venger l'outrage, ce glaive que je serre entre mas mains ne parvient pas à châtier le monstrueux coupable. Qu'alors je périsse moi-même en mon sein, ce sein qu'il a pris plaisir à abuser ; et, puisque l'indigne félon n'a pu de son sang effacer ma honte, c'est avec mon propre sang que je laverai cette injure. O mon père, mon époux, en cet ultime adieux j'implore votre clémence, tant il est douloureux, trop douloureux de mourir invengée !

Aria :

Chatiez, O dieux, afin que je trouve le repos, Châtiez ce sein dont le tyran a souillé l'honneur. Mais aussi, que soit foudroyé celui dont la violence et la traîtrise ont outragé la fidélité d'un époux ! [522]

[522] Texte reproduit du livret d'introduction au CD *Zipoli l'Européen,* Ensemble Elyma, K617037.

-Ma belle Irène.

Cantate pour soprano :

Aria :

Mia bella Irene, Sol da te viene La dolce auretta Del mio sperar. Quando vezzosa Sarai pietosa, Ninfa diletta, Non m'ingannar ! Recitativo Sarà troppo dolore Vedere in preda al vento Le promesse d'amore. Non v'è maggior tormento Che coltivar tenera pianta e bella Challor che, fatta fiore, del suo cultor Promette dolce tregua ai sudori, Gettata è al sol da turbine nel vento.

Aria :

Ma la speranza dice al mio core Ch'il frutto al fiore egual sarà. Nella costanza teme ch'il vento Il suo contento mai turberà.

Traduction :

Aria :

Ma belle Irène, c'est toi seule, que me parvient le doux zéphyr de l'espoir. Tant que tu demeuras si charmante, et si touchante, délicieuse nymphe, ne me trompe pas, nymphe exquise, ne me trompe pas !

Récitatif :

Est-il tourment plus cruel pour un adorateur que d'avoir choyé une belle et délicate plante, elle qui, lui accordant enfin un étendre trêve en se couvrant de fleurs, se voit soudain flétrie par les ardeurs du soleil et les tourbillons du vent !

Aria :

Mais l'espoir à mon cœur murmure que les fruits passeront la promesse des fleurs, il tremble pourtant que, dans la constance, les vents ne parviennent à troubler si doux ravissement (Traduit par nos soins).

- Messe San Ignacio

-Kyrie

Kyrie eleison.	Seigneur, ayez pitié
Christe eleison.	Christ, ayez pitié !

Kyrie eleison.	Seigneur, ayez pitié
-*Gloria*	
Et in terra pax	Et paix sur la terre
hominibus bonae voluntatis.	Aux hommes de bonne volonté.
Laudamus te.	Nous vous louons,
Benedicimus te.	Nous vous bénissons,
Adoramus te.	Nous vous adorons
Glorificamus te.	Nous vous glorifions,
Gratias agimus tibi	Nous vous rendons grâce
propter magnam gloriam tuam.	Pour votre gloire immense.
Domine Deus, Rex coelestis,	Seigneur Dieu, Roi des cieux,
Deus Pater omnipotens.	Dieu Père tout-puissant
Domine Fili unigenite,	Seigneur, fils unique de Dieu,
Jesu Christe.	Jésus-Christ,
Domine Deus, Agnus Dei,	Très-Haut ! Seigneur Dieu, Agneau de Dieu,
Filius Patris.	Fils du Père !
Qui tollis peccata mundi,	Vous qui effacez les péchés du monde,
Miserere nobis.	Ayez pitié de nous.
Qui tollis peccata mundi,	Vous qui effacez les péchés du monde,
Suscipe deprecationem nostram.	Recevez notre prière.
Qui sedes ad dexteram Patris,	Vous qui siégez à la droite du Père,
Miserere nobis.	Ayez pitié de nous.
Quoniam tu solus Sanctus,	Car vous êtes le seul Saint ;
Tu solus Domine,	Le seul Seigneur ;
Tu solus Altissimus Jesu Christe.	Le seul Très-Haut, Jésus-Christ.
Cum Sancto Spiritu	Avec le Saint-Esprit
In gloria Dei Patris.	Dans la gloire de Dieu le Père.

Amen.	Ainsi soit-il.
-*Credo*	
Credo in unum Deum,	Je crois en un seul Dieu,
Patrem omnipotentem,	Le Père tout-puissant,
Factorem coeli et terræ,	Créateur du Ciel et de la Terre,
Visibilium omnium et invisibilium	De tout l'univers visible et invisible.
Et in unum Dominum, Jesum	Et en un seul Seigneur, Jésus
Christum,	Christ,
Filium Dei unigenitum,	Fils unique de Dieu
Et ex Patre natum ante omnia sæcula.	Né du Père avant tous les siècles.
Deum de Deo, lumen de lumine,	Dieu né de Dieu. Lumière née de la Lumière
Deum verum de Deo vero,	Vrai Dieu né du vrai Dieu,
Genitum, non factum,	Engendré, non crée
Consubstantialem Patri,	Consubstantiel au Père
Per quem omnia facta sunt.	Par qui tout a été fait ;
Qui, propter nos homines,	Qui pour nous autres hommes
Et propter nostram salutem,	Et pour notre salut,
Descendit de coelis.	Est descendu des cieux.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto	Qui s'est incarné par l'opération du Saint-Esprit
Ex Maria Virgine.	Dans le sein de la Vierge Marie
Et homo factus est.	Et s'est fait homme.
Crucifixus etiam pro nobis	Il a aussi été crucifié, pour nous
Sub Pontio Pilato;	Sous Ponce Pilate ;
Passus et sepultus est.	Il a souffert et a été mis au tombeau.
Et resurrexit tertia die, secundum	Et il est ressuscité le troisième jour
Scripturas:	Suivant les Écritures ;
Et ascendit in coelum:	Il est monté au ciel

Sedet ad dexteram Patris.	Et il est assis à la droite de Dieu le Père,
Et iterum venturus est cum gloria	Et il reviendra dans sa gloire
iudicare vivos et mortuos:	Pour juger les vivants et les morts ;
Cujus regni non erit finis.	Et son règne n'aura pas de fin
Et in Spiritum Sanctum	Et au Saint-Esprit
Dominum et vivificantem	Qui est le Seigneur qui donne la vie ;
Qui ex Patre Filioque procedit:	Qui procède du Père et du Fils
Qui cum Patre et Filio simul adoratur	Qui conjointement avec le Père et le Fils
Et conglorificatur:	Est adoré et glorifié ;
Qui locutus est per Prophetas.	Qui a parlé par les Prophètes.
Et unam Sanctam catholicam	Et à l'Église, une, sainte,
Et apostolicam ecclesiam.	Catholique et apostolique
Confiteor unum baptisma	Je reconnais un seul baptême
In remissionem pecatorum.	Pour la rémission des péchés.
Et exspecto resurrectionem	Et j'attends la résurrection des
mortuorum.	Morts,
Et vitam venturi sæculi.	Et la vie des siècles à venir.
Amen.	Amen.
-*Sanctus*	
Sanctus, sanctus, sanctus,	Saint, saint, saint,
Dominus Deus Sabaoth.	Seigneur Dieu des armées.
Pleni sunt coeli et terra gloria tua.	Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.
Osanna in excelsis.	Hosanna au plus haut.

- Ad Mariam

Texte latin :

« Missus est Gabriel angélus ad Mariam virginem desponsatam Ioseph nuntians ei verbum et expavescit virgo de lumine ne timeas Mariam invenisti gratiam apud dominum ecce concipies et paries et vocabitur altissimi filius. »

Traduction :

L'ange Gabriel fut envoyé à la vierge Marie, fiancée à Joseph ; il lui adressa la parole et la vierge fut bouleversée. Rassure-toi, Marie, tu as trouvé grâce auprès de Die u; tu concevras et enfanteras un fils et on l'appellera fils du Très-Haut.

-Beatus vir

Texte latin :

Beatus vir, qui non abiit in consilio impiorum, et in via peccatorum non stetit, et in cathedra pestilentiæ non sedit :

Béni soit l'homme qui n'a pas suivi le conseil des impies, et n'est pas resté dans la voie des pécheurs, et n'a pas assis dans le chaire de la pestilence

Ou, plus librement traduit : «Heureux est l'homme qui n'a pas suivi le conseil des impies, et ne s'est pas arrêté dans la rue parmi les pécheurs, et n'a pas allé au conseil des impies

Dans la traduction des Psaumes, on peut choisir la précision pour un résultat plus littéral. Il nous semble que plus une phrase est souple et plus poétique est le texte. La raison en est qu'une traduction équivoque peut obscurcit le sens de la phrase.

Il est dans le droit chemin vers le bonheur éternel. C'est l'homme, qui n'a pas consenti aux suggestions du mal, il n'a pas continué dans le péché. Pas emprunté la voie des pécheurs, et il n'a pas persisté dans la vie des méchants.

- Ave Maris Stella

Texte latin :

Ave, maris stella, Dei mater alma, Atque semper virgo, Felix caeli porta Sumens illud « Ave » Gabrielis ore, Funda nos in pace, Mutans Evae nomen. Solve vincla reis, Profer

lumen caecis, Malanostra pelle, Bona concta posce. Monstra te esse matrem, Sumat per te preces Qui pronobli natus Tulit esse tuus Virgo singularis, Inter mones mitis, Nos culpis solutos Mites fac et castos. Vitam praesta puram, Iter para tutum, Ut videntes Jesu Semper collaetémur Sit laus Deo Patri, Summo Christus decus, Spirituti Sancto Tribus, honor unus. Amen

Traduction :

Salut, étoile sur les flots, sainte mère de Dieu Et vierge à jamais consacrée, Bienheureuse porte du ciel. Recevant cet Ave par la bouche de Gabriel, Mets-nous dans la paix, Retournement du nom d'Eva. Des pécheurs brise les liens. Aux aveugles accorde la lumière, Délivre-nous de nos misères, Obtiens pour nous les vrais biens ! Montre toujours que tu es Mère, Qu'il reçoive de toi nos prières Celui qui est né pour nous, En acceptant d'être ton fils. O Vierge sans pareille Vierge douce entre toutes, Obtiens le pardon de nos fautes Rends nos cœurs humbles et mûrs. Rends sainte notre vie Rends sûre notre route, Afin que, contemplant Jésus, Nous partagions sans fin ta joie. Louange à Dieu le Père, Gloire au Christ souverain Ainsi qu'au Saint-Esprit ; Aux Trois un seul honneur sans fin.

- Crudelis Herodes

Texte latin :

Crudelis Herodes, Deum Regem venire quid times ? Non eripit mortalia Qui regna dat caelestia.

Traduction :

Cruel Hérode, pourquoi crains-tu que vienne Dieu le roi ? Il ne prend pas les royaumes mortels celui qui donne les royaumes célestes

- Chapie Zuichupa

Texte chiquitain :

Chapie, Zuichupa, Zuipoquinunc' anene, Anauxica ape, Anauxiquito aaqui (Aemo nanaiña bama Angeles aemo Querubines aibuma Serafines supazinaca aemo. Sanctus, Sanctus, Sanctus Tan' aezaca zomi. Aitazimunuca zomi Ui cuasiri noto Nayarapata zuichacu uina pataitaña zuizuba aemo.

Traduction :

Merci à notre Dieu. Merci à notre Dieu nous te louons au lever du soleil sois béni dans le ciel sois béni sur terre (à toi, nous tous les anges) les chérubins et les séraphins nous te donnons l'honneur suprême. Saint, saint, saint, nous sommes tes sujets. Tu nous pardonnes par le sang précieux que tu as répandu pour nous, par ton si grand amour pour nous.

-La purpura de la rosa (La Pourpre de la Rose) de Torrejon y Velazco

Représenté le 19 décembre 1701, au palais du vice-roi du Pérou, Pedro Fernandez de Castro, dans le cadre de la célébration du 18e anniversaire du roi Philippe V.

Personnages :

Venus	soprano
Adonis	soprano
Mars	mezzo-soprano
L'Amour	soprano
Belona	mezzo-soprano
Dragon, un soldat	mezzo-soprano
Celfa, un passant	soprano
Chato, un passant	baryton
La désillusion	baryton
L'ire	soprano
La Suspicion	soprano
L'Envie	contra ténor
La Peur	ténor
La Rancune	soprano
Flora (nymphe)	soprano
Cintia (nymphe)	soprano
Clori (nymphe)	soprano
Libia (nymphe)	mezzo-soprano

Muses, soldats et bergers chœurs

Prologue

1) Les Muses - Calliope, Terpsichore, Clio, Polymnie - ont quitté leur refuge pour se consacrer au temple d'Apollon.
2) Uranie répond par une invocation au nouveau soleil capable de renouveler la conjonction des Quatre Éléments.
3) Tour à tour interviennent l'Air, l'Eau, la Terre, le Feu qui célèbrent ce nouveau soleil.
4) Le Temps clame son émerveillement pour le vaillant seigneur qui a subjugué les sphères et les éléments.
5) Tous clament la gloire de Philippe, duc d'Anjou, devenu roi d'Espagne.

Scène I

Un bois

Les nymphes Libia, Flora, Cintia et Clori entrent chacune à leur tour. Elles annoncent que Vénus poursuit une bête féroce, mais que sa beauté, qui est sa meilleure arme, n'agit pas sur les animaux et qu'elle est en danger. Vénus appelle à l'aide. Survient Adonis qui la rassure, ayant blessé la bête. Vénus le remercie et lui demande qui il est. Adonis apprenant qu'il a devant lui Vénus, déesse et reine de Chypre, s'emporte contre son fils Amour. Il explique que fils adultérin de Myrrha, il fut abandonné par son père, et que sa mère mourut, transformée en arbre par les dieux. Condamné à mourir d'amour, il vit retiré dans la forêt et fuit la beauté.

Scène II

Mars répond à la plainte émise par Vénus. Il a appris que l'honneur de Vénus a été offensé et lui propose de la venger. Vénus, embarrassée, bredouille. Mars interroge les nymphes, et Libia finit par raconter que Vénus a été sauvée par un beau jeune homme. On entend soudain des appels aux armes. Survient Bellone qui annonce qu'il est dépêché par Junon : les habitants de Delphes attaquée par l'armée de Cnide, s'inquiètent de l'absence de Mars et réclament son retour. Des soldats entrent et crient "Aux armes". Mars est contraint de partir et est emporté dans un arc-en-ciel avec Bellone.

Scène III

Les rustres Chato et son épouse Celfa devisent sur l'amour qu'ils se portent l'un à l'autre. Chato interroge Celfa sur les rapports qu'elle entretient la nuit avec un dragon au service de Mars. On entend des cris de chasse. Adonis survient et demande aux rustres s'ils ont vu une bête féroce blessée. Il décide de se reposer et s'endort.

Scène IV

Vénus, seule, s'interroge sur ses sentiments. Pendant ce temps, Adonis rêve et se rend compte que celle qu'il a sauvée va lui apporter la mort. Vénus l'entend et le découvre endormi. Elle se demande si elle doit se venger de lui et cherche un moyen de le tuer sans qu'il meure. Vénus appelle son fils Amour qui apparaît. Vénus lui révèle qu'Adonis se vante d'être libéré de l'amour, mais qu'elle lui doit la vie. Amour décide d'enflammer le cœur d'Adonis en lui tirant une flèche. Adonis se réveille, et raconte qu'il a rêvé que le sanglier qu'il avait blessé se retournait contre lui et maculait les roses de son sang, puis qu'un serpent le piquait au cœur. Vénus le rassure. Adonis se met à lui faire des compliments. Vénus le repousse doucement, en fait flattée. La scène devient un jardin où viennent les nymphes.

Scène V

Musique de trompettes et tambours.

Mars, vainqueur de Cnide, est acclamé, mais confie à Bellone qu'à Chypre, il est prisonnier de l'amour jaloux. Interrogé, il fait sortir les soldats et le dragon. Amour survient, indiquant qu'il cherche à protéger Adonis contre Mars. Il se cache pour écouter Mars qui confie son secret à Bellone. Mais Amour est découvert. Mars ne le reconnaît pas et lui demande qu'il est. Amour bredouille et parle par énigme. Mars veut le faire arrêter par les soldats. Amour, sans ses ailes, s'enfuit et Mars le reconnaît alors. Il commande à Bellone de le faire poursuivre. Amour réapparaît, fatigué sans ses ailes, traverse une grotte pour se cacher. Dragon a aperçu Amour, Mars arrive et ils entrent dans la grotte. Ils sont tous deux effrayés et découvrent des menottes, des chaînes et des liens. On entend des bruits de chaînes, puis une musique triste qui crie "Malheur à celui sous l'emprise de la jalousie veut fuir l'Amour en l'empêchant de fuir." On entend puis on voit la Crainte avec une hache, le Soupçon avec une longue-vue, l'Envie avec un serpent, la Colère avec un poignard. Mars les interroge tour à tour pour savoir qui elles sont. Elles répondent tour

à tour et se disent les gardiennes d'un prisonnier de la jalousie, qu'on voit dans la grotte : la Désillusion, à la longue barbe, enchaîné et vêtue de peaux de bêtes. Celle-ci invite Mars à ne pas céder à la jalousie. Elle découvre un miroir dans lequel apparaît la campagne de Chypre, les nymphes, Chato et Celfa. Le Dragon, épris de Celfa est jaloux, et Mars dépité de voir la complicité de Vénus et d'un beau jeune homme. Un bruit de tremblement de terre fait disparaître la grotte.

Scène VI

Vénus est en compagnie d'Adonis. Elle invite le chœur à chanter. Le chœur chante l'amour. Adonis et Vénus échangent des propos sur l'amour. Amour se joint à eux, qui raconte ce qu'il a vu. Vénus éloigne Adonis de peur de la colère de Mars. Elle décide de rechercher chez Vulcain une arme contre sa jalousie. Amour, craintif, se retire, suivi par les nymphes. Mars arrive et fait des vifs reproches à Vénus. Il lui demande où est son amant. Vénus invoque les Furies, et les eaux se mettent à couler. Mars se met à délirer et à perdre la vue. Puis il s'endort. Bellone survient et se fait fort de briser le charme qui a vaincu Mars. Elle fait sonner les cuivres et battre les tambours. On entend des voix qui incitent la Jalousie à se venger et réveillent Mars. Vénus appelle les Nymphes qui appellent à leur tour la Jalousie à mettre bas les armes. Mars sent sa colère tombée. Il décide d'aller à la recherche de l'amant de Vénus avec Celfa et Chato. Vénus invoque les sphères divines et Jupiter pour empêcher Mars de trouver Adonis.

Scène VII

Mars tire Celfa et Chato qui ne veulent pas l'aider. Pour les convaincre, Mars fait appel au Dragon qui arrive avec des soldats. Chato est attaché à un arbre pendant que le Dragon s'occupe de Celfa. Tout à coup, arrivent des paysans qui crient leur crainte du sanglier blessé, et Adonis, bandant son arc, qui tente de les rassurer. Chato désigne Adonis à Mars. Celui-ci demande à la Furie Mégère de rendre la bête la plus féroce possible. Le Dragon reste avec Chato et Celfa. Il se décide à battre Celfa pour qu'elle soit plus docile, ce que Chato approuve. Celfa reproche à Chato de ne pas être intervenu et le prévient qu'elle se vengera. Ils se battent. On entend Adonis appeler à l'aide, puis on voit arriver les Nymphes de Vénus qui s'enfuient.

Scène VIII

Vénus arrive, à moitié nue, les mains ensanglantées. Elle demande si on a entendu des appels. L'écho répond. Vénus est certaine qu'ils viennent d'Adonis et veut s'en assure. Bellone l'en dissuade, pour lui épargner un cruel spectacle, de même que la nymphe Libia. Bellone tente de la consoler en lui faisant comprendre que le sang d'Adonis redonne vie aux fleurs. Vénus est désespérée. Survient Mars qui explique qu'il a cherché partout Adonis mais que celui-ci a été tué par la bête. On voit Adonis étendu au milieu des fleurs. Vénus s'évanouit. O voit apparaître le ciel, dans lequel le soleil se couche en même temps que surgit une étoile. Amour entre, par le haut, tandis que Vénus et Adonis montent peu à peu, chacun de leur côté. Amour explique que Jupiter désire que l'on fasse une fleur du sang répandu et que les fleurs revêtent la couleur pourpre. De plus, une nouvelle étoile, au nom de Vénus se lèvera en même temps que le soleil se couche. Mars retrouve sa jalousie à la vue des deux amants qui montent.[523]

***David et Jonathas,* tragédie en musique de Charpentier**

Prologue

Saül, roi d'Israël, visite la Pythonisse sous un déguisement pour connaître l'issue de sa prochaine bataille contre les Philistins. La Pythonisse évoque l'Ombre de Samuel, qui prédit à Saül qu'il perdra tout : enfants, amis, gloire, couronne.

Acte 1

Banni par la jalousie de Saül, David s'est réfugié chez les Philistins. Il retourne à leur camp après une victoire. Un chœur de guerriers, de bergers et de captifs qu'il a libérés chantent ses louanges (*Marche triomphante*). David souhaite seulement que Jonathas, son meilleur ami et le fils de Saül, soit sauvé, quoi qu'il arrive. Achis annonce à David que Saül et lui sont convenus de se rencontrer pour déterminer s'ils feront la paix ou la guerre.

Acte 2

Pendant la trêve, David et Jonathas se cherchent et se trouvent. Le général israélite Joadab, jaloux du premier, s'efforce de le persuader de combattre, mais en vain. Il

[523] (D'après Livret du CD : *La Púrpura de la Rosa.* Ensemble La Capilla, Direction René Clemencic. Nuova Era Records, L6936).

complote contre lui et décide de dire à Saül que le projet de paix n'est qu'une ruse de David.

Acte 3

Joadab convainc facilement Saül que David trame sa ruine. Le roi accuse David de trahison, et celui-ci se retire, voyant que sa présence irrite Saül.

Acte 4

Saül décide de combattre les Philistins et de détruire David. Les deux armées, animées par Joadab, désirent ardemment la guerre. David se sépare à regret de Jonathan en promettant qu'il fera tout son possible pour les sauver, lui et son père.

Acte 5

La bataille s'engage, et Saül perd. Jonathas est mortellement blessé et meurt dans les bras de David. Saül se jette sur sa propre épée pour éviter la capture.

IV. Biographie des musiciens du Nouveau Monde

- Araujo, Juan de (1646-1712). Prêtre et compositeur prolifique de villancicos né Espagnol et actif en Amérique du Sud. Araujo vécut à Lima dès son plus jeune âge et ne s'établit à Panama que sous la contrainte, après avoir été impliqué dans des intrigues politiques à l'université de San Marcos. Il retourna à Lima en 1672, lorsqu'il fut fait maestro de capilla de la cathédrale de cette ville. Il occupa son dernier poste à la riche cathédrale de La Plata (Sucre, Bolivie), où il servit de 1680 à sa mort.

Atienza y Pineda, Francisco de (vers 1657-1726). Prêtre et compositeur mexicain né Espagnol qui servit d'abord à la cathédrale de Mexico (où il fut impliqué dans une controverse à propos de la nomination de Manuel de Zumaya comme successeur d'Antonio de Salazar) puis à partir de 1712 à la cathédrale de Puebla, où il servit comme meastro de capilla jusqu'à sa mort. Il composa de la musique latine en prima prattica et publia 12 recueils de villancicos (1715-1722).

-

- Cerutti, Roque (vers 1683-1760). Compositeur milanais attaché au vice-roi du Pérou, le marquis de Castelldosrius. Pour célébrer la naissance du prince héritier d'Espagne en 1708, Cerutti dirigea dans les jardins du palais de Lima l'orchestre privé (9 musiciens) du vice-roi dans son opéra *El mejor escudo de Perseo,* somptueusement produit et costumé. Il resta au service de la vice-royauté après la mort du marquis en 1710, mais accepta en 1721 le poste de maestro de capilla (maître de chapelle) à la cathédrale de Trujillo. Cerutti retourna à Lima en 1728 comme maestro de capilla (maître de chapelle) de la cathédrale, où il eut comme assistants l'organiste José de Orejém y Aparicio et le compositeur Estéban Zapata. Durant ses trente-deux années de service, il composa beaucoup de musique espagnole et latine à l'italienne connue dans toute l'Amérique du Sud. Dans ses œuvres pour occasions solennelles, il utilisa les formes et les textures italiennes de l'époque : *recitativo secco,* airs da capo et ensembles vocaux accompagnés aux violons et au continuo.

- Fernandez Gaspar (vers 1570-1629). Prêtre, organiste et compositeur portugais qui servit comme maestro de capilla (maître de chapelle) aux cathédrales de Guatemala (1599- 1606) et de Puebla au Mexique. Avant de s'embarquer pour le Nouveau Monde, Fernandez avait été chanteur et organiste à la cathédrale d'Évora. Il est l'auteur de la plus ancienne œuvre latine profane due à un compositeur du Nouveau Monde, *Elegit eum Dominus*, en l'honneur de l'arrivée du treizième vice-roi à Puebla, Les canzonettas et villancicos qu'il y composa constituent la plus vaste collection ayant survécu de musique profane du XVII' siècle dans le Nouveau Monde.

- **Jérusalem, Ignacio** (vers 1710-1769). Violoniste et compositeur né Italien actif au Mexique, Jérusalem fut recruté à Cadix pour Mexico en 1742. Son talent était tel que, s'étant vite fait reconnaître sur place, il succéda en 1749 à Manuel de Zumaya au poste de maestro de capilla (maître de chapelle) de la cathédrale de Mexico. Dans les vingt années qui suivirent, il composa environ 200 œuvres latines et un certain nombre d'autres sur textes espagnols, profitant pleinement - particulièrement dans ses œuvres les plus italianisantes des vastes effectifs du chœur et de l'orchestre de la cathédrale.

- Lopez Capillas, Francisco (vers 1615- 1673). Organiste (né Espagnol) à la cathédrale de Puebla au Mexique (1641) sous l'autorité de Juan de Padilla et plus tard (à partir de 1654) organiste et maestro de capilla à la cathédrale de Mexico. En reconnaissance de ses services, il se vit accorder une pleine prébende, mais il mourut avant qu'elle ne prenne effet. Lopez fut un compositeur habile de musique sacrée latine en prima prattica.

- **Orejon y Aparicio, Jose de** (1706- 1765). Chanteur, organiste et compositeur péruvien. Enfant prodige, Orejon fut employé à l'âge de neuf ans (à la place d'un adulte) comme chanteur à la cathédrale de Lima, où il devint plus tard organiste (1742) et maestro de capilla (maître de chapelle) (1764). Mais sa carrière fut troublée par le ressentiment : il crut que l'accent mis par Roque Cerutti sur la musique italienne dans le répertoire de la cathédrale nuisait aux compositeurs indigènes, et posa donc, mais en vain, sa candidature ailleurs. Sa musique, toujours mélancolique (souvent en des tonalités mineures), utilisait des formes et des textures italianisantes.

- **Padilla, Juan Gutierrez de** (vers 1590- 1664). Prêtre et compositeur mexicain de naissance espagnole. Après quatre années comme maestro de capilla à la cathédrale de Cadix (1616-1620), Padilla s'embarqua pour le Nouveau Monde et à partir de 1622 fut associé à la cathédrale de Puebla, d'abord comme chanteur puis à partir de 1629 comme maestro de capilla. Il fit fortune, grâce aussi bien aux bénéfices de l'église qu'à ses activités de propriétaire d'une fabrique et de distributeur « ecclésiastique» d'instruments de musique (flûtes, bassons et chalumeaux). On sait qu'en outre il vendit au moins un esclave noir. À la cathédrale, il fut chargé de l'éducation des enfants de chœur du Colegio de San Pedro. Il enseigna également au Colegio Seminario de San Juan. La cathédrale disposait d'un chœur nombreux et bien entraîné (plusieurs de ses membres étaient également instrumentistes), capable d'interpréter une polyphonie à double chœur. Durant la période où lui-même et l'évêque Palafox y Mendoza (qui supervisa la construction d'une nouvelle cathédrale dans les années 1640) exercèrent leurs fonctions, Puebla devint le principal centre musical 4u Mexique, surclassant même Mexico.

- Salazar, Antonio de (vers 1650-1715). Maestro de capilla mexicain né Espagnol, compositeur d'œuvres à double chœur, de canzonettas et de villancicos. Avant de quitter l'Espagne, Salazar fut prébendier à Séville. A partir de 1679, il fut maestro de capilla à la cathédrale de Puebla et neuf ans plus tard obtint devant quatre rivaux un poste semblable à celle de Mexico'. Salazar y disposa d'un ensemble riche et varié d'instrumentistes à cordes et à vents qu'il disposa en groupes contrastés dans les villancicos qu'il composa de 1680 à 1704. Étaient également actifs à la cathédrale de Mexico Pérez de Guzman, Francisco de Atienza y Pineda et Manuel de Zumaya (à qui il transmit progressivement ses tâches pédagogiques et administratives en 1710-1711).

- Torrejon y Velasco, Tomas de (1644- 1728). Compositeur espagnol du premier opéra du Nouveau Monde, actif au Pérou. Torrejon y Velasco avait travaillé depuis 1658 pour Pedro Fernandez de Castro y Andrade, nommé vice-roi du Pérou en 1667. Avec 112 autres membres de sa maison, Torrejon y Velasco se rendit à Lima, où il fut superintendant de l'arsenal, magistrat et premier président avant d'être nommé maestro de capilla de la cathédrale, poste qu'il conserva jusqu'à la fin de ses jours. Il composa des villancicos à plusieurs chœurs, des vêpres à la mémoire de Charles II (1701) et un opéra, *La purpura de la rosa (*1701), texte de Calderon de la Barca, représenté au palais du vice-roi dans le cadre de la célébration du dix-huitième anniversaire de Philippe V.

- Zumaya, Manuel de (vers 1678-1756). Prêtre, organiste et compositeur mexicain, premier maestro de capilla indigène de la cathédrale de Mexico (1715-1739), où il succéda à son maître Antonio de Salazar. En 1739, il se rendit à Oaxaca, où en 1754 il devint maestro de capilla à la cathédrale. Parmi ses œuvres polyphoniques latines se trouve la première musique ayant survécu à la gloire de la Vierge de la Guadeloupe. Il produisit également des villancicos. En 1711, le vice-roi d'Espagne (le duc de Linares, aficionado de l'opéra italien) commanda à Zumaya un opéra séria: La Parthénope (le livret fut imprimé en italien et en espagnol) devint le premier opéra composé en Amérique du Nord.

V. ***Déclaration du Ñanderu Simón Delgado, Tupä Yváy Kunumi Yváy Enregistrement obtenu par Miguel Chase-Sardi en 1977 - Akaray-Mí El Precio de la Sangre. (Le prix du sang)***

« Elles sont nombreuses les nations sur la terre. Chacune a sa manière de vivre. Nous avons élu cette petite et humble manière de vivre qui est très simple. Pourquoi ne nous laissez-vous pas vivre comme nous le voulons ? Pourquoi devez-vous interférer dans nos vies et nous forcer à faire ce que nous ne voulons pas faire ? Nous voulons que vous autres expliquiez aux blancs ceci. Que vous leurs expliquiez que nous avons décidé de vivre dans la pauvreté. Nous vivons en harmonie avec la nature, avec la forêt. Avec elle Ñanderuvusu nous a donné tout ce que nous nécessitions pour manger et il nous a enseigné quelle relation avoir avec elle pour ne pas la détruire ; pour que les arbres et les animaux qui nous permettent de subsister ne se fâchent pas, pour qu'ils puissent continuer à se reproduire et à nous offrir les aliments que nous mangeons avec respect. Mais vous êtes venus, vous les blancs, qui êtes si malins, si intelligents, si orgueilleux de ce que vous savez faire, et vous ne vous rendez pas compte que l'Homme, que tous les hommes, indigènes ou blancs, nous sommes ignorants, nous sommes idiots si nous ne faisons pas ce que le Créateur désire. Et vous êtes arrivés, et vous vous êtes moqués de nous sans que nous ne comprenions encore aujourd'hui pourquoi. Pourtant il n'est pas difficile de comprendre votre manière de vivre.

C'est pourquoi nous vous demandons à vous, les quelques blancs qui nous écoutent et êtes nos amis, d'être patients avec nous. Vous devez comprendre que notre mission en ce mode est de prier pour le bien-être du monde. Avant, quand les blancs n'étaient pas encore arrivés sur cette terre, nous avions aussi des ennemis. Nous étions en lutte pour la possession de la terre et il y avait des batailles. Mais nous comprenions toutefois ce qui se passait en période de guerre. Aujourd'hui nous ne sommes pas en guerre, nous ne nous battons pas contre vous ; mais nous ne comprenons pas ce qui se passe. Nous sommes confondus. Nous n'entrevoyons pas de chemin. Et, par dessus tout, ne pouvons comprendre pourquoi vous, qui construisez tant de merveilles et vous dites si intelligents, ne parvenez pas à vous rendre compte qu'en nous détruisant c'est vous-mêmes que vous détruisez. Nous aimerions continuer à vivre en suivant nos anciennes

coutumes ; mais ce que vous appelez civilisation est déjà arrivé et cela sera très difficile. C'est difficile de redevenir ce que nous étions avant. Parce que les anciens sont déjà morts et pour nous, les jeunes, cela nous est difficile car elle est très puissante, très forte, la civilisation qui nous opprime. Il y a l'école, le collège, la caserne et le service militaire qui forcent à servir ce que vous appelez la Patrie. Ceux qui vont à la caserne rentrent et racontent ce qu'ils ont vu à l'extérieur. Ils enseignent aux autres par la parole et par l'exemple des choses très mauvaises pour nous. Nos enfants qui étaient bons et respectueux deviennent mal éduqués, volent, assassinent. Ils ne veulent plus du kaguï. Ils préfèrent boire l'alcool de canne à sucre qui rend fou et nous rend agressifs comme les blancs. Il nous est difficile de connaître notre ancien mode de vie. Les sages qui pouvaient nous l'apprendre sont déjà morts. Aujourd'hui nous sommes condamnés à mourir et, avec nous, vous mourrez aussi. Ñanderuvusu nous a créé pour garder la forêt. Pour cela Ñanderuvusu nous a donné la forêt, le miel et tous les animaux qui y vivent.

Pour vivre en harmonie avec eux. Nous existons pour préserver les bois, pour éviter qu'ils disparaissent. Les anciens sont déjà morts. Nous sommes les hommes de la forêt. Ils ne nous ont pas appris à lire et à écrire parce que nous n'avons pas besoin de coucher nos paroles sur du papier. Nos paroles se suffisent à elles-mêmes, parce qu'elles sont nos âmes. Les blancs, qui ne savent pas cela, ont besoin de mettre leurs paroles sur un papier pour qu'on les croie. Cela signifie que leurs paroles n'ont pas de valeur, parce que leurs âmes ne procèdent pas de Ñanderuvusu. Nous n'avons pas besoin de nous appeler par nos noms. Notre nom est sacré. On ne doit pas le prononcer pour n'importe quelle occasion. Mais comme les blancs veulent nous appeler d'une certaine manière nous les laissons nous donner leurs noms chrétiens. Ces noms n'ont pas de valeur, et ce d'autant moins que les blancs ont besoin d'un document qui garantisse la véracité de leur nom, qui d'une certaine manière est aussi faux que leur âme.

Nous avons été destinés à connaître la loi de la forêt. Notre sagesse réside dans notre compréhension du cycle de régénération des plantes et de le respecter. Notre sagesse réside dans notre utilisation des plantes pour l'alimentation, pour soigner un mal ou pour chasser un envoûtement. Notre sagesse réside dans notre connaissance du langage des oiseaux, des animaux, qui nous racontent les choses qui se passent près ou

loin de nous, que notre vue et notre ouïe ne peuvent pas percer. Nous avons été destinés à connaître la loi de la forêt.

Le jour où nous disparaîtrons, tout disparaîtra. Notre mission est de maintenir le monde vivant. Avant, nous vivions seulement dans les bois. Nous n'avions pas besoin d'argent. Maintenant nous ne pouvons pas manger les animaux que Ñanderuvusu nous a donné, parce que le blanc a coupé nos bois, nous a retiré notre mode de subsistance. Les animaux ont fui dans d'autres régions où il y a encore des forêts. Les blancs se croient très fiers, très intelligents; mais maintenant ils doivent de nouveau revenir à nous pour recevoir le pire des châtiments pour leur orgueil. Un châtiment de Ñanderuvusu pour avoir détruit la nature. Arrivent les sécheresses, les tempêtes, les cataclysmes. Nous nous vêtions avec des plumes dans la forêt. Elle nous donnait nos aliments et soignait nos maladies. Les blancs sont si bêtes, si bêtes, qui sont arrivés à se convaincre de la force de leur intelligence, sans se rendre compte que l'Homme, par essence, est ignorant. Et ils changèrent toutes les choses, se prenant pour des dieux. Maintenant ils ne savent plus que faire. En coupant les forêts, il s'est arrêté de pleuvoir. En mettant dans des emballages les aliments qu'ils nous volent de la forêt, ils déversent des poisons dans nos rivières. Les poissons meurent et nous ne pouvons même pas pêcher dans les quelques ruisseaux où l'eau coule encore. C'est parce que Ñanderuvusu leur a envoyé un châtiment pour leur orgueil pour qu'ils apprennent de nous, ceux qui croient que nous sommes ignorants, à écouter une leçon d'humilité. Malheureusement, le châtiment nous accable aussi, parce que nous vivions dans la forêt et qu'ils nous l'ont enlevée.

BIBLIOGRAPHIE

A) SOURCES PRIMAIRES

1 CORPUS : Œuvres de Domenico ZIPOLI

Musique de la période européenne 1708-1716

Partitions perdues : (5 œuvres).

-*Messe pour 8 voix* en ré majeur, pour trompette, hautbois, violons
-*Sara en Égypte*, livret de Canavese (une aria), Florence, 1708.
-*San Antonio de Padua*, livret de Uslenghi, (oratorio), Rome 1712
-*Santa Catalina, vierge et martyre*, oratorio, livret de Grappelli, Rome, 1714
-*Santa Teresa*, oratorio

Partitions conservées : (5 œuvres).

-*Delle offese de vendicarmi*. Cantate pour soprano.
-*O Daliso.* Cantate pour soprano.
-*Mia bella Irene.* Cantate pour soprano
-*Sonate d'Intavolatura (de tablature) pour orgue et clavecin*.
-*Sonate pour violon et continuo*.

Musique de la période américaine 1717-1726

I. Messes

1. *Messe San Ignacio* en fa majeur, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (Potosi)

2. *Messe* Zipoli (également connu sous le nom *Misa Brevis*) en fa majeur; Kyrie, Gloria, Credo

II. Psaumes

1. *Confiteor* en ut majeur, Psaume 110 - Contralto solo + soprano, alto, ténor, violon et continuo
2. *Beatus vir* en fa majeur, Psaume 111 - Soprano solo + soprano, alto, ténor, violon et continuo

III. Hymnes et autre musique vocale

1. *Ave Maris Stella* in C Major, soprano, alto, ténor + trompette, AMChn n° 499 [524]
2. *O glorieux Virginum* en ré mineur AMCh n° 127b
3. *Tantum Ergo*, en fa majeur - Soprano solo, ATB, violons AMCh n° 2
4. *Te Deum en ut majeur* - SATB, violons, trombe AMCh n° 174
5. *Antiennes des Vêpres d'un confesseur* (pour la fête de Saint Ignace) :

Domine quinque Talenta, Euge servir Bone, Fidelis Servus, Beatus ille servus, Servir Bone.

6. *O gloriosa*
7. *Jesu corona Virginum*
8. *Hérode Crudelis* AMCh n° 464
9. *Decora Lux aeternitatis* AMCh n° 4
10. *Deus tuorum militum* AMCh n° 108
11. *Jesu Redemptor omnium* AMCh n° 9
12. *Chapie Zuichupa*

[524] AMCh : Archivos Musicales de Chiquitos (Archives musicales de Chiquitos). Les œuvres non numérotées, ne sont pas encore cataloguées. Cité dans **NAWROT**, **Piotr** *Archivo Musical de Moxos. Antología*, Santa Cruz (Bolivia), éd. APAC, 2004.

IV. Œuvres apocryphes

1. *Zoipaqui,* en sol majeur, soprano, violon et basse continue AMCh n° 10. Le style n'est correspond pas à celui de Zipoli.
2. *Laudate Dominum Pueri* ANCh n° 358
3. *Laudate Dominum omnes gentes*, œuvre probablement due à un compositeur inconnu en résidence à Chiquitos. AMCh n° 424

V. Musique instrumentale

-*Del Principe* (Du Prince), AMCh n° 487.
-*Gavotte en si mineur (copie de la Sonate d'Intavolatura).*
-*Largo en si mineur* (Idem).
-*Pastorale pour orgue* (copie de la *Sonate d'Intavolatura*).
-*Principia seu Elementa ad bene pulsandum Organum et Cimbalum*.
-*Retirada del Emperador de los dominicos de España* (Retrait de l'Empereur des dominicains d'Espagne) (copie de la *Sonate d'Intavolatura*). AMCh n° 461a
- *Primavera* (printemps) pour orgue.

VI. Opéras

-*San Ignacio de Loyola (Zipoli-Schmid),*

2) Textes des XVI^{ème} au XVIII^{ème} siècles

ARCHIVES DEL CONVENTO DE LAS CATALINAS Á CÓRDOBA dossier 9, volume I, 1737, fol. 56 y 56v, Fond Documentaire Collège *Pablo Cabrera*, document n° 03539.

ARCHIVES DEL CONVENTO DE LA MERCED Á CÓRDOBA (Livre de comptes du Collège).

ARCHIVES GÉNÉRALES DES INDES, (Documents de l'embarquement), Contratacion de Sevilla, 1717

ACOSTA, Joseph de S.J. *De Procuranda Indorum Salute* (1588), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, 2 volumes, 1984-1987.
-Histoire naturelle et morale des Indes occidentales (1589), traduit par Jacques Rémy-Zéphir, Paris, éd. Payot, 1979.

BOUGAINVILLE, Louis-Antoine de *Voyage autour du monde,* Paris, éd. Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001

BOUHOURS, Dominique *Vie de Saint François Xavier,* Paris, éd. Cramoisy, 1682.

BURGÉS, Francisco S.J. *Memorial al Rey nuestro señor en su real, y supremo consejo de las Indias sobre las noticias de las missiones de los Indios llamados Chiquitos y del estado de hoy tienen estas, y las de los Rios Parana, y Uruguay, que están à cargo de los Padres de la Compañía de Jesus, de la Provincia del Paraguay*, s.l. s.d. [1703]. Nous utilisons l'exemplaire des Archives romaines de la Compagnie de Jesús (Rome, ARSI, FG, 845, doc. 116).

CARDIEL, José S.J. *Compendio de la historia del Paraguay* (1780), Buenos Aires, éd. Consejo Nacional de Investigaciones Cientificas y Técnicas, 1984.

-«Breve Relación de las Misiones del Paraguay», in *Organización social de las doctrinas guaraníes de la Compañía de Jesús*, Barcelona, éd. Gustavo Gili, n° 47. pp. 514-614,

CARTAS ANUAS de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán, de la Compañía de Jesús (1720-30), Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, éd. Casa Jacobo Peuser, 1927

DE LAS CASAS, Bartolomé *La destruction des Indes*, édition et commentaire par Alain Milhou et Jean-Paul Duviols de la traduction de l'espagnol (*Brevissima relación de la destruición de Las Indias,* Séville, 1522) par Jacques de Miggrode sous le titre *Tyrannies et cruautez des Espagnols perpétrées ès Indes occidentales*. (Anvers, 1579), Paris, éd. Chanteigne, 1995.

CHARLEVOIX, Pierre FX. S.J. *Histoire du Paraguay,* Paris, éd. Didot, Giffard et Nyon, 3 vol. 1756.

CHATEAUBRIAND, François-René *Génie du christianisme*, IV, Paris, éd. Migneret, 1802.
-*Œuvres Complètes*, Paris, éd. Lefèvre-Librairie, 1836

CONSTITUTIONS CORPUS INNSTITURUM SOCIETATIS IESU (Anvers, Prague, Rome, 1635, 1702, 1705, 1707, 1709, Paris, éd. partielle, 1827-1838).

DESLANDRES, Dominique *Amériques, dans L'âge de raison (1620/30-1750), (Histoire du christianisme des origines à nos jours).*Tome 9, Paris, éd. M. Venard, 1997

DICCIONARIO HISTORICO DE LA COMPAÑIA DE JESUS. *Biográfico temático,* 4 vol.*,* éd. Ch. E. O'Neil (S.J.) et J. M. Domínguez (S.J.), Rome (Institutum Historicum SJ) – Madrid (Universidad Pontificia Comillas), 2001.

DOBRIZHOFFER, Martin *An Account of the Abipones*: An Equestrian People of

Paraguay. éd. J. Murray, London, 1822; Johnson Reprint Corp., New York, 1970.

ENCYCLOPÉDIE *ou dictionnaire raisonné des sciences et des arts* de Diderot et d'Alembert, notice « Paraguay (Missions) » de Jaucourt, 1765, T. XI.

FERNANDEZ (Juan Patricio) S.J. *Relación Historial de las Misiones de Indios Chiquitos que en Paraguay tienen los Padres de la Compañia de Jesus,* (Histoire de la relation qu'ont eue les Pères de la Compagnie de Jésus entre les missions des Indiens Chiquitos et les missions de Paraguay), (1726), Madrid, 2ème éd. Suarez, 1895,
-*Relación historial de las misiones de los indios que llaman Chiquitos,* Santa Cruz de la Sierra (Bolivie), éd. UPSA, 2004

HISTOIRE PHILOSOPHIQUE ET POLITIQUE DES ÉTABLISSEMENTS ET DU COMMERCE DES EUROPÉENS DANS LES DEUX INDES*,* par l'abbé Raynal, etc., Amsterdam, Tome III.

JOUVANCY (J de), *De la manière d'apprendre et d'enseigner*, Paris, éd. Hachette, 1900

LETTRES ÉDIFIANTES ET CURIEUSES *écrites des missions étrangères par quelques missionnaires de la Compagnie de Jésus*, Paris, Nicolas Le Clerc et P. G. Le Mercier, 1702-1776, 34 tomes.

LOYOLA, Ignace de S.J. *Écrits,* traduits et présentés par Maurice Guiliani, Paris, éd. Desclée de Brouwer, coll. «Christus», n° 76-199. S.D.

LOZANO, Pedro S.J. *Historia de la Conquista del Paraguay, Rio de la Plata y Tucuman* (1748), Buenos Aires, éd. Gram, 1994.
-*Historia de las revoluciones de la provincia del Paraguay : 1721-1735*, Asunción, éd. Cromos, 1986.

MONTOYA, Antonio Ruiz de *Conquista espiritual hecha por los Religiosos de la Compañia de Jesús en las provincias de Paraguay, Paraná, Uruguay y Tapé*, Madrid, Imprenta del Reyno, 1639, rééd. Sous le titre simplifié : *La conquista espiritual del Paraguay,* Rosario (Argentine), Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana, 1989.

MURATORI, Ludovico Antonio *Relation des missions du Paraguay,* traduit de l'italien (*Il christianesimo felice nelle missioni de patri della compagnia de Gesu,* Venise, 1743-1749) par F.E. de Lourmel (Paris, Bordelet, 1754), Paris, éd. La Découverte/Maspero, 1983.

ORTIZ, Lorenzo S.J. *El Principe del Mar, San Francisco Xavier de la Compañia de Jesus,* Cadix, éd. Imprenta de la Compañia de Jesus, 1688.

PAUCKE, Florián S.J. *Hacia allá y para acá (una estadía entre los indios Mocobíes,* 1749-1767), 3 vols. Tucumán-Buenos Aires, éd. Institución Cultural Argentino-Germánica, 1942-1944.

PERAMAS, José S.J. *De Vita et Moribus sex sacerdotum paraguay corum*, Favientia, éd. Typographia Archii, 1791.
-*De vita et Moribus tredecim Virorum Paraguaycorum,* Faventia, éd. Typographia Archii, 1793.
-*De administratione guaranitica cómparate ad rempublicam Platonis commentarii,* traduit en espagnol par Juan Cortés del Pino : *La República de Platón y los guaraníes*, préface de Guillermo Furlong, Buenos Aires, éd. Emecé, 1946.

RATIO ATQUE INSTITUTIO STUDIORUM SOCIETATES IESU *(Plan raisonné et institution des études de la Compagnie de Jésus)*, Paris, Traduction par H. Ferté, Paris, éd. Hachette, 1892

RELATION DU VOYAGE DANS LA MER DU SUD AUX COTES DU CHILI, DU PÉROU ET DU BRÉSIL FAIT PENDANT LES ANNÉES 1712, 1713 & 1714, Amsterdam, 1717, tome II.

RAYNAL, Guillaume-Thomas *Histoire philosophique et politique…des deux Indes*, Genève, éd. Pellet, 1770.

SAINT FRANÇOIS XAVIER, *Correspondance 1535-1552 – Lettres et documents*, traduction, présentation, notes et index de Hugues Didier, (*Cartas y escritos de San Francisco Javier*, éd. Felix Zubillaga, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996). Paris, éd. Desclée de Brouwer Bellarmin, coll. Christus n° 64, 1987.

SEPP, Anton S.J. *Relación de viaje a las misiones jesuíticas (1696)*, Buenos Aires, éd. Eudeba, 1971.
-*Continuación de las labores apostólicas: Edición crítica de las obras del Padre Antonio Sepp S.J., misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733,* II. éd. Werner Hoffmann, Eudeba, Buenos Aires, 1973.

TECHO, Nicolas del *Historia de la provincia del Paraguay de la Compañia de Jesús, 5 vol.,* Madrid, Uribe, 1897, 285 p. Traduction du latin par Manuel Serrano y Sanz de *Historia provinciae Paraquariae Societatis Jesu* (Liège, 1673).

VOLTAIRE *Candide*, s.l. 1759, et *Essai sur les mœurs* (chap. CLIV) in *Œuvres complètes*, Genève, éd. Cramer, 1756

B) SOURCES SECONDAIRES

1) Études sur Domenico ZIPOLI

ARLEDLER, G. « Domenico Zípoli, il musicista delle riduzioni », in *Il Massimo*, décembre 1995, n. 3, pp. 45-49.

AYESTARAN, Lauro «Domenico Zipoli, el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata», in Revista historica n° 37, Montevideo, éd. Impresora Uruguaya, 1941, 32 p.
-«Domenico Zipoli y el barroco musical sudaméricano», in Revista Musical Chilena, année XVI, n° 81-82, Santiago de Chile, juillet décembre 1962, pp. 94-124.
-*Domenico Zipoli vida y obra*, Collection Lecturas Músicologicas n° 1, Buenos Aires, éd. Facultad de Artes y Ciencias Músicales, 1962.

BIELLI, U. *Domenico Zípoli. Profilo di un organista pratese alla luce della sua vocazione morale e dottrinale gesuitica*, ed. Universale Romane, Rome, 1996.

BOLCATO, Hípolito Guillermo «Domenico Zipoli, les Jésuites et la musique», in. Revista de estudios andinos y amazonicos América n° 13, Santa Fe (Argentine) éd. Centro de Estudios Hispano américanos, 1997,

BROGGINI, Norberto «Los manuscritos para teclado de Chiquitos», *Revista de Estudios Andinos y Amazonicos n° 7*, Buenos Aires, 1997, pp. 133-164

D'AURIA, Rafael «Domenico Zipoli» in *La Prensa* - Buenos Aires, 18.8.1968), pp. 3-9
-«Santa Catalina en la vida de Zipoli» (Journal Los Principios - Córdoba, 6.10.1968), pp. 10-13
-« Prato y Córdoba unidas por Zipoli» (Journal La Voz del Interior - Córdoba, 28.10.1968), pp. 14-16.

ERICKSON-BLOCH, Susan Elizabeth *The keyboard music of Domenico Zipoli*, Thèse non publiée, Cornell University of Michigan, 1976

FANTAPPIE, Renzo «Domenico Zipoli, Agoiunte alla biografia», *Storia e Arte*, Prato, 1970, pp. 5-26.

FIORAVANTI, Roberto «Il culto della musica in Prato», in Storia e Arte, Prato, 1966, pp. 67-89.

FURLONG, Guillermo S.J. «Domenico Zipoli» in Comisión de *Homenaje a Domenico Zipoli* (Commission Hommage à Domenico Zipoli), Córdoba, éd. Cicero Artes Graficas, 1968, pp. 6-13.
-«Domenico Zipoli en el Río de la Plata», in *Historia,* année X, N° 36, S.D., pp. 69-86.
-« Domenico Zipoli, musico eximio de Europa y America », in *Archivum Historicum Societatis Iesu*, Vol. XXIV, Rome, 1955

FRANZE, Juan Pedro «La Labor de los misioneros músicos en la provincia jesuítica del Paraguay», (El desarrollo de la música vocal a través de los padres Jean Vaisseau y Luis Berger; y de la musica instrumental con Anton Sepp, Antonio Böhm y posteriormente con Domenico Zipoli), in Revista Musical de Venezuela VII, 1986, pp. 53-61.

GRENON, Pedro S.J. *Noticia de Domingo Zipoli, Musico y Jesuita,* Córdoba, (Argentine), éd. Impresor Biffignandi, 1948.

HUSEBY, Gerardo "Un caso de sincretismo cultural en Mojos: las trompetas múltiples denominadas bajones", in *Informe Final Proyecto de Investigación y Desarrollo CONICET nº 3777/92, Tradición escrita y tradición oral en la música de la misiones jesuíticas: el caso de Mojos.* Buenos Aires, 1997,

ILLARI, Bernardo, *La personalidad de Zipoli a la luz de su obra americana,* (La personnalité de Zipoli à la lumière de ses œuvres américaines), Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, Argentine, 1990.
-*Música barroca del Chiquitos jesuítico,* éd. Banco Central de Bolivia, 1998.

LANGE, Curt Francisco «O caso Domenico Zipoli», in Révue Barroco n° 5, Belo Horizonte, (Bresil), 1973, pp. 7-41,
-*Itinerario profesional y sentimental de Domenico Zipoli,* Buenos Aires, éd. 1973.
-«Domenico Zipoli en Roma», in *Domenico Zipoli, Itinerari Iberoamericani della musica italiana del settecento,* Prato, 1988, pp. 57-81.

NAWROT, Piotr *Domenico Zipoli, 1688-1726. Partituras. A 30 años del descubrimiento*, 5 Vol., Santa Cruz de la Sierra, éd. Asociación Pro Arte y Cultura, 2002.

ROLDAN, Alex Waldemar «Zipoli y los archivos de Moxos y Chiquitos», in Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia, éd. Sociedad Italiana di Musicologia, Firenze, 1989, pp. 83-110.

RUBERTIS, Victor de « La patria y la fecha de nacimiento de Domenico Zipoli » in *La Silurante Musicale*, Buenos Aires, 1946, pp. 10-36.

SALAZAR, Adolfo « El caso Domenico Zipoli », in Nuestra Música, année 1, n° 2, Mexico, 1946, p. 80.

SEOAVE URIOSTE, Carlos «Música virreinal en Bolivia, la misa de Zipoli y otras obras musicales», in Revista Musical de Venezuela III (1982), pp. 33-48.
-« Música virreinal en Bolivia, la música de Zipoli y otras obras musicales » (Segunda parte), Revista Musical de Venezuela III (1982), pp. 125-147.

SZARÁN, Luis *Domenico Zipoli, una vida un enigma*, Nuremberg, éd. Fundación Paraquaria Missions, 2000.

TAGLIAVINI, Luigi F. «Préface à l'édition de Domenico Zipoli, Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo», Heidelberg, éd. Willy Moller, 1959.

2) Études sur la musique en général et baroque

APEL, W. *Storia della musica per organo e altri strumenti da tasto fino al 1700*, Firenze, éd. Sansoni, 1985.

ARROMS, José Juan «La misa de Difuntos de Fray Manuel Ubeda», Montevideo, éd. Facultad de Humanidades, 1952, pp. 75-93.

AYESTARAN, Lauro «El Barroco Musical Hispano américano : Los Manuscritos de la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia) existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay» *Contribución al conocimiento del Barroco Musical Hispanoamericano,* in Yearbook Inter-American Institute for Musical Research. – vol. 1, Orleans, Tulane University, 1965, p. 55-93.
-«Fuentes para el es estudio de la música colonial uruguaya», in *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias,* Montevideo, n° 1, 1947, pp. 1-57.

BAKER, Geoffrey *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, Cambrige, éd. Cambrige University Press, 2011.

BALAGUER, Pablo *El mas Antiguo documento de la música cubana*, La Habana, Cuba, éd. Letras Cubanas, 1986, 219 p.

BARBACCI, Rodolfo «Apuntes para un Diccionario Biografico Músical Peruano», in Revista de la Biblioteca Nacional, N°6, Lima, éd. Fenix, 1949, pp. 413-510.

BARWICK Steven *Sacred Vocal Polyphony in Earlv Colonial Mexico,* Dissertation non publiée de Doctorat, Université de Harvard, 1949, 350 p.

BEHAGUE, Gérard «La conquête coloniale et l'implantation de la musique européenne en Amérique latine.» in *Musiques*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, Collection : Encyclopédie, 2007, Arles, éd. Actes Sud, (1253 p.), pp. 103-127.

BERMUDEZ, Egberto «Instrumentos musicales latino américanos del periodo colonial», Caracas, Revista Musical de Venezuela, 12, n° 30-31, 1992, pp. 155-162.

BOGHEN, F. «Notice sur Bernardo Pasquini», *Bulletin de la Société française de musicologie,* n° 9, 1921, 189-191.

BORREN, Charles Van den *Alessandro Scarlatti et l'esthétique de l'opéra napolitain*, Bruxelles, éd. De la Renaissance d'Occident, 1922.

BUKOFZER, Manfred *La Musique Baroque*, Paris, éd. Lattès, 1982.

BRAUMANN, Franz *3.000 Indianer und ein tiloler*, éd. St. Gabriel Verlag, traduit à l'espagnol par GALLINGER (José), S.L. éd. Guadalupe, 1980, p 21.

BRISSON, Elizabeth *La Musique,* Paris, éd. Belin, 1993.

BROGGINI, Norberto «Los manuscritos para teclado de Chiquitos y la música de Domenico Zipoli», Buenos Aires, in Revista del Instituto de Estudios Andinos, 1997

BROSSARD Sébastien de *Dictionnaire de Musique,* Amsterdam, éd. E. Roger, 1715.

CALCANO, José A. «Música colonial Venezolána» in *Revista musical chilena*, Santiago du Chili XVI/81-82, Juillet décembre 1962, pp. 195-200.

CATALYNE, Alice *Music of sixteenth to Eighteen centuries in the Cathedral of Puebla,* New Orleans, éd. Tulane University, 1966.

CESSAC, Catherine "Charpentier, éléments pour une biographie", in *L'Avant Scène*, N° 68, pp. 4-44.

CHASE, Gilbert A *Guide to the Music of Latin America,* Washington, *The* Library of Congress, éd. Pan American Union, 1962.

CHETRANGOLO, Anibal *La Musica italiana nell'America Coloniale*, Padova, éd. Liviana, 1989.

CLARO, Samuel *Antología de la Música Colonial en America del Sur*, Santiago du Chili, éd. Universidad de Chile, 1974.
-« La música en las misiones Jesuiticas de moxos », *in Revista musical Chilena*, N° 108, juillet- septembre 1969, pp. 7-32.
-« Música dramatica en el Cuzco durante el siglo XVIII y catálogo de manuscritos de música del Seminário de San Antonio Abad », in Yearbook of the InterAmerican Institute for musical Research, V, Washington 1969, pp. 1-48.
-« La música virreinal en el Nuevo Mundo », in *Revista Musical Chilena,* Santiago, n° 110, 1970, pp. 7-31.

CLERC, Pierre Alain « Discours sur la rhétorique musicale » conférence prononcée à Peyresq le 2 juin 2000, publiée par l'auteur.

CLERCX, Suzanne *Le Baroque et la Musique, essai d'esthétique musicale*, Bruxelles, Société Belge de Musicologie, 1944.

COMBARIEU, Jules *Histoire de la musique*, Paris, éd. Colin, 1913.

DESHOULIERES, Christophe *L'Opéra baroque,* Paris, éd. Fayard, 2000.

ESTENSSORO, Juan Carlos *Música y sociedad coloniales. Lima 1680-1830*, Lima, éd. Colmillo Blanco, 1989.

ESTRADA, Jesus *Música y músicos de la época virreinal,* Mexico, éd. Diana, 1980.

FÉTIS, M.F.J. *Revue Musicale,* Paris, éd. Sautelet et Cie. 1828.

FLORIMO, F. *La Scuola di Napoli*, Naples, 1869, éd. Tipografia, 1879.

FUBINI, Enrico *Les Philosophes et la Musique,* Paris, éd. Champion, 1983.

FURLONG, Guillermo *Anton Sepp y su Gobierno Temporal,* Buenos Aires, éd. Theoria, 1962.
-*Los Jesuitas y la cultura Rioplatense,* Buenos Aires, éd. Universidad del Salvador, 1933.
-*Músicos argentinos durante la dominación Hispanica*, Buenos Aires, éd. Talleres graficos San Pablo, 1944.

GESUALDO, Vicente «La música argentina durante el periodo colonial», Santiago du Chili, Revista *musical Chilena,* XVl, n° 81-82, juillet décembre 1962, pp. 125-134.
-*Historia de la Música en Argentina, la época colonial* (1536-1809), Buenos Aires, éd. Hispanoamérica, 1968.

GERBER, Ernst Ludwig Neues *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig, éd. A. Kühnel, 1812.

GIAZOTTO, Remo Quattro secoli di storia dell'Accademia nazionale di Santa Cecilian Roma, (Quatre siècles d'histoire de l'Académie Nationale Sainte Cécile à Rome) tome I, Rome, éd. Accademia nazionale di Santa Cecilia, 1970.

GODOY, Enrique Alejandro «Breve semblanza des órgano baroco andino», in Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos, La Paz, 7, 1997, pp. 197-217.

GRENON, Pédro *Nuestra primera música instrumental*, Mendoza, éd. Departamento de Músicologia de la Universidad Nacional de Cuyo, 1954.

HERCZOG, Johann *Orfeo nnelle Indie. I Gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767),* Lecce*,* éd. Mario Congedo, 2001.

HUSEBY, Gerardo « Adoption, intégration et ré fonctionnalisation des instruments de musique européens et autochtones dans les chapelles de Chiquitos et Moxos », Buenos Aires, éd. Faculté des sciences humaines et sociales, 1992.

HONNEGER, Marc *Dictionnaire de la Musique,* Paris, éd. Bordas, 1979.

ILLARI, Bernardo Actividades musicales en las reducciones jesuíticas de guaraníes: definición de categorías. VI Jornadas Argentinas de Musicología y V Conferencia Anual de la Asociacion Argentina de Musicologia, Buenos Aires, agosto 1991.
-« CORDOBA » *in Diccionario de la Música Española e Hispano americana,* Buenos Aires, éd. Sociedad General de Autores y Escritores, 1999.

INDY, Vincent d' *Cours de composition musicale,* Paris, éd. Durand, 1903.

KENNEDY, Frank S.J. "Colonial Music from the Episcopal Archive of Concepción, Bolivia», Latino Music Americana Review, éd. University of Texas, 1988.

LANGE Curt Francisco *La Música Eclesiàstica en Córdoba durante la dominación Hispanica*, Córdoba (Argentine), éd. Imprenta de la Universidad de Córdoba, 1956.
-«El extrañamiento de la Compañia de Jesus del Río de la Plata», (1767), in *Revista musical chilena*,, n° 176, 1991, pp. 57-96.
-«Organeros y órganos durante el período colonial, in *Boletín Interamericano de Música*, Washington. 1965.

LE CERF de la VIÉVILLE, Jean-Laurent *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, Bruxelles, éd. François Foppens, 1705.

LEGRAND, Raphaëlle « Orphée, figure du merveilleux dans l'opéra baroque ». in *Per Musi,* Belo Horizonte, n.24, 2011

LEMMON, Alfred Royal *music of the Moxos*, New Orl
eans, éd. New Orleans Música de Camera, 1987.

LOPEZ de OSABA, Pablo *Historia de la música española*, éd. Alianza Editorial, Madrid. 1983.

LOHMANN, Guillermo *El Arte dramático en Lima durante el Virreinato*, Madrid, éd. Universidad de Sevilla, 1945.

MENDOZA, Vicente *Panorama de la Música Tradicional en Mexico,* Mexico, éd. Universitaria, 1956.

MORRIER, Denis *Chroniques musiciennes d'une Europe baroque,* Paris, éd. Fayard, 2006

NAWROT, Piotr (ed.) *Archivo Musical de Moxos. Antología*, 4 Vol., Santa Cruz (Bolivia), éd. APAC, 2004.

NEF, Charles *Histoire de la musique,* Lausanne, éd. Payot, 1925.

PACQUIER, Alain *Les Chemins du Baroque dans le Nouveau Monde,* Paris, éd. Fayard, 1996.
-*Le retour des caravelles,* Paris, éd. Fayard, 2008.

PASQUETTI, GUIDO *L'Oratorio in Italia,* Firenze, éd. Le Monnier, 1906.

PEDRELL, Felipe *Organografia Musical española,* Barcelone, éd. Gili, 1901, 147 p.

PEREZ GONZALEZ, Juliana «Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana : un esbozo historiografico», in *Fronteras de la Historia,* Colombia, , Vol. 9, éd. ICANH2004, pp. 281-321.

PLATZER, Fréderic *Abrégé de musique,* Paris, éd. Ellipses, 1999.

PRIASCO, Susana Antón «La educación musical en el proyecto misional jesuitico. El caso de Mojos», Buenos Aires, éd. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires CONICET, S.D. 14 p.

PANNAIN, Guido *Storia della Musica,* Torino, éd. Tipogragico, 1942.

PISTONE, Danièle *Musiques d'Orphée,* Paris, éd. PUF, 1999.

ROLDAN, Alex Waldemar *Un Archivo Musical Américano,* Buenos Aires, éd. Universidad de Buenos Aires, 1972.
Catálogo de los Manuscritos de Música Colonial de los Archivos de San Ignacio y Concepción, Buenos Aires, RICV 11/11, 1990, pp. 225-478.

RUIZ, Irma «Dos respuestas al projecto jesuitico : música y rituales de los chiquitanos de Bolivia y de los mbyá de la Argentina», in Musica e Investigación, Buenos Aires, 1, n° 2, 1998, pp. 79-97.
«Herederos de la colonización jesuitica : el caso de los chiquitos», in *Revista musical de Venezuela,* Caracas, n° 34, 1997, pp. 7-20.

SADIE, Julie Anne *Guide de la musique baroque,* Paris, éd. Fayard, 1995.

SALDIVAR, Gabriel *Historia de la Música en Mexico*, Mexico, éd. Bellas Artes, 1934.

SAS, Andrés "La vida musical en la Catedral de Lima en la epoca colonial", in Revista Musical Chilena, année XVI, n° 81-82, Santiago de Chile, pp. 8-53.

SEBASTIAN, Santiago *Le Baroque ibéro-américain, Paris, éd. Seuil, 1991.*

STEVENSON, Robert *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epochs*, Washington: Pan American Union, General Secretariat of the Organization of American States, 1959.
-*Cathedral Music in Colonial Peru*. Lima, éd. Pacific Press, 1959.
-*Torrejón y Velasco, Tomás de, La púrpura de la rosa*, Lima: éd. Instituto Nacional de Cultura, Biblioteca Nacional,1976.
-*Latin American Colonial Music Anthology*, Washington: OEA, 1975. 2ª éd. in *Inter-American Music Review*, VII (1985), nº 1-2.
-"La musica colonial en Colombia", in Revista Musical Chilena, année XVI, n° 81-82, Santiago de Chile, pp. 153-171.

SZARAN, Luis *Música en las reducciones jesuiticas,* Asunción, éd. Fundación Paracuaria, 1996.

VARGAS, Ruben *Notas sobre la Música en el Peru*, Lima, éd. Instituto de Investigaciones historicas, 1949.

VEGA, Carlos «Un Codice péruano del siglo XVIII», Santiago du Chili, éd. *Revista Musical* chilena, N° 81-82, 1962, pp. 54-93.
-Tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica », in *Music in the Americas,*, vol. 1, La Haye, Indiana University, 1967, pp. 220-250.

WAISMAN, Leonardo «Transformaciones y resemantización de música europea en América : dos ejemplos, » in Revista del instituto de estudios andinos y amazónicos n° 7, 1997, pp. 197-218.

-«La contribución indígena a la música misional en Mojos (Bolivia)», in Memoria Americana, Cuadernos de Etnohistoria n°12, S.D. pp. 11-38.
-«Sus voces no son tan puras como las nuestras : la ejecución de la música de las misiones», in *Resonancias*, Nº 4, éd. Instituto de Música, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999, pp. 50-57
-«Culturas indígenas, barroco europeo, utopías universales. Aspectos de la música y las artes en las misiones de Chiquitos», *Jornadas de Teoría e Historia del Arte* organizadas por el Centro Argentino de Investigadores en Arte, Buenos Aires, 8-11 de septiembre de 1992, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

WERCKERLIN, Jean Baptiste *Bibliothèque du Conservatoire. Catalogue de la Réserve,* Paris, (1885), 2ème éd. Hildesheim, 1973, p. 498.

ZANETTI, Roberto *La Musica Italiana nel settecento,* Rome, éd. Bramante, 1978.

3) Études sur les Jésuites et les Guaranis

ABOU, Selim *La République jésuite des Guaranis et son héritage : 1609-1768*. Paris, éd. Perrin, 1995.

ARLEDLER, G. «Attualità del teatro barocco dei Gesuiti» in *La Civiltà Cattolica* CLIV, Roma, éd. Institutum Historicum, 2001, pp. 605-611,

ARMANI, Alberto *Città di Dio e Città del Sole. Lo Stato gesuita dei Guaraní (1609-1768),* Roma, éd. Studium, 1977.

BAUDIN, Louis *L'État jésuite du Paraguay,* Paris, éd. Génin, 1962.

BALLESTEROS, Pablo J. C. *La educación jesuítica en las reducciones de Guaraníes,* Entre Ríos, 1979

BALUTET, Nicolas *Contrabandista entre mundos fronterizos*, Paris, éd. EPU, 2010,

BASCARY, Sara Peña de « Las ruinas jesuíticas de San Miguel de Tucumán » Tucumán, in Revista Junta Estudios Historicos nº 12, 2006, pp. 1-36.

BARCLAY LLOYD, Joan *Medieval Architecture in Rome*, Rome, éd. British School at Rome, vol.72, 2004.

BENASSY, Marie-Cécile *Études sur l'Impact Culturel de Nouveau Monde,* Paris, éd. L'Harmattan, Vol. II, 1982.

BENITEZ, Justo Pastor *Los comuneros del Paraguay, 1640-1735*, Asunción, éd. Casa libra, 1976.

BERNARD Audran, GILLET Amandine, LEMAIRE Julie, SALAMONE Benjamin, WILEMS Fanny et WILMOTTE Georges, «Les réductions des jésuites au Paraguay (1610-1767)», S.L., PCH Histoire Sciences Humaines, 2007-2008, , Professeur responsable du Projet NEVEN Muriel, pp. 11-15.

BERTRAND, Michel *A la redécouverte des Amériques,* Toulouse, éd. Mirail, 2002.

BUISSIÈRE, Jean S.J. *La vie de Ignace de Loyola,* Lyon, Ed. A. Molin, 1670

BOULE, Annie «Notes sur la civilisation guarani», *Mélanges de la Casa Velázquez*, 1965, Tome 1, pp. 255-278.

BOUCE, Paul-Gabriel *Contraintes et Libertés dans La Grande-Bretagne du XVIIIème siècle,* Paris, éd. Publication de la Sorbonne, 1988

BUSANICHE, Hernán *La arquitectura en las Misiones jesuíticas guaraníes.* éd, El Litoral, Santa Fe, 1955.

BOYSSE, Ernest *Le théâtre des Jésuites,* Paris, éd. Vaton, 1880

BOULAD AYOUB, Josiane *Les Grandes Figures du temps Moderne,* Paris, éd. Les Presses de l'Université Laval, 2001

BRABO, F. Javier *Colección de documentos relativos á la expulsión de los Jesuitas de la República Argentina y del Paraguay en el reinado de Cárlos III*, Buenos Aires, éd. Perez, 1872.

BRAUMANN, Franz *3.000 Indianer und ein tiloler*, éd. St. Gabriel Verlag, traduit à l'espagnol par GALLINGER (José), S.L. éd. Guadalupe, 1980

BRUXEL, Arnaldo *Los Treinta pueblos guaranies : panorama histórico-institucional.* Argentina, éd. Montoya, 1984.

CADEL, C.M. *Historia de las Misiones en el Japon y Paraguay,* Madrid, éd. Libreria del Salvador, 1857.

CATURELLI, ALBERTO «El Nuevo Mundo y la República Platónica en el pensamiento de José Manuel Peramás», in Filosofar Cristiano I, n°. 2, Córdoba, 1977, pp. 133-166.

CLASTRES, Hélène *La Terre sans mal : le prophétisme tupi-guarani, (*En appendice, recueil de textes traduits du guarani), Paris, éd. Seuil, 1975.

CLASTRES, Pierre *Le Grand parler : mythes et chants sacrés des Indiens Guarani*, textes réunis, traduits par Pierre Clastres, Paris, Seuil, 1974.

COLBUS, Jean-Claude – HEBERT, Brigitte *Les outils de la connaissance,* Enseignement et formation intellectuelle en Europe entre 1453 et 1715, Saint-Etienne, éd. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006

COMPAYRE, Gabriel *Histoire critique des doctrines de l'éducation en France depuis le XVIème siècle*, 4ème édition, tome I. Paris, éd. Hachette. 1883,

COMPÈRE, Marie-Madeleine «Les exercices latins au collège de Louis-le-grand vers 1720», in *Histoire de l'éducation*, mai 1990, n° 46, pp. 5-51 ;
-«La formation littéraire et pédagogique des jésuites en Europe (fin du XVIIe et début du XVIIIe siècle)», in *Paedagogica historica. International Journal of the History of Education*, XXX, 1994, 1, pp. 99-117.
-*Ratio studiorum Plan raisonné et institution des études dans la Compagnie de Jésus*, bilingue latin-français, Paris, éd. Belin, 1997

CONRAD, Philippe *L'aventure des réductions jésuites du Paraguay*, Article Web, Copyright Clio, 2000

COTTRET, Monique *Jansénismes et Lumières,* Paris, éd. Albin Michel, *1998*.

CULLEY, Thomas S.J. "The German College in Rome. A Center of Baroque Music", New York, éd. Fradham University Press, 1972, pp. 111-123.

CRÉTINEUX-JOLY, Jacques, *Histoire Religieuses, politique et litteraire de la Compagnie de Jésus,* Paris, éd. Paul Mellier, 1844.

DE BACKER, Auguste & Aloys, Bibliothèque des écrivains de la Compagnie de Jésus, vol. III, col. 1722. Liège 1856,

DELLA CORTE, Gabriella «L'autorité ethnographique du missionnaire : les médiations de José Cardiel dans les réductions Guaranis» in *À la Redécouverte des Amériques. Les voyageurs européens au siècle des Lumières*, dir. par Michel Bertrand et Laurent Vidal, Toulouse, éd. Du Mirail, 2002, pp.16-36.

D'ECKART, Kuhne *Martin Schmid, 1694-1772: Missionar, Musiker, Architekt : ein Jesuit aus der Schweiz bei den Chiquitano-Indianern in Bolivien,* Luzern, éd. Ausstellung im Historischen Museum Luzern, 1994.

DELATTRE, Pierre *Jésuites wallons, flamands, français missionnaires au Paraguay,* éd. Pisani, 1948.

DREYFUS, Simone «H. Clastres, La Terre sans Mal. Le prophétisme tupi-guarani», in *L'Homme,* 1976, tome 16 n°2-3, pp. 167-169

EDER, Francisco J. *Breve descripción de la Reducciones de Mojos,* Cochabamba (Bolivie), éd ; Historia boliviana, 1985.

ESTRADA J.M. *Ensayo histórico sobre la revolución de los comuneros del Paraguay en el siglo XVIII*, Buenos Aires, impresora de la Nación Argentina, 1856.

DENIEUIL, Pierre-Noël *Le sauvage et le civilisé,* Paris, éd. L'Harmattan, 2007.

DESLANDRES, Dominique *Amériques, dans L'âge de raison (1620/30-1750), (Histoire du christianisme des origines à nos jours).*Tome 9, Paris, éd. M. Venard, 1997

DOMINIQUE, Pierre *La politique des jésuites*, Paris, éd. Grasset, 1955

DUCHET, Michèle *Anthropologie et histoire au siècles de Lumières,* Paris, éd. Albin Michel, 1995.

DUVIOLS, Jean-Paul en collaboration avec Annie Moline Bertrand, *Le Miroir du Nouveau Monde : images primitives de l'Amérique*, 2006, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.

-*La Violence en Espagne et en Amérique (XV^{e}-XIX^{e} siècle)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1997.

DUVIOLS, Pierre *La Lutte contre les religions autochtones dans le Pérou colonial,* Toulouse, éd. Mirail, 2008.

FALZONE, Emmanuël *L'identité chiquitos en question : les réductions des Jésuites dans le département de Santa Cruz de la Sierra, Bolivie orientale (17e-21e siècle). Une ethnohistoire.* Monographie pour l'obtention du diplôme d'études spécialisées en anthropologie, Université Catholique de Louvain, 2007.

FELLNER, Stefan *Numerus Sonorus: Musikalische Proportionen und Zahlenästhetik der Jesuitenmissionen Paraguays am Beispiel der Chiquitos-Kirchen des P. Martin Schmid SJ (1694–1772),* Thèse non publiée, Berlin, Theologische Universität Innsbruck, 1993. Seule traduction connue, en espagnol : *Numeris Sonorus. Proporcionalidad Musical en la Arquitectura de Chiquitos,* La Paz (Bolivie), éd. Querejazu, 1995.

FLAMARION, Édith *Théâtre Jésuite Néo-Latin et Antiquité : Sur Brutus de Charles Porée* (1708), Rome, École Française de Rome, 2002.
-*La Chair et le verbe, Les Jésuites de France au XVIIIe siècle et l'image,* Paris, éd. Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.
-*«Les collèges de jésuites français au siècle des Lumières : une école de citoyenneté» ?* in *Sommaires de la revue Méditerranées,* n°9, 1996.

FREYRE, Gilberto The *Masters and the Slaves,* New York, éd. Knoff, 1949.

FURLONG, Guillermo *Misiones y sus pueblos de Guaraníes,* Buenos Aires, éd. Balmes, 1962.
-«La música y el teátro en el tiempo de los antiguos jesuitas de la provincia de la Compañía de Jesús del Paraguay», *Revista Estudios*, XIII, Buenos Aires, 1924.
-*José Manuel Peramás y su diario del Destierro* (1768), Buenos Aires, éd. Libreria del Plata, 1949.
-*Alonso Barzana S.J. y su Carta a Juan Sebastián S.J., 1594,* Buenos Aires, éd. Theoria, 1968.

-*Misiones y sus pueblos de guaraníes, éd*. Theoria, Buenos Aires, 1962.

GALEANO, Eduardo *Les Veines ouvertes de l'Amérique latine,* Paris, éd. Plon, 1981.

GARCIA, Julio *Historia de la Iglesia de la Plata,* Sucre (Bolivie), éd. Instituto Historico, 1964.

GIARD, Luce *Les Jésuites à l'âge baroque,* Grenoble, éd. J. Million, 1996.

GUILLERMOU, Alain *Les Jésuites,* Paris, P.U.F., 1992.

GUILLOT, Pierre *Les Jésuites et la Musique, Le collège de la Trinité à Lyon,* Ed. Mardaga, 1991

GRACIA Joaquin S.J. *Los Jesuitas en Córdoba,* Buenos Aires, éd. Espasa Calpe, 1940.

ESTENSSORO-FUCHS, Juan Carlos «Les pouvoirs de la parole. La prédication au Pérou : de l'évangélisation à l'utopie», in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51e année, N. 6, 1996, pp. 1225-1257

HAUBERT, Maxime *La Vie quotidienne des Indiens et des jésuites du Paraguay au temps des missions.* Paris, Hachette, 1967.
-« Bons Sauvages et bonne nouvelles au Paraguay », in *Tiers-Monde, tome 19 n° 75,* 1978, pp. 469-494.

HERCZOG, Johann *Orfeo nnelle Indie. I Gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767),* Lecce*,* éd. Mario Congedo, 2001.

HOFFMANN, Werner *Antonio Sepp, S. J. Continuación de las labores apostólicas*, *edición crítica de las obras del Padre Antonio Sepp S.J., misionero en la Argentina desde 1691 hasta 1733*, Buenos Aires, éd. Eudeba, 1973

HERNANDEZ, Pablo *Organización social de las Doctrinas guaraníes de la Compañia de Jesús,* Barcelona, Gili, 1913, 2 vol.

HOFFMAN, Werner *Las misiones jesuíticas entre los chiquita,* Buenos Aires, éd. FECIC, 1979.

HOLLIS, Christopher *Histoire des Jésuites,* Paris, Fayard, 1969.

HUBER, Johannes *Les Jésuites,* éd. Sandoz et Fischbacher, 1875.

JEAN, Georges *Voyages en Utopie,* Paris, éd. Gallimard.

KARSTEN Rafael *The civilization of the South American Indians,* s.l. éd. Taylor, and Francis, 1926. C'est la traduction de *An Account of the European Settlements in America,* London, Dodsley, 3 t/, 1760; la 1ère traduction française de 1767, parue à Paris, chez Merlin , est rééditée en 1780, Paris, Nyon.

KOHUT, Karl *Desde los confines de los imperios ibéricos, Los jesuitas de habla alemana en las misiones americanas,* Madrid, éd. Iberoamericana, 2007.

JESUITES (Les) *Dix-huitième siècle,* Paris, P.U.F. 1976.

LABARRE, Roland « L'Orphée du Paraguay » in *Études sur l'impact culturel du Nouveau Monde,* éd. L'Harmattan, 1982.

LACROIX Laurent « NAISSANCE ET DÉVELOPPEMENT D'UNE IDENTITÉ COLONIALE BOLIVIENNE : LES CHIQUITANOS » Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III Institut des Hautes Études de l'Amérique Latine/CREDAL

LACOUTURE, Jean *Jésuites,* I, Les *Conquérants*, Paris, éd. Seuil 1991.

LEITE, Serafin *Compahnia de Jesus no Brasil,* Lisbonne, éd. Portugalia, 1938.

L'ÉCRIVAIN, Philippe *Pour une plus grande gloire de Dieu. Les missions jésuites,* Paris, éd. Gallimard, 1991.

LEROUX, Georges « La raison des études. Sens et histoire du Ratio Studiorum » in *Études françaises,* vol. 31, n° 2, 1995, p. 29-44.

LEJEAUX, Jeanne «Les décors de théâtre dans les collèges de Jésuites, éd. Revue d'histoire du théâtre, Paris, 1955, T.III-IV.

LEONHARDT, Carlos *Acción educadora de los jesuitas españoles en los países que formaron el Virreinato del Río de la Plata*, Buenos Aires. éd. Sebastián de Amorrutu 1923,
-La música y el teatro en el tiempo de la Provincia de la Compañia de Jesus, Buenos Aires, éd. Sebastián de Amorrutu, 1924.

LEROUX, Georges « La raison des études. Sens et histoire du *Ratio Studiorum* » in *Études françaises,* Volume 31, n° 2, Montréal, éd. Les Presses de l'Université de Montréal, 1995,

LÉVI-STRAUSS, Claude *Tristes Tropiques*, éd. Plon, 1955.

LOPEZ, A *The colonial History of Paraguay, The Revolt of the Comuneros, (1721-1735)* Cambridge, 1976.

LUGON, Clovis *La République des Guaranis* : *1610-1768. Les Jésuites au pouvoir,* Paris, éd. Cerf, 1970.

LUGONES, Leopoldo *Imperio jesuítico,* éd. Bajel, Buenos Aires. 1945.

MARTÍNEZ DÍAZ, Nelson « Los jesuitas en América ». in *Cuadernos Historia* 16, t. 16, Madrid, 1985.

MAEDER, Ernesto J. A. *Misiones del Paraguay: conflicto y disolución de la sociedad guaraní,* éd. Mapfre, Madrid, 1992.

MELIÁ, Bartomeu *El Guaraní conquistado y reducido: ensayos de etnohistoria,* éd. Ceaduc, Asunción, 1986.
-*El Guaraní: experiencia religiosa*, éd. Ceaduc, Asunción, 1991.
-*La lengua guaraní del Paraguay: historia, sociedad y literatura,* éd. Mapfre, Madrid, 1992.

METRAUX, Alfred *La Civilisation matérielle des tribus Tupi-Guarani.* Paris, éd. Librairie orientaliste P. Geuthner, 1928.

MICHELET, Jules-QUINET, Edgar *Des jésuites*. Paris, éd. Hachette, 1843.

MOLINIE, Annie - ALONSO, Araceli - MERLE Alexandra, *Les Jésuites en Espagne et en Amérique,* préface de Jean Lacouture, postface de Dominique Bertrand (S.J.), Paris, éd. Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007.

MOLINIE, Georges *Dictionnaire de rhétorique,* Paris éd. Librairie General Française, 1992

MORRIER, Denis *Chroniques musiciennes d'une Europe baroque,* Paris, éd. Fayard, 2006.

NECKER, Louis *Indios guaraníes y chamanes franciscanos: las primeras reducciones del Paraguay,* éd. Ceaduc, Asunción, 1990.

MÖNER, Magnus The *Political and Economic Activities of the Jesuits in the Plata Region,* Stockholm, éd. Petersons, 1953.

McNASPY, Clement S.J. *Lost Cities of Paraguay: Art & Architecture of the Jesuit Reductions 1607-1767,* Photographies de J.M. Blanch, S.J. Chicago, éd. Loyola University Press, 1982.

MONIER, Prosper *Exercices Spirituels.* Paris, éd. Nouvelle Cité, 1996

MONTESQUIEU, Charles-Louis baron de *Esprit des Lois,* Œuvres Complètes, Paris, éd. Laboulaye, 1875.

NEGRO, Sandra, *Un Reino en la Frontera,* Quito (Equateur), éd. Abya-yala, 2000.

NUÑEZ, José Calixto *La Estancia de Santa Catalina,* Córdoba, éd. Dirección de Historia, Letras y Ciencias, 1980.

O'MALLEY, John W. S.J. - BAILEY GUAVIN, Alexander – HARRIS, Steven – KENNEDY, Frank S.J. *The Jesuits, Cultures, Sciences and the Arts, 1540-1773,* Toronto, éd. University of Toronto, 1999.

ORLANDI, Eni «À l'Origine : l'Autre» Île de Porquerolles, Var, août septembre 2006.

ORTIZ, Lorenzo S.J. *El Principe del Mar, San Francisco Xavier de la Compañia de Jesus,* Cadix, éd. Imprenta de la Compañia de Jesus, 1688.

PALACIOS, Silvio *Gloria y Tragedia de las missiones guaranies,* Bilbao, éd. Mensajero, 1990.

PASTELLS, Pablo S.J. *Historia de la Compañía de Jesús en la provincia del Paraguay,* Madrid, 1912-1949, 8 vols.

PÉREZ VILLALBA, Enrique *Consecuencias educativas de la explusión de los jesuitas de America,* Madrid, éd. Dykinson SL, 2003.

PLÁ, Josefina *El barroco hispano-guaraní,* éd. Del Centenario, J. R. L., Asunción, 1975.

PLATTNER, Felix Alfred Deutsche Meister des Barok in Südamerika im 17. und 18. Jahrhundert. éd. Herder, Freiburg, 1960.

POLGÂR, Lázló *Bibliographie of the history of the Society of Jesus,* Volume 1, éd. Jesuit historical institute, éd. Université du Texas, 1967.

RABUSKE, Arthur *P. António Sepp, S. J., O Genio das Reduçoes Guaranís Unisinos,* Sao Leopoldo, S.E., 1979.

RASTOUL, Armand *Les jésuites au Paraguay,* Paris, éd. Bloud, 1907.

RIESTER, Jürgen « Julian Knogler S.J. und die reduktionen des Chiquitano in Obstbolivien » in *Archivum Societatis Iesu, 1970, Vol. 39*

RODRIGUEZ, Lygia De la vision de el gran Principe maravilloso de el Principe del Mar, San Francisco Javier, in *Actas del I Congreso Ibero-asiático de Hispanistas Siglo de Oro e Hispanismo general* (Delhi, 9-12 de noviembre, 2010), ed. Vibha Maurya y Mariela Insúa, Pamplona, Publicaciones digitales del GRISO/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011, pp. 579-605.

ROUTHIER, Gilles *L'espace missionnaire : lieu d'innovations et de rencontres interculturelles,* s.l. éd. Presses de l'Université de Laval, 2002.

ROESSLI, Jean-Michel « Convergence et divergence dans l'interprétation du mythe d'Orphée » In : Revue de l'histoire des religions, tome 219 n°4, 2002, pp. 503-513.

RUDEL, Christian *Le Paraguay*, Paris, éd. Karthala, 1992.

SAEGER, James Schofield **"**The Mission and historical Missions: Film and the Writing of History", en *The Americas* n°51, Janvier 1995.

SAGOT, François *Le Communisme au Nouveau Monde,* Paris, éd. L. Larose

SEZNEC, Jean *La Survivance des Dieux antiques,* Paris, éd. Flammarion, 1980.

SEGUY, Jean, «Les jésuites : Spiritualité et activités jalon d'une histoire», *Archives des sciences sociales des religions*, vol. 40, 1975, pp. 231-233.

SERVAIS, Olivier «Inculturation et mondialisation», Bruxelles, éd. Université de Louvain, 2005.

SIEVERNICH Michael *Ignatianisch: Eigenart und Methode der Gesellschaft Jesu*, Freiburg, éd Gunter Switek, 1990

SOLLERS, Philippe *Baroque au Paraguay*, Paris, éd. Musée Galerie de la Seita. 1995.

SOMMERVOGEL, Carlo, Bibliothèque que de la Compagnie de Jésus, vol. VIII, col. 1511, Bruxelles-Paris, 1898,

STEIN, Louise K. «The Iberian peninsula and its New World colonies» in *Companion to Baroque Music,* Compilé par Julie Anne Sadie, Los Angeles, éd. University of California Press, pp. 346-351.

STEINHUBER, A. *Geschichte Des Collegium Germanicum in Rom,* Freiburg, 1895

STORNI, Hugo *Catalogo de los Jesuitas de la Provincia des Paraguay (Cuenca del Plata), 1558-1768*, éd. Roma Institutum S.I. 1980.

SUESS, Paulo *La Conquista Espiritual de la América Española,* Quito (Équateur), éd. Abya-Yala, 1992.

TEMPÈRE, Delphine « Marins et missionnaires face aux dangers des navigations océaniques au XVII^{e} siècle : Catastrophes, recours matériels et médiations spirituelles », in *Spania,* http://e-spania.revues.org.

TORRES, Isabel *Mythology in the Hispanic Baroque,* Woodbridge,
éd. Tamesis, 2007.

VILLAGRA-BATOUX, Sara *Le guarani paraguayen : de l'oralité à la langue littéraire,* Villeneuve d'Ascq, éd. Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

WEBER, Édith «Le théâtre humaniste protestant à participation musicale et le théâtre jésuite : influences, convergences, divergences», in *Les Jésuites parmi les hommes aux XVIe et XVIIe siècles*, Clermont Ferrand, éd. Faculté des Lettres et sciences humaines, 1987, vol. 25, pp. 445-460.

WETMORE, Kevin J. *Catholic Theatre and Drama : Critical Essays,* North Carolina, éd. McFarlan & Company, 2010.

WOODROW, Alain Les *Jésuites. Histoire de pouvoirs,* Paris, éd. Lattés, 1984.

YANNOU, Hervé *Jésuites et compagnie,* Paris, éd. Lethielleux, 2008.

ZABALA LANA, Felix *Músicos Jesuitas*, Bilbao, éd. Mensajero, 2008.

ZACONE, Pierre *Histoire de l'Inquisition des Jésuites et des Francs-maçons*, Paris, éd. Knabbe, 1852.

DISCOGRAPHIE SÉLECTIVE

*Discographie sur Zipoli :

Domenico Zipoli : Sonate d'Intavolatura.
Angelo Turiziani. 1989. L'empreinte digitale. ED13001

Domenico Zipoli - L'Américain.
Ensemble Elyma. Direction : Gabriel Garrido.
Les Chemins du Baroque, vol.6 K617 1993.
Orgue : Sergio Vartolo.

Domenico Zipoli – L'Européen
Ensemble Elyma Direction : Gabriel Garrido.
Les Chemins du Baroque, vol.7 K617 - 1993
Adriana Fernandez - Victor Torres - Pablo Valetti -

San Ignacio, l'Opéra perdu
Domenico Zipoli, Martin Schmid
Ensemble Elyma, Direction Gabriel Garrido - 1996
K617 - réf. 065

*Discographie sur la musique des missions :

Alabanzas a la Virgen
Ensemble vocal Coral Nova/Orquesta de Camara de La Paz
Direction : Ramiro Soriano Arce K617 Chemins du Baroque
éd. Bolivia 1996

Bolivian Baroque.

Baroque music from the missions of Chiquitos and Moxos Indians.
Florilegium. Dir.: Ashley Solomon. 2004. Channel Classics. CCS SA 22105

De l'Altiplano à l'Amazonie

Lima - La Plata - Missions Jésuites - Les Chemins du Baroque,
vol. 1 1992 Ensemble Elyma, Coro de Niños Cantores de Córdoba
(Argentine) K617 - réf. 025

L'or et l'Argent du Haut Pérou.

Juan de Araujo. Elyma. Direction : Gabriel Garrido. 1994.
K617 Records. K617038. Maitines para la Virgen de Guadalupe.
Ignacio de Jerusalem. Chanticleer Sinfonia; Joseph Jennings, director.
1998. Teldec 3984-21829-2

Musiques des Missions et Cathédrales, Bolivia.

Elyma. Dir.: Gabriel Garrido. 2002.
K617 Records. B00005NCMR

Musiques Sacrées Missionnaires

Lima la Plata - Vêpres de San Ignacio –
L´Or et l´Argent du Haut Pérou –Ensemble Elyma,
Coro de Niños Cantores de Córdoba K617 – réf. 070/4

Vêpres de San Ignacio - Réductions jésuites de Chiquitos

Domenico Zipoli - Les Chemins du Baroque, 1992 Ensemble Elyma,
K617 - réf. 027

*Discographie la musique baroque au Nouveau Monde :

El Gran Barroco de Bolivia.
Coro Exaudi de la Habana y Solistas Instrumentales.. 2000.
Jade. 7432174563-2

El Gran Barroco de Perú.
Coro Exaudi de la Habana y solistas instrumentales. Dir.: María Felicia Pérez. 1999.
Jade. 1980 94-2

Le Siècle d'or de la musique hispano-américaine.
Grupo vocal Gregor - Dir. : Dante Andreo. 1993.
XCP 5014.

Musique à la Cathedrale de Santa Fe de Bogotá.
Camerata Renacentista de Caracas. Dir. : Isabel Palacios. 1997.
K617 Records.K617127

Torrejón y Velasco.
La Púrpura de la Rosa. Ensemble La Capilla, René Clemencic (dir).
Nuova Era Records, L6936,

Torrejón y Velasco :
*Maestro Universal del barroco Hispánic*o. Grupo vocal Gregor.
Dir.: Dante Andreo. 1994. SGAE. M-31108-1994