

Université de Montréal

La musique autour de la Cathédrale de Quito : Une approche historique de la compilation de manuscrits des *villancicos* des maîtres de chapelle Gonzalo Pillajo, Joseph Hortuño et Manuel Blasco, XVII^e et XVIII^e siècles.

par

Maitte Herrera

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
et postdoctorales en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts en musique, option musicologie

Décembre 2022

© Maitte Herrera, 2022

Université de Montréal

Faculté des études supérieures et post-doctorales

Ce mémoire intitulé

La musique autour de la Cathédrale de Quito : Une approche historique de la compilation de manuscrits des villancicos des maîtres de chapelle Gonzalo Pillajo, Joseph Hortuño et Manuel Blasco, XVIIe et XVIIIe siècles.

Présenté par

Maitte Herrera

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Jonathan Goldman

président – rapporteur

Sylvain Caron

directeur de recherche

Nathalie Fernando

membre du jury

Résumé

Ce mémoire porte sur la vie et l'œuvre des trois maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito aux XVII^e et XVIII^e siècles : Gonzalo Pillajo, Manuel Blasco et Joseph Hortuño. Leurs œuvres de musique chorale se trouvent dans la compilation des manuscrits situés dans les archives du diocèse d'Ibarra (Équateur). Elles ont été classées, pour la plupart, en tant que chants de Noël appelés *villancicos*. À la lumière des caractéristiques physiques des manuscrits en question, des recherches spécifiques faites à ce sujet, et de la documentation existante sur le gouvernorat de Quito et ses alentours tout au long de la vice-royauté du Pérou, ce travail démontre dans un premier temps le contexte dans lequel ces *villancicos* ont été composées. Par ailleurs, l'étude des manuscrits révèle les détails sur l'organisation des voix, et la façon dont les œuvres ont pu être interprétées. En plus, l'étude de la musique des trois maîtres de chapelle révèle les liens existant entre leurs œuvres et celles des compositeurs Francisco Guerrero et Juan de Araujo. De cette façon, une démarche historico-culturelle musicale autour de la Cathédrale de Quito lors de l'époque coloniale a été accomplie et a permis d'identifier les particularités qui font référence aux croyances et aux habitudes de la population indigène latino-américaine.

Mots clés : Cathédrale de Quito, baroque colonial, manuscrits musicaux, diocèse d'Ibarra, maîtres de chapelle.

Summary

This study showcases the life and works of three Chapels Masters of the Cathedral of Quito during the 17th and 18th centuries: Gonzalo Pillajo, Manuel Blasco et Joseph Hortuño. Their choral music pieces can be found in the compilation of manuscripts located in the archives of the diocese of Ibarra (Ecuador). Most of these pieces have been classified as Christmas carols called *Villancicos*. Taking into account the physical characteristics of the manuscripts in question, previous research completed on the subject and existing documentation on the governorate of Quito and its surroundings along the territorial viceroyalty of Peru, this dissertation demonstrates the context in which these villancicos were composed. Furthermore, the study of these manuscripts reveals details regarding the organization of voices and the manner in which these choral pieces were interpreted. Lastly, from the three Chapel Masters we note the similarities between their works and those of Francisco Guerrero and Juan de Araujo. In this way musical historical-cultural research around the Cathedral of Quito during the colonial period has been accomplished and has allowed to identify the particularities that refer to the beliefs and habits of the Latin American indigenous population.

Key words: Cathedral of Quito, colonial baroque, musical manuscripts, diocese of Ibarra, chapel masters.

Table de matières

Résumé.....	i
Summary.....	ii
Table de matières	iii
Liste de tableaux et de figures.....	iv
Introduction.....	1
1. La Cathédrale de Quito : la première école d’art de la ville.....	8
1.1 Histoire du bâtiment (architecture, reconstructions, chapelles)	8
1.2 Autorités et communautés religieuses à Quito pendant la période du baroque colonial.....	14
1.3 Fêtes à la Cathédrale de Quito.....	20
2. Étude des manuscrits situés au diocèse d’Ibarra	25
2.1 Localisation des sources	25
2.2 Caractéristiques des manuscrits d’Ibarra	26
2.3 Identification des œuvres et des compositeurs	33
2.4 Relation entre des œuvres trouvées avec la Cathédrale de Quito	41
3. Les maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito pendant la période coloniale.....	48
3.1 Origines.....	48
3.2 Formation	53
3.3 Travail, salaire et exemptions	57
4. Le syncrétisme entre l’Espagne et l’Équateur	64
4.1 Transferts culturels entre l’Europe et le Nouveau Monde.....	64
4.2 Influence espagnole sur le style des <i>villancicos</i> appartenant à compilation de manuscrits d’Ibarra.....	71
4.3 Instruments utilisés à l’époque coloniale	78
4.4 Terminologie observée dans la compilation de manuscrits situés à la ville d’Ibarra.....	83
Conclusion	87
Références bibliographiques	91

Liste de tableaux et de figures

Tableaux :

Tableau 1. Catalogue GIJ (Godoy-Ibarra-Juárez) des manuscrits musicaux trouvés dans l'archive du diocèse d'Ibarra.....	34
Tableau 2. Rythmes de base et variants du Sanjuanito d'après Guerrero (2004), l'Encyclopédie de la musique équatorienne, p. 1278.....	69

Figures :

Figure 1. Gravure en pierre située au sol de la porte principale de la Cathédrale de Quito.	9
Figure 2. Retable de la chapelle de Saint-Pierre dans la Cathédrale de Quito.....	9
Figure 3. Chœur et abside de la Cathédrale de Quito-Équateur.	10
Figure 4. Orgue principal.....	11
Figure 5. Orgue secondaire.	11
Figure 6. Page titre, Oigan que da, compositeur inconnu.	21
Figure 7. Page titre, La fiesta de Catarina, Compositeur inconnu.	23
Figure 8. Alto 2, Sacrosanctæ et Individuae Trinitati, compositeur inconnu.	27
Figure 9. Alto, Al Dios más humano, Gonzalo Pillajo.	28
Figure 10. Alto 1, Fuente si nacéis, compositeur inconnu.....	29
Figure 11. Basse, Qué galantes Personas, compositeur inconnu.	30
Figure 12. Ténor 2, Felix de Nevada pluma, compositeur inconnu.....	31
Figure 13. Alto 1, Jilgueritos divinos, Joseph Hortuño.	39
Figure 14. Signature dans Óigame cantar unas glosas, Manuel Blasco.....	39
Figure 15. Signature dans Vamos todos a ver, compositeur inconnu.	39
Figure 16. Signature dans Al sol de la tierra y cielo, Gonzalo Pillajo.....	40
Figure 17. Signature dans Vénganle todos a ver al Rey soberano, compositeur inconnu.	40
Figure 18. Signature dans Qué galantes personas, compositeur inconnu.	40

Figure 19. Mesures 85 – 92, Atención a la fragua amorosa, compositeur inconnu, de la transcription de Juárez, 2018.	42
Figure 20. Détail du nom de la ville Camana, A la Iglesia pascuas dan, compositeur inconnu. ..	44
Figure 21. Page titre, A la Iglesia pascuas dan, compositeur inconnu.....	44
Figure 22. Alto, A la Iglesia pascuas dan, compositeur inconnu.....	45
Figure 23. Page titre, Óiganme cantar unas glosas, Manuel Blasco.	46
Figure 24. Alto 1, Jilgueritos divinos, Joseph Hortuño.	73
Figure 25. Détail de la page titre, Al sol de la tierra y cielo, Gonzalo Pillajo.	76
Figure 26. Alto 2, Al sol de la tierra y cielo, Gonzalo Pillajo.	77
Figure 27. Alto 2, Vengan a ver peregrinos, compositeur inconnu.	79
Figure 28. Basse 2, Sacrosanctæ et Individuae Trinitati, compositeur inconnu.	79
Figure 29. Détail de la partie pour harpe, Decid, decid la dicha, compositeur inconnu.	80
Figure 30. Détail de la partie pour harpe, De uno en uno, Manuel Blasco.	80
Figure 31. Détail de la partie pour harpe, Óiganme cantar unas glosas, Manuel Blasco.	81
Figure 32. Basse, Celebre la tierra, compositeur inconnu.	85
Figure 33. Couplets, Atención a la Fragua Amorosa, compositeur inconnu.	86

Introduction

En Amérique latine, dans le cadre de recherches portant sur des manuscrits de musique baroque, des musicologues ont pu repérer des œuvres dans les archives des cathédrales de pays comme la Bolivie, l'Argentine, le Mexique, le Pérou et le Guatemala (Irving, 2011, p. 295). Ces œuvres ont été composées et préservées grâce à la présence des communautés religieuses, la plupart d'origine espagnole, qui ont utilisé la musique comme un outil de conversion, particulièrement auprès du peuple autochtone. Toutefois, pour l'Équateur, de telles recherches en sont encore à leurs débuts.

Par ailleurs, les études révélant des faits historiques sur la musique de cette région sont très majoritairement en langue espagnole, et très peu ont été rédigées en anglais et en français. Dans ce contexte, la présente recherche permet de combler ce manque. Elle se concentre sur trois maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito pendant l'époque coloniale : Joseph Hortuño, Gonzalo Pillajo et Manuel Blasco ; leurs œuvres, leurs influences musicales, leur entourage, et leur probable formation à l'École des Arts de la Cathédrale.

La découverte faite par Jorge Isaac Carzola en 1991 des manuscrits de musique chorale religieuse datant des XVII^e et XVIII^e siècles dans les Archives de la Banque centrale d'Ibarra nous renseigne sur la musique de Quito lors de l'époque baroque coloniale. Cependant, ces manuscrits ne sont pas restés dans les archives de la Banque centrale, mais ont été envoyés par Carzola aux Archives de la Curie diocésaine de la ville d'Ibarra (Lovato, 2018, p. 21).

Ils y ont ensuite été redécouverts, en 1994, par Mario Godoy Aguirre, compositeur, chercheur et promoteur musical. Ces manuscrits comportent une série de *villancicos*¹ composés entre 1680 et 1730 et provenant de la capitale d'Équateur, Quito (Juárez, 2012, p. 365). Cette découverte nous donne accès à ces manuscrits et nous permet d'observer plusieurs éléments, comme l'organisation des voix, l'interprétation des œuvres et les instruments utilisés dans cette région, spécificités que nous étudierons dans ce mémoire.

¹ Selon Bianconi (1987), les villancicos « were the Spanish equivalent of the Italian *laudi spirituali* : popular songs, based on a variety of themes ... which circulated widely in Portugal and Spain and which, beginning in the sixteenth century, assumed the characteristics of an independent "sacred" genre » (p. 122).

Ensuite, cet ensemble d'œuvres chorales trouvé dans la compilation a été transcrit selon la notation actuelle par le musicologue argentin Miguel Juárez qui a publié son travail en 2018 dans l'ouvrage *Villancicos, Romances y Chanzonetas : Archivo histórico de la diócesis de Ibarra, Ecuador Siglos XVII y XVIII*. Dans ce mémoire, nous utiliserons parfois les transcriptions faites par Juárez pour faciliter la compréhension de l'ensemble des voix, car originalement les manuscrits présentent chaque partie vocale dans un feuillet séparé.

La méthodologie utilisée dans ce mémoire s'inspire en grande partie de l'ouvrage de Miriam Escudero paru en 2011 qui s'intitule « *Esteban Salas, Maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba* ²(1764 — 1803) ». Cette recherche a été un pilier fondamental dans la structuration de ce présent travail en raison de la pertinence avec laquelle Escudero est parvenue à présenter les différents éléments historiques, culturels et musicaux du maître de la chapelle cubaine, Esteban Salas. En effet, cette auteure a reçu le Prix national de l'Académie des sciences de Cuba en 2010 dans la catégorie des sciences sociales et humaines (Allende, 2013, p. 103). De manière générale, son objet d'étude porte sur la chapelle de musique de la Cathédrale de Santiago de Cuba, et l'ensemble de ses musiciens et leurs fonctions. Comme méthodologie, à partir de la localisation des œuvres, Escudero démontre les influences qu'ont eues certains compositeurs espagnols, tels que Rodrigo de Ceballos, Juan Batista Comes ou Diego Durón sur les compositions musicales de Salas. Par ailleurs, elle s'est focalisée aussi sur la comparaison des genres et des styles entre les différentes œuvres. Ainsi, plusieurs autographes et inscriptions trouvés dans l'église *del Carmen* ont permis à Escudero de constater le séjour de Esteban Salas à Santiago de Cuba. Cette méthode est utile pour le présent travail, car l'aspect de la localisation des manuscrits sera un pilier fondamental pour comprendre le contexte dans lequel les œuvres ont été composées, et pour avoir des indices à propos de leur dissémination ainsi que la provenance des maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito.

Une deuxième référence a été utilisée dans la construction méthodologique de ce présent travail. Il s'agit de l'ouvrage « *The Mechelen Choirbook – Study* » de David Burn et Honey Meconi, paru

² Titre en français : Estéban Salas, Maître de chapelle de la Cathédrale de Santiago de Cuba (1764-1803).

en 2019. Leur recherche sur ce codex a mis en évidence plusieurs éléments que nous étudierons lors de ce mémoire. Dans le premier chapitre de leur étude, qui s'intitule *Codicology and context*, les auteurs ont présenté plusieurs éléments concernant la description physique du manuscrit ainsi que sa mise en page et sa reproduction. Cette partie nous donne de nombreux détails sur les manuscrits du codex, comme leurs dimensions, leur état de conservation, leurs particularités, leurs calligraphies, leurs façons d'utiliser l'espace sur les feuillets, leur manière d'organiser la distribution des voix et d'ordonner les œuvres pour un même manuscrit. D'autres détails fournissent des données historiques. Tout comme l'a fait Escudero, ces auteurs ont consacré un chapitre, le troisième, aux compositeurs des manuscrits du codex et à l'étude de leurs répertoires respectifs. Tout au long de ce travail susmentionné, 7 *work discussions* ont été développés sur plusieurs *Missae* trouvées dans le codex en question.

En ce qui concerne le contenu de ce mémoire, Mario Godoy Aguirre a été l'une des références principales, avec Felix Carmona Moreno, Carlos Manuel Larrea, Miguel Juárez, Gustavo Lovato et Juan Mullo. Carmona et Larrea sont les principaux auteurs de la documentation sur les faits historiques de la Cathédrale de Quito ainsi que des études sur les différentes autorités ecclésiastiques durant l'époque baroque coloniale dans le gouvernement de Quito.

Quant à Godoy, après la deuxième rencontre internationale de musicologie en Équateur en 2010, cet auteur a présenté le résultat de ses recherches dans l'ouvrage collectif intitulé *Musicología desde el Ecuador* (2012). Un livre qui montre la valeur de la musique équatorienne — dans la région des Andes — spécifiquement dans les monastères de la *Real Audiencia de Quito* pendant l'époque coloniale. Dans un de ses articles, *La música, los caciques y la sociedad quiteña en la época colonial*, Godoy s'est concentré premièrement sur des aspects de la vie sociale dans les monastères à Quito, particulièrement de celle des sœurs de l'Immaculée Conception et du monastère de Sainte Clara.

Lors de son travail de recherche, il a expliqué aussi la structure interne de ces monastères de la ville de Quito ; ce qui comprend leur division sociale, leurs fêtes et leurs interrelations musicales. Ce faisant, il a identifié trois religieuses qui ont été des figures remarquables en tant que musiciennes : Mariana de Jesús Torres Berriochoa, Gertrudis de San Ydefonso et Josefa Dávalos

Maldonado. Par conséquent, il a prouvé comment la présence des monastères à Quito s'est répercutée sur la personnalité, les habiletés musicales et les attitudes des jeunes femmes qui ont étudié sous la direction de ces communautés religieuses susmentionnées. Finalement, cet auteur a montré un aperçu des partitions trouvées en 1994 dans les archives de la Curie diocésaine d'Ibarra-Équateur. Par ailleurs, il a proposé des hypothèses sur l'identité des auteurs des œuvres anonymes.

Ensuite, à travers l'ouvrage *Villancicos, Romances y Chanzonetas — Archivo histórico de la diócesis de Ibarra, Ecuador siglos XVII y XVIII*³, Miguel Juárez et Gustavo Lovato proposent une étude portant spécifiquement sur les manuscrits trouvés dans les archives du diocèse d'Ibarra en 1991. Il a été écrit avec une approche historique et il présente les compositeurs appartenant à l'époque baroque en Équateur. Le volume I de l'ouvrage est divisé en trois chapitres : la première s'intéresse au contexte et à la musique pendant l'époque de la colonie dans L'Audience royale de Quito, la deuxième traite sur les manuscrits poétiques et musicaux trouvés au diocèse d'Ibarra, et la troisième parle du processus d'édition des œuvres. Finalement, l'éditeur offre en annexe les textes traduits de chaque composition, de l'espagnol ancien à l'espagnol actuel. Dans le volume II, nous observons la transcription de chacune des œuvres, selon la notation actuelle, soit de compositeurs anonymes, soit de compositeurs qu'ils ont pu identifier tels que Gonzalo Pillajo, Joseph Hortuño ou Manuel Blasco, desquelles on prendra des exemples pour faciliter la conception des villancicos dans son ensemble.

Un autre auteur s'est penché sur la musique équatorienne : Juan Mullo Sandoval. Cet anthropologue, né à Quito en 1956 et diplômé de l'Université pontificale catholique de l'Équateur, a orienté sa pratique professionnelle vers la recherche musicale en cultures autochtones équatoriennes. Dans son ouvrage *Música Patrimonial* l'auteur a effectué une étude à partir des différentes manières de classifier et analyser la musique indigène, dans le but d'élaborer sa propre méthodologie de catalogage de ce répertoire.

Pour fonder sa recherche, Mullo s'est basé sur quatre auteurs reconnus pour leurs publications en matière de musique indigène équatorienne. D'un côté, Luis Humberto Salgado et Pablo Guerrero,

³ Titre en français : *Villancicos, Romances et Chansonnettes — Archive historique du diocèse d'Ibarra, Équateur, XVII^e et XVIII^e siècles.*

qui soutiennent l'argument d'un processus évolutif de la musique équatorienne, de la pentaphonie au système tonal européen (où l'échelle pentatonique prédomine dans le mode mineur et la relative majeure apparaît seulement comme une modulation). D'un autre côté, le compositeur Gerardo Guevara soutient qu'il existe deux types de danses préhispaniques qui constituent la base rythmique et mélodique de toute la tradition musicale équatorienne. La première est le *Yumbo*, qui provient de l'Amazonie, et la deuxième le *Danzante*, qui provient de la région des Andes et qui a pour métrique de base le 6/8 (Mullo, 2009, p. 54).

Enfin, comme quatrième référence, Mullo a cité le travail de Enrique Sánchez, un auteur qui a créé une méthodologie d'analyse des genres musicaux métis équatoriens à partir des relations mélodico-harmoniques. En fait, grâce aux travaux de Sánchez de 2001 c'est la première fois qu'une théorie argumentée est établie pour classer la musique équatorienne, et que sont données les premières techniques de composition de tous ces genres musicaux (Mullo, 2009, p. 57). À toutes ces hypothèses s'ajoute celle que formule personnellement Juan Mullo, à partir de la catégorisation des genres musicaux équatoriens de métrique ternaire, en partant de deux axes interdisciplinaires : la choréologie et la musicologie.

Pour une compréhension plus approfondie du sujet, Mullo a expliqué, dans le deuxième chapitre de son livre, chacun des genres musicaux traditionnels de l'Équateur. Il a commencé par ceux qui ont existé grâce à l'influence inca, suivis par ceux qui présentent des influences Quichua-Quzqueña. Puis, il a continué avec les genres musicaux de l'époque de la colonie, qui comprennent la musique religieuse du baroque américain et de nombreux autres genres, qui sont toujours présents dans les différentes provinces du pays. De plus, Mullo a élaboré une recherche concernant les principales festivités dans lesquelles ils apparaissent. En général, dans ce chapitre l'auteur a lié l'anthropologie et la musicologie, c'est-à-dire la façon dont ces genres musicaux s'adaptent aux festivités.

Les instruments utilisés dans la musique autochtone font aussi partie du patrimoine musical de l'Équateur. C'est pourquoi Mullo a consacré le troisième chapitre de son livre au classement culturel et à la fonctionnalité sociale de ces instruments. Parmi eux, on y trouve ceux d'origine préhispanique et ceux développés à partir des instruments européens.

Finally, in his last chapter, Mullo makes a proposition for the institutionalization of traditional and popular music in educational centers and in multicultural contexts. He presents his theoretical methodological plan and exposes a synthetic plan that can be applied in school establishments.

With the help of all these researches on the history of the Cathedral of Quito, the religious congregations existing around it, the colonial and autochthonous music, and the musical manuscripts located in the archives of the diocese of Ibarra, this memoir has the objective of identifying the physical characteristics of the manuscripts so that they can inform us about the aspects related to their history: the origin of the masters of the cathedral of Quito, the traces of the influence of Spanish or autochthonous music in the *villancicos* and the study of the circumstances in which they were interpreted. To deal with these aspects, we will try to answer the following questions: what is the possible origin of these masters of the cathedral? What musical influences are present in their works? For which festivals were the works primarily composed? What do the musical manuscripts reveal about the context of the era, the instruments used and the interpretation of the works themselves?

These questions lead us to explore in the first chapter several aspects related to the Cathedral of Quito, its history, its ecclesiastical authorities, the religious communities present around it and the different festivals that could have been celebrated and in which music would have played an essential role. In the second chapter, in light of the manuscripts found in the archives of the diocese of Ibarra, we will do a study of the manuscripts of *villancicos*, starting with the history of the original location of these, followed by the physical characteristics noted in the compilation that will certainly reveal important indices concerning the layout, the interpretation of this colonial music and the instruments preferred by the composers for their choral works. In addition, we will clearly identify the *villancicos* of the three masters of the cathedral in question and we will see the relationship of their works with the musical practices of the Cathedral of Quito.

Cette dernière section nous conduira au chapitre 3 qui sera focalisé sur Joseph Hortuño, Gonzalo Pillajo et Manuel Blasco. Nous allons présenter ces compositeurs en discutant de leurs origines probables, leur formation musicale et leur rémunération en tant que maîtres de chapelle ou professeurs de musique dans les différentes congrégations religieuses. Finalement, dans le dernier chapitre du travail, nous allons éclairer les relations entre l'Espagne et le Nouveau Monde, premièrement à la lumière des éléments utilisés comme moyens de transfert culturel entre les deux territoires, suivi de l'étude par rapport à l'influence des compositeurs Francisco Guerrero et Juan de Araujo sur les œuvres des maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito.

Somme toute, en dépit du travail pionnier et du peu de sources que nous avons trouvées sur le sujet, ce travail permettra au lecteur d'entrer dans le monde du Quito colonial et de connaître les œuvres de Gonzalo Pillajo, Manuel Blasco et Joseph Hortuño. Grâce à la compilation des manuscrits musicaux qui datent des XVII^e et XVIII^e siècles, nous serons capables de révéler certains termes spécifiques concernant l'interprétation des œuvres de cette époque ainsi que d'en apprendre davantage à propos des différentes dévotions existantes et les instruments d'accompagnement choisis par les compositeurs résidents de cette ville. Ceci nous aidera en concomitance d'en savoir plus sur la possible préférence musicale du public de l'Audience royale de Quito.

1. La Cathédrale de Quito : la première école d'art de la ville

Il est nécessaire de comprendre le contexte où la musique des maîtres de chapelle de la ville de Quito a été interprétée avant de nous plonger dans l'analyse des leurs œuvres chorales. L'architecture de la Cathédrale de Quito nous donnera un aperçu sur la disposition des musiciens et des choristes dans ce bâtiment ainsi que sur la propagation du son. De même, la connaissance des différentes congrégations religieuses établies à ses alentours nous permettra de comprendre leur niveau d'influence sur la musique des maîtres de chapelle. Aussi, les principales fêtes célébrées dans cette cathédrale et les autorités ecclésiastiques qui ont soutenu les musiciens et compositeurs seront des éléments qui nous permettront de comprendre ce à quoi les compositeurs font référence à travers leurs paroles, leurs musiques, et leurs choix en ce qui concerne les interprètes des villancicos.

1.1 Histoire du bâtiment (architecture, reconstructions, chapelles)

Avant la construction de la cathédrale, sous la direction du premier curé de Quito, Juan Rodríguez, le 30 juillet 1535, une petite chapelle était construite pour les besoins de la ville (Vargas, 1983, p. 3). La chapelle a été érigée en adobe et en bois, avec un toit de chaume (Carmona, 2019, p. 642).

Ce diocèse a été mis en place par le pape Paul III le 8 janvier 1545, dans la bulle *Super specula militantis Ecclesiae* (Carmona, 2019, p. 640). Quelques années plus tard, en 1562, la construction du bâtiment de la cathédrale a commencé et s'est achevée entre 1578 et 1579 (Webster, 2002, p. 26). La façade latérale est orientée vers une place et elle couvre toute la longueur du côté sud de l'église. Elle possède une double porte d'entrée, une à l'avant et l'autre au centre. Au sommet, sur de petits pilastres et pinacles, elle possède aussi une série de statues de saints en marbre blanc (Carmona, 2019, p. 646). Ce sont tous des aspects qui sont demeurés inchangés jusqu'à présent.

Cependant, pour arriver à ce résultat, il a fallu beaucoup d'efforts de la part des paroissiens et d'autres entités sociales. En effet, une somme totale de 30 000 pesos a été dépensée, répartie en proportions égales entre le trésor public, les Espagnols et les indigènes. Tout cela a été essentiellement pour la partie architecturale de la cathédrale (Carmona, 2019, p. 644). En ce qui concerne l'ornementation, le deuxième évêque de Quito, Fray Pedro de la Peña avait acheté, autour

des années 1570, un ostensor en argent d'une valeur de 3 000 *castellanos*. Il a également investi dans l'achat de cloches, des croix et des calices (Vargas, 1983, p. 8). Aussi, sous son régime, le chœur et la chaire de la cathédrale ont été construits (Vargas, 1983, p. 9-10). Finalement, c'est en 1677 que la cathédrale a été consacrée avec le titre de Saint-Pierre (Fig. 1).

Par rapport au plan de cette cathédrale, il est composé de trois nefs longitudinales dont les toits sont soutenus par des arcs brisés semi-ovales sur des piliers carrés, une structure spatiale de base du XVI^e siècle (Patrimonio de Quito, 2015). Sa nef droite s'ouvre sur plusieurs chapelles le long du mur, ainsi que sur une grande porte en bois sculpté, en forme d'arc au centre, qui mène à la chapelle adjacente *El Sagrario*, qui se traduit en français par « Du Tabernacle » (Patrimonio de Quito, 2015).

Au centre du retable d'une des chapelles latérales du bâtiment, on peut observer la sculpture de saint Pierre attribuée à Caspicara. On peut voir aussi le retable en bois sculpté et doré du XVIII^e siècle (Fig. 2). Un aspect important de cette chapelle est qu'elle sert de mausolée à l'évêque José Ignacio Checa y Barba⁴, qui a été nommé archevêque du diocèse d'Ibarra au XIX^e siècle. Ces deux faits nous montrent la relation entre les diocèses d'Ibarra et de Quito et peuvent nous laisser supposer l'existence d'œuvres musicales dédiées à l'image de saint Pierre qui dateraient de la deuxième moitié du XVII^e siècle.



Figure 1. Gravure en pierre située au sol de la porte principale de la Cathédrale de Quito.



Figure 2. Retable de la chapelle de Saint-Pierre dans la Cathédrale de Quito.

⁴ Pour plus d'information sur l'évêque Jose Ignacio Checa y Barba voir l'encyclopédie de l'Équateur par Efrén Avilés Pino dans <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/ilmo-jose-ignacio-cheda-barba/>

Concernant la nef centrale, après le remaniement du chœur à la fin du XVIII^e siècle (1797), l'œuvre d'art au centre du retable a été changée. Au début, on pouvait voir une toile représentant la Dormition de Marie de Miguel de Santiago du XVII^e siècle, puis elle a été remplacée par le Transit de la Vierge réalisée par Samaniego (Vargas, 1983, p. 19). C'est ainsi que dans le retable principal de la cathédrale l'image de la Vierge Marie a été centrale (Fig. 3).



Figure 3. Chœur et abside de la Cathédrale de Quito-Équateur.

Cependant, à l'époque coloniale, alors que la cathédrale était déjà construite, les chanoines célébraient leurs offices dans le *trascoro*⁵. Pourquoi ? Parce que toute la partie de la nef centrale et le chœur étaient occupés par l'école coloniale d'arts de Quito. C'est pourquoi la cathédrale a été le premier lieu privilégié où les échanges de cultures et l'instruction de la peinture et de la musique ont pu avoir lieu avec les indigènes. Plus tard, en 1551 cette école sera déplacée au couvent franciscain de Quito sous le nom de *La escuela de san Juan Evangelista*, en français, L'école de saint Jean l'évangéliste, qui pris plus tard le nom de *La escuela de san Andrés*, en français, L'école de saint André (Moreno, 1998, p. 267). Ceci explique que l'on puisse encore aujourd'hui observer un certain nombre de peintures d'artistes autochtones comme Caspicara ou Samaniego sur les murs de la cathédrale. En effet, dans une des chapelles latérales de la cathédrale appelée la Chapelle des âmes, on peut constater des emplacements dédiés aux personnes qui ont travaillé dans l'église,

⁵ Selon le Tesauros (2022), dans une cathédrale ou une église, le *trascoro* est le mur du fond du chœur ou l'élément de séparation entre le chœur et la nef, situé derrière le maître-autel. Dans ce cas il peut être conçu comme l'inverse de la chapelle principale dont sa première fonction était d'isoler cette enceinte, en la séparant de la nef centrale.

d'anciens présidents comme Ignacio de Veintimilla et trois célèbres peintres du XIX^e siècle : Rafael Salas, Juan Manosalvas et Joaquín Pinto. En d'autres termes, les artistes étaient aussi bien considérés dans la cathédrale que les religieux et les autorités civiles.

Selon Carmona (2019), cette chapelle est l'une des plus intéressantes de la cathédrale pour ses détails et ses éléments d'art et d'histoire. Elle possède trois coupôles différentes sur le toit. La coupole centrale, qui est la plus grande, est de forme d'ovale ; une autre est en forme de quadrangle et la troisième est circulaire ou demi-orange. Elle possède aussi un double retable, le principal au centre et l'autre sur le côté gauche. Le premier est de style baroque et contient plusieurs sculptures d'art *quiteño*⁶. Dans la niche supérieure, on voit le groupe du Calvaire avec des images du Seigneur, de la Vierge et des saints. Le second, le plus petit, est proprement dédié aux âmes du purgatoire (p. 650).

Parmi les autres ornements, il convient de mentionner que le premier orgue que possédait la cathédrale était un cadeau de Lorenzo de Cepeda, frère de Sainte-Thérèse de Jésus, qui revint en Espagne en 1577. Au début du XX^e siècle, un autre orgue à tuyaux modernes, beaucoup plus grand et plus complet, a été acquis. Il est situé dans la tribune du chœur, qui s'élève au-dessus de l'entrée principale (Fig. 4) (Carmona, 2019, p. 649). Ainsi, il y a toujours aujourd'hui deux orgues dans la cathédrale. Le premier se situe au-dessus du portail central (Fig. 4) et le deuxième, le plus petit, se trouve dans le *trascoro* (Fig. 5).



Figure 4. Orgue principal.



Figure 5. Orgue secondaire.

⁶ Qui est originaire de la région de Quito.

Selon l'institut du tourisme et du patrimoine Yavirac⁷, malgré les restaurations des orgues, les emplacements de ces instruments ont été préservés au fil des années. À partir de ces informations, on comprend que les rituels religieux dans le *trascoro* se déroulaient en même temps que l'instruction sur les arts et la musique de plusieurs indigènes dans la nef centrale.

Cependant, les différentes chapelles situées sur le côté de la cathédrale n'étaient pas utilisées pour l'éducation, mais à des fins liturgiques. Il existait 10 chapelles secondaires ouvertes à côté de la cathédrale (Rivas, 2014). Ces chapelles et la sacristie, sur le côté droit, sont encore aujourd'hui recouvertes de feuilles d'or et d'éléments religieux. Chacune de ces chapelles est dédiée à un sujet ou à un saint particulier.

À travers ces différentes chapelles de la cathédrale, on peut aussi remarquer les différentes dévotions qui existaient à Quito à cette époque. La chapelle de Sainte-Anne, qui date du XVII^e siècle, montre à travers de petits portraits la dévotion des fidèles aux personnalités comme sainte Marie, sainte Élisabeth et Zacharie, saint Jean le baptiste, et saint Joachim ; on pourra par la suite observer s'ils sont utilisés comme source d'inspiration pour les *villancicos* de l'époque.

On ne va pas approfondir l'étude des dix chapelles dans ce travail. Cependant, on peut percevoir que dans une autre chapelle, celle du Christ, se présente une image du Christ en croix, sculptée selon les techniques de l'école de Quito, avec des tons de chair brillants (Carmona, 2019, p. 649). Par ailleurs, « l'art *quiteño* était au service du grand Sacrement » (Tobar, 1953, p. 113). C'est-à-dire que les œuvres d'art étaient conçues pour faire toujours ressortir l'image du Saint Sacrement, tel qu'on peut le voir à travers la chapelle du Tabernacle.

Tobar (1953), remarque aussi qu'en premier lieu, « tous les arts, en étroite fraternité, ont contribué à faire des tabernacles la partie la plus noble de nos temples, et le *Cabildo de Quito* a contribué financièrement à l'achèvement de la chapelle du tabernacle » (p. 113). Alors, ce serait fort probable que plusieurs des œuvres musicales de l'époque baroque coloniale soient dédiées au culte du Saint Sacrement.

⁷ Information obtenue à partir d'une visite guidée de la Cathédrale de Quito donnée par l'un des membres de l'institut Yavirac le 14 mai 2022.

Enfin, la chapelle de la Vierge de Copacabana nous révèle un dernier indice, celle de la tradition des processions. La Vierge de Copacabana a été source d'une grande dévotion pour le IV^e évêque, Luis López de Solís, lors de son travail missionnaire parmi les Uros dans la région Haute-Pérou, qui se trouve aujourd'hui en Bolivie (Carmona, 2019, p. 651).

Cette Vierge a son sanctuaire sur les rives du lac Titicaca, où elle est très vénérée comme lieu de pèlerinage dans toute la Bolivie et le Pérou. « Depuis cette époque, la Vierge bolivienne est particulièrement vénérée dans la Cathédrale de Quito. Lors des tremblements de terre, elle était souvent sortie en procession sur ordre du chapitre civil de Quito » (Carmona, 2019, p. 651). Alors, cette chapelle montre les dévotions partagées entre deux peuples latino-américains et montre aussi l'importance donnée aux processions ; activité qui se déroule jusqu'à aujourd'hui dans les deux pays. Ce type de procession s'accompagne presque toujours de musique et parfois de danses autochtones. Toutes ces chapelles ont des caractéristiques particulières. Cependant, le style baroque prédomine dans l'ensemble des différents autels et retables (Carmona, 2019, p. 649).

À l'extérieur, du haut de la façade, on aperçoit les coupoles et les dômes en céramique émaillée verdâtre, qui sont le domaine du coq de la cathédrale. Les coupoles se terminent par des lucarnes qui ne sont pas visibles de la rue, car elles se trouvent sous le toit de la cathédrale et celui de sa voisine, l'église du tabernacle. (Rivas, 2014).

Quant à la façade principale, elle se trouve du côté ouest, sur l'actuelle rue García Moreno, également connue sous le nom de *Siete Cruces* (sept croix), son nom d'origine, appelée ainsi en raison des croix de pierre qui la bordaient (Carmona, 2019, p. 646). Cette façade ne se trouve pas juste en face de la *Plaza Mayor* car au moment de la construction, il y avait un profond ravin de Sanguña, qui ne permettait pas au temple de s'étendre vers l'arrière. C'est pourquoi l'architecte chargé des deux premières étapes de la construction, l'Espagnol Antonio García, a décidé d'organiser la distribution des espaces physiques de la cathédrale de façon particulière (Patrimonio de Quito, 2015).

À côté de la façade de la cathédrale se trouve une tour élancée de 40 mètres de haut qui la sépare de la façade de l'église du tabernacle. (Carmona, 2019, p. 646). Souvent, ce type d'église du tabernacle rattachée à des cathédrales était destiné à contenir le tabernacle et servait d'église paroissiale principale, comme c'est le cas pour la Cathédrale de Quito. Ainsi, ce bâtiment nous révèle plusieurs indices concernant le peuple qui fréquentait la cathédrale, l'art qui se déroulait dans sa nef centrale et les différentes dévotions des gens qui assistaient aux célébrations liturgiques.

1.2 Autorités et communautés religieuses à Quito pendant la période du baroque colonial

Après la fondation de la première paroisse mentionnée au sous-chapitre précédent, des communautés religieuses de différents ordres sont arrivées et se sont installées à Quito. Les premiers ont été les Franciscains, avec les frères Francisco de Los Angeles, Pedro Portuguez, Francisco de la Cruz, et Francisco de Santa, tous sous la direction du supérieur Marcos de Niza. Le premier couvent fondé par cet ordre est le plus ancien couvent du pays, fondé le 25 janvier 1535. (Larrea, 1976, p 34). Ensuite, deux autres couvents ont été fondés : celui de la Merced en 1537 et celui des Dominicains en juin 1541. (Larrea, 1976, p. 34) Ainsi, nous pouvons découvrir quels ont été les premiers ordres religieux à s'établir à l'Audience royale de Quito.

Quant aux autorités ecclésiastiques, on peut mentionner que parmi les différents évêques, on constate que c'est le deuxième évêque, frère Pedro de la Peña, qui a soutenu les musiciens, par exemple Diego Lobato, le premier organiste de la cathédrale et maître de chapelle d'origine indigène à Quito en 1590 (Godoy, 2004, p. 159).

Frère Pedro de la Peña de l'ordre des Dominicains a été élu par le roi Philippe II l'année même où le concile de Trente terminait ses sessions. En effet, le roi l'a présenté au pape Pie IV comme la personne la plus apte à occuper l'évêché de Quito dans une lettre trouvée dans l'Archive métropolitaine d'histoire de Quito qui date du 27 avril 1566. Il a été consacré comme évêque en 1565 à Madrid et un an plus tard, le 2 mai 1566 il est arrivé à Quito (Larrea, 1976, p. 46). Lors d'une promulgation des Constitutions synodales, un concept si semblable à celui du synode de Séville s'est formé par l'évêque susmentionné. Dans toutes les célébrations, et même dans le

cérémonial du chœur de la cathédrale, l'évêque veillait à ce que le rituel sévillan soit adopté (Larrea, 1976, p. 49).

Dans le cas des monastères, selon Godoy (2012), leur fondation à Quito a été en partie une réponse au besoin social, car il y a eu une augmentation inexplicable des femmes célibataires à la fin du XVI^e siècle (p. 383). Les femmes pauvres, ayant une habilité pour chanter ou jouer un instrument musical, ont été exemptées de payer la dot pour entrer au couvent au monastère. De plus, à l'époque du baroque colonial, la création des monastères a donné un certain prestige aux villes où ils se trouvaient (Godoy, 2012, p. 384). Comme résultat, le gouvernorat de Quito bénéficiait d'un certain prestige partout sur son territoire.

Ces monastères ont été de véritables petites villes ou villages. Ils ont été des espaces de silence et de prière (Godoy, 2012, p. 385). Cependant, dans certaines occasions, la clôture n'a pas été respectée et cela a donné l'occasion de faire des représentations des œuvres de théâtre, de comédies et même de danses (Godoy, 2012, p. 387). De cette façon, plusieurs formes artistiques ont pu être transmises au villageois de l'Audience royale de Quito, et particulièrement l'art de la musique.

Les parloirs des couvents aussi étaient des lieux qui ont permis aux religieuses de se connecter avec leurs dévotes, leurs parents, les autorités civiles, et les amateurs de la musique. On constate que dans ces espaces ont été interprétées de nouvelles œuvres profanes. En plus, cette activité musicale a beaucoup augmenté les revenus économiques du monastère (Godoy, 2012, p. 388).

En effet, à l'intérieur des monastères, des représentations d'œuvres dramatiques ont été faites avec la participation active des religieuses. Elles ont été des hôtes, des chanteuses et des actrices dans les pièces de théâtre (Godoy, 2012, p. 390). Ainsi, on peut voir que les couvents ont été des endroits d'une intense activité musicale. Hors de la liturgie, la musique a aussi été un instrument pour gagner du pouvoir ou pour animer des événements sociaux. Cependant, il était interdit de faire des représentations de manière spontanée. Toute fête devrait être officielle et confirmée par les autorités ecclésiastiques (Godoy, 2012, p. 388).

Un exemple serait l'ouverture d'un monastère de l'ordre de l'Immaculée Conception, dont l'objectif principal était d'enseigner les arts aux femmes indigènes. Le 15 février 1564, Hernando de Santillán, président de l'Audience royale de Quito, a adressé une lettre au roi Felipe II pour en ouvrir un à Quito. Pour cela, il y a eu une grande quantité d'autorités ecclésiastiques qui ont dirigé le projet (Godoy, 2012, p. 393). Subséquemment, les monastères de cet ordre se sont multipliés dans plusieurs villes — dans ce qui aujourd'hui est l'Équateur — comme Quito, Pasto, Loja, Cuenca, Riobamba et Ibarra (Godoy, 2012, p. 394). Alors, tous ces endroits ont été importants dans l'histoire musicale, car c'est là-bas que la pratique de la musique a été encouragée par les religieuses qui ont instruit un grand nombre de femmes pendant l'époque coloniale (Godoy 2012, p. 395).

Un exemple serait le cas de Mariana de Jesús Torres Berriochoa, appelée Mariana Francisca. Religieuse d'origine espagnole arrivée à Quito en 1576, elle a été un des personnages féminins les plus importants dans le domaine de la musique coloniale équatorienne. Alors qu'elle était l'abbesse d'un des monastères, elle a écrit deux livres qui auraient été perdus lorsqu'ils ont été envoyés à Rome. De la même façon, son autobiographie et plusieurs chansons composées par elle restent perdues encore enfouies dans les archives du monastère. Néanmoins, ses écrits témoignent du fait qu'elle a enseigné le chant et l'interprétation de plusieurs instruments de musique aux membres de sa communauté. Pour vérifier ces faits, il suffit de consulter les nombreux livres sur le sujet, qui sont conservés par des membres de la famille royale en Espagne (Godoy, 2012, p. 400-401).

La vie et l'organisation à l'intérieur des couvents et des monastères étaient une réplique de la société coloniale, avec une division sociale très visible. Par exemple, dans le cas des religieuses conceptionnistes (de l'Immaculée Conception), celles qui portaient un voile noir étaient des choristes, d'un secteur plus privilégié, qui pouvaient être candidates à l'administration du monastère. Par contre, celles au voile blanc étaient les moins instruites, dédiées généralement aux travaux manuels (Godoy, 2012, p. 396).

Dans le territoire de Quito, il a aussi existé un monastère qui était uniquement dédié aux filles des caciques, c'est-à-dire un monastère pour les indigènes nobles. Sous la direction des pères Franciscains, le monastère de Santa Clara a été fondé à Quito par Francisca de La-Cueva le 18 mars

1596 (González, 1892, p. 293). On pourrait affirmer que dans ce couvent, il y avait beaucoup d'activité musicale, car en 1604, Francisco de la Chica, un musicien et luthier, a écrit par rapport à ce couvent qu'il y aurait construit en 6 mois des petites et des grandes orgues (Fernández-Salvador et Costales, 2007, p. 296). De la même façon, le 22 septembre 1606, Antonio Navarro, musicien créole originaire de Quito a été recruté pour enseigner aux religieuses le chant et l'interprétation de l'orgue (Godoy, 2012, p. 403).

Concernant la dissémination de la doctrine, à partir de juillet 1586, lorsque le premier groupe de pères de la Compagnie de Jésus est arrivé à Quito, ils ont commencé à exercer leur apostolat par des sermons donnés dans la cathédrale. Le doyen, Bartolomé Hernández de Soto, a accepté de distribuer ces sermons parmi tous les ordres religieux existants sur le territoire (Larrea, 1976, p. 54). Alors, on pourrait aussi penser que la musique composée à la Cathédrale de Quito a probablement été distribuée de la même façon que ces sermons. Comme résultat, plusieurs manuscrits et copies pouvaient être trouvés dans différents paroisses, couvents ou monastères, dans l'ensemble du gouvernorat de Quito.

Par ailleurs, l'ordre des Jésuites a pris en charge la gestion d'un séminaire diocésain sous l'évêché de monseigneur López de Solís, un religieux augustinien né à Salamanque qui a été le quatrième évêque espagnol du diocèse de Quito et le dernier du XVI^e siècle (González, 1881, p. 329). Outre la fondation du séminaire, il a entrepris des démarches auprès du roi pour fonder une université à Quito (Larrea, 1976, p. 59). De plus, pendant son régime, il a offert à la cathédrale deux présents : un grand orgue et une lampe en argent d'une valeur de milliers de pesos (González, 1892, p. 302). Avec ces actions, on peut percevoir un geste de soutien envers l'éducation artistique des habitants de Quito, ce qui augmenterait aussi la production d'œuvres musicales lors de son régime.

Le 14 mars 1607, le cinquième évêque du diocèse de Quito (le remplaçant de monseigneur López de Solís) entre en fonction : le frère Salvador Ribera. Né à Lima et appartenant à l'ordre des Dominicains, il n'a gouverné que pendant une courte période de temps en raison de sa mort en mars 1612 (Larrea, 1976, p. 62).

Ensuite, Don Fernando Arias de Ugarte est arrivé à la tête de l'évêché. Il est né à Santa Fe dans le Nouveau royaume de Grenade en septembre 1561. En 1614, il a pris possession de l'évêché de Quito, sous le règne de Philippe III. Pourtant, en 1616, il est devenu archevêque de Bogota (Larrea, 1976, p. 63). Finalement, le frère dominicain Alonso Fernández de Santillán, originaire de Séville, a été recommandé par Philippe III en 1615 pour servir dans l'évêché de Quito. Il est arrivé à l'Audience royale en août 1617. (Larrea, 1976, p. 63).

Sous son administration, les nefs de la cathédrale ont été agrandies. Pareillement, il a été responsable de la construction d'un nouveau retable pour le maître-autel. Il a encouragé la catéchèse des indigènes et la prédication fréquente ; tout cela jusqu'à sa mort en 1622 (Larrea, 1976, p. 64). D'une même manière, il est aussi possible qu'à travers la mention de figures religieuses dans certaines œuvres musicales profanes, il y ait eu une évangélisation indirecte des peuples indigènes qui les écoutaient. Ces derniers ont pu ainsi obtenir une certaine connaissance générale sur la religion catholique. Cette idée pourrait être également soutenue par le fait que durant l'intervalle où Alonso Fernández de Santillán était à la tête du diocèse, il a apporté un grand soutien au développement de la prédication à travers les arts à l'intérieur, mais aussi à l'extérieur de la cathédrale, comme on l'a vu dans la section précédente.

Après la mort de Alonso Fernández de Santillán sous le règne de Philippe IV, le frère Francisco de Sotomayor est arrivé comme le 8^e évêque de l'Audience royale de Quito le 30 janvier 1625 (Larrea, 1976, p. 64). Alors, l'un des aspects importants sur lui est qu'il appartenait à l'ordre des Franciscains. Pourquoi ? Car cet ordre donne une importance plus particulière à la scène de la Nativité de Jésus.

En effet, c'est saint François d'Assise qui est le premier à avoir institué un type de représentation de crèche dans la forêt de Greccio (Jolicoeur, 2018). Grâce à cette dévotion, il est fort probable que plus d'œuvres musicales, *villancicos* particulièrement, aient été composées pendant le régime de Francisco de Sotomayor. En effet, Godoy affirme qu'à cette époque-là, le *villancico* était un des genres les plus cultivés dans la chorale de l'Audience royale de Quito (Godoy, 2012, p. 390).

Par ailleurs, c'est durant l'évêché de Francisco Sotomayor qu'on trouve la raison pour laquelle la chapelle de la vierge de Copacabana — mentionnée dans la section précédente — a été construite. En 1625, il y a eu une série de tremblements de terre qui a duré plusieurs mois (Larrea, 1976, p. 64). C'est pourquoi l'évêque Sotomayor organisait des processions dédiées à cette appellation mariale. Encore aujourd'hui, ces types de processions sont souvent accompagnées par des musiques et des danses exécutées par les indigènes. Alors, cette activité qui est devenue une tradition dans les peuples expliquerait, au moins en partie, le fait que beaucoup d'œuvres baroques coloniales soient dédiées à l'image de la vierge Marie.

En effet, d'autres appellations de la vierge comme *Guadalupe de Guápulo*, *Nuestra señora del Quinche* et même *Nuestra señora de Egipto* étaient reconnues à la Cathédrale de Quito (Larrea, 1976, p. 55). Il est intéressant de voir l'existence d'une appellation qui soit propre à la langue et à la tradition des indigènes comme *Nuestra señora del Quinche*. Cet aspect ouvre la possibilité de trouver des œuvres du baroque colonial qui présentent des paroles dans la langue maternelle des indigènes, et pas uniquement en espagnol ancien ou en latin. De plus à partir de 1629, quand le frère d'Oviedo, né à Madrid, est devenu l'évêque de Quito, on remarque la façon de continuer à promouvoir cette dévotion à la *Virgen del Quinche* durant ses 15 années à Quito (Larrea, 1976, p. 65-66). Alors, on peut voir que dans une certaine mesure, les Espagnols étaient ouverts aux traditions des autochtones. En effet, le terme Quinche est composé de deux mots en quichua : *Quin*, qui fait référence au soleil, et *Chi*, qui veut dire mont. Ainsi, le nom en espagnol de cette appellation indigène serait la Vierge du mont du soleil (Proaño, 2020). Cependant, jusqu'à présent dans la culture et les églises du pays, elle conserve son nom original en quichua.

On constate que ces types de processions dont on a fait référence auparavant n'étaient pas exclusives pour le Saint-Sacrement ou la vierge Marie. On peut confirmer que durant cette époque-là il y a eu aussi des marches en l'honneur d'autres saints, comme saint Joseph ou saint Jérôme (Larrea, 1976, p. 65). Cette réalité nous amènerait aussi à penser qu'il y a pu avoir des compositions musicales qui leur auraient été dédiées.

Plus tard, en 1648, l'abbé Agustín Ugarte Saravia est devenu l'évêque de l'Audience royale de Quito. Pendant son régime, il y a fondé le premier monastère des carmélites (Larrea, p. 68). Le

monastère *del Carmen Bajo* a été initialement fondé en 1662 sous le nom de *Carmen de la Santísima Trinidad* à Latacunga-Équateur. Cependant, à cause d'un tremblement de terre, les religieuses survivantes ont été conduites à Quito et là elles ont construit un nouveau monastère en 1702 sous le nom de *Carmen Bajo*, pour se différencier du monastère *Carmen Alto* ou *Carmen de San José* (Godoy, 2012, p. 406).

Le jésuite Cicala (1994) nous renseigne sur la fille d'Elena Maldonado et José Dávalos : Josefa Dávalos Maldonado, dont le nom religieux est Estefanía de San José. Elle est entrée au couvent en 1743, et son talent pour jouer plusieurs instruments, particulièrement la *dulzaina* a été remarquée rapidement par ses consœurs (p. 482). Godoy (2012) montre aussi que Estefanía est même citée dans l'*Historia General de la República del Ecuador* de 1931, par l'historien Federico González Suárez (p. 407).

De cette manière, on a remarqué la façon dont l'organisation sociale s'est élaborée dans les monastères à Quito pendant l'époque coloniale. Par ailleurs, on a aussi identifié les différents contextes où la musique a été composée sous chaque autorité et ordre religieux.

1.3 Fêtes à la Cathédrale de Quito

Parmi les thèmes des fêtes qui ont pu être célébrées dans la Cathédrale de Quito et ses environs, on en distingue deux principaux : le Corpus Christi et la mémoire des saints. Cependant, il est probable que d'autres fêtes organisées par les confréries aient été très présentes aussi dans le territoire *quiteño*, car, tel que Baker (2004) l'affirme, le système des confréries a été adopté par les indigènes avec enthousiasme, en effet, « *even in the early colonial period, the Indians threw themselves into the festive side of the religious celebrations organized by the confraternities, and this exuberance came to the attention of church authorities* » (p. 359).

Concernant la fête du Corpus Christi, elle était bien connue dans les différents gouvernorats qui composaient la vice-royauté du Pérou, à laquelle appartenait le Quito colonial. En effet, Gareis (2008), signale que la fête du Corpus Christi de Lima en 1659, par exemple, a été suivie par les différents groupes qui composaient la population coloniale, notamment les indigènes, car « environ deux mille indigènes se sont réunis sur la *Plaza de Armas* » (p. 102).

Parmi les manuscrits de villancicos, chansonnettes et romances trouvés dans l'archive du diocèse d'Ibarra (Équateur), on trouve des œuvres qui ont de toute évidence un rapport avec la fête du Corpus Christi. On examinera ce recueil plus en détail dans une prochaine partie de ce travail. Mais on peut déjà observer que dans toute la compilation, selon Juárez (2018), 10 œuvres ont été dédiées au Saint-Sacrement (p. 64), dont l'image de la page titre de l'une d'entre elles vous est présentée ci-dessous (Fig. 6) :



Figure 6. Page titre, *Oygan que da*, compositeur inconnu.

Sur l'image, on remarque le titre *Oygan que da*, en espagnol ancien, suivi de l'indication *À Duo* (à deux voix) et la dédicace : *Al SS.º Sacra.º*, c'est-à-dire, Au Saint sacrement. Par ailleurs, au bas de la page, on constate une indication sur l'époque de composition de la pièce : *Del tiempo de la Sra Josephá de San Martín* (De l'époque de Madame Josépha de saint Martin).

Comme dit précédemment, en plus de la fête portant sur le Corpus Christi, la commémoration de plusieurs saints était très présente dans la société coloniale. On peut en voir un exemple dans la région du Cuzco colonial, où Baker (2004) a signalé la participation des indigènes aux processions du Corpus Christi, qui portaient les statues de leurs saints patrons pendant la marche (p. 357). On note également ainsi l'importance accordée à l'image des différents saints. Un autre exemple se trouve dans *La Relación*, des folios qui racontent les festivités de Cuzco pour la canonisation de Saint Ignace de Loyola, qui nous permet de constater davantage l'importance attribuée aux fêtes de saints :

Los primeros días de celebración muestran una evidente y esperable participación de las castas criollas y españolas del Cuzco en una programación que difícilmente permitía a la ciudad desarrollar cualquier otra

actividad que no fuesen estas fiestas. Las misas y prédicas (en español y latín para españoles y criollos, y en quechua para los indígenas), sermones, música, danzas y representaciones colmaban los días desde el alba hasta la noche. Durante más de 3 semanas la ciudad recibió a millares de visitantes de los alrededores, además de ver por las calles numerosas procesiones acompañadas de caballos y corridas de toro mientras que las iglesias y parroquias no daban tregua a sus campanarios, solo interrumpidos por los disparos producidos por las entretenciones. (Martínez, 2020, p. 58)⁸.

Bien que cette citation concerne la région de Cuzco, elle peut nous renseigner sur la manière dont les célébrations se déroulaient à Quito, car on peut supposer que plusieurs cathédrales suivaient le même modèle. Aussi, on note que la fête dont parle la citation est en l'honneur de saint Ignace de Loyola et qu'elle a lieu au XVII^e siècle. On y remarque la participation d'Espagnols, de créoles et d'indigènes. Chaque activité a été adaptée à la langue maternelle propre aux différentes populations autochtones. Ainsi, il serait probable de trouver des chants et/ou villancicos en espagnol ancien et en quechua. On peut souligner aussi que pendant l'avancement des processions, la musique et la danse sont constamment présentes, ainsi que le son produit par les différents clochers des églises voisines.

À Quito aussi, on constate l'importance des célébrations des saints, par exemple à travers des fêtes organisées en l'honneur de Saint Raimundo Peñafort. En effet, au début du XVII^e siècle, dans la Cathédrale de Quito, selon Larrea (1976) des festivités ordonnées par Felipe III se sont déroulées pour la canonisation de ce saint. Il affirme que les festivités publiques ont duré plus d'une semaine. Par ailleurs, un autel particulier pour lui avait été installé dans la cathédrale, et il y a eu des chants et de la musique lorsque ledit évêque López de Solís a reçu la visite de l'image du nouveau saint dans le temple. D'autres célébrations ont également eu lieu dans la cathédrale pour la naissance du prince successeur de la couronne de Castille, et des obsèques à la mémoire de la reine Marguerite d'Autriche (p. 58).

⁸ Traduction en français : Les premiers jours des célébrations montrent une participation évidente des castes créoles et espagnoles de Cuzco dans un programme qui ne permettait pas à la ville de développer une autre activité que ces festivités. Les Messes et les sermons (en espagnol et en latin pour les Espagnols et les créoles, et en quechua pour les Indiens), les prêches, la musique, les danses et les spectacles remplissaient les journées de l'aube au crépuscule. Pendant plus de 3 semaines, la ville a accueilli des milliers de visiteurs venus des environs, ainsi que de nombreuses processions accompagnées de chevaux et de *corridos* dans les rues, tandis que les églises et les paroisses ne laissaient aucun répit à leurs clochers, seulement interrompus par les coups de feu produits par les divertissements.

On constate davantage d'exemples de célébrations en l'honneur des saints dans la compilation des œuvres composées à Quito pendant la période coloniale. Par exemple, un villancico dédié à Sainte-Catherine (Fig. 7), et nombreux autres en l'honneur de la Vierge Marie et de saint Joseph.

Malheureusement, dans cette compilation, aucune œuvre en écriture quechua n'a été trouvée. Toutes les œuvres de la compilation ont été écrites en espagnol ancien, à l'exception d'un motet en latin. Malgré le fait qu'aucune œuvre ne soit en langue autochtone, on constate que dès le milieu du XVI^e siècle, de grandes fêtes du Corpus Christi ont été célébrées dans toutes les villes de la vice-royauté et que l'implication des élites andines dans ces festivités a été très significative (Gareis, 2008, p. 102).



Figure 7. Page titre, *La fiesta de Catarina*, Compositeur inconnu.

Sur le manuscrit présenté ci-dessus, on observe, en haut, la phrase *De la Santísima trinidad* (de la Sainte Trinité), au milieu le titre du villancico *La fiesta de Catarina* à 4 voix, avec la dédicace : À Sainte-Catherine vierge et martyre, et en bas une phrase qui fait référence à l'époque où l'œuvre a été composée : *Segundo tiempo de Maria de Jesus*. Alors, avec le titre et la dédicace de ce villancico, on constate ici encore l'importance des fêtes de certains saints dans le gouvernement de Quito. La composition des chants qui parlent de ces personnages nous témoigne la solennité avec laquelle chacun d'entre eux a été commémoré, sûrement pendant plusieurs jours, comme il a été le cas à Saint Raimundo Peñafort à Quito ou de Saint Ignace de Loyola à Cuzco.

En outre, si, dans le territoire qu'aujourd'hui on appelle le Pérou, il est possible qu'il ait fallu « engager des batteurs, des trompettistes, des chanteurs, une harpiste et des châles, et inclure des feux d'artifice » pour la fête du Corpus Christi (Baker, 2004, p. 359), on peut supposer qu'il en a été de même à Quito pour cette même célébration. En effet, il est probable que les procédures de recrutement de musiciens et de danseurs aient été très similaires dans les deux villes, ainsi que le déroulement général de la fête.

Par ailleurs, tel que Larrea (1976) l'affirme, dans les études et les délibérations effectuées le 14 octobre 1594 à Quito, on peut voir la manière dont ont été réglementées les différentes solennités et fêtes à célébrer, les saints auxquels on rendait un culte particulier et tout ce qui concernait leurs images (p. 56). Il existe peu de sources qui révèlent avec exactitude le déroulement des festivités dans la Cathédrale de Quito et ses alentours pendant la période coloniale. Cependant, à la lumière de ce qu'on sait sur les autres territoires de la vice-royauté du Pérou, et à l'aide des manuscrits trouvés au diocèse d'Ibarra, on peut en avoir une idée plus claire.

Ainsi, ce premier chapitre a montré des traces importantes concernant l'art qui se déroulait dans la Cathédrale de Quito. Grâce à l'étude de son architecture, on a pu identifier la disposition des musiciens qui participaient aux célébrations liturgiques dans la nef centrale ainsi que les différentes dévotions des gens qui y assistaient. Par ailleurs, on a constaté la façon dont l'organisation sociale s'est élaborée à Quito pendant l'époque coloniale. Aussi, on a identifié sous quel ordre religieux ou autorité ecclésiastique les compositeurs ont possiblement développé sa carrière ; tout cela afin de mieux comprendre le contexte dans lequel leur musique a été composée. Finalement, à l'aide des manuscrits, on a pu constater les thèmes des fêtes qui ont sûrement été célébrées dans la Cathédrale de Quito et ses alentours lors des XVI^e et XVII^e siècles.

2. Étude des manuscrits situés au diocèse d'Ibarra

L'étude des caractéristiques physiques de la compilation de manuscrits localisée dans la ville d'Ibarra est indispensable pour émettre des hypothèses fiables en ce qui concerne l'identification des compositeurs et l'endroit où leurs œuvres ont été composées. Par ailleurs, cette étude nous aidera en partie dans la compréhension de la manière dont l'interprétation d'une œuvre était conçue à l'époque baroque coloniale. En même temps, à travers les manuscrits, nous pourrions constater le rapport entre les œuvres musicales des compositeurs identifiés avec la Cathédrale de Quito et ses alentours.

2.1 Localisation des sources

Comme nous pouvons le voir dans la première feuille de la compilation des manuscrits chorales du diocèse d'Ibarra, c'est Jorge Isaac Carzola qui les a trouvés en 1991 dans les Archives historiques de la Banque centrale d'Ibarra qui se situe sur les rues Bolívar et Miguel Oviedo. Après la découverte de Carzola, les manuscrits en question ont été déplacés dans un des 6 fonds administrés par la même banque. Aujourd'hui, la compilation de manuscrits faite par cet auteur appartient à l'Archive historique du diocèse d'Ibarra localisé sur la rue García Moreno 548, entre Sucre et Bolívar.

Un point important à considérer est que la ville d'Ibarra et même toute la province d'Imbabura a toujours présenté une haute concentration de colons autochtones. Alors, selon Porrás et Rueda (2015), parmi les documents qui reposent dans les archives, il existe aussi des sources ethnographiques d'une valeur incontestable qui datent du XVI^e siècle comme des testaments et des mémoires datant de 1562.

Selon Lovato (2018), Carzola affirme qu'au début les manuscrits appartenaient aux archives du monastère des religieuses de l'Immaculée Conception (p. 21). Néanmoins, cette hypothèse reste incertaine, car le monastère a été fermé en 1874 (Carzola, 2000, p. 40). Aussi, nous pourrions rejeter cette hypothèse en observant que dans les manuscrits apparaît le nom de la ville de Quito comme lieu de composition, en plus des noms des compositeurs qui ont été des maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito. Cependant, selon Lovato (2018), le sujet de l'analyse des textes de ces

œuvres reste ouvert à des recherches qui puissent constater le fait que les paroles des villancicos ont été écrites par les religieuses de l'Immaculée Conception (p. 22).

2.2 Caractéristiques des manuscrits d'Ibarra

Lors de la visite des archives du diocèse d'Ibarra, on a observé que les 298 feuillets retrouvés dans l'Archive de la Banque Centrale d'Ibarra ont été compilés à l'aide d'une couverture de cuir synthétique qui a une longueur de 32,4 cm et une hauteur de 23 cm. Nous avons pu constater que la plupart des feuilles possèdent une texture particulière et que presque tout l'ensemble présente un format à l'italienne, c'est-à-dire avec des portées notées dans le sens de la largeur des pages.

À cause du manque de fonds du diocèse d'Ibarra, l'état de préservation dans laquelle cette compilation se trouve n'est pas optimal. Cependant, ces œuvres se trouvent dans une partie mieux préservée des archives, car c'est le seul manuscrit en son genre. C'est pourquoi cette compilation est aussi la seule à ne pas avoir un code d'identification comme les autres documents. Malgré le fait qu'il n'existe pas d'irrégularités dans la couverture et que cette compilation n'ait jamais été exposée, nous pouvons observer dans les feuillets la façon dont l'humidité a provoqué la détérioration de ces précieux manuscrits.

À travers les différents titres et parties vocales, nous avons pu vérifier les résultats d'une étude précédente faite par Lovato (2018) dans laquelle il comptait et classifiait les œuvres, pour arriver à la conclusion que plus de la moitié de celles-ci appartiennent au genre *villancico*. Voici la classification présentée par l'auteur (p. 46) :

24 villancicos

6 romances

4 chansonnettes.

6 duos

1 motet

De plus, nous pouvons vérifier ce que Lovato (2018) a constaté à propos du sujet de ces œuvres. Treize d'entre elles traitent de Noël et de la naissance de Jésus-Christ, quatre sont dédiées à saint Joseph, dix au Saint-Sacrement, huit à la Vierge Marie, cinq à la Sainte Trinité et une dont le sujet est indéterminé à cause du manque de parties vocales (p. 45).

Dans toute cette compilation, nous observons qu'une minorité de feuilles a été originalement pliée par les compositeurs. Ce cas se présente dans les feuilles qui contiennent les couplets des différents villancicos. Alors, ce sont ces couplets qui se trouveront généralement au verso de chacune des parties vocales.

Pour la majorité des œuvres, la couleur de l'encre se trouve dans une gamme de couleurs comprises entre le brun et le brun pâle. Cependant, on peut observer que pour le motet intitulé *Sacrosanctæ et Individuæ Trinitati* l'encre utilisée est noire. En plus, elle est la seule œuvre écrite en latin et non en espagnol ancien (Fig. 8).

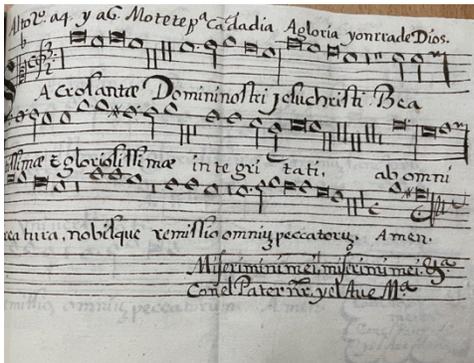


Figure 8. Alto 2, *Sacrosanctæ et Individuæ Trinitati*, compositeur inconnu.

Il faut souligner que sa calligraphie est également très différente de celle des autres feuillets de l'ensemble ; cette œuvre a donc des caractéristiques très particulières. Cependant, le fait que ce motet soit daté de « 82 »⁹ et tel que Lovato (2018) le remarque, en raison de l'utilisation de figures rythmiques anciennes comme la note carrée et la ronde, on peut supposer qu'il a été composé en

⁹ Chiffre observé sur la page titre du manuscrit.

1682, c'est-à-dire, à la fin du XVII^e siècle, comme le reste de la compilation. Ceci ouvre la possibilité que cette pièce puisse être attribuée à un compositeur *quiteño*¹⁰ de cette époque (p. 44).

Un autre aspect important à remarquer concernant l'organisation et la division des œuvres est que chacune des feuilles de la compilation contienne une seule partie vocale. Dans l'ensemble, nous pouvons constater deux dimensions principales, la plus petite de 15,5 cm x 21 cm et la plus large de 21,5 cm x 31 cm. Bien que de nombreuses fois se présente le cas d'un seul nom écrit pour chacune des parties, nous pouvons penser que le choix de la grandeur de chaque feuillet dépend du nombre d'interprètes pour chaque partie, car une feuille de taille plus grande peut servir pour plusieurs interprètes (Boorman, 2003, s. 113).

En effet, plus tard, nous avons pu vérifier cette idée en trouvant dans une des feuilles — de la taille la plus grande — l'indication *todas tres contra altos*, qui veut dire « tous les trois alti ensemble ». Cette partie vocale appartient à un *villancico* à 7 voix intitulé, d'après le manuscrit, *Al Dios mas humano* (fig. 9). Nous avons constaté, dans presque la totalité des feuillets, que les noms des interprètes des différentes parties vocales ont été notés. Bien que les falsettos aient été actifs dans le territoire de l'Audience de Quito, nous remarquons la présence de noms de femmes pour les parties d'alto, par exemple, dans l'œuvre *Fuente si nacéis*, un *villancico* à huit voix de compositeur inconnu.



Figure 9. Alto, *Al Dios más humano*, Gonzalo Pillajo.

¹⁰ Une personne qui est originaire de la ville de Quito — Équateur.

figure 4, qui correspond à la ligne de Basse, nous observons une correction effectuée dans la troisième portée. Le compositeur a en premier lieu écrit *si si do ré mi fa* mais s'est corrigé et a ensuite écrit *ut ut ré mi fa sol*. En plus de la correction écrite en notation musicale, il a écrit en toutes lettres le nom correct des notes sous la portée correspondante. Ce fait nous permet de savoir quelle voix a été composée en premier.

Dans cette image, on peut également observer une signature. Celle-ci apparaît sur chaque partie vocale. En effet, plusieurs villancicos présentent des signatures, situées en leur haut, au centre. Nous approfondirons cette observation dans la prochaine partie.

Par rapport à l'insertion du texte dans les parties vocales du manuscrit musical, nous observons que la plupart du temps, comme nous le constatons dans la figure 2, les compositeurs ont placé le texte de manière précise pour la partie d'alto et de ténor. En revanche, la ligne de basse (Fig. 11) présente juste le début de la première phrase. Cela nous laisse penser que la voix de basse était souvent remplacée par un instrument de l'époque, sujet qui sera approfondi dans la quatrième partie du travail.

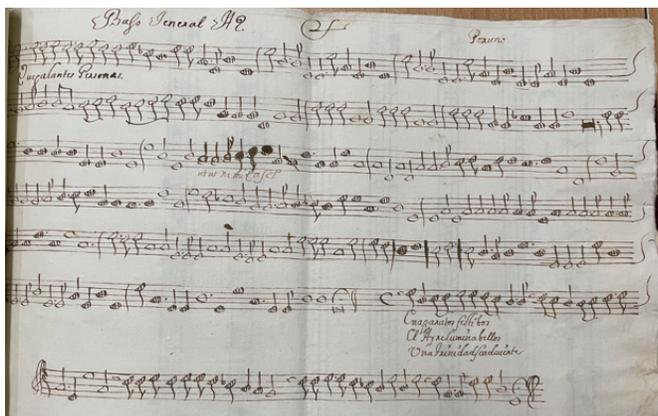


Figure 11. Basse, *Qué galantes Personas*, compositeur inconnu.

Un détail intéressant que nous trouvons dans certains feuillets est un texte différent placé au-dessus du texte original. Nous observons ce phénomène dans la partie vocale du ténor d'une romance à l'Immaculée Conception intitulée *Fénix de Nevada pluma*. Notons qu'il ne s'agit pas d'une correction faite par le compositeur lui-même, car la calligraphie est différente (fig. 12). Cette partie

du nouveau texte est superposée et attachée par un fil bleu clair sur le bord latéral droit. En raison de la compilation effectuée par Carzola, la bordure latérale gauche n'est pas visible. Cependant, il est fort possible que la même procédure ait été répétée de ce côté pour coller le nouveau texte sur le texte original.

Dans les deuxième et troisième portées, on voit aussi des corrections écrites sous le texte original. Cependant, on remarque que l'idée est exactement la même. Par exemple dans le texte original de la deuxième portée il est écrit : *que sus vellos ojos. a esta hermosa Reyna. A esta her=*, tandis que dans la correction faite en bas il est écrit : *que sus bellos ojos a esta hermosa Reyna, esta hermosa Reyna*. Alors, pourquoi changer le texte ?

Malgré le fait que l'idée soit la même, nous observons que la correction ajoute des règles orthographiques plus proches de celles de notre temps. Par exemple, le mot *vellos*, qui a été corrigé par *bellos*, en espagnol fait référence à la beauté. Jusqu'à nos jours, on utilise ce mot dans sa deuxième version : *bellos*. Une possibilité serait que plus tard, quelqu'un ait trouvé ces manuscrits et ait résolu de d'apporter des corrections aux paroles de l'œuvre. Une deuxième possibilité serait que les manuscrits aient été utilisés au fil du temps et que leur adaptation ait été l'une des preuves de leur actualisation. Cependant, nous pouvons constater que ce n'était pas beaucoup de temps après que plus corrections ont été faites, car la nouvelle version a continué d'utiliser le mot *Reyna*. Cette parole qui a été écrite deux fois de la sorte, s'écrit *Reina* en espagnol moderne, qui veut dire Reine.

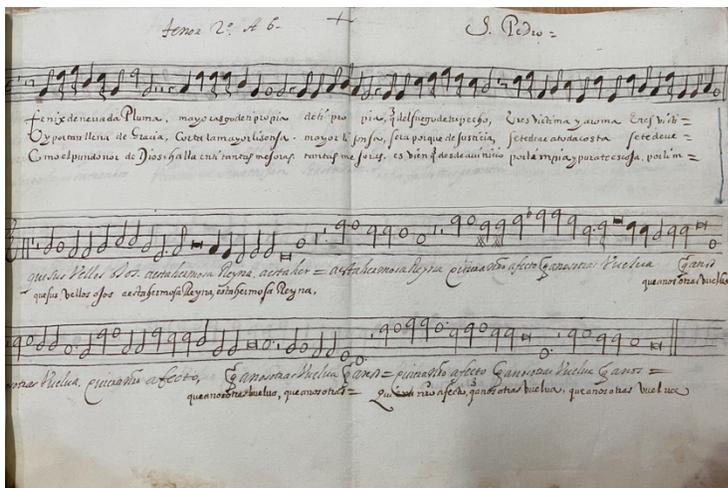


Figure 12. Ténor 2, *Felix de Nevada pluma*, compositeur inconnu.

Cette idée d'actualisation du texte se voit aussi à travers les signes de ponctuation. Le texte corrigé contient une virgule « , » tandis que dans le texte original le compositeur sépare ses phrases par des points « . », ce qui n'aurait pas de sens d'aujourd'hui dans l'écriture moderne.

Parmi l'ensemble des feuillets, nous avons aussi remarqué des feuilles qui contenaient les couplets des différentes œuvres chorales. Percevoir la quantité de phrases et de paroles dans chacune est indescriptible. Cet aspect nous prouve que la totalité des œuvres, et particulièrement les villancicos, a joué un rôle très puissant dans l'évangélisation des indigènes, afin de transmettre la foi d'une manière moins stricte et plus accessible à tout degré de connaissance de la doctrine catholique.

Nous constatons aussi plusieurs indications de performance malgré le fait qu'elles se situent au même endroit que les noms des interprètes, en haut à droite des parties vocales. Ces indications nous montrent des indices sur la façon dont la *performance practice* était gérée par le compositeur. Par exemple, dans une des œuvres chorales qui s'intitule, d'après le manuscrit, *Al Dios mas humano*, nous constatons que dans la partie de basse 1, interprétée par monsieur Duque et la partie de basse 2 par monsieur Velasco, le compositeur a écrit une même indication de performance *en todo abierto*, phrase qui voulait littéralement dire « tout ouvert ». Cette indication de *performance* nous montre, par exemple, à quel point les compositeurs ont fait une réflexion sur l'interprétation de leurs œuvres, avec le but de transmettre leur musique, mais aussi avec le but de montrer leur niveau musical et poétique à travers des villancicos ou des autres œuvres chorales trouvées dans la compilation.

En résumé, les manuscrits d'Ibarra nous renseignent sur plusieurs aspects musicaux de l'époque baroque coloniale dans l'Audience de Quito que l'on va continuer d'explorer tout au long du travail. Pour le moment, nous avons distingué d'un côté les caractéristiques physiques des manuscrits, primordiales pour traiter le sujet du *material studies*, et de l'autre côté, nous avons déterminé son classement par sujet et par genre en plus de ce qu'ils nous ont révélé à travers les noms des interprètes et les indications données pour les parties vocales, un aspect que nous discuterons plus tard toujours dans la section de la terminologie trouvée.

2.3 Identification des œuvres et des compositeurs

Pour certaines des œuvres commentées dans la dernière partie, des études antérieures ont permis d'identifier leurs compositeurs respectifs. En observant les feuillets, nous pouvons remarquer pour certaines œuvres des données plus spécifiques comme la date de composition et le lieu où elle a été exécutée.

Une première tentative de créer un tableau pour classer chacune des œuvres trouvées dans la compilation a été publiée en 2012 par le musicologue et organiste argentin Miguel Juárez. Nous pouvons y avoir accès dans son article intitulé *La música colonial ecuatoriana resurge en el siglo XXI : Escuela de música colonial de Quito*. Cependant, ce même auteur consacré au classement et à la transcription de la notation moderne de chacune des œuvres a refait le tableau afin de l'actualiser, et de le publier 6 ans plus tard, soit en 2018, à titre du nouveau catalogue Godoy-Ibarra-Juárez. Ainsi, nous allons vous montrer 8 des 11 catégories du nouveau catalogue qui nous semblent pertinentes pour comprendre en résumé et plus clairement le classement des œuvres. Le tableau a été originalement rédigé en espagnol, cependant, nous allons vous montrer uniquement sa traduction en français.

Ce tableau nous montre de manière résumée toutes les parties vocales et instrumentales trouvées dans la compilation. Pour rester fidèles au travail de l'auteur, nous n'avons pas modifié les titres des colonnes. Cependant, dans la colonne numéro 5 intitulée « Temps liturgique », nous considérons que l'auteur fait référence à la dédicace de chacune des œuvres plutôt qu'au temps liturgique dont elles font partie. Dans les manuscrits, nous constatons que la dédicace apparaît juste en bas du titre des œuvres et en haut au centre de certaines parties vocales.

Tableau 1. Catalogue GIJ (Godoy-Ibarra-Juárez) des manuscrits musicaux trouvés dans l'archive du diocèse d'Ibarra

<i>Genre musical</i>	<i>Titre de l'œuvre</i>	<i>Nom du compositeur</i>	<i>Date de composition</i>	<i>Temps liturgique</i>	<i>Tons</i>	<i>Nombre de parties trouvées</i>	<i>Nombre de parties manquantes</i>
Villancico	Vamos todos a ver	Joseph Hortuño		Noël	Sixième	8	Aucune
Villancico	Al sol de la Tierra y Cielo	Gonzalo Pillajo		Naissance de Jésus-Christ	Cinquième	7	Ténor 1
Villancico	Al Rey más inmenso, al Dios más humano	Gonzalo Pillajo		Naissance de Jésus-Christ		9	Aucune
Villancico	Ógame cantar unas glosas	Fray Manuel Blasco	12 décembre 1683	Naissance de Jésus-Christ		5	Tiple 1
Villancico	La Chacona, me piden vaya	Fray Manuel Blasco	À Quito, 1686	Noël	Cinquième	5	Alto Ténor
Villancico	A ofrecer zagalejos	Fray Manuel Blasco	À Quito, 6 décembre 1684	Naissance de Jésus-Christ		4	Tiple 1
Villancico	De uno en uno	Fray Manuel Blasco	1686	Naissance de Jésus-Christ	Sixième	8	
Villancico	Socorro		À Quito	Noël	Sixième	8	
Villancico	Fuentes si nacéis		À Quito	Noël	Premier	10	Ténor 2 Basse 2

Romance	A la Iglesia pascuas dan					8	
Villancico	Seguilda Marineros		21 décembre 1689	Les saints Rois		6	Basse 1
Villancico	Vengan a ver peregrinos			Noël	Huitième	5	Basse
Villancico	Jilgueritos divinos	Joseph Hortuño		Notre père Saint-Joseph	Sixième	11	Tiple 1
Villancico	Mírenle todos			Notre patriarche Saint-Joseph		8	Alto Basse
Villancico	Padre del Verbo			Saint-Joseph	Premier	9	Couplets
Villancico	El ayo de Dios Hijo		De l'époque de Marie de Jésus	Notre père Saint-Joseph	Deuxième	6	Alto 1 Tenor 1
Duo	Óiganos celebrar un Misterio Único	M°. Galán		Au Saint Sacrement	Deuxième	3	Aucune
Villancico	Ese viril con pan			Au Saint Sacrement	Deuxième	3	Aucune
Duo	Miren que se derrama			Au Saint Sacrement	Deuxième	3	Aucune
Villancico	Suspended vuestro canto			Au Saint Sacrement		4	7 voix Refrain 1 et 2

Duo	Vamos al lugar amor			Au Saint Sacrement		2	Basse
Villancico	Atención a la fragua amorosa		De l'époque de Saint-Martin	Au Saint Sacrement	Cinquième	5	Aucune
Villancico	Del Buen Pastor que se esconde en el pan			Au Saint Sacrement	Sixième	4	Aucune
Duo	Oigan que dá		De l'époque de Madame Josefa de Saint-Martin	Au Saint Sacrement	Troisième	3	Aucune
Chansonnette	Ay que se viene la vida		De l'époque de Sainte Catarina	À Notre Dame		4	Basse
Romance	Fénix de nevada pluma		De l'époque de Sainte Catarina	À Notre Dame		6	Ténor
Villancico	Festean los cielos, divina María		De l'époque de Sainte Catarina	À Notre Dame		4	2 refrains
Romance	Decid, decid la dicha			À Notre Dame	Troisième	9	Aucune
Villancico	Ah de la nave, ah de la guarda		De l'époque de Saint-Martin	À Notre Dame de l'Immaculé Conception	Deuxième	4	Basse générale
Villancico	Muy hermosa es María		De l'époque de Madame Josefa de Saint-Martin		Deuxième	8	Ténor 1
Villancico	Bienaventurado albergue		Deuxième moitié de l'époque de María de Jésus	À la Sainte Trinité	Sixième	4	Aucune

Villancico	Qué galantes personas			À la Sainte Trinité	Troisième	10	Aucune
Villancico	Celebre la tierra, celebren los cielos	Par l'un de ses fidèles	Deuxième moitié de l'époque de María de Jésus	À la Sainte Trinité	Premier	4	Aucune
Villancico	La Fiesta de Catarina [A la Fuente de la Gracia]		Deuxième moitié de l'époque de María de Jésus	À Sainte Catalina, vierge et martyre	Premier	5	Aucune
Villancico	Enamorado y rendido				Cinquième	3	Aucune
Villancico	Sacrosanctæ et individua Trinitati			Pour la gloire de Dieu	Premier	6	Tiple 1
Villancico	Ah de la playa [A de los Coros]		De l'époque de María de Jésus		Cinquième	4	Basse
Villancico	Vénganle todos a ver al Rey soberano		De l'époque de María de Jésus	Au Saint Sacrement	Sixième	10	Aucune
Villancico	El Pastor que abrasado de amores					1	2
Villancico	Válgate Dios por mancebo				Cinquième	3	1
Villancico	Una tonadilla nueva		De l'époque de María de Jésus	Noël			2

D'après les manuscrits et le tableau de Juárez, nous pouvons identifier clairement 3 compositeurs : Joseph Hortuño, Gonzalo Pillajo, et Manuel Blasco. Chacun de ces compositeurs a signé la page titre et même presque la totalité des parties vocales de chacune de leurs œuvres respectives.

Le premier compositeur qui apparaît dans la compilation est Gonzalo Pillajo. Son nom apparaît dans la page titre de l'œuvre à 8 voix : *Al Sol de la tierra y Cielo (Au soleil de la terre et du ciel)*. Nous avons pu identifier aussi une deuxième œuvre de ce compositeur que le catalogue GIJ intitule *Al Rey más inmenso, al Dios más humano (Au roi le plus immense, au Dieu le plus humain)*. Cependant, nous percevons dans le manuscrit qu'un autre titre plus court est présenté : *Al Dios mas humano (Au Dieu le plus humain)*. Il faut souligner que la plupart des titres attribués dans le catalogue sont fidèles à ce qui était écrit dans les manuscrits originaux. Cependant, nous avons trouvé des différences dans deux d'entre eux, le titre de cette œuvre susmentionnée et celui de l'une des œuvres d'un autre compositeur identifié : Manuel Blasco.

Dans la totalité de la compilation, nous observons quatre œuvres de ce compositeur. La première œuvre, intitulée *Óiganme cantar unas glosas (Écoutez-moi chanter des gloses)*, à 5 voix, a été composée le 12 décembre 1683. Sa page titre nous révèle plus de détails, car de la quatrième à la sixième ligne, il est indiqué que ce villancico a été interprété la Veille de Noël dans la Cathédrale de la ville de Quito.

La deuxième œuvre, *A ofrecer zagalejos (À offrir, jeunes pasteurs)*, a été composée probablement en 1684 et présentée le 6 décembre de la même année à Quito. La troisième, *La chacona me piden vaya (La chaconne me demande d'aller)*, à 4 voix, a été composée en 1686 et finalement, l'œuvre *De uno en uno (Chacun leur tour)*, à 7 voix, a aussi été composée en 1686. De cette dernière, il faudrait souligner que le titre original qu'on lit dans les manuscrits est un peu plus long : *De uno en uno vayan entrando (Un à la fois, à l'intérieur)*.

Finalement, c'est la partie d'alto (Fig. 13) qui révèle le nom du troisième compositeur identifié : Joseph Hortuño. Cette voix fait partie de l'œuvre à 11 voix *Jilgueritos divinos (Chardonnerets divins)*, un villancico dédié à saint Joseph et dont ses voix ont été divisées en deux chœurs. Par la suite, le deuxième villancico, attribué à Hortuño, s'intitule *Vamos todos a ver (Allons tous voir)*,

il est à 8 voix. De ces manuscrits, nous pouvons affirmer qu’aucun ne présente des dates de composition. Cependant, grâce aux études faites par Lovato (2018), nous pouvons avoir une idée de la date approximative des compositions chorales de Hortuño. Ses œuvres ont pu avoir été composées entre les années 1699 et 1722, période pendant laquelle il a été maître de chapelle de la Cathédrale de Quito (p. 31).

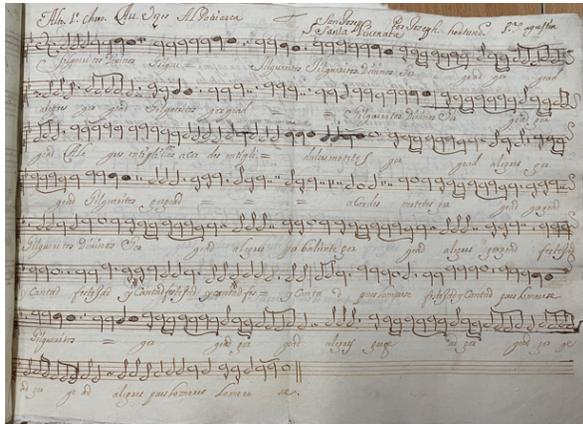


Figure 13. Alto 1, *Jilgueritos divinos*, Joseph Hortuño.

La provenance et les informations historiques de chaque compositeur mentionné seront approfondies dans la troisième partie du travail concernant les maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito pendant l’époque coloniale. Par rapport aux signatures observées tout au long de la compilation, Juárez (2018) nous montre qu’on en distingue cinq. Les deux premières (Fig. 14 et 15) figurent dans 11 œuvres du tableau présenté précédemment¹¹. Dans le cas ci-dessous, nous avons pris deux exemples provenant des manuscrits pour montrer chacune des signatures auxquelles Juárez fait référence. Cependant, nous observons que la différence entre les deux est minimale, fait qu’ouvre la possibilité que ces signatures puissent être attribuées à un même compositeur.



Figure 15. Signature dans *Vamos todos a ver*, compositeur inconnu.



Figure 14. Signature dans *Óigame cantar unas glosas*, Manuel Blasco.

¹¹ Pour plus d’informations, voir Miguel Juárez (2018), *Villancicos, Romances y Chanzonetas — Archivo Histórico de la diócesis de Ibarra, Ecuador siglos XVII y XVIII*, p. 69.

Ensuite, Juárez nous présente une signature (Fig. 16) qui est exclusivement associée à l'une des œuvres de Gonzalo Pillajo, *Al sol de la tierra y cielo*, la deuxième œuvre présentée dans le tableau 1.

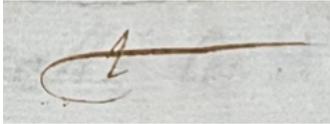


Figure 16. Signature dans *Al sol de la tierra y cielo*, Gonzalo Pillajo.

Puis, quatre œuvres ont été associées à la signature ci-dessous (Fig. 17). Dans cet exemple, nous avons choisi celle qui apparaît le plus clairement dans les villancico *Venganle todos a ver al Rey soberano* de compositeur inconnu.

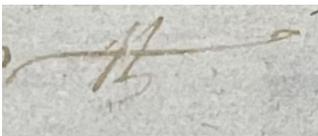


Figure 17. Signature dans *Venganle todos a ver al Rey soberano*, compositeur inconnu.

Finalement, quatre œuvres distinctes de toutes les précédentes ont été associées à une dernière signature (Fig. 18) identifiée par Juárez lors de son travail de transcription à la notation moderne de l'ensemble de villancicos, romances et chansonnettes.

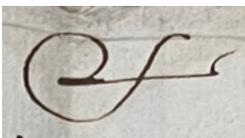


Figure 18. Signature dans *Qué galantes personas*, compositeur inconnu.

Au total, nous remarquons trois compositeurs pleinement identifiés, et deux autres qui apparaissent dans la compilation, mais dont nous ne pouvons pas assurer leurs identités. Il s'agit de « M^o. Galán » et de « L'un de ses fidèles ». Dans les feuillets, ils n'ont pas donné plus de détail. Cependant, pour le cas de « M^o. Galán », Lovato (2018) nous indique qu'il existe la possibilité que

ce compositeur ait été Cristóbal Galán (ca. 1625-1684), qui a travaillé comme maître de chapelle dans les cours espagnoles et qui a composé plusieurs villancicos tout au long de sa vie (p. 40).

Comme nous l'avons vu dans la partie 1.2 du travail, les religieuses de l'Immaculée Conception ont mené une vie musicale très active. Alors, c'est fort probable que ces religieuses se soient procuré plusieurs œuvres de Cristóbal Galán, afin de les interpréter dans leur monastère. Cette hypothèse expliquerait en partie la raison pour laquelle les œuvres en question ont été trouvées dans la ville d'Ibarra.

2.4 Relation entre des œuvres trouvées avec la Cathédrale de Quito

Grâce à la dédicace de plusieurs œuvres trouvées dans la compilation, nous pouvons constater une relation entre ces dernières et certains aspects particuliers de la Cathédrale de Quito et des communautés présentes autour de la cathédrale. Dans la première partie du travail, nous avons parlé des chapelles secondaires de la cathédrale. Au total, il y en avait dix. Précédemment, nous nous sommes concentrés sur quatre d'entre elles, celle de Saint-Pierre, Sainte-Anne, la chapelle du Tabernacle ainsi que de la chapelle de la Vierge de Copacabana.

Nous avons mentionné que chacune d'entre elles était dédiée à un sujet ou à un saint particulier. À travers les villancicos, les romances et chansonnettes, nous pouvons vérifier ces dévotions. Dans la compilation nous n'avons trouvé aucune œuvre dédiée à Saint-Pierre par exemple, cependant, nous voyons que la sainte appelée Catarina a été particulièrement vénérée dans la vie paroissiale autour de la cathédrale. En effet, sa renommée était telle que les compositeurs eux-mêmes l'ont choisie comme référence dans trois œuvres : *Ay que se viene la vida*, *Fénix de nevada pluma* et, *Festejan los cielos, divina María*. En plus de cela, l'une des œuvres lui est entièrement consacrée, celle de *La fiesta de Catarina*. Cela veut dire qu'à travers l'architecture nous pouvons témoigner des réalités du passé, et qu'à travers cette musique nous pouvons découvrir en qui était mise la foi de la plupart des personnes de l'époque en question.

Un deuxième point important vu dans la première partie était que « l'art *quiteño* était au service du grand Sacrement » (Tobar, 1953, p. 113), et cette idée a été justifiée grâce aux cinq villancicos et quatre duos dédiés « Au Saint Sacrement ». Alors, en musique et en architecture aussi, à travers

la chapelle du Tabernacle, nous pouvons vérifier l'importance donnée au Saint Sacrement. Il faut remarquer que cette chapelle se trouve encore aujourd'hui dans le *trascoro* de la Cathédrale de Quito, lieu où se déroulaient toutes les fêtes les plus importantes à l'époque coloniale.

D'un côté, nous n'avons pas trouvé d'œuvres faisant référence à l'image de Sainte-Anne. Néanmoins, il existe dans la compilation cinq œuvres dédiées à la vierge Marie, avec laquelle nous pourrions faire un lien avec la vierge de Copacabana. Nous avons dit précédemment que les processions faisaient, à l'époque coloniale, mais encore aujourd'hui, partie de la culture de Quito. Alors, nous pouvons imaginer, par exemple, des gens se réjouir au son du villancico *Festejan los cielos, divina María* (Les cieux célèbrent, divine Marie).

En plus, nous trouvons d'autres œuvres, qui ne sont pas nécessairement dédiées à la Vierge, et qui ont pu également être employées pour les processions grâce à leurs sonorités, leurs styles et leurs messages. C'est le cas du villancico *Atención a la fragua amorosa*, qui est dédié au Saint Sacrement, mais qui révèle aussi la façon dans laquelle le compositeur représente par la musique les métiers quotidiens du peuple de Quito. Il a mis en évidence l'office des forgerons, par exemple, avec l'usage de l'onomatopée « tras », pour exprimer ou décrire le moment où le marteau résonne sur l'enclume. Pour avoir une idée plus claire de la musique, nous vous présentons un petit extrait (Fig. 19) de l'œuvre déjà transcrite par Juárez (2018).

Figure 19. Mesures 85 – 92, *Atención a la fragua amorosa*, compositeur inconnu, de la transcription de Juárez, 2018.

Par ailleurs, nous ne devons pas oublier que l'activité musicale a augmenté les revenus économiques des monastères (Godoy, 2012, p. 388). C'est pourquoi en faisant des liens avec les communautés religieuses autour de la cathédrale, nous remarquons dans la compilation la présence d'une œuvre à la Vierge Marie dédiée spécifiquement à son appellation de l'Immaculé Conception, un ordre religieux très présent à l'Audience royale de Quito. En effet, comme nous l'avons mentionné, ce territoire bénéficiait d'un niveau de prestige en grande partie en raison de la présence de ce monastère.

Précédemment, nous avons mentionné que les processions auxquelles on s'est référé ne portaient pas uniquement sur le Saint Sacrement ou la Vierge Marie. Avec les villancicos d'Ibarra, nous pouvons confirmer ce que Larrea affirmait : « pendant cette époque-là, il y a eu aussi des marches en honneur d'autres saints comme saint Joseph ou saint Jérôme » (1976, p. 65). Malgré le fait qu'aucune des chapelles de la cathédrale n'était dédiée à saint Joseph, nous voyons qu'il existait une dévotion particulière pour lui, et nous le constatons grâce aux quatre œuvres présentes dans la compilation. En plus, il faut souligner que Joseph était le saint patron des sœurs de l'Immaculé Conception (Acosta, 1887, p. 128). Alors, nous pouvons imaginer qu'il existait aussi une relation étroite entre le monastère des sœurs conceptionnistes et la Cathédrale de Quito.

Cette dernière idée nous amène à penser à l'ordre des pères de la Compagnie de Jésus, très présente dans les diverses activités à l'Audience royale de Quito. Parmi tous les autres ordres religieux, un rôle important était confié aux Jésuites ; ils ont été les responsables de la diffusion des sermons sur l'ensemble du territoire. (Larrea, 1976, p. 54). En raison de cela, nous pourrions penser au degré par lequel se répercute son influence dans le domaine de la musique.

En outre, la diffusion de ces sermons aurait pu être plus large que ce qu'on imagine, car le port de Guayaquil, qui appartenait à l'Audience de Quito, permettait des connexions particulières avec le Pérou (Morocho, 1993, p. 425). C'est pour quoi il ne devrait pas nous surprendre d'avoir une des œuvres dans la compilation qui indique un lieu de cette région. On constate ainsi une preuve du lien entre les différentes régions de la vice-royauté du Pérou. Historiquement, les connexions ecclésiastiques qui existaient entre elles étaient évidentes, et ces feuillets appartenant à la compilation que nous allons observer le témoignent (Fig. 20-21).

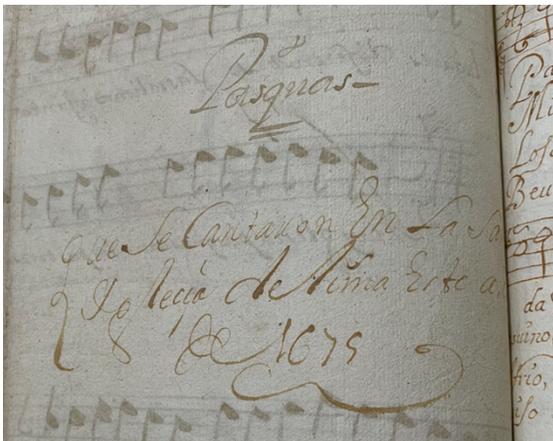


Figure 21. Page titre, *A la Iglesia pascuas dan*, compositeur inconnu.

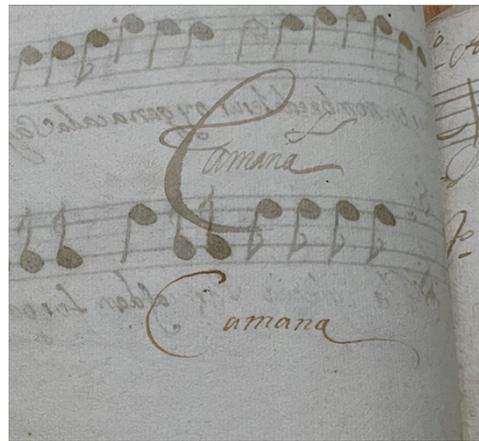


Figure 20. Détail du nom de la ville Camana, *A la Iglesia pascuas dan*, compositeur inconnu.

Au verso d'un des couplets de l'œuvre intitulée *A la Iglesia pascuas dan* à 3 voix, le compositeur a écrit le nom Camana. Plus loin, au verso d'une autre feuille qui contient un autre couplet et le refrain de l'œuvre, nous trouvons le Titre *Pasquas*. En bas de page, nous remarquons que le compositeur donne une indication sur le lieu et la date de l'œuvre : *que se cantaron en la Iglesia de Lima este año de 1675*, c'est-à-dire [Pâques] chantées dans l'église de Lima en 1675.

Le nom Camana est celui d'une ville aujourd'hui appartenant à la région d'Arequipa au Pérou. Selon Lovato (2018), les cathédrales de Lima et de Quito ont une longue et riche tradition musicale depuis le XVI^e siècle et elles ont même fait l'échange de musiciens, comme il a été le cas du compositeur Gutierre Fernández Hidalgo (p. 42). En effet, nous pouvons constater cet échange de compositeurs parmi d'autres parties de l'Amérique latine grâce à Vera (2013), par exemple, qui a documenté la présence de deux compositeurs dans la ville de Santiago : Baltasar Fernández de los Reyes et l'organiste Francisco Marieluz. Ces derniers étaient originaires de la ville de Lima, aujourd'hui la capitale du Pérou (p. 143). Ainsi, nous constatons les liens qui existaient entre les différents territoires appartenant à une même vice-royauté : Quito et Pérou.

Dans le texte de l'œuvre en question, nous remarquons aussi que le compositeur a fait référence à certaines villes qui appartiennent au Pérou, mais aussi à d'autres villes européennes comme Rome,

Dans ce cas, par exemple, nous pouvons penser que l'œuvre a pu être composée initialement à Lima, puis envoyée à la Cathédrale de Quito pour son interprétation pendant le temps de Noël principalement. Finalement, elle aurait pu être transmise aux sœurs de l'Immaculée Conception à Ibarra, une ville qui, comme nous l'avons souligné avant, était connue pour sa culture musicale et son apport de grands revenus économiques (Godoy, 2012, p. 388).

Cette idée des différentes étapes mentionnées qui comportent la dissémination des œuvres est soutenue par un autre des villancicos intitulé *Socorro*. Son compositeur n'a pas été identifié, cependant, il a fait référence à la ville de *Cusco* (aujourd'hui Cuzco-Pérou). Alors, dans l'ensemble de villancicos, romances et chansonnettes, seulement deux œuvres mentionnent une ville différente de celle de Quito.

Néanmoins, dans la compilation, il y a une seule œuvre qui fait référence explicitement à la Cathédrale de Quito en soi, celle qui s'intitule *Óiganme cantar unas glosas*, du compositeur Manuel Blasco. Cela nous amène à penser que toutes les autres œuvres qui font référence à la ville de Quito ont pu avoir été très probablement interprétées dans cette « église cathédrale », nom qui est encore aujourd'hui attribué par les fidèles (Fig. 23). Si nous observons l'image ci-dessous, même le compositeur l'appelle la sainte Église, Cathédrale de la ville de Quito. En plus, nous constatons à travers ces manuscrits qu'à cette époque-là, dans l'espagnol ancien, le nom de la ville s'écrivait *quitto* la plupart du temps, sans majuscule et avec deux t.

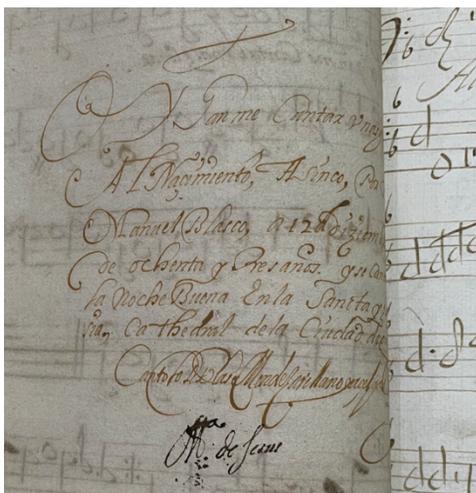


Figure 23. Page titre, *Óiganme cantar unas glosas*, Manuel Blasco.

Dans ce titre le compositeur nous offre des informations très complètes sur l'œuvre tel que le titre, la dédicace, le nom des voix et même le jour où elle a été interprétée : le 12 décembre 1683. Grâce aux informations précieuses fournies par Blasco et par d'autres compositeurs de la compilation, nous pouvons faire un lien justifié entre la Cathédrale de Quito et les œuvres trouvées au diocèse d'Ibarra.

En définitive, l'étude des caractéristiques physiques de la compilation de manuscrits en question trouvée à l'Archive historique du diocèse d'Ibarra nous a permis de révéler plusieurs indices concernant l'existence de la chorale mixte à l'époque coloniale latino-américaine. De même, nous avons constaté le grand soin avec lequel chaque compositeur a fait le choix des interprètes pour les différentes parties vocales et la grande importance accordée à toutes les pièces qui étaient écrites pour les célébrations du temps de Noël. Finalement, grâce aux manuscrits, nous avons identifié aussi le rapport entre la cathédrale de Quito (y compris les monastères à ses alentours) et la vice-royauté du Pérou.

3. Les maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito pendant la période coloniale

Pour mieux mettre en contexte les *villancicos* interprétés à la ville de Quito et afin d'identifier les sources d'influence des compositeurs, nous nous pencherons dans ce chapitre sur la recherche des origines possibles des maîtres de chapelle, ainsi que sur leur formation musicale. Par ailleurs, on exposera les différentes motivations des musiciens pour émigrer vers l'Amérique latine et les privilèges dont les maîtres de chapelle pouvaient bénéficier dans le cadre de leurs fonctions civiles à l'époque coloniale. De cette manière, nous pourrions déterminer, dans une certaine mesure, le niveau de reconnaissance des autorités ecclésiastiques et de la couronne espagnole envers le travail des musiciens.

3.1 Origines

Selon Boyd- Bowman (1976), on compte près de 55 000 colons qui sont arrivés en Amérique latine avant 1600 (p. 78). Cependant, à l'avis de Gembero (2007, p. 19), ce chiffre représentait environ 20 % de ceux qui ont réellement émigré en Amérique au XVI^e siècle. Alors, il n'est pas possible de connaître avec exactitude le nombre total des musiciens andalous qui ont travaillé dans le continent américain. Néanmoins, si l'on considère les lignes générales de l'émigration espagnole, leur nombre a dû être très élevé, surtout au cours des XVI^e et XVII^e siècles, lorsqu'il y avait une prédominance d'émigrants du sud de la péninsule ibérique (García-Abásolo, 2006, p. 32).

Cette affirmation peut être soutenue à partir de la grande quantité des livres de musique, de partitions et d'instruments de musique importés qui se trouvent aujourd'hui dans les archives américaines (Gembero, 2007, p. 149-151). En effet, l'Andalousie était la région européenne la plus proche géographiquement à l'Amérique et elle bénéficiait de prestigieux centres d'activité musicale dans lesquels travaillaient certains des compositeurs les plus célèbres de l'époque.

Cependant, on peut constater qu'en raison des circonstances diverses, il y a eu des personnes qui ont commencé leur carrière musicale non pas en Europe, mais plutôt lors de leur arrivée au Nouveau Monde. Il existe plusieurs cas où des musiciens ont exercé antérieurement d'autres professions, et qui ont commencé à exercer le métier de musicien sans avoir eu précédemment une

carrière musicale en Espagne. Cela a été le cas de plusieurs prêtres, comme Alonso Torrijos de Quesada, par exemple. Il était un prêtre qui avait étudié à l'université de Séville, mais qui postérieurement est parti pour l'Amérique. Là, Torrijos a commencé son activité comme collaborateur du premier évêque de Buenos Aires : Fray Pedro de Carranza. Entre les années 1639 et 1642, Torrijos de Quesada est devenu maître de chapelle et chanteur à la Cathédrale de La Plata (Gesualdo, 1978, p. 12-13).

Par rapport à la recherche des origines des musiciens qui ont vécu en Amérique, Gembero et Ros-Fábregas nous donnent un aperçu à partir d'une sélection de documents inédits sur divers musiciens ayant immigré en Amérique entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, représentatifs des différents groupes au sein de la profession musicale. De ces documents qui sont conservés à l'*Archivo General de Indias de Sevilla* (AGI), Gembero a pris trois types de sources particulièrement riches pour l'étude des mouvements migratoires des musiciens : les *informaciones de oficio y parte*, les listes des mérites et les dossiers des voyageurs (2007, p. 21).

Les registres des voyageurs vers les « Indes » fournissent des données biographiques intéressantes sur les musiciens (âge, apparence physique, année de départ pour l'Amérique, spécialité professionnelle), ainsi que sur leur environnement familial et social (parents et autres compagnons de voyage en Amérique, contacts en Espagne). L'auteure a souligné aussi qu'il ne s'agissait pas uniquement des musiciens espagnols en tant que voyageurs vers les « Indes », mais aussi d'autres personnes de différentes régions européennes qui ont immigré en Amérique par les ports espagnols (Gembero et Ros-Fábregas, 2007, p. 22).

Cependant, au début de la colonisation espagnole, les émigrants vers l'Amérique du Sud étaient principalement des Andalous, notamment de Séville et de Cadix. C'est le cas de Diego José de Salazar, par exemple, maître de chapelle de la Cathédrale de Séville entre 1685 et 1709. Son villancico *Salga el torillo hosquillo* est actuellement conservé en deux versions aux Archives et à la Bibliothèque nationales de Bolivie. Alors, le fait qu'il soit devenu l'une des principales villancicos de la musique coloniale nous montre à quel point l'Andalousie et l'Amérique étaient et sont liées (Marín, 2010, p. 103).

De plus, il faut remarquer que le centre principal et le siège de l'archevêché étaient la Cathédrale de Séville. Sur les vingt-deux maîtres de chapelle de cette cathédrale, entre 1494 et 1829, les archives hispano-américaines contiennent la musique de dix-neuf d'entre eux, soit un total d'environ 439 compositions (Marín, 2010, p. 107). Tout cela revient à dire que devenir maître de chapelle à la Cathédrale de Séville signifiait automatiquement être connu et recherché en Amérique. On pourrait affirmer que le compositeur sévillan le plus connu était Francisco Guerrero (1528-1599), dont la production provisoire trouvée dans les manuscrits d'Amérique latine s'élève à 272 pièces de musique (Marín, 2010, p. 107).

Bien que de nombreux musiciens qui ont voyagé en Amérique du Sud soient nés en Andalousie, il y a eu progressivement des musiciens originaires de régions plus périphériques de la péninsule. Parmi les étrangers qui se rendent en Amérique par les ports espagnols, les Italiens, les Français et les Portugais constituaient les groupes les plus importants à partir du XVI^e siècle (Martínez, 2001, p. 187).

Également, une fois installées en Amérique, les frontières entre les vice-royautés ne semblaient pas avoir été un obstacle à la mobilité des musiciens. Ros-Fábregas et Gembero affirment que Hernando Franco, par exemple, a voyagé en tant que maître de chapelle dans quatre cathédrales de la Nouvelle-Espagne en l'espace d'environ vingt-quatre ans, entre 1561 et 1585 (2007, p. 42). Pedro Bermúdez aussi, né à Grenade en 1558, est d'abord arrivé dans la vice-royauté du Pérou où il a été maître de chapelle de la Cathédrale de Cuzco en 1597, et puis s'est déplacé vers la vice-royauté de Nouvelle-Espagne où il a été maître de chapelle au Guatemala vers 1598-1603 et à Puebla de los Ángeles, au Mexique, entre 1603 et 1606 (Ros-Fábregas et Gembero, 2007, p. 43). Les cas de Cristóbal de Molina et Antonio Montero montrent aussi que les centres musicaux chiliens, malgré les importantes barrières géographiques qui les séparaient du reste de l'Amérique, recevaient constamment des musiciens d'autres latitudes (Ros-Fábregas et Gembero, 2007, p. 44).

Avec ce haut degré de migration, il existe de nombreuses hypothèses sur l'origine des maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito. Les exemples exposés précédemment peuvent être mis en relation avec le cas de Manuel Blasco, l'un des maîtres de chapelle dont ses œuvres figurent dans les manuscrits d'Ibarra.

Il existe plusieurs possibilités sur sa provenance, et l'une d'entre elles est précisément le fait qu'il faisait partie des musiciens d'origine espagnole qui ont voyagé en Amérique. Stevenson (1963) l'a décrit comme un hiéronymite (un prêtre appartenant à l'ordre des hiéronymites) déjà bien connu à Bogota en tant que compositeur, chef d'orchestre et organiste (p. 259). Cependant, Carzola le considère originaire de la ville d'Ibarra et appartenant à l'ordre des Franciscains en raison de sa collaboration avec cet ordre. Au contraire, Bruno Sáenz considère Blasco comme un compositeur originaire de Quito. Alors, pour Carzola, le compositeur en question provient de la ville d'Ibarra, pour Sáenz, de la ville Quito et pour Stevenson d'Espagne, et d'autres versions parlent aussi d'une origine colombienne. Ce qui est sûr, c'est que Manuel Blasco a été maître de chapelle de la Cathédrale de Quito depuis la fin de l'année 1682 jusqu'à 1695 (Lovato, 2018, p. 25).

Néanmoins, on est certain de la provenance d'un autre maître de chapelle, le premier qui a été originaire de la ville de Quito : Diego Lobato. Selon les actes de la Cathédrale de Quito, son père était Espagnol et sa mère, Isabel Yarucpalla, était d'origine indigène (Godoy, 2012, p. 350). À travers la collection de documents sur l'évêché de Quito (1564-1586), on a pu constater que pendant l'archevêché de Mgr de la Peña, Lobato a été embauché non seulement pour la charge de maître de chapelle, mais aussi pour une partie de l'administration de la Cathédrale de Quito (Larrea, 1976, p. 47)

Par rapport à José Hortuño Sáenz de Larrea, en 1699, ce compositeur originaire de Quito a été le successeur de Blasco dans la charge de maître de chapelle et il est resté dans cette fonction jusqu'à sa mort en 1722. D'autres membres de sa famille ont aussi été dans le milieu musical de la cathédrale comme c'est le cas de Lucas Hortuño et de Francisco Hortuño, qui ont été des organistes à la cathédrale entre 1630 et 1651 (Lovato, 2018, p. 31).

Finalement, à propos de l'abbé Gonzalo Pillajo, on pourrait dire que ce compositeur, maître de chapelle et chanteur de la Cathédrale de Quito, est né possiblement à la fin de la seconde moitié du XVII^e siècle, descendant des caciques de Cotocollao et ayllu de Collaconcha à Quito (Godoy, 2016, p. 205). En effet, Francisco Pillajo, un de ses ancêtres, a été décrit aussi comme un chanteur indigène de Cotocollao, descendant de l'ayllu de Collaconcha. L'archive National de l'histoire de

Quito démontre l'existence de ce dernier musicien à partir d'une écriture de vente de terrains à Izamba de Paula Cusichimbo qui date de 1641 (Fernández-Salvador et Costales, 2007, p. 294). En plus, par les écrits de Frank Salomon on a pu remarquer aussi le fait que les Indiens¹² Pillajos ont été un des groupes majoritaires avant la colonisation :

P. Diego Lobato, mestizo son of the collaborationist Inca noblewoman Ysabel Yarucpalla, was a famous bilingual preacher and a shrewd adviser to the Spanish on matters of native politics. He has left his testimony on the part played by anti-Inca secession in the last weeks of the pre-Hispanic epoch: ... a captain of Atahualpa Inca named Rumiñahui cut the throats of more than four thousand Pillaxo, Zambiza, and Collaguazo Indians in the canyon of San Antonio in Pomasqui ; this caused a great diminution of the said Indians¹³ (Salomon, 1986, p. 182).

Cette citation nous permet tout d'abord de confirmer l'ascendance du curé Diego Lobato, un prêtre indigène qui pouvait communiquer en langue quichua et en espagnol. En même temps, nous pouvons voir comment il a été témoin de certains événements de la conquête, et comment la famille des Pillajos, Zambias et Collaguazos a diminué au cours du temps. De plus, on pourrait affirmer qu'en général la pratique de la musique est devenue à Quito un métier familial qui se transmettait de génération en génération (Godoy, 2012, p. 337). Comme preuve, on peut le voir dans la constitution synodale de Quito de 1594 :

Mandamos que nuestros curas tengan en su iglesia parroquial [una] escuela en que enseñen a los hijos de los caciques y principales, y a los hijos de los demás indios que quisieren aprender, de gracia y sin ningún interés a leer, escribir, cantar, ayudar a misa y hablar la lengua de Castilla¹⁴ (Burgos, 1995, p. 462).

¹² On emploie le terme Indien pour être fidèle aux citations des textes écrits à l'époque, quand il n'existait pas une connotation négative, mais c'était un mot pour désigner un groupe particulier. Ainsi, pour ne pas généraliser dans le mot « autochtone » une collectivité distinctive comme « les Cherokees, les Chickasaws, les Choctows, les Creeks, les Séminoles des États-Unis ; les Indiens, les Métis et les Inuits du Canada ; les tribus aborigènes des Antilles, de l'Argentine, du Brésil, du Chili, de la Colombie, du Costa Rica, de l'Équateur, du Guatemala, du Mexique, du Nicaragua, du Pérou, du Venezuela, de la Guyane ; les populations indigènes des six autres États de l'Arctique » (Roberson, 2008) le terme « Indien » et le terme « tribus aborigènes » seront parfois employés lors de cette rédaction.

¹³ Traduction en français : Le père Diego Lobato, fils métis de la noble inca Ysabel Yarucpalla, était un célèbre prédicateur bilingue et un conseiller astucieux des Espagnols en matière de politique locale. Il a laissé son témoignage sur le rôle joué par la succession anti-inca dans les dernières semaines de l'époque préhispanique [...] un capitaine d'Atahualpa Inga appelé Rumiñahui a tué plus de quatre mille « Indiens » des dits Pillajos, Zambias et Collaguazos, en les coupant leurs gorges avec des couteaux, dans le ravin de San Antonio de Pomasqui ; il y a eu une grande diminution des dits indigènes.

¹⁴ Traduction en français : Nous ordonnons que nos prêtres aient une école dans leur église paroissiale où ils enseignent aux enfants des caciques et des directeurs, et aux enfants des autres « Indiens » qui veulent apprendre, par grâce et sans aucun intérêt, à lire, écrire, chanter, assister à la messe et parler la langue de Castille.

On voit ainsi comment les gens réclamaient la création d'écoles dans les paroisses, afin que leurs enfants puissent apprendre aussi la langue espagnole, la lecture, la musique et comment aider dans la messe. Ce fait nous donne l'idée que peut-être plusieurs maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito toujours inconnus ou des musiciens d'origine indigène peuvent avoir appris la musique initialement dans sa maison ou dans sa paroisse assignée.

3.2 Formation

Le transfert de musiciens et de musique entre les deux côtés de l'Atlantique a été constant et d'une telle ampleur que l'ignorer ou le sous-estimer ne pourrait que nous conduire à construire des discours incomplets et éloignés de la réalité historique (Gembero et Ros-Fábregas, 2007, p. 48). En plus, à cette époque-là « l'idéal [dans l'Amérique latine] était de se légitimer à travers l'universel Européen en copiant ou en imitant les manifestations littéraires ou artistiques de l'Espagne, paradigme du bon, du beau et du correct » (Valdano, 2006, p. 90).

En Espagne, à l'époque coloniale, Séville était l'une des rares villes espagnoles à disposer d'une imprimerie musicale. En effet, le premier livre de polyphonie vocale imprimé dans la péninsule, le *Sacrae cantiones* de Francisco Guerrero, a été produit dans les ateliers de cette ville (Marín, 2010, p. 102). Grâce à cette invention, la diffusion de la musique espagnole vers l'Amérique a été plus efficace et elle a pu englober une grande partie du territoire latino-américain.

Alors, c'est dans les monastères, les couvents et les collèges religieux où a commencé la formation musicale. En conséquence, à l'époque coloniale toute la musique, sa composition, son enseignement, et sa diffusion étaient au service et sous le contrôle de la religion catholique. Dans les divers centres, l'enseignement de la polyphonie, du plain-chant, de l'orgue, des châles, des saqueboutes, du cornet, de la vihuela et de la harpe était privilégié (González, 1969, p. 251).

En 1552, les Franciscains fondent à Quito *La escuela de san Juan Evangelista* (L'école de saint Jean l'évangéliste) qui, six ans plus tard, est devenu *La escuela de san Andrés* (L'école de saint André). Les frères Franciscains ont créé cette institution pour enseigner surtout les arts aux fils des

caciques indigènes, aux orphelins métis et aussi à certains fils de colons. On peut le constater à travers un rapport envoyé par les Franciscains de Quito à l’Audience le 29 avril 1568 :

En el dicho colegio muchos hijos de principales y caciques y señores y no de principales mestizos ... donde se les enseña la doctrina cristiana, policía y asimismo leer y escribir y cantar y tañer todo género de instrumentos y latinidad, los cuales han hecho y hacen en sus tierras mucho provecho [...] y así se mueven a enviar a sus hijos al dicho colegio a aprender¹⁵ (Vargas, 1978, p. 9).

Aussi, dans le 3^e volume de l’Histoire générale de la République de l’Équateur de l’auteur Federico González Suárez, on peut trouver que des œuvres comme les motets à quatre et cinq voix de Francisco Guerrero ont été enseignées à *La escuela de san Andrés* (1892, p. 339). Cet endroit a été considéré comme la première école fondée dans toute l’Amérique du Sud pendant la période coloniale. Au sein de cette formation musicale, l’orgue était un des instruments les plus remarquables (Lovato, 2018, p. 14).

Alors, à l’école franciscaine de Saint-André, les indigènes et les métis ont fait preuve de leurs capacités musicales. Par exemple, à partir des archives des Indes, il est dit que le plus éminent d’entre les musiciens était Diego Lobato (Stevenson, 1963, p. 248). En effet, ce musicien a été le premier organiste et maître de chapelle d’origine indigène à Quito (Godoy, 2004, p. 159).

Il a étudié à l’école Saint-André, et à cette ville de Quito il a acquis le titre de maître de chapelle le 3 avril 1574 à 1583. Il faut souligner qu’il a bénéficié de plus de privilèges dans sa formation musicale, car sa mère était l’une des épouses de l’empereur Atawalpa avant la conquête espagnole (Stevenson, 1989, p. 10).

Malheureusement, ses œuvres musicales n’ont pas été retrouvées jusqu’à ce jour. Ses compositions restent perdues en raison des tremblements de terre et d’autres catastrophes qui ont frappé la Cathédrale de Quito (Lovato, 2018, p.16). On connaît seulement par la correspondance qu’il a

¹⁵ Traduction en français : Dans cette école, il y avait beaucoup d’enfants de chefs et de caciques, de seigneurs, mais pas beaucoup de chefs métis [...] on leur enseignait la doctrine chrétienne et on leur apprenait à lire, à écrire, à chanter et à fabriquer toutes sortes d’instruments, ce qui faisait beaucoup de bien dans leurs terres [...] pour cette raison, ils se sont encouragés à envoyer leurs enfants dans cette école pour qu’ils y apprennent.

composé de nombreux salves, motets, messes, hymnes, villancicos, romances et chansons, qui étaient à la hauteur de la grande musique des capitales européennes (Lovato, 2018, p. 14).

Cependant, on pourrait associer les œuvres de ce compositeur avec ceux de Gutierre Hidalgo (*ca* 1553 — *ca* 1620). Pourquoi ? Parce qu'il a été la figure de proue de la musique coloniale. En effet, avant d'arriver à Quito à la fin du XVI^e siècle, il a été maître de chapelle à la Cathédrale de Bogota, et avec le compositeur Espagnol Hernando Franco, ils ont été considérés comme les responsables des premiers travaux polyphoniques composés dans le Nouveau Monde (Lovato, 2018, p. 15). Aussi, on pourrait affirmer que c'était dans l'école Saint-André qu'un autre prodige musical « Indien » a été élevé : Cristobal de Caranqui, dont sa virtuosité en tant que chanteur et joueur a été louée dans des rapports adressés à Madrid (Stevenson, 1963, p. 248).

Malgré le fait que l'école Saint-André a fonctionné officiellement de 1551 à 1581, l'enseignement des Franciscains s'est poursuivi au fil des siècles dans les paroisses dont ils étaient en charge et, à partir du XVIII^e siècle, à travers le noviciat et le collège de Saint-Bonaventure (Godoy, 2012, p. 321). Après 1581, le collège a continué à soutenir les *maestros* de la musique indienne qui, avec leurs protégés, chantaient et jouaient « des œuvres polyphoniques avec un polissage admirable dans toutes les principales fêtes du couvent, si avancées dans leur technique musicale » (Cordova Salinas, 1651, citée dans Stevenson, 1963, p. 248).

Après, selon Godoy (2012), comme successeur de l'école Saint-André, le collège Saint-Nicolas de Tolentino appartenant aux pères augustins a poursuivi l'enseignement de la musique de 1581 à 1596. Cela a été possible grâce au soutien du maestro Gabriel Ango Caranqui Carvajal. Il convient également de noter que pendant 181 ans, de 1586 à 1767, les Jésuites ont aussi apporté une grande contribution à l'enseignement et à la pratique de la musique à Quito. En 1587, ils ont ouvert dans cette région un collège pour les Espagnols et les chefs indigènes. De plus, en 1594, ils ont créé le séminaire de Saint Luis Rey, et le 15 septembre 1622 ils ont inauguré l'université de Saint Gregorio Magno. Tous ces centres étaient des lieux où la pratique de la musique était soigneusement cultivée (p. 320-321).

Faisant un retour sur les frères Franciscains, il faudrait remarquer que grâce à cet ordre un orgue de 600 tuyaux a été construit sur lequel les indigènes et les métis étaient formés. Cet instrument était la fierté du couvent de Quito, car, selon Navarro (1955), en 1651 la splendeur du culte dans la maison franciscaine de Quito égalait celle que l'on trouvait partout en Europe (p. 113). En effet, Fernando de Cozar, natif de Quito et provincial franciscain de 1647 à 1650, était fier des réalisations de son couvent de Quito, car, selon lui, de celui-ci étaient sortis non seulement des musiciens de paroisse formés au plain-chant, mais aussi des musiciens de cathédrale nourris de la meilleure tradition polyphonique européenne (Stevenson, 1963, p. 248). Comme preuve de cela, des études à propos de la famille Pillajo montrent qu'un des ancêtres du maître chapelle Gonzalo Pillajo, Diego Pillajo, a aussi étudié sous la tutelle des Franciscains (Lovato, 2018, p. 34), car le prêtre Agustín Moreno a fait référence à Diego Pillajo comme « l'un des caciques éduqués par les Franciscains du couvent de Quito » (Moreno, 1998, p. 221).

Il est donc possible que Gutierre Fernández Hidalgo (ca 1533 - 1620), qui a occupé le poste de maître de chapelle du début de 1588 à la fin de 1589, et Manuel Blasco (ca 1630 - 1620) qui est resté à ce poste de 1682 jusqu'à sa mort en 1695 (Lovato, 2018, p. 13) ait participé à la formation des autres compositeurs et musiciens de l'époque, car il existait un grand échange de partitions et de personnes entre les différents peuples et congrégations avec le but justement d'enrichir la formation générale dans le domaine des arts.

En effet, Quito était un important centre musical pour la liturgie, le culte et les fêtes religieuses. Dès le début de la période coloniale, une pléiade de compositeurs, musiciens, maîtres de chapelle, ménestrels et organistes, itinérants ou résidents, ont contribué par leurs connaissances au développement de la vie musicale de la société de Quito. Des évêques, des religieuses, des frères, des musiciens et des chanteurs laïcs ont parcouru les territoires ibéro-américains, laissant et emportant des copies d'œuvres musicales de leur région et des manuscrits. Il faut remarquer aussi que même à l'école Saint-André certains étudiants ont appris à copier des livres de musique (Godoy, 2012, p. 324), ce qui aurait facilité la diffusion des œuvres musicales.

Pour étayer cet argument, on peut citer le prêtre Bernardo Recio, qui constate le fait qu'au milieu du XVIII^e siècle, un grand ensemble de musiciens est arrivé à Quito en provenance d'Allemagne :

« Certains avec des flûtes très sonores, d'autres avec des violons et des cors, et tous très bien instruits sur les points du solfège. Ils ont apporté diverses chansons et des modes musicaux étranges, que les musiciens de Quito apprenaient » (Recio, 1996, p. 50).

Également, on pourrait affirmer que cet échange entre musiciens existait aussi entre les mêmes ordres religieux comme c'est le cas du jésuite originaire de la ville de Cuenca (actuellement Cuenca - Équateur) José Hurtado (1578-1660), qui a voyagé au temple de la doctrine à Fontibón (actuellement Bogota - Colombie) pour installer le premier orgue fabriqué en Nouvelle-Grenade et là il a créé une nouvelle école de musique (Godoy, 2012, p. 324).

Comme résultat, il y a eu de multiples témoignages qui soulignent l'aptitude musicale des indigènes de l'Amérique latine. Par exemple, dans une lettre de Fray Jodoco, il va remarquer comment les indigènes apprenaient facilement à lire et à écrire la musique, en plus d'apprendre son instrument choisi (Navarro, 1955, p. 111).

Cependant, la tendance à la baisse de la musique polyphonique, à partir de 1708, peut être illustrée par les inventaires de *libros de facistol* contenant des *canto de organo*. Il y en avait 35 dans l'inventaire de 1708, mais seulement 20 dans celui de 1754. Après la désastreuse série de tremblements de terre de 1755 à 1757, il ne restait plus rien des précieuses archives de la polyphonie des XVI^e et XVII^e siècles (Stevenson, 1963, p. 262), jusqu'à la découverte des manuscrits d'Ibarra.

Finalement, on a pu constater que les Franciscains et les Jésuites ont été les ordres qui ont eu plus d'influence sur la formation des musiciens dans le territoire de Quito. Cependant, les Dominicains ont aussi apporté à l'éducation des musiciens à travers des paroisses dont ils étaient responsables, comme le cas de monseigneur Peña et du musicien Diego Lobato.

3.3 Travail, salaire et exemptions

De nombreux musiciens se sont rendus en Amérique pour améliorer leurs revenus par rapport à ceux qu'ils avaient en Espagne continentale. Cependant, le facteur économique n'a pas été le seul aspect pour lequel les musiciens ont émigré en Amérique. Dans une société d'Ancien Régime, la

reconnaissance sociale était aussi importante, sinon plus, que l'argent. Cela explique qu'il y ait eu aussi des cas où l'émigration n'a pas eu pour origine un besoin exclusivement économique, mais plutôt le fait d'accepter le défi que représentait tenter sa chance dans l'Amérique, qui était beaucoup plus ouvert en termes de possibilités professionnelles et qui permettrait sans doute une promotion plus rapide que dans la métropole (Gembero, 2007, p. 24).

Cela a été le cas de Gutierre Fernández Hidalgo, par exemple, qui, selon Stevenson et Bermudez (2001), a voyagé vers l'Amérique en dépit du fait qu'il ait déjà été maître de chapelle vers 1545 à Talavera, une commune de la province de Tolède. Puis, il a décidé de partir en 1583 et en 1584, il est devenu maître de chapelle de la Cathédrale de Santafe (aujourd'hui Bogota). Par ailleurs, il a occupé le poste de recteur du séminaire tridentin de San Luis. Cependant, en raison de la situation économique difficile et d'une grève inhabituelle des séminaristes qui a eu lieu en 1586, Gutierre Fernández est allé à Quito comme maître de chapelle de la cathédrale, mais en 1590 il a déménagé de nouveau à la Cathédrale de Cuzco (Pérou) où il est resté de 1591 à 1597, date à laquelle, pour la quatrième fois, il est nommé maître de chapelle d'une autre cathédrale, celle de La Plata (aujourd'hui Sucre, Bolivie), où il est resté jusqu'à sa mort en 1623.

Un autre exemple de maître de chapelle qui a quitté l'Espagne pour chercher plus de prestige ailleurs est Juan Gutiérrez de Padilla, qui à l'âge de 32 ans, vers 1622, il a laissé le poste de maître de chapelle qu'il occupait depuis 1616 dans la Cathédrale de Cadix. (Gembero, 2007, p. 26). De cette façon on peut voir qu'il existait des motivations diverses pour voyager vers l'Amérique. Soit la recherche d'un meilleur salaire, d'avoir plus de prestige ou simplement pour la curiosité d'explorer des terres inconnues, beaucoup de musiciens et maîtres de chapelle ont pris le risque de voyager et d'entreprendre de nouveaux projets au Nouveau Monde.

Concernant les salaires, on pourrait affirmer qu'ils étaient divers en fonction de la situation économique propre à chaque cathédrale. Malgré le fait que la cour d'Espagne soutenait les différents ordres religieux, une partie de l'argent destiné aux salaires des travailleurs était apporté par les fidèles, qui versaient ce qu'on peut appeler les tributs. En effet, une famille nombreuse d'un des maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito, Gonzalo Pillajo, avait la responsabilité

d'apporter une valeur annuelle pour contribuer au monastère des Franciscains qui ensuite distribuait les biens aux paroisses dont ils avaient la charge :

La Doctrina que viene al Monasterio de Señor San Francisco de Quito

Machángara, de Diego Méndez, veinte pesos

Chillogallo. De Carlos Salazar, diez pesos.

Yllugua y los demás indios del Capitán Salazar de los Collaguazos, ocho pesos.

Pillajo de Quito, del Capitán Salazar, veinte pesos.

Unos anacona de Añiquito, de Joan de Larrea, cinco pesos

*Cotocollao, del menos Pedro Martín Montanero, quince pesos...*¹⁶ (Albuja, 1998, p. 296-299)

On voit donc comment les valeurs étaient vraiment diverses en raison de la capacité de chaque famille ou groupe social. Les Pillajo et les Machángara, par exemple, ont fait la plus grande donation de vingt *pesos*. Ensuite on peut voir le groupe de Cotocollao, avec quinze *pesos* et les Chillogallo avec dix *pesos*. Finalement, on peut observer que la donation du côté des anacona de Añiquito a été la plus petite. On ne connaît pas s'il existait un montant minimum, mais dans cet exemple on a pu constater que le montant minimum qu'un groupe social ou famille a donné à l'ordre des Franciscains a été de cinq *pesos*. Si on additionne toutes ces valeurs, cela donne une somme de 78 *pesos*, ce qui représentait un peu moins de la moitié de ce qu'un professeur de musique de l'époque coloniale ou un maître de chapelle pourrait gagner.

Par exemple, dans le cloître de Santa Clara à Quito, la musique était largement pratiquée et c'est pour cette raison que des professeurs ont été engagés, comme il a été le cas d'Antonio Navarro, un musicien créole de Quito embauché en 1606 qui recevait un salaire annuel de 240 *pesos* (Godoy, 2012, p. 330). Ce professeur enseignait des leçons aux nonnes deux fois par jour, le matin et le soir. Il les a enseignés à jouer l'orgue et la *vihuela d'arco* (Fernández-Salvador et Costales, 2007, p. 295).

¹⁶ Traduction en français : La Doctrine [l'argent] venue au Monastère de Señor San Francisco de Quito :
Machángara, de Diego Méndez, vingt pesos
Chillogallo. De Carlos Salazar, dix pesos.
Yllugua et les autres « Indiens » du Capitaine Salazar des Collaguazos, huit pesos.
Pillajo de Quito, du Capitaine Salazar, vingt pesos.
Certains d'anacona de Añiquito, de Joan de Larrea, cinq pesos
Cotocollao, du moins Pedro Martín Montanero, quinze pesos...

On peut observer un autre exemple qui date de quelques années avant. Selon Stevenson (1963), le 12 janvier 1588, Gutierre Fernández Hidalgo (1553-c.1620) – qui avait passé deux ans à Bogota comme maître de chapelle (1584-1586) – a obtenu un poste dans le nouveau séminaire et dans la Cathédrale de Quito. Avec un bon salaire, ce musicien devait donner chaque jour deux leçons de chant et de contrepunt, l'une le matin, l'autre l'après-midi. Ses élèves devaient être tous des ecclésiastiques de Quito. Plusieurs discussions ont eu lieu à cause du salaire de Gutierre, et pour cela, il a décidé de quitter le poste en 1589. Cependant, il faudrait remarquer que pendant le temps qu'il a travaillé à Quito, il y a eu aussi une douzaine de jeunes embauchés pour servir d'enfants de chœur et de séides de la cathédrale (p. 255). C'est ainsi qu'on observe que, malgré la crise économique, l'éducation musicale est demeurée une priorité.

En revanche, ce dernier facteur n'a pas été si présent dans d'autres régions de l'Amérique latine. Par exemple, dans le cas de l'organiste originaire de Linares, Fabián Pérez Ximeno, on peut voir comment il a été appelé pour devenir organiste à la Cathédrale métropolitaine de Mexico avec un salaire de mille *pesos* par an (Ruiz, 1999, p. 665). Subséquemment, il a quitté son poste d'organiste à l'important couvent de La Encarnación à Madrid où il avait travaillé pendant plus de sept ans, de 1615 à 1622 approximativement, pour aller comme organiste à la célèbre Cathédrale métropolitaine au Mexique (Gembero, 2007, p. 27). Ainsi, on constate comment certains musiciens qui occupaient déjà des postes d'importance en Espagne ont néanmoins décidé de tenter leur chance en Amérique.

À Quito, les musiciens et maîtres de chapelle n'ont pas connu le même sort. Ceux qui arrivaient se trouvaient dans la situation délicate de devoir quitter leur poste en raison du salaire. On peut voir l'exemple de Gabriel de Migolla, un musicien qui enseignait aux enfants de chœur depuis le 15 janvier 1585, mais que le 10 mai 1585 a dû être renvoyé pour manque de fonds (Stevenson, 1963, p. 254). Cependant, ce type de problème était présent pas uniquement à Quito, mais aussi dans d'autres régions en Europe. Le compositeur Hernando Franco, par exemple, a dû partir en Amérique à une date encore indéterminée (vers 1550-61) en raison de son salaire insuffisant en tant que maître de chapelle de l'hôpital du roi du Portugal à Lisbonne, probablement L'Hôpital royal de tous les saints (Gembero, 2007, p. 25).

C'est important de souligner aussi que pour obtenir le poste soit d'organiste ou de maître de chapelle, parfois il y avait des concours. On peut voir le cas de l'évêque Pedro de Oviedo par exemple, qui en 1630 a choisi Juan de Salas comme lauréat parmi un trio pour le poste d'organiste de la Cathédrale de Quito. D'autre part, Lucas Hortuño a achevé la deuxième place dans ce concours et il a obtenu le poste d'organiste surnuméraire à 100 pesos par an, tandis que le salaire de Juan de Salas est passé à 100 *pesos* plus 60 *patacones* (Stevenson, 1963, p. 257).

Alors, on connaît que le salaire à Quito était vraiment bas pour les musiciens en comparaison avec les autres régions de l'Amérique latine. Cependant, ils étaient exemptés du paiement des tributs. En effet, dans un document présenté au roi Philippe II par le frère Domingo de Ugalde le 15 février 1569, dans le numéro 45 on peut constater l'affirmation susmentionnée concernant les tributs :

Por que las iglesias que están en los pueblos de los indios no tienen ninguna posibilidad y tienen necesidad de cantores, así, para adoctrinar a los pueblos, que los tales cantores se han reservado de pagar tributo ninguno: ni en las visitas que se hicieren se visiten por tributarios, con tal que el número de cantores no exceda, en los pueblos donde están de asiento los sacerdotes, de diez medios¹⁷ (Albuja, 1998, p. 324).

Ici on peut remarquer l'importance qui est donnée aux chanteurs. Comme ils devaient transmettre la doctrine au peuple à travers la musique, et puisqu'ils n'avaient pas les moyens suffisants pour se maintenir, ils avaient le droit de ne pas payer les tributs. Cependant, le nombre des chanteurs par quartier avec l'exemption ne pouvait pas dépasser de 10.

Si on fait la comparaison des salaires entre les musiciens d'origine espagnole et d'origine américaine, on pourrait bien sûr affirmer que la situation la plus commune des musiciens était de gagner plus d'argent si leurs origines étaient européennes. Par exemple, Francisco Montoya, qui était un maître de musique vocale avec un salaire de 200 *pesos*, recevait toujours moins que Juan de Ortega, un cornettiste venu d'Espagne qui recevait également 200 *pesos*, mais plus 100 autres

¹⁷ Traduction en français : Puisque les églises sont situées dans les villages « Indiens », et que les églises n'ont pas de possibilités économiques et ont besoin de chanteurs pour endoctriner les gens, les musiciens seront exemptés du paiement du tribut : aucune somme ne peut être perçue auprès d'eux lors des visites effectuées par les personnes qui collectent la taxe. Toutefois, le nombre de chantres ne doit pas dépasser 10 dans les villages où se trouvent les prêtres.

de la bourse privée de l'évêque Oviedo. De la même façon, un ténor venu d'Espagne aussi, par exemple, recevait plus que les ténors locaux (Stevenson, 1963, p. 257).

Cependant, un changement important sur le sujet des salaires a eu lieu grâce à l'intervention de Manuel Blasco, qui a pris l'initiative de faire des changements drastiques concernant ses chanteurs et musiciens. Alors, leurs salaires seraient proportionnels à leurs performances. De cette façon tout semblait aller pour le mieux, jusqu'au moment où des pirates français ont attaqué Guayaquil et ils ont volé une grande partie du budget destiné aux musiciens.

Selon Stevenson (1963), Blasco était le compositeur le plus éminent des annales coloniales de Quito après Gutierre Fernández Hidalgo, qui a servi de la fin de 1682 à 1695. Pour lui, l'époque la plus brillante de la musique de Quito au XVII^e siècle s'est terminée par sa brusque suspension le 16 décembre 1695, en raison des formalités administratives et des permis de travail (p. 259 — 260).

En effet, dans la Cathédrale de Quito, pendant le XVIII^e siècle, la crise économique a provoqué l'absence de plusieurs musiciens qualifiés. Cependant, l'éducation musicale des Jésuites a continué à se développer parmi le clergé séculier dans le seul séminaire qui restait au diocèse de Quito (Godoy, 2012, p. 326).

Ainsi, les futurs prêtres jésuites, en plus d'étudier la philosophie et la théologie, étudiaient aussi la musique pour la liturgie principalement : « *se entonó el Te Deum laudamus cantado con armoniosa música, bien concertada, la mejor que ofrecía aquel país y aquella ciudad, Capital de toda la provincia* » (Cicala, 1994, p. 137). De cette façon, on peut constater comment pendant les fêtes de l'église, par exemple, les Jésuites faisaient partie de la chorale de la cathédrale de Quito, mais sans un paiement attribué.

Somme toute, l'émigration des Espagnols vers l'Amérique latine a été motivée en grande partie par le désir d'obtenir plus de prestige et par l'aventure de la découverte du Nouveau Monde. La circulation des musiciens dans toute l'Amérique latine a favorisé la diffusion des œuvres musicales, ainsi que l'adoption du style européen dans la plupart des compositions musicales

religieuses et profanes. Plus spécifiquement à Quito, on a pu observer que la pratique de la musique est devenue un métier familial. Chaque personne qui souhaitait se consacrer à la musique l'apprenait d'abord à la maison ou dans la paroisse la plus proche. En même temps, il a été noté que c'étaient les ordres jésuites et franciscains qui avaient la plus grande influence sur l'éducation des musiciens. Finalement, quelle que soit la charge d'un interprète ou d'un compositeur, son salaire était considérablement plus bas s'il n'était pas d'origine espagnole. Cela a pu se produire, peut-être, en raison d'une discrimination envers les indigènes, ce qui nous amène à supposer qu'il est probable qu'entre les trois maîtres de chapelle en question, Manuel Blasco ait bénéficié d'un salaire plus élevé que celui de Gonzalo Pillajo et Joseph Hortuño.

4. Le syncrétisme entre l'Espagne et l'Équateur

La compilation des manuscrits situés actuellement dans les archives du diocèse d'Ibarra est révélatrice. À travers des traces écrites, nous constatons la façon dont se déroulaient les fêtes religieuses et le cadre dans lequel les villancicos peuvent avoir été interprétés. Dans ce chapitre, nous examinerons les emprunts musicaux provenant de la musique espagnole ainsi que les efforts faits pour essayer d'adapter la doctrine catholique à la culture autochtone. De même, en regardant le choix des instruments d'accompagnement utilisés, nous remarquerons, à partir des manuscrits, que l'influence espagnole a dominé, même si l'on retrouve des traces d'utilisation d'instruments d'origine autochtone liées à l'interprétation de ces œuvres paraliturgiques. Finalement, la présentation de la terminologie utilisée lors du XVII^e siècle dans les manuscrits musicaux et les indications de mouvement et des dynamiques nous aideront à documenter d'éventuelles interprétations historiquement informées des *villancicos*.

4.1 Transferts culturels entre l'Europe et le Nouveau Monde

Quand les Espagnols sont arrivés sur le territoire de l'Amérique latine, des échanges et des transferts culturels ont eu lieu à tous les niveaux. En effet, les chroniques des Indes, par exemple, ainsi que les comptes rendus rédigés par les fonctionnaires royaux espagnols, nous permettent d'identifier, pendant la période coloniale, des objets utilisés par les premiers habitants dans le processus d'échanges commerciaux ou de troc, ce qui explique le grand volume d'objets qui ont circulé entre les différents groupes humains, avant-même la colonisation espagnole (Terán, 2019, p. 67).

Il existait en Amérique latine une série d'objets qui, par leur nature même, étaient indispensables à la vie quotidienne des groupes ancestraux. Le troc et l'échange d'objets se sont répandus comme alternative au paiement monétaire, afin de faciliter les échanges commerciaux. Dans ce contexte, la coquille de *Spondylus*, par exemple, et les axes des pièces de monnaie se distinguaient comme objets d'échange, ce qui contribuait au processus commercial, car ils constituaient un élément d'achat et de vente (Reyes, 2011, p. 22). Ainsi, lorsque les Espagnols sont arrivés, les peuples indigènes étaient déjà familiers avec l'utilisation de la monnaie comme méthode de paiement pour leur travail. Durant la période coloniale, le petit commerce avait lieu directement chez les

producteurs, ou sur les grands marchés régionaux, où encore avec de petits groupes de vendeurs professionnels, appelés *recatones* en espagnol colonial, ou *kutirpa*, en langue quechua. Ceux-ci assuraient ensuite la distribution des produits à l'intérieur des territoires (Terán, 2019, p. 68).

Concernant la structure sociale du territoire de l'Audience royale de Quito, une grande partie de la population indigène était liée à des terres communales, soumises au concept de groupes ethniques, appelés *Ayllus*. Ces groupes maintenaient une structure commune en raison de leur ascendance ancestrale. Ils étaient gouvernés par un *Cacique*, qui portait même le titre de gouverneur, avec ses collaborateurs, appelés *principales*. C'est en partie grâce à cette classification que les deux cultures, espagnole et latino-américaine, ont commencé à avoir des transferts culturels et musicaux entre eux, car c'étaient les filles des caciques, celles qui étaient admises dans les monastères dirigés par les Espagnols, aspect dont nous avons parlé durant la première partie de ce travail.

Malgré le fait que, pendant la colonisation, beaucoup d'habitudes ont été imposées par les Espagnols, il est important de souligner aussi l'influence des peuples indigènes comme celle de Yumbo, par exemple, un peuple d'agriculteurs et de commerçants qui a persisté à travers le temps et qui a fini par occuper un vaste territoire de presque 700 000 personnes réparties des vallées au nord-ouest de Quito aux contreforts du volcan Pichincha (El Diario, 2016).

Ces influences sociales ont perduré jusqu'à nos jours avec des vestiges culturels qui subsistent dans une ville proche de Quito appelée Santo Domingo de los Colorados, également connue sous le nom de Tsáchilas, du nom d'un groupe ethnique descendant des Yumbos. Sa principale manifestation culturelle est connue sous le nom de *yumbada*, une fête et une danse ancestrales qui sont toujours en vigueur dans le quartier de Cotocollao, au cœur de Quito (Terán, 2019, p. 66)

Dans une partie précédente de ce mémoire (p. 43 — 45), nous avons parlé des liens qui existaient entre les vice-royautés d'Amérique latine. Nous pouvons constater ce point aussi en raison des preuves de l'usage du coquillage appelé *Spondylus* dans différentes régions, par exemple. D'après des traces trouvées dans des contextes rituels archéologiques, les chercheurs ont remarqué qu'à travers le troc de ce coquillage, une tradition culturelle a également été transmise (Busto, 2007, p. 18 — 19). Grâce au développement des connaissances océanographiques et de la

navigation, nous avons pu découvrir que de longues distances ont été parcourues. Ces coquillages en question ont été trouvés principalement sur l’Isla de la Plata, au large de la côte de Manabí, qui se trouve aujourd’hui en Équateur.

Ainsi, nous pouvons remarquer que les échanges culturels entre les peuples n’ont pas été une nouveauté totale quand les Espagnols sont arrivés. Cependant, il faut souligner qu’en matière d’art, la création de différentes écoles comme celle de Saint-André, dont nous avons parlé, ou *La Universidad Nacional de san Marcos* fondé à Lima, ont été de grands moyens de diffusion de l’art et de la musique entre les différentes régions et même entre l’Europe et l’Amérique. En effet, c’était à partir du milieu du XVII^e siècle que l’exportation d’œuvres d’art, en particulier de sculptures et de peintures à thèmes religieux réalisées dans les ateliers *quiteños*, a connu une grande demande de la part du public de Nueva Granada, de Charcas et de la vice-royauté du Pérou (Balarezo, 2020, p. 3).

Dans le domaine des arts visuels, la production de séries picturales est devenue une caractéristique locale de l’art colonial à Quito, et c’est dans ce contexte que nous trouvons la figure de Miguel de Santiago, par exemple. Dans la ville de Quito, on conserve plusieurs séries picturales que l’artiste a réalisées en collaboration avec les couvents et les églises de San Agustín (1656), San Francisco de Quito (ca. 1670), Guápulo (ca. 1690), El Quinche (ca. 1660), entre autres. (Balarezo, 2020, p. 4).

C’est dans cette seconde moitié du XVII^e siècle que l’exportation d’œuvres d’art de Quito vers divers territoires d’Amérique latine a commencé. Selon Kennedy (2020), il n’y a aucun doute qu’entre toutes les régions, le territoire de ce qui est aujourd’hui connu sous le nom du Pérou a pu être l’une des destinations les plus importantes (p. 362). Cependant, dans le domaine de la musique, c’est l’influence espagnole qui a perduré dans les régions latino-américaines. Sur ce sujet, Pérez (2004) affirme que l’étude de la musique de la période de domination espagnole a attiré l’attention de différents musicologues et ethnomusicologues qui ont identifié des traces de la culture musicale coloniale dans les manifestations musicales actuelles ; par exemple dans les traditions paysannes de fabrication d’instruments qui ont conservé les techniques coloniales ou dans la musique indigène ou traditionnelle des régions où les missions jésuites étaient établies, et

qui encore aujourd'hui présentent des caractéristiques particulières liées à la politique culturelle impartie par cet ordre au XVII^e siècle (p. 284).

En plus, cette même auteure constate le fait que dans la documentation coloniale du continent hispano-américain on trouve fréquemment des références faites aux capacités musicales des « Indiens », à la maîtrise de leurs instruments enseignés par des professeurs européens et à la facilité avec laquelle ils apprenaient le solfège. Alors, il est possible que l'éloge de cette capacité musicale soit largement dû à la surprise provoquée chez les Espagnols par le fait que ces « Indiens », qu'ils considéraient comme inférieurs en matière de langue, d'intelligence, et de culture, pouvaient interpréter des pièces du répertoire occidental avec un niveau égal à celui qu'on trouvait en Espagne (Pérez, 2004, p. 297).

Nous avons dit que la création de l'Université de saint Marcos a été un des facteurs principaux pour l'échange de cultures. Cependant, c'est à travers des fêtes et différentes célébrations aussi que cette fusion a commencé. Prenons l'exemple de Lima avec son histoire de fêtes comportant les processions dans les rues de la ville, les exégèses royales, les proclamations, et les jours suivants des divertissements populaires, c'est-à-dire, des fêtes royales, appelées *fiestas reales*, ou les fêtes sur la place, qu'en espagnol nous appelons *fiestas de plaza* (Barbón, 2019, p. 19). Il s'agit bien sûr d'opportunités d'échange, mais, en même temps, nous pourrions dire que c'est en partie une façon pour les Ibériques de réaffirmer leur pouvoir.

Avant de continuer de parler du contexte des transferts culturels et des échanges, il serait opportun de prendre connaissance des différents groupes de cultures indigènes. Dans le cas du territoire qu'aujourd'hui nous connaissons comme l'Équateur, il existait et continue d'exister plusieurs types de cultures indigènes, qui ont eu leur propre culture musicale. Juan Mullo Sandoval nous donne un aperçu de la classification de groupes Quichuas selon sa culture :

En los Andes tenemos, al norte, los quichuas de Pichincha e Imbabura; en el centro, los de Cotopaxi, Chimborazo y la etnia salasaca del Tungurahua; en el sur, a los indios Cañari del Azuay y Cañar, y los saraguro de Loja. En la Amazonía, los shuar-achuar, los siona-secoya, los A'I, los huaorani, los záparo y los kichwas del Oriente. En la Costa, tenemos a los indígenas awa-kwaiker, los chachi y tsáchila. Las sociedades quichuas andinas han habitado el callejón geográfico formado por algunas de las montañas

*más altas de Sudamérica, muchas de ellas dan el nombre a sus provincias: Pichincha, Cotopaxi, Chimborazo, etc. La música de estas culturas ha sido determinante en la sociedad ecuatoriana. Gran parte de lo que hoy conocemos como “música nacional” tiene su fundamento en las culturas musicales indígenas andinas-quichuas*¹⁸ (Mullo, 2009, p. 128).

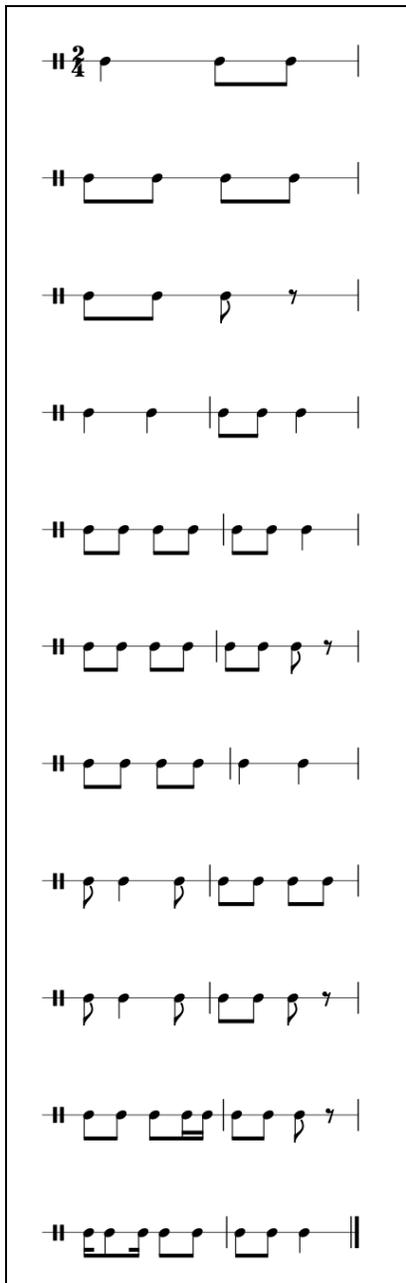
À partir de la période coloniale, un syncrétisme s’opère entre les rituels de culture indigène et de la religion catholique amenée par les Espagnols. Nous pouvons observer aujourd’hui que beaucoup de traditions indigènes ont pris des noms associés à des saints ou des fêtes importantes pour l’Église catholique. Cependant, plusieurs fois les indigènes ont adapté ces fêtes avec leurs propres rituels.

Un exemple de cela serait le cas de la danse et musique indigène appelé *Sanjuanito*. Il existe plusieurs hypothèses par rapport à son origine. Cependant, la plupart des recherches la considèrent comme une musique et une danse originaire de l’Équateur préhispanique, précisément dans la région qui aujourd’hui correspond à la ville d’Imbabura. Raoul et Marguerite d’Harcourt soutiennent l’idée que le *Sanjuanito* est une *waynito* qui appartient à une catégorie spéciale du genre des danses religieuses (Guerrero, 2004, p. 1276).

En effet, « Les *waynitos*, souvent exécutés en Équateur en l’honneur de saint Jean, portent le nom de leur saint patron » (d’Harcourt, 1925, p. 421). En plus, « La dévotion à saint Jean, très développée en ce pays [l’Équateur] a fait émerger des pèlerinages pendant lesquels on vénère la statue locale du saint (San Juanito de Otavalo, San Juanito de Cotacollao, etc...) » (d’Harcourt, 1925, p. 421). Pour avoir une vision plus claire de ce qui comporte le *Sanjuanito*, nous vous présentons un tableau contenant ses rythmes de base :

¹⁸ Traduction en français : Dans les Andes, nous avons, au nord, les Quichuas de Pichincha et Imbabura ; au centre, ceux de Cotopaxi, Chimborazo et l’ethnie Salasaca de Tungurahua ; au sud, les Indiens Cañari d’Azua et Cañar, et les Saraguro de Loja. En Amazonie, les Shuar-Achuar, les Siona-Secoya, les A’I, les Huaorani, les Záparo et les uawa de l’Est. Sur la côte, nous avons les peuples autochtones, Awa-Kwaiker, Chachi et Tsáchila. Les sociétés andines ont habité dans une l’allée géographiquement formée par certaines des plus hautes montagnes d’Amérique du Sud, dont beaucoup ont donné leur nom à leurs provinces : Pichincha, Cotopaxi, Chimborazo, etc. La musique de ces cultures a été un facteur déterminant dans la société équatorienne. Une grande partie de ce que nous connaissons aujourd’hui sous le nom de « musique nationale » trouve ses racines dans les cultures musicales indigènes andines et quichuas (Mullo, 2009, p. 128).

Tableau 2. Rythmes de base et variants du Sanjuanito d'après Guerrero (2004), l'Encyclopédie de la musique équatorienne, p. 1278.



En effet, le nom *Sanjuanito* vient de la dévotion à saint Jean-Baptiste. Cependant, cette appellation a été employée après la colonisation. Avant, ce même genre de musique était employée pour le rituel indigène de l'*Inti raymi*. Alors, la fête de saint Jean ou *San Juan* établie pour les Espagnols en Amérique et qui se célèbre généralement le 24 juin, coïncidait avec la date de ce rituel

susmentionné. Ainsi, avec le temps, les deux célébrations ont été fusionnées. En plus, comme fruit de ces échanges culturels et musicaux, un type de *Sanjuanito* appelé *Chucchurillu* a été créé par les métis. Ici, l'usage d'une mélodie simple en tonalité majeure a eu une prédominance, et uniquement les cadences s'effectuaient en mode mineur (Guerrero, 2004, p. 1279). Nous n'allons pas approfondir sur le genre du *Sanjuanito*, cependant, c'est une preuve qui existe encore aujourd'hui, et qui nous démontre la manière dont les deux cultures ont été amalgamées à partir de la période coloniale.

En effet, selon Ayala (2008), le «pacte colonial» qui caractérise la deuxième période de domination hispanique a eu lieu entre la dernière décennie du XVI^e siècle et la première décennie du XVIII^e siècle. Selon cet auteur, il y a eu une remarquable continuité dans la vie politique et sociale de Quito, marquée par une relative stabilité économique et sociale. En même temps, l'appareil bureaucratique colonial est devenu plus solide et la diversité ethnique, en particulier le métissage est devenu aussi de plus en plus courante (p. 16).

Nous avons souligné qu'à cette époque l'Église était l'institution qui avait le plus de ressources pour promouvoir les activités culturelles, ce qui était d'ailleurs l'une de ses fonctions de base. Parmi les intellectuels, les plus remarquables figurent les clercs et les religieuses. C'est la raison pour laquelle ce même auteur constate que les différents maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito ont été tous des personnes consacrées à la vie religieuse. Ainsi, la plupart des manifestations artistiques ont été développées sous la protection des couvents, qui exigeaient des œuvres à motifs religieux destinées à l'évangélisation (2008, p.18).

En somme, Quito et sa juridiction étaient l'un des plus importants centres de peinture, d'imagerie et de sculpture. Ainsi, ces arts de la sculpture, de la peinture et de la musique lors du XVII^e siècle jusqu'à une bonne partie du XVIII^e siècle, étaient basés sur l'utilisation de l'artisanat métis et aborigène, qui ne comprenait pas uniquement des modèles européens — ou adaptait ses rituels aux fêtes religieuses espagnoles — mais introduisait également des éléments originaux qui ont fait de l'héritage culturel latino l'une des plus hautes expressions de l'art américain (Ayala, 2008, p. 18).

4.2 Influence espagnole sur le style des *villancicos* appartenant à compilation de manuscrits d'Ibarra

À partir du XVI^e siècle et durant toute l'époque baroque coloniale, le *villancico* est devenu pour les différentes congrégations religieuses un genre musical religieux qui a été employé de façon paraliturgique. Nous avons mentionné dans le premier chapitre la variété d'ordres et communautés qui se sont développés tout au long du territoire de Quito. Ainsi, le *villancico* a été l'un des genres musicaux les plus cultivés dans ce territoire comme dans le reste de l'Amérique latine. En effet, Bianconi (1987) affirme que le *villancico* a été vu progressivement comme le genre préféré de musique sacrée, et que grâce à cela, les maîtres de chapelle d'origine espagnole qui ont immigré en Amérique ont reçu toutes sortes d'encouragements pour augmenter la production de ce type de répertoire (p. 122). La situation des compositeurs était telle que pour Laird (1993) « le nombre de *villancicos* requis de la part des maîtres de chapelle des cathédrales et des monastères était stupéfiant » (p. 2857).

En effet, les frères missionnaires utilisaient les *villancicos* dans le théâtre d'évangélisation, d'un côté pour poursuivre une tradition du théâtre et du *villancico* espagnol, et d'un autre côté pour faciliter la communication du message en le condensant dans un petit nombre de vers rimés faciles à mémoriser (Tenorio, 1999, p. 40). Cependant, au début du XVII^e siècle, une désignation des différents sous-genres du *villancico* a été faite pour éviter que ces œuvres ne sortent du cadre religieux. Comme résultat, les pièces de chambre de type madrigal ont été reconnues sous le nom de *tono humano*, la variante plus théâtrale a pris le nom de *cuatro* ou *tono* tandis que le *villancico* a été réservé exclusivement pour faire référence à une œuvre religieuse (Illari, 2001, p. 156).

Dans la compilation de manuscrits situés dans l'archive du diocèse d'Ibarra, nous trouvons plusieurs œuvres présentant des caractéristiques similaires au style d'autres *villancicos* religieuses de la région Ibérique et d'autres régions de l'Amérique latine. Ainsi, nous allons vous présenter ces éléments de style présents dans les œuvres des trois maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito durant l'époque baroque coloniale — en plus de certaines œuvres de compositeur inconnu qui font partie de la même compilation de l'archive d'Ibarra — et le recueil de *Canciones y*

villanescas espirituales (CVE) de Francisco Guerrero et des villancicos du compositeur Juan de Araujo.

Nous avons décidé de prendre ce recueil d'œuvres du Guerrero comme point de départ, car « il s'agit d'une collection fondamentale qui résume le cadre de la poésie vernaculaire espagnole au cours du XVI^e siècle et qui indique des directions pour le développement du style musical des *villancicos* au cours du XVII^e siècle » (Laird, 1992, p. 154-155).

Selon Laird (1992), malgré le fait que le terme villancico n'apparaisse pas dans l'œuvre de Guerrero, 31 des 61 sont des *villancicos*. Il remarque que le titre que le compositeur a donné à ce recueil inclut la désignation *espirituales*, ce qui fait de cette collection la première à présenter des villancicos entièrement religieux ou dévotionnels (p. 155).

Dans le cas des *villancicos* d'Ibarra, nous pouvons observer que tous sont aussi entièrement dévotionnels. Dans cette compilation, nous trouvons que les villancicos composés par les maîtres de chapelle Manuel Blasco, Joseph Hortuño et Gonzalo Pillajo ont été, dans leur majorité, destinés au temps de Noël, à la Naissance de Jésus. Cependant, une des œuvres *Jilgueritos divinos* du compositeur Hortuño a souligné l'image de saint Joseph, tel que Guerrero l'a fait dans son œuvre intitulé *Hoy, Joseph*.

Dans les deux cas, la dédicace est la même et la structure générale de refrain (*estribillo*) et couplets (*coplas*) est maintenue. À la différence du *villancico* de Guerrero composé à 4 voix, nous remarquons que l'œuvre d'Hortuño est polychoral, à 11 voix divisées en 3 chœurs. Dans ce point, nous pouvons remarquer aussi l'influence du compositeur Juan de Araujo sur les *villancicos* d'Hortuño. À partir de 1680, Araujo a travaillé comme maître de chapelle à la Cathédrale de la Plata (en Bolivie) et c'est là où il a présenté des interprétations de ses œuvres polychorales dont il existe encore une collection d'environ 200 pièces (Illari, 2001, p. 73).

En effet, comme ce compositeur a été positionné, selon Houmard (1999), dans un centre d'importance politique, les attentes de la part de l'Église catholique et de la couronne espagnole

étaient plus élevées envers ses compositions chorales (p. 11). Alors, il est très probable que les œuvres de Juan de Araujo aient été connues par les maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito.

Ainsi, inspiré probablement par l'œuvre de Araujo, Hortuño a écrit son *villancico Jilgueritos divinos* (1722) pour 11 voix. Le premier groupe est composé de deux altos solistes, le deuxième par 5 voix et le troisième par 4. Pour l'accompagnement, dans les manuscrits, nous constatons qu'il a décidé d'attribuer cette partie soit à la harpe, soit au basson. Nous pouvons constater que dans cette *villancico* d'Hortuño la distribution des voix était très similaire à celle d'Araujo. Illari nous révèle de manière générale comment était l'organisation des voix pour le maître de chapelle de la Cathédrale de la Plata :

Throughout the first part of Araujo's tenure, the group typically included ten adult singers and two continuo players. This allowed for the director comfortably to set up performances of ten-voice pieces, usually distributed into three choirs, SAT – SAT – SATB... Araujo could occasionally explore larger pieces, for eleven voices, typically in three choirs of three, three, and four voices, and even twelve voices in four choirs (ST – SAT – SAT – SATB), which probably involved all of the available singers. (Illari, 2001, p. 82)

Dans *Jilgueritos divinos* nous pouvons voir que la présentation initiale de l'œuvre est donnée par les deux voix solistes suivies d'une amplification par l'ensemble vocal présenté en forme d'imitation. En outre, il est intéressant aussi de voir la façon avec laquelle le compositeur a réussi à représenter le cantique de l'oiseau (du chardonneret) par l'emploi de figures rythmiques plus contrastantes (Fig. 24). Ainsi, nous constatons l'effort que Hortuño a mis afin d'illustrer le sens de certains mots comme « gorjead » et « alegres ».

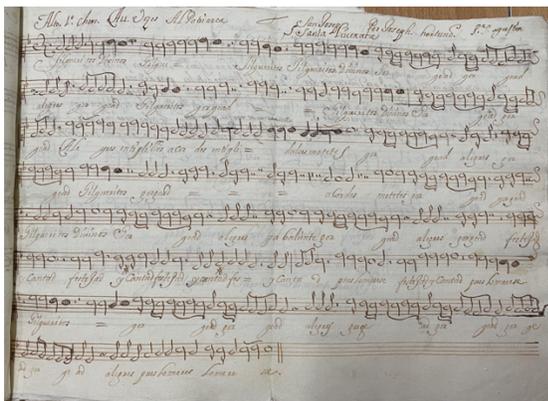


Figure 24. Alto 1, *Jilgueritos divinos*, Joseph Hortuño.

Un aspect que Laird (1992) souligne dans l'œuvre de Guerrero est que très souvent, dans les couplets, le nombre de voix est réduit (p. 156). Dans *Jilgueritos divinos* nous remarquons effectivement la réduction des voix dans la partie des couplets qui est destinée à 2 solistes, ce qui arrive très souvent aussi dans tout le reste de la compilation de *villancicos* situés au diocèse d'Ibarra.

Nous observons dans les couplets du *villancico Jilgueritos* que les deux textures (homophonique et polyphonique) ont été employées. Cependant, en voyant l'ensemble de *villancicos* composés à Quito, nous notons que dans la plupart des cas la texture qui prime est l'homophonique. *La Chacona me piden vaya* de Manuel Blasco, par exemple, est l'une des exceptions où nous observons que la texture polyphonique se fait plus présente.

Ainsi, comme Guerrero utilise l'imitation dans la majorité de ses œuvres, nous pouvons supposer que les *villancicos* des maîtres de chapelle de Quito ont suivi plutôt le style d'Araujo où les textures variaient de l'homophonie à la polyphonie imitative. Pourtant, il existe des aspects du style de Guerrero qui seront presque toujours présents, même dans l'œuvre d'Araujo, tout comme dans les *villancicos* trouvés au diocèse d'Ibarra. Laird nous donne un aperçu de ces éléments :

Triple meter pervades, with syncopation and hemiola important features. Textures vary from imitative polyphony to chordal, but the length of individual phrases is usually less predictable than in the madrigals due to frequent textual repetition in the villancicos. As in the madrigals, vocal parts are of about equal importance, but the bass parts in the villancicos tend to be more harmonically conceived, Declamation in the villancicos is almost entirely syllabic except for a few melismas at the end of phrases. (Laird, 1992, p. 156)

En effet, Gonzalo Pillajo et Joseph Hortuño ont aussi utilisé la mesure à 3 temps dans toutes leurs compositions qui se trouvent dans la compilation. On remarque que Manuel Blasco a employé la mesure à 4 temps, mais seulement pour la partie des couplets de 2 des *villancicos*, *De uno en uno* et *A ofrecer zagalejos*. Ses deux autres compositions restent avec la mesure à 3 temps dans leur totalité.

Concernant l'emploi de l'hémiole et de la syncope, dans les deux *villancicos* de Joseph Hortuño, on remarque que l'hémiole a été très peu utilisée, et même dans l'un des *villancicos* de Manuel Blasco, *A ofrecer Zagalejos*, celle-ci est presque inexistante. Cependant, c'est dans le *villancico* susmentionné que la syncope est la plus présente, ainsi que dans *Vamos todos a ver* de Joseph Hortuño et *Al Dios más humano* de Gonzalo Pillajo. Un équilibre entre ces rythmes peut être observé dans le *villancico* *De uno en uno* de Manuel Blasco et dans *Al sol de la tierra y cielo* de Gonzalo Pillajo.

Dans les deux *villancicos* composés par Joseph Hortuño, on remarque la présence de solistes, tout comme dans 2 des 4 *villancicos* de Manuel Blasco. On peut noter que ces compositeurs ont préféré la voix de ténor pour ce rôle puisque seulement une seule des 4 œuvres, intitulées *Jilgueritos divinos* de Hortuño, présente une paire de voix d'alto comme voix solistes. Pour le reste des *villancicos* dont les compositeurs ont été identifiés, toutes les parties vocales ont une importance quasiment équivalente, comme dans les *Canciones y villanescas espirituales* de Guerrero.

Finalement, la déclamation dans les *villancicos* d'Ibarra se présente de manière syllabique presque dans sa totalité à l'exception de quelques mélismes à la fin des phrases, tel que Laird l'avait commenté. Cependant, il existe une exception dans le *villancico* *Jilgueritos divinos*, où l'usage des mélismes a été plus souvent utilisé. Ceci dans le but de représenter le sens du mot « *gorjead* ». Ainsi, nous constatons que la plupart des caractéristiques présentes dans l'œuvre de Guerrero et Araujo ont également été appliquées par les trois maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito identifiés dans la compilation des *villancicos*, romances et chansonnettes d'Ibarra.

Il est difficile d'identifier des caractéristiques du style musical indigène dans cette compilation, car « les caractéristiques de base du *villancico* venu de l'Europe ont toujours subsisté chez les compositeurs et poètes de l'époque coloniale » (Illari, 2001, p. 157). Néanmoins, nous avons essayé de trouver des traces de la culture indigène dans les mots ou expressions employées, qui font référence aux habitudes, croyances ou traditions du peuple autochtone.

Commençons par l'élément indigène le plus évident présent dans l'un des *villancicos* composés à Quito : la représentation de la figure de l'Inti Raymi, c'est-à-dire, de la fête du soleil. Cette

célébration andine de racines incas en l'honneur de l'Inti, le dieu soleil, reste à ce jour un rite de grande importance pour toutes les communautés indigènes (Tuaza, 2017, p. 6).



Figure 25. Détail de la page titre, *Al sol de la tierra y cielo*, Gonzalo Pillajo.

Al sol de la tierra y cielo (Fig. 25), qui signifie « Au soleil de la terre et du ciel », du maître de chapelle Gonzalo Pillajo démontre cette importance de l'image du dieu soleil. Dans ce *villancico*, le compositeur a réussi à faire un parallélisme entre l'image du dieu soleil de la culture indigène et l'image de Jésus-Christ de la confession catholique.

De la même façon, dans un deuxième *villancico*, *Al Dios más humano*, composé par Pillajo, nous remarquons la phrase *al sol encarnado* (au soleil incarné), qui montre la façon dont le Christ est tout le temps représenté par l'image du dieu soleil des indigènes. Selon Illari (2001), les poètes et compositeurs coloniaux n'ont jamais renoncé aux conventions de base du genre venu d'Espagne. Cependant, ils étaient ouverts à l'adoption du langage, des métaphores et des topos des cultures locales. En effet, cet auteur affirme qu'il existe des informations documentaires et des sources musicales qui montrent la tendance des compositeurs à favoriser le courant ibérocolonial des *villancicos* au-delà de leur utilisation missionnaire (p. 157).

Comme exemple, nous constatons que dans *Al sol de la tierra y cielo* Pillajo a employé des figures rythmiques plus courtes, afin de créer une atmosphère de danse et de célébration, en suivant le concept de l'*Inti Raymi*, car il faut nous rappeler que pour les indigènes l'aspect du mouvement, ou de la danse, était très important pendant leurs rituels. Cependant, on retrouve cet aspect dans la culture espagnole également.

Dans la tradition de certaines cathédrales européennes, plus particulièrement en Espagne, non seulement la danse, mais également le chant et le théâtre sont présents. Ainsi, les textes des chants faisaient souvent référence à la danse et les rythmes mêmes des chants incitaient au mouvement physique (Taylor, 1984, p. 73). Le villancico de Pillajo confirme cette idée dans *Al sol de la tierra y cielo*.



Figure 26. Alto 2, *Al sol de la tierra y cielo*, Gonzalo Pillajo.

On en observe un exemple en particulier dans la partie d’alto du chœur 2 (Fig. 26) où le compositeur a utilisé des figures de valeurs plus courtes et a mis des paroles qui incitent à la danse : *Ya participa su luz — el pastor en su cabaña — pues al calor de sus rayos — de puro contento baila*. L’idée générale de ces 4 phrases peut se traduire par « Le berger dans sa cabane se met à danser de joie en sentant la chaleur des rayons du soleil ».

Dans une chansonnette de compositeur non identifié, nous continuons à voir des œuvres qui incitent à la danse, cette fois avec l’influence espagnole de la musique *Jácara*. Cette chansonnette trouvée dans la compilation s’intitule *Una tonadilla nueva*, elle est écrite pour 5 voix et est dédiée *a la Navidad Jácara*.

Finalement, nous n’avons pas trouvé de traces de sonorités indigènes, comme des schémas rythmiques hétérométriques ou des sonorités pentaphoniques¹⁹, qui en général définissent la fonction rituelle et cérémoniale dans la musique indigène (Mullo, 2009, p. 130). Il est certain que

¹⁹ Pour Juan Mullo Sandoval, le fait d’utiliser des schémas rythmiques qui combinent les métriques binaires et ternaires, ainsi que d’employer des sonorités penta-phoniques, aident à identifier la fonction cérémoniale de la musique développée dans les cultures indigènes de l’Amérique Latine.

parmi les œuvres de la compilation, celles comme *Ay que se viene la vida* ou *El ayo de Dios Hijo* présentent une sonorité proche de celle de la sonorité indigène, en raison de l'usage des V et III degrés mineurs. Ainsi, l'affirmation de Gerard Béhague sur le transfert du style européen à l'Amérique à travers la musique coloniale religieuse s'applique effectivement dans le cas des manuscrits de Quito :

Polyphonic music of the late Renaissance influenced the Latin music written in Hispanic America up to about the middle of the eighteenth century...The church music of the colonial period does not exhibit any native stylistic orientation, since the European idioms were considered the only models suitable for Christian worship. Even forms such as villancicos chanzonetas, xacaras, and juguetes, while often set to texts in indigenous languages or local dialects, maintained in general the European musical idiom.
(Béhague, 1979, p. 7)

Cette constatation pourrait sembler contradictoire avec ce qu'affirme Illari (2001) : « *The villancico was an integral and important part of the Iberian culture, and to a large extent remained a thoroughly colonial product* » (p. 157). Cependant, la compilation des villancicos nous montre l'influence des compositeurs tels que Francisco Guerrero et Juan de Araujo sur la composition des villancicos trouvés au diocèse d'Ibarra, mais aussi la manière dont les maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito ont adapté leurs œuvres aux croyances et traditions locales.

4.3 Instruments utilisés à l'époque coloniale

Dans les deux sous-chapitres précédents, nous avons fait référence à la Fête de *l'Inti Raymi*. Pour ce genre de fêtes et d'autres rituels ou cérémonies du calendrier agricole des indigènes, les instruments à vent d'origine préhispanique, comme la *quena* par exemple, ont été utilisés. Durant la période coloniale, Mullo (2009) souligne que des instruments musicaux à vent comme le *rondador*, la feuille, les flûtes traversières et les *dulzainas* ont commencé à être associés aux cultures musicales métisses de l'Équateur (p. 199).

Malgré le mauvais état de conservation de plusieurs parties de la compilation trouvée dans les archives du diocèse d'Ibarra, nous pouvons percevoir le mot *dulsaina* dans une partie de l'alto d'un des villancicos intitulé *Vengan a ver peregrinos* (Fig. 27). Bien évidemment ce mot ne fait

pas partie des paroles du *villancico*, car il se trouve isolé en haut de la page. Ce fait rend un témoignage certain de l'utilisation de cet instrument pour l'interprétation des *villancicos* pendant le temps de Noël. Également, nous avons souligné l'utilisation de ce même instrument dans un autre *villancico* qui a pour titre *Suspended vuestro canto*.

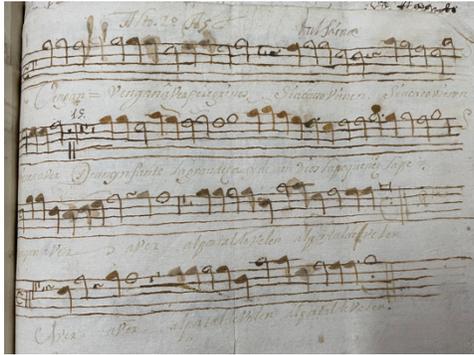


Figure 27. Alto 2, *Vengan a ver peregrinos*, compositeur inconnu.

Bien que dans l'ensemble des œuvres de la compilation d'Ibarra, l'orgue n'a été explicitement mentionné comme instrument d'accompagnement qu'une seule fois, dans le motet *Sacrosanctæ et Individuæ Trinitati*, nous pouvons supposer, lorsqu'aucune autre indication n'est trouvée, que les parties de *Guión general* des *villancicos* étaient destinées à cet instrument. Dans la partie de basse 2 (Fig. 28), nous observons que pour l'interprétation du motet, en plus de l'utilisation de l'orgue « *al organo* », le compositeur a décidé de faire un duo avec le basson « *con el vajan* ».



Figure 28. Basse 2, *Sacrosanctæ et Individuæ Trinitati*, compositeur inconnu.

Dans les cas des instruments à cordes, ils ont été introduits spécifiquement durant la période coloniale (Mullo, 2009, p. 46). Raoul et Marguerite d'Harcourt (1925) signalent que l'utilisation de la harpe a été facilement adoptée par la culture Quichua (p. 84). Il faut remarquer que, selon Milligan (2009) la pratique espagnole voulait que seuls les instruments de continuo, l'orgue et la harpe, avec un violon, une saqueboute ou un basson pour renforcer la ligne de basse, soient autorisés tout au long de l'année liturgique, même pendant les périodes de pénitence comme la Semaine sainte, où des instruments un peu plus profanes comme le violon et la guitare étaient proscrits. Donc pour cet auteur, l'essor remarquable de la harpe dans l'ensemble du monde hispanique à la fin de la Renaissance et au début de la période baroque était certainement dû en partie à cette pratique (p. 32-33).

Notons que cet instrument s'est plus répandu dans la région des Andes que dans la côte, prenant souvent le rôle d'instrument d'accompagnement (Mullo, 2009, p. 85). Par ailleurs, Milligan (2009) signale que les harpes qui ont été utilisées en Amérique latine ainsi qu'en Espagne et au Portugal se présentaient sous deux formes : la harpe avec une seule rangée de cordes appelée *el arpa de una orden*, et la harpe avec deux rangées de cordes appelée *el arpa de dos órdenes* (p. 28).

Dans la compilation trouvée au diocèse d'Ibarra, nous avons remarqué la présence des indications du mot *Harpa* dans 2 œuvres du compositeur Manuel Blasco, et dans 4 œuvres d'auteur inconnu : *Jilgueritos divinos*, *Vengan a ver peregrinos*, *Decid, decid la dicha* et *Una tonadilla nueva*

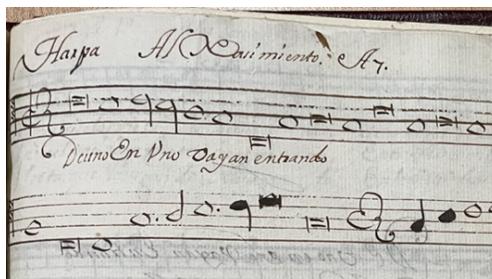


Figure 30. Détail de la partie pour harpe, *De uno en uno*, Manuel Blasco.

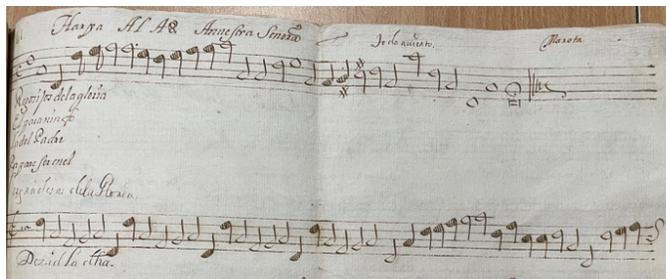


Figure 29. Détail de la partie pour harpe, *Decid, decid la dicha*, compositeur inconnu.



Figure 31. Détail de la partie pour harpe, *Óiganme cantar unas glosas*, Manuel Blasco.

Ici nous pouvons remarquer l'utilisation de la harpe (Fig. 29-30-31) dans une grande mesure, comparée à celle de la *dulzaina*. En effet, à travers les différents écrits²⁰, nous avons remarqué la présence de la harpe dans plusieurs régions de l'Amérique latine. Un exemple serait le cas du jésuite espagnol José Cardiel, qui en travaillant au Paraguay vers 1730, rapportait que chaque petite ville comptait environ trente à quarante musiciens. Parmi un total de 16 à 23 instrumentistes, il y avait des chanteurs, quatre à six violonistes, six à huit hautboïstes et bassonistes, deux ou trois trompettistes, un ou deux organistes et trois ou quatre harpistes (Milligan, 2009, p. 28).

L'utilisation de la harpe en Amérique latine a été l'un des principaux héritages européens et, dans le territoire espagnol, bien qu'il y avait une minorité plus conservatrice, la plupart des gens appréciaient son utilisation pour l'interprétation des *villancicos*. Cependant, il y a eu des moments où les harpes ont été jouées dans les églises avec une telle exubérance qu'en 1742, le chapitre de la Cathédrale de Grenade a dû en interdire son usage (Taylor, 1984, p. 70), probablement pour préserver l'atmosphère de calme et favoriser ainsi l'esprit de prière.

Avec l'apparition des morceaux musicaux pour harpe dans la compilation des manuscrits de la ville d'Ibarra, nous constatons que cet instrument faisait partie des instruments de l'époque coloniale qui ont été présentés aux indigènes des territoires latino-américains. En même temps, nous vérifions aussi l'affirmation de Harcourt qui souligne que la harpe était utilisée le plus souvent en tant qu'instrument d'accompagnement pour les *villancicos*.

Un autre instrument à cordes trouvé dans la région de Quito et qui a été joué souvent à l'époque coloniale est la *vihuela*. Un exemplaire se conserve dans l'église de la Compagnie de Jésus à

²⁰ Voir d'Harcourt (1925), Mullo (2009), Milligan (2009), Bermudez (1992), Taylor (1984).

Quito - Équateur. Selon Bermudez (1992), ce type d'instrument a probablement été exporté vers l'Amérique dans les dernières décennies du XVI^e siècle ; pour le prouver, il signale que les documents des archives du protocole de Séville constatent que parmi les marchandises envoyées en Amérique se trouvaient des cordes de *vihuela* et un clavecin (p. 156). Malheureusement, cette fois, nous n'avons pas trouvé de preuves concrètes de l'emploi de cet instrument pour l'interprétation des *villancicos* dans les manuscrits. Cependant, il nous semble tout de même important de le mentionner en raison de l'exemplaire existant à la ville de Quito.

Nous avons déjà vu les instruments à vent et à cordes les plus utilisés pendant la période coloniale à Quito. Par rapport aux instruments de percussion et hors du contexte religieux, l'auteur Mead (1903) affirme que, même avant l'arrivée des Espagnols, « *the drum undoubtedly held the first place... the numerous representations on pottery vessels, and the accounts of early writers, give us a pretty accurate idea of their form and construction* » (p. 7). Par ailleurs, Raoul et Marguerite d'Harcourt (1925) affirment que « l'emploi des cymbales chez les Quichuas semble très probable. On aurait frappé l'une contre l'autre des calottes provenant d'enveloppes dures de fruit, ou les deux coquilles de gros bivalves » (p. 11). Alors, nous pouvons aussi penser à l'usage des coquillages comme instrument de musique qui a été répandu sur le territoire latino-américain avant et pendant la période baroque coloniale.

En effet, comme ce sont des instruments ancestraux, utilisés pour les rituels les plus importants ou en tant qu'éléments d'échange dans les processus commerciaux, comme nous l'avons déjà mentionné dans la partie précédente, il ne fait aucun doute que les coquillages *Spondylus* aient pu être utilisés comme instruments à percussion à l'époque coloniale lors des processions. Cela pourrait expliquer en partie pourquoi l'usage des castagnettes qui avaient été amenées par les Espagnols n'ont pas été adoptés par les indigènes, tel que d'Harcourt (1925) le signale « Les métis eux-mêmes en jouent peu » (p. 12).

De cette façon, nous avons présenté l'aperçu de ce qui a pu être les instruments les plus utilisés à Quito pour l'exécution des *villancicos* pendant la période coloniale. Les manuscrits d'Ibarra indiquent explicitement l'utilisation de la harpe, de l'orgue et de la *dulzaina*.

4.4 Terminologie observée dans la compilation de manuscrits situés à la ville d'Ibarra

Dans la totalité de la compilation, les voix ont été désignées de la manière suivante : *Tiple*, *Alto*, *Tenor* et *Bajo*. Pour la voix de *tiple*, plusieurs auteurs comme Milligan, Houmard, Juárez ou Lovato la définissent souvent comme des « garçons sopranos ». Cependant nous pensons que possiblement il y a eu des interprètes femmes pour les voix de *tiple* et d'*alto* en raison de ce que nous avons déjà exposé dans la partie 2.2 du travail. Le fait d'observer dans les manuscrits des phrases comme *todas tres contra altos* (toutes les 3 altos ensemble) au féminin et de voir des noms de femmes dans le côté droit des parties vocales qui correspond la plupart du temps aux voix de *tiple* et d'*alto* renforce cette hypothèse.

En outre, nous n'avons pas trouvé des spécificités faisant référence au *seises*, un terme très connu à l'époque coloniale. Par rapport à ce dernier point, Milligan affirme que : « *The boys would always be referred to as seises, regardless of the actual number, possibly because six was the number set by a papal bull from Pope Eugene IV in 1439 directed to the cathedral in Seville* » (Milligan, 2009, p. 34).

Alors, c'est dans les parties où le mot *seises* apparaît que nous pourrions supposer que la voix de *tiple* dans les *villancicos* de la Cathédrale de Quito ait été interprétée par des garçons comme c'était le cas dans les *villancicos* polychorales d'Araujo :

The many polychoral villancicos which vary in voicing from two to twelve parts required that Araujo train the seises and musicos to sing as soloists or in small groups of no more than two or three per part. It is likely that all the seises sang the tiple (soprano) lines, and that the musicos were divided between male altos and tenors. (Houmard, 1999, p. 24).

Par ailleurs, les termes *alto* et *tenor* conservent leur signification connue à ce jour. Cependant, pour la voix de basse, elle a été désignée dans la compilation d'Ibarra de plusieurs façons, comme nous pouvons l'observer dans les œuvres d'Araujo, maître de chapelle de la Cathédrale de la Plata, où les parties de la ligne de basse étaient définies de trois manières : *arpa*, *accomp.* et *bajo*. Notons qu'il est probable que la désignation *accomp.* ait été destinée à la harpe (Houmard, 1999, p. 24).

Dans le cas des manuscrits des œuvres des maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito, nous voyons que le terme *bajo* a un sens plus large que celui avec lequel nous l'entendons aujourd'hui. Le terme basse, *Bajo* en espagnol ancien, ne faisait pas référence à la tessiture de la voix de basse seulement, mais désignait probablement la voix la plus grave de manière générale.

En effet, Juárez (2018) nous explique que pour le duo *Vamos al lugar Amor* (appartenant à la compilation d'Ibarra), le compositeur inconnu a marqué clairement *Bajo* dans une partie vocale écrite en clé de *do* deuxième ligne (p. 194). Bien que celle-ci correspond à la tessiture d'une voix d'alto, le compositeur l'a identifié comme *Bajo*. Ainsi, dans un duo, les voix de soprano et alto ont pu être appelées *tiple* et *bajo* à l'époque coloniale.

Comme dans la musique française et anglaise, la terminologie musicale qui était en usage durant la seconde moitié du XVII^e siècle a évolué à sa manière, les termes de la musique latino-américaine de racines espagnoles ont vécu également des changements considérables (Rousseau, 2018, p. 643). Nous pouvons voir que les manuscrits d'Ibarra contiennent aussi des termes spécifiques de l'époque qui ne sont plus utilisés aujourd'hui.

Prenons l'exemple de deux termes : *blando* et *duro*. À notre époque, ces deux mots ne sont pas d'usage commun dans le cadre de la musique chorale latino-américaine. Le premier apparaît dans 5 œuvres de la compilation : *Ay que se viene la vida* dans la voix de *tiple* solo, *Oigan que da* dans l'accompagnement, *Padre del verbo* dans la voix du *tiple* 2 du chœur 2, *Celebren la tierra* dans la basse et *Vengan a ver peregrinos* dans la partie pour la harpe.

Tel que l'affirme le dictionnaire de la *Real Academia Española*, la première signification du terme *blando* est *suave* qui veut dire « doux » en français. Cependant, dans les manuscrits, nous remarquons que le mot *blando* est presque toujours accompagné par un chiffre. Pour ce premier cas (Fig. 32), dans la partie de la basse de l'œuvre *Celebre la tierra*, dans les couplets il y a l'indication *3 blando*, tandis que dans la voix du *tiple* soliste de *Ay que se viene la vida*, par exemple, nous remarquons le chiffre 6. Alors, l'idée première serait de penser que *suave* veut dire *piano* et, *duro* (dure) veut dire *forte*. Cependant, si nous voyons une autre signification plus antique



Figure 33. Couplets, *Atención a la Fragua Amorosa*, compositeur inconnu.

Enfin, nous observons qu'à propos des indications de mouvement, deux termes synonymes apparaissent dans les manuscrits : *despacio* et *quieto*, qui veulent dire « lent ». La différence entre les deux termes peut se trouver dans la nuance, car le mot *quieto* implique aussi une diminution de volume. Ces indications ont été les plus observées dans les couplets des *villancicos* (Fig.33).

Ainsi, nous avons pu apprendre plusieurs des termes musicaux employés à l'époque coloniale dans la région concernée. En même temps, nous avons constaté les indications les plus utilisées à cette époque pour l'interprétation des *villancicos* des maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito. Par ailleurs, tout au long du chapitre, nous avons observé la façon dont les voix ont été désignées ainsi que les similitudes et les différences entre les *villancicos* des maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito et les compositeurs Francisco Guerrero et Juan de Araujo.

Conclusion

La compilation des manuscrits situés au diocèse d'Ibarra nous a permis de vérifier de nombreux points concernant la culture musicale et les pratiques dévotionnelles à Quito à l'époque coloniale. En même temps, cela nous a donné l'occasion d'en savoir davantage sur trois maîtres de chapelle de cette cathédrale métropolitaine. En outre, grâce aux caractéristiques physiques des manuscrits, nous avons pu vérifier plusieurs aspects concernant l'interprétation des œuvres, ainsi qu'identifier la terminologie utilisée à l'époque par les maîtres de chapelle ; ce qui nous a également conduit à consacrer une partie de cette étude aux influences musicales présentées dans les *villancicos* de Quito aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Tout d'abord, comme la cathédrale a été consacrée avec le titre de *San Pedro* en 1677, nous avons pensé que dans la compilation nous trouverions des œuvres dédiés à l'image de ce saint. Cependant, aucun des titres ou des parties vocales ne mentionnent son nom. En revanche, à l'aide des manuscrits, il a été possible de vérifier la dévotion à sainte Catherine, puisqu'un *villancico* dans son intégralité a été dédié à son nom et dans 3 autres elle a été évoquée occasionnellement. Ceci nous a également permis de mettre en évidence que la plupart des *villancicos* étaient principalement dédiés à la naissance de Jésus-Christ, après dédiés au Saint Sacrement, et finalement, en moindre mesure et en quantité quasiment égale, ceux qui ont été dédiés à la Vierge Marie et à saint Joseph ; aspect qui nous a incités à réfléchir aux contextes possibles dans lesquels ces œuvres auraient pu être interprétées.

En plus, ce travail nous a permis de montrer que la fête du Corpus Christi et les fêtes des saints étaient en grande partie des événements où cette musique était jouée. Il convient de souligner qu'au sein des *villancicos*, nous avons constaté les efforts de la part des compositeurs identifiés et inconnus en ce qui concerne l'élaboration de métaphores et de représentations musicales du travail quotidien des indigènes et de leurs croyances, comme le montrent les *villancicos* tels que *Atención a la Fragua Amorosa* de compositeur anonyme ou *Al sol de la Tierra y Cielo* de Gonzalo Pillajo.

En effet, Gonzalo Pillajo a été l'un des 3 compositeurs, avec Joseph Hortuño et Manuel Blasco, dont l'identité est certifiée. La compilation contient 2 *villancicos* de ce compositeur : *Al sol de la*

Tierra y Cielo et *Al Dios más humano*, tous deux dédiés à la naissance de Jésus-Christ. Nous avons également pu identifier 2 *villancicos* composés par Joseph Hortuño : *Vamos todos a ver* dédié *Al Nacimiento de Jesucristo* et *Jilgueritos divinos* dédiés à Saint Joseph. Enfin, parmi les compositeurs dont nous sommes sûrs de l'identité et ceux dont l'identité reste incertaine comme M°. Galán ou *Un devoto suyo* ; Manuel Blasco est celui qui a signé de son nom le plus grand nombre de *villancicos*. Il a été également le seul à préciser clairement l'année où chacune des œuvres a été interprétée dans la Cathédrale de Quito : *Óiganme cantar unas glosas* (1683), *A ofrecer zagalejos* (1684), *De uno en uno* et *La chacona me piden vaya*, tous deux datant de 1686.

En examinant l'ensemble des *villancicos* des trois compositeurs, nous avons remarqué des similitudes avec l'œuvre de Francisco Guerrero et Juan de Araujo. Nous avons trouvé aussi que l'emploi de la mesure à 3 temps, de l'hémiole et de la syncope ainsi que la réduction du nombre de voix dans les couplets ont été presque toujours présents, aussi bien dans les *Canciones y villanescas espirituales* de Guerrero que dans les *villancicos* des trois maîtres de chapelle de la Cathédrale de Quito.

En ce qui concerne l'influence d'Araujo, nous avons pu constater que les *villancicos* de Manuel Blasco, Gonzalo Pillajo et Joseph Hortuño ont plutôt suivi le style d'Araujo où les textures variaient de l'homophonie à la polyphonie imitative. Dans l'organisation des voix, les *villancicos* *Al sol de la tierra y Cielo* et *Al Dios más humano* de Pillajo ainsi que *Jilgueritos divinos* de Joseph Hortuño, ont présenté une facette polychorale qui, en effet, est très évidente aussi dans les œuvres d'Araujo.

Il n'a pas été possible de trouver des caractéristiques de la musique indigène dans la compilation, cependant, on a pu vérifier certaines caractéristiques dans les paroles des chants qui font référence aux croyances et aux habitudes de la population indigène. Un exemple clair se trouve dans *Al sol de la tierra y cielo* de Pillajo, dans lequel une métaphore est faite entre l'image du dieu soleil et l'image de la naissance de Jésus-Christ. En même temps, l'utilisation de figures musicales de courte durée a contribué à créer une atmosphère propice à la danse, élément présent dans les rituels indigènes tels que l'*Inti Raymi* (la Fête du Soleil).

Dans le deuxième *villancico* *Al Dios más humano*, du même compositeur, nous avons également pu observer que l'image du Christ est toujours représentée par l'image du dieu soleil. De cette façon, il a été possible de voir, dans ces deux cas, un style européen dans leur musique, alors que dans leurs paroles, on retrouve des références aux croyances indigènes qui est utilisé comme un outil pour catéchiser les communautés.

D'ailleurs, les manuscrits de *villancicos* nous ont permis de vérifier ce qui était déjà dit concernant les instruments plus utilisés en Amérique latine à l'époque coloniale. En effet, nous avons observé que dans 2 *villancicos* de compositeurs inconnus, *Vengan a ver peregrinos* et *Suspended vuestro canto*, le mot *dulsaina* en espagnol ancien faisant référence à la *dulzaina*. Par rapport à l'emploi de l'orgue, nous nous sommes rendu compte qu'il n'a pas été mentionné dans les manuscrits, sauf dans le motet *Sacrosanctæ et Individuæ Trinitati*. Néanmoins, il est fort probable que l'expression *Guión general* observée dans les parties des *villancicos* fasse référence à l'orgue. Finalement, d'après les manuscrits, la harpe a été l'un des trois instruments les plus utilisés à l'époque coloniale à la Cathédrale de Quito. En effet, dans 4 œuvres de compositeurs inconnus, nous pouvons lire clairement le mot *Harpa*, tout comme dans 2 *villancicos* de Manuel Blasco. Ainsi, nous avons attesté l'utilisation de ces instruments pour l'accompagnement des *villancicos* des XVII^e et XVIII^e siècles qui aujourd'hui restent dans les archives du diocèse d'Ibarra.

Un autre aspect constaté dans les manuscrits a été les termes utilisés pour désigner les voix des interprètes. Tous les compositeurs sans exception ont utilisé la désignation de *tiple* pour le soprano, et d'*alto*, de *tenor* (ténor) et de *bajo* (basse). Ces appellations désignent les mêmes registres qu'aujourd'hui. Cependant, pour le terme *bajo*, on a pu constater qu'à cette époque-là, il faisait référence à la voix la plus grave de l'œuvre, sans tenir compte de la tessiture. À titre d'exemple, on observe que dans le *villancico* *Vamos al lugar amor*, le duo de soprano et d'*alto* a été indiqué par le compositeur comme *tiple* et *bajo*.

En continuant avec la terminologie, d'un côté nous avons pu observer le terme *blando* dans 5 *villancicos* de la compilation. Cet adjectif fait référence à une partie *bemolada*, c'est-à-dire, qui contient plusieurs notes en bémol. D'un autre côté, le terme *duro*, apparu 2 fois, est un mot qui désigne la nuance *forte*.

En outre, le terme *abierto* a été observé dans 3 *villancicos* différents. Il peut être traduit littéralement comme « ouvert ». Ainsi, la première idée serait que les compositeurs aient fait référence à la diction des interprètes. Pourtant, quand ce même terme est apparu dans une partie pour harpe, nous en avons déduit que les compositeurs faisaient référence au type de son que les interprètes devaient produire soit avec leur voix soit avec leur instrument. De cette même manière, nous avons observé d'autres termes dans les manuscrits des *villancicos* qui faisaient référence aux indications de mouvement et de nuances.

Somme toute, grâce à la documentation existant sur la contribution musicale des différentes congrégations religieuses établies à Quito, sur la fondation de l'école d'art de la cathédrale de cette ville et de *La escuela de san Juan Evangelista* - qui s'appellera plus tard *La escuela de san Andrés* - nous avons pu faire une démarche historico-culturelle musicale autour de la Cathédrale de Quito. De la même façon, à la lumière des caractéristiques physiques des manuscrits des *villancicos*, la plupart certainement composés à Quito, et de la documentation existante sur le gouvernement de Quito et ses alentours tout au long de la vice-royauté du Pérou, nous avons réussi à révéler des aspects concernant l'organisation des voix et l'interprétation des œuvres. À travers ce travail nous avons pu observer l'apport précieux du travail réalisé à l'époque coloniale par les maîtres de chapelle Gonzalo Pillajo, Manuel Blasco et Joseph Hortuño.

Références bibliographiques

- Acosta, Antonio, *El derrumbe de Tahuando - Parte segunda*, Ibarra, Imprenta de Pedro T. Acosta, 1887.
- Albuja Mateus, Augusto, *Doctrinas y Parroquias del Obispado de Quito en la Segunda Mitad del siglo XVI*, Quito, Abya Yala, 1998.
- Allende, Gina, compte rendu de Miriam Escudero, *Esteban Salas, Maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)* (Madrid, Université de Valladolid, 2011), *Revista musical chilena*, vol. 67, n° 219, 2013, p. 103-105.
- Ayala, Enrique, *Resumen de historia del Ecuador*, Quito, Corporación Editora Nacional, 2008.
- Baker, Geoffrey, « Music at Corpus Christi in Colonial Cuzco », *Early Music*, vol. 32, n° 3, 2004, p. 355-367.
- Balarezo, Cristian, « Intercambios culturales entre Quito y Lima en la época colonial », *Santidad y transgresión en el Cristo de la agonía de Miguel de Santiago (Ca. 1633-1706)*, 1^e éd., Quito, CCE Benjamín Carrión, 2020.
- Barbón, María Soledad, « The Politics of Praise », *Colonial Loyalties: Celebrating the Spanish Monarchy in Eighteenth-Century Lima*, University of Notre Dame Press, 2019, p. 19-88.
- Béhague, Gerard, *Music in Latin America: An Introduction*, New Jersey, Prentice-Hall, 1979.
- Bermudez, Egberto, « Instrumentos musicales latinoamericanos del período colonial. El arpa de tópaga (Colombia) y la vihuela de la Compañía de Jesús de Quito (Ecuador) », *Revista musical de Venezuela*, vol. 12, n° 30-31, 1992, p. 155-162.
- Bianconi, Lorenzo. *Music in the Seventeenth Century*, traduit par David Bryant, Cambridge University Press, 1987.

- Boyd-Bowman, Peter. « Patterns of Spanish Emigration to the Indies 1579-1600 », *The Americas*, vol. 33, n° 1, 1976, p. 78-95.
- Boorman, Stanley, « The Purpose of the Gift for Display or for Performance? », *Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscripts (1500-1535) and the Workshop of Petrus Alamire*, 2003, s. 107-115.
- Burgos, Hugo, *Primeras doctrinas en la Real Audiencia de Quito 1570-1640*, Quito, Abya Yala, 1995.
- Burn, David J, et al. *The Mechelen Choirbook: Het Mechels Koorboek.* , Study = Studie, Alamire Foundation, 2019.
- Carmona, Felix, « Catedral de Quito — Una de las más antiguas de América del Sur », *El Mundo de las Catedrales (España e Hispanoamérica)*, 2019, p. 639-658.
- Cazorla, Jorge Isaac, *El monasterio de las monjas y la creación de los primeros poemas y música polifónica en Ibarra*, Ibarra, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2000.
- Carzola, Jorge Isaac, *Polifonías del siglo XVI – XVII compuestas por las monjas del Monasterio de la concepción de Ibarra*, compilation des manuscrits musicaux des compositeurs Gonzalo Pillajo, Joseph Hortuño, Manuel Blasco et d'autres compositeurs inconnus, 1991, Archive du diocèse d'Ibarra - Équateur.
- Cicala, Mario, *Descripción histórico-topográfica de la Provincia de Quito de la Compañía de Jesús*, Quito, Instituto Geográfico Militar, 1994.
- Cormon, Francisco, *Sobrino aumentado o nuevo diccionario de las lenguas española, francesa y latina*, vol. 1, Amberes, Hermanos De Tournes, 1769.
- D'Harcourt, Raoul et Marguerite, *La musique des Incas et ses survivances*, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1925.

- El Diario, « Yumbos religiosos », *ElDiario.ec*, 2016, <https://www.eldiario.ec/noticias-manabi-ecuador/389773-yumbos-religiosos/>, consulté le 15 janvier 2022.
- Escudero, Miriam, « Esteban Salas, Maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803) », *Siglo XVIII Música Sacra De Cuba*, 8^e livre, 1^e éd., Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana. Centre de recherche et développement de la musique cubaine, Madrid, Université de Valladolid, 2011.
- Fernández-Salvador Carmen, et Alfredo Costales, *Arte colonial quiteño : renovado enfoque y nuevos actores*, Quito, Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural (FONSAL), 2007.
- García-Abásolo, Antonio, *Aportes humanos, culturales y artísticos de Andalucía en México. Siglos XVI-XVIII*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2006.
- Gareis, Iris, « Les rituels de l'État colonial et des élites andines », *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, vol. 37, n° 1, 2008, p. 97-109.
- Gembero, María, « Circulación de libros de música entre España y América (1492-1650): notas para un estudio », dans Iain Fenlon y Tess Knighton (éd.), *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, Kassel, Reichenberger, 2007, p. 147-177.
- Gembero, María et Emilio Ros-Fábregas (éd.) *La música y el atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada, Universidad de Granada, 2007.
- Gesualdo, Vicente, *Historia de la música en la Argentina. La época colonial, 1536-1809*, vol. 1, Buenos Aires, Libros de Hispanoamérica, 1978.
- Gian-Trapani, Domingo, *Nouveau dictionnaire français-espagnol et espagnol-français*, vol. 2, Paris, Thoissnier – Desplaces, 1826.
- Godoy, Mario, *La música en la presidencia y Real Audiencia de Quito : Capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios*, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2016.

- Godoy, Mario, « La música, los caciques y la sociedad quiteña en la época colonial », dans Mario Godoy Aguirre (éd.), *Musicología desde Ecuador*, Loja, Ministerio de Cultura, GAD Municipal de Loja, 2012, p. 315-363.
- Godoy, Mario, *La música en la época colonial, en la Presidencia y real Audiencia de Quito*, Quito, Empresa del desarrollo del Centro histórico, 2004.
- González, Federico, chapitre 7 « Fundación de la ciudad de Quito », *Historia general de la república del Ecuador*, vol. 1, Quito, Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1969, p. 213 — 253.
- González, Federico, chapitre 7 « Sucesos diversos (I) », *Historia general de la república del Ecuador*, vol. 3, Quito, Imprenta del Clero, 1892, p. 329-346.
- González, Federico. *Historia eclesiástica del Ecuador desde los tiempos de la conquista hasta nuestros días: 1520-1600*, Imprenta del Clero, 1881.
- Guerrero, Francisco, *Enciclopedia de la música Ecuatoriana*, vol. 2, Quito, Corporación musicológica Ecuatoriana Conmúsica, Archivo sonoro de la Música Ecuatoriana, 2004.
- Houmard, Charles, *A historical and musical analysis of the villancico “Los Coflades de la Eztleya” by Juan de Araujo*, thèse de doctorat, The University of Texas at Austin, 1999.
- Illari, Bernardo, *Polychoral culture : cathedral music in La Plata (Bolivia), 1680-1730*, thèse de doctorat, University of Chicago, 2001.
- Instituto Metropolitano de Patrimonio, *Catedral Metropolitana*, 2015,
<http://www.patrimonio.quito.gob.ec/?p=364#:~:text=Templo%20cat%C3%B3lico%20ubicado%20en%20el,no%20ser%20su%20ingreso%20principal>, consulté le 13 décembre 2021.
- Irving, David, « Latin American Baroque », *Early Music*, vol. 39, n° 2, 2011, p. 295-298.

- Jolicoeur, Marjolaine, « La première crèche de Noël de François d'Assise », *L'Horizon*, 2018, <https://www.journalhorizon.com/la-premiere-creche-de-noel-de-francois-dassise/>, consulté le 8 novembre 2021.
- Juárez, Miguel, « La música colonial ecuatoriana resurge en el siglo XXI. Escuela de música colonial de Quito », dans Mario Godoy Aguirre (éd.), *Musicología desde Ecuador*, vol. 1, Loja, Ministerio de Cultura, GAD Municipal de Loja, 2012, p. 365-381.
- Juárez, Miguel (éd.), *Villancicos, Romances y Chanzonetas : Archivo histórico de la diócesis de Ibarra, Ecuador Siglos XVII y XVIII*, Quito, Imprenta Mariscal, 2018.
- Kennedy, Alexandra, « Notas sobre las relaciones artísticas entre Ecuador y Perú (siglos XVI al XIX) », dans Guillermo Lohmann (éd.), *Homenaje a Félix Denegri Luna*, Lima, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, p. 352-369.
- Laird, Paul, « The coming of the Sacred Villancico: A Musical Consideration », *Revista de Musicología*, vol. 15, n° 1, 1992, p. 139-160.
- Laird, Paul, « The dissemination of the spanish baroque villancico », *Revista de Musicología*, vol. 16, n° 5, 1993, p. 2857-2864.
- Larrea, Carlos, *Breve historia de la Iglesia Catedral de Quito durante cuatro siglos*, Quito, Corporación de Estudios y Publicaciones, 1976.
- Lovato, Gustavo, « Étude préliminaire : La musique à l'époque coloniale dans la Real Audiencia de Quito », dans Miguel Juárez (éd.), *Villancicos, Romances y Chanzonetas : Archivo histórico de la diócesis de Ibarra, Ecuador Siglos XVII y XVIII*, Quito, Imprenta Mariscal, 2018, p. 11-54.
- Marín, Javier, « Patrones de diseminación de la música catedralicia andaluza en el Nuevo Mundo (ss. XVI-XVIII) », dans García-Abásolo, Antonio (éd.), *La música de las catedrales andaluzas y su proyección en américa*. Córdoba, Universidad de Córdoba, 2010, p. 95 — 132.

- Martínez, José Luis, *Pasajeros de Indias : viajes trasatlánticos en el siglo XVI*, 2001, p. 185-188.
- Martínez, Paula, « De Beatos e Incas. Procesiones Indígenas en La Relación de 1610 », *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, vol. 25, n° 2, 2020, p. 49-65.
- Milligan, Samuel « The Spanish harp in colonial San Antonio », *The American Harp Journal*, vol. 22, n° 1, 2009, p. 28-44.
- Moreno, Agustín, *Fray Jodoco Rique y Fray Pedro Gocial: apósteles y maestros franciscanos de Quito : 1535-1570*, Quito, Abya Yala, 1998.
- Morocho, Gaspar, *Obras completas de Pedro de Valencia. Relaciones de Indias, Nueva Granada y Virreinato de Perú*, León, Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 1993.
- Mullo Sandoval, Juan, *Música Patrimonial del Ecuador*, Quito, Fondo Editorial Ministerio de la Cultura, 2009.
- Navarro, José, *Los franciscanos en la conquista y colonización de América*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1955.
- Pérez, Juliana, « Génesis de los estudios sobre música colonial hispanoamericana: un esbozo historiográfico », *Fronteras de la historia : revista de historia colonial latinoamericana*, n° 9, 2004, p. 281-321.
- Porras, María Elena et Rocío Rueda, « Fundación Histórica Tavera: Guía preliminar de fuentes documentales etnográficas para el estudio de los pueblos indígenas de Iberoamérica », *Latin American Network Information Center (LANIC)*, University of Texas, <http://lanic.utexas.edu/project/tavera/ecuador/ibarra.html>, consulté le 11 janvier 2022.
- Proaño, Karen, « Santuario de la Virgen de El Quinche. Patrimonio edificado », *Instituto metropolitano de patrimonio*, 2020, <http://www.patrimonio.quito.gob.ec/?p=6495>, consulté le 4 octobre 2021.

- Recio, Bernardo, *De la música en Quito un escrito del siglo XVIII*, archive sonore n° 4, Quito, Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana, 1996.
- Reyes, Ramiro, *Numismática ecuatoriana. Evolución y coleccionismo de nuestra moneda*, Quito, Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2011.
- Rivas, Julio, « La Catedral Primada de la ciudad / The Prime Cathedral of the city », *Clave !*, 2014, <https://www.clave.com.ec/catedral-metropolitana-de-quito-quito-metropolitan-cathedral/>, consulté le 5 décembre 2021.
- Roberson, Édouard « La définition en sociologie. Définir l'Autochtone : quels enjeux ? », *Aspects sociologiques*, vol. 15, n° 1, 2008.
- Rousseau Delphine-Anne, « Early music and terminological resurgence: a diachronic study of French and English music terminology from the second half of the 17th century », *Rasprave Instituta Za Hrvatski Jezik I Jezikoslovlje*, vol. 44, no 2, 2018, p. 643-661.
- Ruiz Tarazona, Andrés, « Encarnación, monasterio de la (I) », *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 4, 1999, p. 664-665.
- Salomon, Frank, « The Incaic Impact » Chapitre 6, dans *Native Lords of Quito in the Age of the Incas: The Political Economy of North Andean Chiefdoms*, Cambridge Studies in Social and Cultural Anthropology, Cambridge University Press, 1986, p. 143-186.
- Stevenson, Robert, « Music in Quito: Four Centuries », *The Hispanic American Historical Review*, vol. 43, n° 2, 1963, p. 247-266.
- Stevenson, Robert, *Fuentes y documentos para la historia de la música en Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1989.
- Stevenson, Robert, et Egberto Bermudez, « Fernández (Hidalgo), Gutierre », *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000009500?rskey=Geishk&result=12001>, consulté le 2 mars 2022.

- Taylor, Thomas, « The Spanish High Baroque Motet and Villancico: Style and Performance », *Early Music*, vol. 12, n° 1, 1984, p. 64-73.
- Tenorio, Martha, « El villancico en Nueva España », *Los Villancicos de Sor Juana*, 1^o éd., vol. 42, El Colegio de Mexico, 1999, p. 39-52.
- Terán, Carlos, « El trueque en las sociedades prehispánicas del Antiguo Ecuador », *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, vol. 98, n° 201, 2019, p. 53-81.
- Tesoros del Patrimonio Cultural de España, *Término Retro-choir / Trascoro*, Red Digital de Colecciones de Museos de España, <http://tesoros.mecd.es/tesoros/bienes culturales/1002013.html>, consulté le 30 avril 2022.
- Tobar, Julio, « La Iglesia, modeladora de la nacionalidad », *La Prensa Católica*, Quito, 1953.
- Tuaza, Luis, « La fiesta del Inti Raymi en la construcción del Estado plurinacional en el Ecuador », *Amérique latine Histoire et Mémoire, Les Cahiers ALHIM*, n° 33, 2017.
- Valdano, Juan, « Identidad y formas de lo ecuatoriano », *Prole del Vendaval*, vol. 1, Quito, Eskeletra Editorial, 2006.
- Vargas, José, *La evangelización en el Ecuador*, Quito, Gráficas Ortega, 1978.
- Vargas, José, *Guía de la Catedral Metropolitana y del museo arzobispal*, Quito, Artes gráficas Señal, 1983.
- Vera, Alejandro, « Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la catedral de Lima en Santiago de Chile », *Anuario Musical*, vol. 68, n° 68, 2013, p. 133-168.
- Webster, Susan, *Arquitectura y Empresa en el Quito colonial : José Jaime Ortiz, Alarife Mayor*, 1^o éd., Quito, Abya Yala, 2002.