

Enrique Pilco Paz

Maîtres de chapelle, métissage musical et catholicisme dans les Andes du sud.

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Referencia electrónica

Enrique Pilco Paz, « Maîtres de chapelle, métissage musical et catholicisme dans les Andes du sud. », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 03 février 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index1799.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://nuevomundo.revues.org/index1799.html>

Document généré automatiquement le 01 octobre 2009.

© Tous droits réservés

Enrique Pilco Paz

Maîtres de chapelle, métissage musical et catholicisme dans les Andes du sud.

- 1 La connaissance musicale des maîtres de chapelle à Cusco, apprise « à l'oreille » pour la plupart d'entre eux, est composée par des chants liturgiques et par un répertoire de mélodies profanes traditionnelles dont la structure musicale et son interprétation sont comparables à celles du répertoire religieux traditionnel. En plus de participer activement à la vie musicale des paroisses lors de la célébration des liturgies, les maîtres de chapelle ont contribué à la diffusion du chant ecclésiastique en général et en particulier à la construction du répertoire populaire de musique religieuse andine basée sur des mélodies indigènes. Le rôle des maîtres de chapelle ne peut donc être apprécié qu'en le situant dans un même mouvement au cœur et de la pratique liturgique populaire et de la musique traditionnelle profane. Ainsi les caractéristiques de la musique associée à l'activité des maîtres de chapelle montrent combien elles ont été aussi influencées par le contexte des interactions sociales qui ont eu lieu dans le champ même de la musique.
- 2 Dans cet article, je propose une approche qui tienne compte d'une part de ces spécificités quant au rôle social et religieux du maître de chapelle et d'autre part des rapports que les musiciens d'église ont entretenus tant avec le répertoire sacré que le répertoire profane, auxquels leurs activités musicales sont associées. Cette étude porte donc sur le rôle du métier de maître de chapelle entre 1950, date du commencement de la modernisation urbaine de Cuzco et la fin du XX^e siècle.

Le maître de chapelle , un musicien comme les autres

- 3 En 1963 plusieurs dirigeants syndicaux, et des intellectuels qui les appuyaient, furent incarcérés sur l'ordre du gouvernement péruvien. Parmi ces dirigeants se trouvaient des membres de la Federación Obrera Departamental del Cusco (FODC). Cette organisation syndicale était intégrée par les ouvriers des usines textiles rurales Lucre et Urcos (province de Quispicanchis) et Marangani (Province de Canchis), ainsi que ceux des usines urbaines Huascar et La Estrella (province de Cuzco)¹. Accusés d'être une menace à l'ordre établi ces personnes furent amenées vers le Sepa, redoutable prison péruvienne localisée au cœur de l'Amazonie, dans la province d'Atayala, département de Ucayali. Parmi les emprisonnés se trouvait Fidel Zanabria (1911-2003) un talentueux organiste devenu ouvrier en 1930 à usine textile « La Estrella ». Il était, en dehors de son travail, un spécialiste du *pampapiano*, un petit harmonium portable utilisé dans les églises et adapté à la musique populaire urbaine, dont le nom quechua-espagnol veut dire « piano de sol ». Sa carrière musicale débute à l'âge de quatorze ans à Lucre, sa ville natale. Dans cette petite ville paysanne située à vingt kilomètres de Cuzco, il partageait son temps entre les petites tâches qu'il remplissait dans l'hacienda et l'usine textile de la famille Garmendia. Il offrait, en plus, ses services comme harpiste lors des fêtes villageoises².
- 4 Lors d'une de ces manifestations musicales, il est amené à partager la prestation avec un musicien qui joue du *pampapiano*. Il découvre alors cet instrument qu'il trouve tout à fait extraordinaire et dont les caractéristiques techniques et sonores l'impressionnent vivement. Il s'aperçoit rapidement que cet instrument n'a pas besoin, comme la harpe, d'être accordé, ce qui limite grandement le risque d'une faute de justesse comme souvent cela lui arrive avec sa harpe. En découvrant le *pampapiano*, il réfléchit aussi à la possibilité d'ajouter à ses activités celle de musicien d'église, possibilité tentatrice par le prestige associé à ce métier. Pour cette raison il décide d'apprendre sérieusement le métier auprès d'un organiste confirmé.

Ce parcours tout à fait remarquable, l'amène à être proposé, auprès de l'archevêque de Cusco, pour le poste, récemment libéré de maître de chapelle à l'église de la Compañía de Jesús. Le salaire proposé hélas ne suffit pas à faire vivre sa famille. Cet ainsi que Fidel Zanabria repousse à contrecœur cette offre en optant définitivement pour le métier économiquement moins risqué d'ouvrier à l'usine textile *La Estrella*. Néanmoins il décide aussi de continuer parallèlement, quoique de façon plus restreinte, son activité musicale. Cette carrière de musicien occasionnel conditionnée par ses responsabilités à l'usine se déroule d'une part en tant qu'organiste et chanteur lors des *fiestas patronales*, d'autre part comme membre des ensembles populaires de musique profane.

5 L'histoire de Don Fidel Zanabria, c'est l'histoire de ces musiciens qui ont animé la pratique musicale ecclésiastique coloniale dans les Andes en la préservant, pratiquement sans altérations, dès la fin du XVIII^e siècle. Cette tradition artistique maintenue tout à long du XIX^e s'éteint progressivement à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, avec comme principale conséquence la modernisation urbaine expérimentée dans la région de Cuzco. Plus tard, le concile Vatican II (1962- 1965), en assouplissant l'utilisation du chant liturgique en Latin, ouvre la voie à l'utilisation de la langue locale- l'espagnol dans le cas Latino-américain- en contribuant de façon définitive à la disparition du poste de maître de chapelle dans les églises andines. Tout au long de la période qui précède ces changements (et après aussi dans une certaine mesure) les maîtres de chapelle étaient attachés à la vie religieuse dans les plus grands comme dans les plus petits villages. Socialement, ils se caractérisaient par leur appartenance à la population métisse, par le fait qu'ils maîtrisaient autant le quechua que l'espagnol et que, en plus de leurs responsabilités à l'église, ils avaient une activité parallèle³.

6 Le Cuzco de 1950 connaît une situation économique régionale peu propice. L'agriculture est incapable de nourrir sa population. Cette situation pousse des milliers de paysans vers la capitale du département comme une alternative à la crise. A cette situation s'ajoute le tremblement de terre de mai de cette année. La plupart des grandes maisons du centre ville furent ruinées. Leurs occupants furent obligés d'habiter à la périphérie de la capitale. C'est là l'origine des premiers *barriadas*, ces secteurs urbains qui accueilleront postérieurement les différentes vagues migratoires de la campagne vers la ville⁴. Parmi ces migrants se trouvent nécessairement des maîtres de chapelle rurales. De ce fait, leurs enfants, ceux qui auraient dû être aussi bien les héritiers de cette musique et ses continuateurs ne purent reprendre le flambeau de la tradition musicale liturgique de leurs parents ; ils restèrent eux aussi en ville pour trouver un travail. Cette détérioration progressive du métier va s'accroître notablement avec les réformes sur la musique sacrée du Concile Vatican II (1962)⁵.

7 Les Constitutions approuvées et publiées considèrent que l'action liturgique revêt une forme plus noble lorsque les Offices divins sont célébrés solennellement, avec chants, que les ministres sacrés y sont présents et que le peuple y participe de façon active (Const..113). La tradition musicale de l'Eglise universelle est un trésor d'un prix inestimable mais l'Eglise n'approuve toutes les formes d'art véritable qu'à la condition qu'elles soient dotées des qualités requises pour les admettre lors du culte divin (Const. 112). Certes, l'Eglise reconnaît le chant grégorien comme le chant propre de la liturgie romaine...Si les autres genres de musique sacrée, avant tout la polyphonie, ne sont nullement exclus de la célébration des Offices divins, ils doivent cependant s'accorder avec l'esprit de l'action liturgique, conformément à l'article 30 (Const. 116). On cherchera à promouvoir de façon avisée le chant religieux populaire, pour que, dans les exercices pieux et sacrés et dans les actions liturgiques elles-mêmes, en conformité avec les normes et les prescriptions des rubriques, puissent y résonner les voix des fidèles (Const.118)⁶.

8 Dans la pratique, le plain chant disparaît du répertoire liturgique classique au profit du répertoire liturgique en espagnol. Beaucoup plus faciles à chanter, ces chants religieux en espagnol favorisent la participation des fidèles par le biais des chorales autonomes, et souvent

sans le concours des maîtres de chapelle. Ces derniers adoptent alors les chants en espagnol, qui s'ajoutent au répertoire liturgique en quechua. Ces réformes en matière de musique liturgique auront une répercussion majeure sur le sort final des maîtres de chapelle andins.

Le maître de chapelle, *organista* ou *organistaq*.

- 9 Aujourd'hui, le terme de maître de chapelle ne s'utilise que pour désigner le musicien responsable de la maîtrise de la chapelle de musique ou *coro* de la cathédrale de Cuzco. Cette espace rectangulaire réservé aux prières des chanoines se trouve en face de l'autel principal et au centre du sanctuaire. L'emplacement et le soin dépensé dans la construction de cet espace montrent l'importance de la musique dans l'organisation institutionnelle et dans le rituel ecclésiastiques⁷. Entièrement recouvert de bois et entouré de 43 superbes sculptures des apôtres et des saints, il est flanqué de deux anciens orgues de chaque côté de la chapelle.
- 10 C'est dans ce cadre que se déroule le travail quotidien du chanteur et organiste. Aujourd'hui l'accompagnement musical des services religieux est assuré à l'aide d'un moderne orgue électrique japonais Kawai. Précédé par l'ère des orgues coloniaux, utilisés jusqu'aux années 50 et aujourd'hui en très mauvais état, et par l'ère des harmoniums, si appréciés dès le XIX^e siècle, cet orgue électrique a été construit pendant les années quatre vingt dix commandé par une communauté catholique allemande spécialement pour la cathédrale de Cuzco⁸. Cet instrument moderne, combiné à la voix grave et puissante du ou des chanteurs ainsi qu'à la simplicité technique de l'orgue du maître de chapelle, caractérise la sonorité actuelle de la musique liturgique de la cathédrale de Cuzco que l'on peut entendre chaque jour, entre six et neuf heures du matin, mais surtout les dimanches et les jours de fêtes ou de célébrations les plus importantes⁹. Lors de la semaine sainte, le Corpus Christi et la fête de Christ Roi, les *carguyoq* ou *jurqasqa*, fidèles chargés de l'organisation et du financement de la fête, considèrent ces chansons en quechua et le concours musical du maître de chapelle indispensables au déroulement de la neuvaine ainsi que de la messe principale.
- 11 Le titre de maître de chapelle de la cathédrale de Cuzco, qui continue d'avoir une connotation ecclésiastique, est moins utilisé par les fidèles ; ils lui réservent simplement le nom d'*organista*. Dans le milieu rural, ce terme dérive en *organistaq*¹⁰, en quechua : celui pourvu du savoir de jouer l'orgue. Le poste de maître de chapelle institutionnalisé à Cuzco, avec l'instauration de l'Eglise catholique au XVI^e siècle, a exigé de la part de ses titulaires d'abord certaines conditions sociales en plus de leur talent musical. Tous les membres de la chapelle de musique, le chantre, l'organiste, le chœur, et les *ministriles*, musiciens chargés des flutes, *chirimias*, *sacabuches*, *bajones* et *cornetas* à la cathédrale de Cuzco appartenaient au séminaire conciliaire Saint Antoine Abad, dont l'admission n'était réservé qu'aux espagnols. Ecartés de la voie vers le sacerdoce, les indiens étaient marginalisés par l'Eglise coloniale et de fait écartés de la possibilité d'accéder aux ordres religieux et, par conséquence directe, aux chapelles de musique en tant que musiciens principaux. Au contraire de la chapelle de musique de la cathédrale, dont les postes principaux étaient fermés aux musiciens indigènes, les chapelles de musique des paroisses urbaines étaient ouvertes aux indiens et aux métisses. Chaque paroisse de la ville de Cuzco comptait une chapelle de musique permanente, entretenue par des musiciens de la population paroissiale, dont la plupart appartenait aux groupes indigènes¹¹. De la même manière, les *doctrinas de indios*, responsables des chants du rituel catholique, étaient choisis parmi la population locale. Ces auxiliaires en matière de musique liturgique ou *cantores de doctrina* appartenaient avec les *alguaciles*, *fiscales*, *sacristanes*, au groupe identifié comme *ladinos* ou *sindicicos* en raison de leurs connaissances de l'espagnol et du quechua¹². La connaissance de l'espagnol, écrit et parlé, était un atout pour remplir les différentes tâches associées au fonctionnement de la doctrine et assurer les responsabilités intermédiaires entre la population indigène et le curé chargé de leur prodiguer l'instruction religieuse. Pour cette raison, ce groupe était en permanence en rapport avec le *cura doctrinero*

et très fortement subordonné à lui. Bien qu'ils aient exercé le pouvoir délégué avec sévérité et de façon abusive, ils ont eu souvent à subir nombre de brimades de la part de certains prêtres¹³. La distribution des musiciens dans la cathédrale, sanctuaire principal, dans les paroisses urbaines et dans les doctrines, dans les établissements religieux périphériques, reproduit l'ordre social, ordre qui donne aux espagnols la place principale et aux métisses et aux indiens les rangs inférieurs.

12 Les musiciens qui travaillent au service de l'Eglise représentent en général les différents groupes de la société coloniale. Bien que globalement le rôle de ces musiciens soit presque le même, pour l'essentiel l'enseignement, la composition et l'interprétation de la musique associée à l'activité liturgique, la spécificité de la charge musicale était en correspondance avec le type d'église, conventuel ou paroissial, et avec le groupe social auquel était destinée cette musique religieuse. Le répertoire de musique liturgique de la cathédrale est destiné aux événements religieux majeurs, dont les destinataires sont les élites politiques et ecclésiastiques. Dans les paroisses d'indiens, les musiciens étaient profondément liés à l'évangélisation, puisque l'activité musicale développée au sein des *doctrinas*, était indissociable de la propagation de la foi catholique. Cette activité se traduit dans la responsabilité de diriger musicalement les fidèles rassemblés à l'église pour chanter et pour réciter les prières. Le jésuite Gonçales Holguin dans son *Vocabulario* (1608) crée par exemple les termes *taquicta hucarik*, pour celui qui commence à chanter le premier et que tous vont suivre ; et plus précisément *huccarini taquiyta*, pour le maître de chapelle, celui en chantant le premier donne la mélodie aux fidèles¹⁴.

13 Les différences sociales entre le maître de chapelle de la cathédrale et ceux des paroisses urbaines et rurales, constatées pendant la colonie et après l'indépendance, ont plus ou moins persisté pendant les deux derniers siècles. Le métier de maître de chapelle au XX^e siècle, à la fois organiste et chanteur, est une activité exercée, dans le milieu urbain par des individus appartenant aux cercles d'intellectuels de la classe moyenne, et dans le milieu rural par des paysannes. En plus de la cathédrale, les maîtres de chapelle étaient encore dans les années 1950 en vigueur dans d'autres églises urbaines ainsi que dans certaines paroisses rurales du département de Cuzco¹⁵. Pour une compréhension générale de la distribution des maîtres de chapelle dans l'ensemble des églises du diocèse de Cuzco il faut distinguer :

- en premier lieu les musiciens chargés des églises urbaines les plus importantes (c'est à dire à l'église principale, la cathédrale, et dans celles qui appartiennent aux ordres religieux - principalement La Merci, Saint François, Saint Dominique et La Compagnie de Jésus) ;
- en second lieu les musiciens qui servent de façon plus ou moins permanente, d'une part dans les paroisses de la ceinture urbaine de Cuzco(Principalement Saint Blaise, Belém, Santiago, Sainte Anne, Almudena, Saint Sebastian, Saint Gérôme) et d'autre part ceux qui sont attachés aux paroisses rurales.

14 Cette distinction est parfois plus difficile à établir ; certains musiciens des églises principales apportaient occasionnellement leur concours aux paroisses urbaines, et certains musiciens ruraux à certaines célébrations importantes. Mais elle reprend force quand on prend en compte les activités musicales non ecclésiastiques rémunérées, et même extra musicales de ces musiciens.

15 Vers 1950, il existe à Cuzco au moins un organiste à la cathédrale et pour chaque église de paroisse, y compris celles de la campagne. A partir des années soixante, leur nombre se réduit progressivement. Dans les années soixante dix on ne trouve plus qu'un organiste permanent à l'église de la Merci, à l'église de la Compagnie de Jésus, et bien sûr à la cathédrale. Ainsi, certains de ces musiciens se déplacent-ils régulièrement dans d'autres églises, non pourvues, afin d'assurer le service musical requis. A différence du premier groupe, dont l'activité au sein de l'église est combinée avec l'enseignement de la musique dans des établissements scolaires,

le dernier était composé par des artisans dont les moyens de subsistance étaient associés à l'activité manufacturière, la couture de vestes pour l'habillement des saints, la chapellerie et la pyrotechnie, voire l'activité ouvrière, comme c'était le cas de Fidel Zanabria, l'ouvrier maître organiste et bien d'autres. Dans les petits villages de la province, être maître de chapelle est une des tâches (parmi d'autres) inhérente au fonctionnement de la paroisse que doit assumer la personne chargée de l'église. L'activité paysanne ou artisanale sert à assurer les revenus du maître de chapelle et de sa famille. Souvent il s'agit des sacristains chargés du maintien de l'église, de l'organisation des activités liturgiques ainsi que de la propreté des lieux. Après le curé, ce sont les hauts responsables de la paroisse ; ils habitent la *casa parroquial*. A la campagne, les maîtres de chapelle ont accès au droit de travailler les terres qui appartiennent à la paroisse ; c'est autant une façon d'assurer sa survie et celle de sa famille que de garantir ses services auprès des paroisses.

Le savoir : transmission et apprentissage.

- 16 Avant la réforme de 1962, le répertoire liturgique restait presque le même que celui du siècle précédent : c'est à dire composé d'un nombre important de chants religieux en Latin, et surtout d'hymnes et *villancicos* en Quechua. Le répertoire musical que les apprentis d'organiste étaient censés connaître était donc, du point de vue du style, diversifié et étendu. Le chansonnier de Fidel Zanabria contient par exemple 42 chants en Quechua, 19 chants en Espagnol et 8 chants en Latin. Les seuls chants appris par le biais de la notation musicale étaient ceux en Latin. Cette notation était basée sur le système de neumes. Néanmoins, pour la plupart des musiciens, ce répertoire n'était appris que d'oreille. Chez les musiciens des églises existait un effort méthodique d'apprentissage et de mémorisation, en raison de la langue et de la notation dans le cas du latin et du rapport spécifique que ces hymnes liturgiques gardent avec l'encadrement rituel auquel ils sont associés.
- 17 La formation musicale des jeunes maîtres de chapelle ne se construit pas au sein d'une institution éducative formelle, mais dans l'apprentissage de la musique auprès des *organistas* confirmés¹⁶. Comme dans d'autres métiers qui ont recours aux « apprentis », confiés aux mains d'un expert par leurs parents, les futures maîtres de chapelle commencent à se familiariser avec la musique en étant d'étroits collaborateurs et d'attentifs observateurs de leurs maîtres. Pour cette raison, l'aide d'un musicien expérimenté, souvent un maître de chapelle en activité, est nécessaire dans les premières étapes de l'apprentissage. Par exemple Fidel Zanabria, qui, dans une première tentative, explore la technique interprétative de l'instrument à clavier avec Simon Luza, le musicien, et qui lui fait découvrir le *pampapiano* à Lucre. Plusieurs mois après il travaille avec Cosme Licon, affamé organiste de la paroisse de San Sebastián. Avec ce dernier il entreprend l'étude de l'orgue, du chant en notant et mémorisant le répertoire de musique pour l'église. On retient aussi le cas d'un jeune garçon confié par son père à l'organiste de l'église de Santo Domingo, dont la tâche était de guider régulièrement son maître aveugle à l'église et d'apprendre comment jouer et chanter en l'observant pendant sa prestation quotidienne. Après cette période d'intense interrelation personnelle, les maîtres de chapelle choisissent parmi leurs disciples celui ou ceux qui présentent les meilleures aptitudes musicales. Ils veillent à ce que le poste qu'ils occupent soit plus tard assumé par leur disciple. De cette façon les connaissances qu'ils détiennent restent gardées par leur successeur. Rappelons nous la proposition faite à Fidel Zanabria d'occuper le poste de maître de chapelle à la *Compañía de Jesús* par Mariano Cernades son dernier maître de musique.
- 18 Le métier de maître de chapelle est une activité masculine¹⁷; beaucoup de jeunes organistes s'initient à la carrière musicale dans l'ambiance religieuse, entre l'enfance et l'adolescence, parfois au sein même de la cathédrale ou de l'église du village à laquelle ils appartiennent. Ces jeunes initiés à la musique liturgique appartiennent souvent à un milieu social économiquement précaire. L'apprentissage de ce répertoire va leur permettre d'amplifier

leur effort artistique tout en assurant un revenu économique additionnel à une autre activité. L'actuel maître de chapelle de la cathédrale de Cuzco, par exemple, a commencé à dix ans, autour de 1926, à travailler comme suisse, c'est-à-dire employé chargé de l'ordre de l'église, avant de devenir un des *Sinsis* de la cathédrale¹⁸. Plus tard, à l'adolescence, il se charge de sonner les cloches à chaque heure. Parallèlement il apprend chez un artisan le métier de tailleur. Ainsi passe-t-il ses journées à côté des cloches en faisant de la couture dans la tour de la cathédrale. Quand il n'arrive pas à l'heure, certains personnes se rappellent de l'avoir surpris à reculer l'aiguille de l'horloge avec la main. Dans d'autres cas il s'agit de jeunes qui ont grandi dans un milieu musical, en raison de leur appartenance à une famille dont le père est un musicien populaire, souvent spécifiquement un maître de chapelle, soit dans l'entourage familial d'un membre du clergé. Ces musiciens encouragent très fortement leurs enfants à briguer ces postes. Cela explique la présence de familles de musiciens, dont les enfants poursuivent l'activité musicale du père, très souvent au départ dans le même poste, pour après entreprendre une activité musicale différente. Par exemple le compositeur Roberto Ojeda¹⁹ qui apprend la musique avec son père, Mariano Ojeda organiste à la cathédrale de Cuzco au début du XXe siècle. De la même façon l'organiste Juan de Dios Aguirre qui remplace Mariano Ojeda à la cathédrale et qui occupe désormais un poste similaire à l'église de la Merci et qui guide ses deux enfants vers la musique liturgique. L'un entreprend une vie monacale au couvent de la Merci, l'autre José Aguirre lui succède jusqu'à début du 1980 au même poste d'organiste à l'église de la Merci. Même chose pour Ricardo Castro Pinto, actuel maître de chapelle de la cathédrale, dont son fils Samuel Castro l'accompagne dans l'activité de musicien d'église. Aujourd'hui il est le fondateur et le directeur du Chœur Polyphonique de Cuzco, mais aussi organiste occasionnel de la cathédrale. La situation est similaire chez les musiciens des paroisses. Pedro Damian Rozas sacristain et maître de chapelle de la paroisse de San Blas jusqu'aux années 1980 a deux fils musiciens. L'un est professeur d'accordéon retraité de l'Institut de Musique de Cuzco, compositeur de mélodies populaires et actuel organiste de la même paroisse. L'autre est l'actuel directeur du même institut de musique. Egalement le fils du Zenon Tupa sacristain et maître de chapelle de la paroisse de Santiago jusqu'aux années cinquante, qui est professeur de piano à l'Institut Supérieur de Musique de Cuzco. Dans la paroisse de Huarcocondo, district de la province d'Anta, le maître de chapelle Victor Garrido apprend successivement à ses quatre fils, dès douze ans, le métier de maître de chapelle. Abel Garrido en 1934 a l'un de ces jeunes musiciens qui est aujourd'hui membre du département de musique du Centre Qosqo d'Art Native, institution folklorique fondé en 1924.

19 La socialisation musicale d'autres jeunes musiciens se produit autour d'un rapport de parentés avec des membres du clergé, pour la plupart avec des curés de paroisse. Francisco Venero, en 1958, l'organiste de l'église de San Jerónimo, district de la province de Cuzco, mentionne avoir appris à chanter les offices religieux avec son oncle, le prêtre Polivio Umpire (Josafat Roel Pineda 1990: 36). Celui-ci lui consacre même un document qui reconnaît ses capacités musicales. Egalement au début des années quarante, à Rondocan, district de la province d'Acomayo, cet exemple d'un petit garçon, Roberto Esquivel, qui s'occupe, bien malgré lui, de chanter et de jouer de l'orgue dans l'église de la paroisse. Il se rappelle qu'il n'aimait pas vraiment cette responsabilité, mais il était alors hors de question de contredire le prêtre, qui n'était autre que son propre géniteur.

20 Pour une grande partie de ces apprentis, le *manoacordio* était un outil incontournable pour se familiariser avec des touches du clavier de l'orgue et les premières mélodies religieuses. Ce terme de *manoacordio* est attesté par de nombreux et distincts témoignages recueillis. Il s'agit d'un clavier artisanal fait en bois, avec des cordes métalliques, et dont le timbre ressemblait à celui d'un clavecin, mais avec une faible intensité sonore. Par sa technique, cet instrument est très proche du clavecin puisqu'il a le même système de cordes pincées. Ces instruments se distinguent l'un de l'autre par les dimensions et la complexité de leur facture. En réalité le

monoacordio n'est qu'un type d'instrument à un seul registre, muni d'un clavier et aisément transportable dont le nom original en espagnol est le *monocordio*. Au départ cet instrument était une version expérimentale du clavicorde. Dans le traité sur les instruments musicaux en Espagne de Pedro Corone de Bérghamo le *monoacordio* se situe parmi les instruments musicaux à corde les plus utilisés pendant le XVII^e siècle²⁰. Il semble clairement que le *manoacordio* soit arrivé dans les Andes en gardant ses caractéristiques et en restant très fortement lié à l'usage des spécialistes des instruments à clavier. Parmi eux étaient bien sûr les maîtres de chapelle. Comme ses pairs européens, le mécanisme du *manoacordio* fait jusqu'au début du XX^e siècle à Cuzco était très simple. Il consistait en une caisse rectangulaire d'un peu plus d'un mètre de longueur, d'un peu plus de trente cinq centimètres de largeur et d'un peu plus de dix centimètres de hauteur. Le clavier, placé à mi hauteur de la caisse, occupe le côté gauche de l'instrument. A l'arrière du clavier se trouvent les cordes de métal, attachées aux extrémités latérales du compartiment inférieur et au dessus de la partie postérieure des touches. De cette façon le petit marteau en métal, placé à l'extrémité de la touche, percutait la corde respective située au dessus. La note musicale s'amplifiait grâce à une petite caisse de résonance placée dans l'extrémité droite du compartiment. Cet instrument, peu volumineux et léger, facile à transporter, a été destiné à l'étude et à la pratique du clavier. Etant donné que les anciens orgues coloniaux ou les harmoniums des églises de l'époque républicaine n'étaient accessibles qu'au maître de chapelle ou à l'organiste, le *manoacordio* offrait la solution parfaite au besoin de la pratique quotidienne des aspirants au métier d'organiste. La demande de ces appareils à Cuzco allant de paire, les constructeurs, qui s'occupaient aussi de la réfection des anciens orgues, harmoniums et *pampapianos*, étaient encore en activité jusqu'à les premières décades du XX^e siècle. Comme d'autres jeunes musiciens cuzqueniens, Don Fidel Zanabria a entrepris lui aussi l'apprentissage de l'orgue avec un maître comme guide ; il considérait le *manoacordio* comme un précieux outil. Il travailla son *manoacordio*, chez lui à Lucre, suivit à Saint Sebastian les leçons de son maître, avec l'orgue d'église de la paroisse. Le *manoacordio* lui servait à se familiariser avec les touches du clavier, en pratiquant les mélodies religieuses et les accords respectifs. D'une part il travailla la lecture des chants grégoriens et d'une autre la mémorisation des phrases mélodiques des hymnes en quechua. A cet époque il commence à réunir tout ce matériel dans son chansonnier. Il écrit les vers religieux des hymnes en quechua, mais aussi transcrit la musique des chants grégoriens, avec les psaumes correspondants en Latin. L'apprentissage et la pratique du métier sont des activités qui font parti d'un seul processus. On apprend en jouant, et on joue en accompagnant les rituels. Si on laisse de côté le répertoire écrit, cet apprentissage se produit presque de la même façon que ces musiciens se familiarisent avec le répertoire profane.

Le répertoire musical

- 21 Le répertoire musical des maîtres de chapelle se divise en deux groupes, l'un religieux, composé par le plain chant, des hymnes indigènes en quechua et des chants liturgiques en espagnol. L'autre profane, organisé autour des genres de musique traditionnelle métisse. Bien que ces deux groupes distincts de musique se différencient par rapport au contexte auxquels ils sont interprétés, l'un dans les rituels ecclésiastiques ou dans les traditionnelles offrandes musicales aux saints et l'autre, dans les *jaranas* ou réunions festives profanes, ils se caractérisent par l'affinité musicale qui les rapproche, et qui s'explique par l'existence d'un style musical commun.
- 22 Le plain-chant ou chant grégorien, dont la présence est permanente pendant les périodes coloniale et républicaine, a été pendant les deux premiers tiers du XX^e siècle un des composants centraux du répertoire musical religieux des maîtres de chapelle à Cuzco. Associé directement au métier de maître de chapelle, ce répertoire était composé par quelques uns des cantiques nécessaires à l'accompagnement de la messe. Si au départ la musique liturgique des

Andes s'appuie sur le plain chant, le répertoire ecclésiastique par excellence, quoique fragilisé, a été conservé jusqu'au concile Vatican II (1962-1965)²¹. Plus tard, une fois la musique religieuse baroque éteinte, à la fin de la période coloniale²², les hymnes liturgiques en quechua prennent de l'ampleur dans le rituel catholique des *doctrinas de indios* (dès le XVIII^e siècle). A ces hymnes indigènes en quechua, il faut ajouter le répertoire d'hymnes religieux en aymara des Hauts Plateaux péruviens et boliviens recueillis auprès de la population indigène et inclus dans la littérature de catéchisation. Ces hymnes en langues générales –quechua et aymara–, composés avec profusion par ces prêtres missionnaires et ces maîtres de chapelle, appuyés sur la base de la culture musicale populaire des deux derniers siècles, vont imprégner la population des paroisses et infiltrer les doctrines des indiens. Parmi la nombreuse littérature religieuse en langues indigènes, on peut citer par exemple le *Manual Aymara de la Doctrina Cristiana* (1923) du père Fernando de Maria Sanjinés édité à La Paz, contenant au moins 52 hymnes religieux, dont 31 appartiennent au sanctuaire de la vierge de Copacabana²³. En quechua, les oeuvres les plus nombreuses, on trouve par exemple les chants recueillis dans le *Vademécum para parrocos de indios quichuas* (1903) du père Juan M. Grimm²⁴. L'utilisation des caractères musicaux populaires dans la musique liée à la pratique catholique des indiens s'explique peut être d'une part par l'accès des groupes indigènes au bas clergé qui caractérise cette période et d'autre part l'accès des musiciens populaires aux postes de maîtres de chapelle. Quoique influencée par le chant grégorien, la configuration, l'harmonisation et le rythme de ces chants se retrouvent dans le *yaravi* et le *waynu* principaux genres de la musique populaire métisse les plus répandus dans le vice royaume du Pérou à la fin du XVIII^e siècle. La culture musicale des maîtres de chapelle à partir de cette époque jusqu'à 1962 est donc une combinaison de chants liturgiques en latin et d'hymnes religieux composés sur la base des formes de musique traditionnelle indigène.

23 La musique liturgique andine est caractérisée par la tonalité mineur. L'ordre harmonique et l'organisation mélodique sont plus ou moins similaires à ceux du *waynu*, *yaravi*, *pasacalle*, *vals* et *marinera*, genres de musique populaire urbaine. Ces hymnes liturgiques peuvent être classifiés, d'une part par leur forme musicale et par leur contenu textuel, et d'autre part par le contexte social auquel ils sont associés.

24 En raison de leur forme musicale, ces chants se divisent en deux groupes. Le premier groupe se caractérise par la présentation de sa structure harmonique, la forme mélodique et le patron rythmique du *yaravi*. Le deuxième groupe pour avoir les caractéristiques, aussi harmoniques, mélodiques que rythmiques du *waynu*. Par rapport au contenu doctrinal des textes, nous pouvons reconnaître principalement des hymnes aux Saints en quechua (Christ, la vierge, l'enfant Jésus et d'autres), aux sacrements et d'autres éléments du dogme catholique. Si on compare ces deux groupes, l'un selon la forme musicale et l'autre par rapport au texte, nous trouverons que d'une part la forme du *yaravi* est caractéristique des hymnes qui parlent du Christ, de la vierge dolorosa ainsi que de la liturgie. Par contre la forme du *waynu* est plus fréquente parmi les chants de Noël ou *villancicos*, et parmi des chants festifs à la vierge. Le symbolisme de l'un et de l'autre groupe est respectivement similaire à ceux du *yaravi* et du *waynu* profanes. Le *yaravi* ou *triste* dans certaines régions du Pérou, est une chanson mélancolique, qui parle souvent de la souffrance d'amour. La tristesse de la version religieuse est associée à la souffrance du Christ crucifié. Il n'est pas exceptionnel que la plupart de ces hymnes soient adressés, parfois par des fidèles en pleurs, pendant la semaine sainte en commémoration de la passion de Jésus. Ces hymnes liturgiques, certains adressés à Marie dolorosa, étaient caractérisés par une expression tragique. Ce caractère traduisait le drame de la mort du Christ. Au contraire les *villancicos*, dont l'origine se trouve en Espagne, sont imprégnés de l'air agile, léger et presque dansant du *waynu*. Associés à la naissance de l'enfant Jésus, ces *villancicos*, souvent chantés par des enfants, génèrent pendant la fête de Noël une disposition émotionnelle de joie. L'interprétation musicale de cette vitalité spirituelle était

même accompagnée avec des timbres spécifiques, simulant le chant des *ouassous*, produits par les anciennes orgues coloniaux²⁵. Le codage rythmique et mélodique semblable du *villancico* et *wayno*, ainsi que de l'hymne liturgique du *yaravi*, aident à établir, chacun à sa manière, parmi l'assistance, une exaltation émotionnelle du même ordre. Désormais la forme musicale et le symbolisme communs qui caractérisent le répertoire sacré et profane indigène, en plus de l'oralité comme moyen de transmission, sont un autre aspect qui les rapproche. Les chants religieux en quechua sont appris par les fidèles dans le cadre de la pratique religieuse. Ces caractéristiques, structurales et performatives, de la musique liturgique quechua ont permis à la population rurale d'assimiler le catholicisme comme partie prenante de son identité religieuse. Ainsi la séparation par rapport à la forme entre musique sacrée et profane reste moins nette. Dans le cas des maîtres de chapelle, cela leur a permis, comme musicien, de se maintenir au milieu du sacré et du profane, et comme serviteur ecclésiastique, de rester au milieu du clergé et du peuple.

La pratique musicale et le rôle social.

- 25 Bien que circonscrites à la paroisse, les responsabilités des maîtres de chapelle ne s'arrêtaient pas à l'église. Ainsi leurs principales tâches restaient l'accompagnement de la liturgie et le travail de composition musicale, souvent combinés avec des déplacements hors de l'enceinte paroissiale ou des missions. Les missions étaient des visites organisées par le curé aux communautés paysannes de sa paroisse afin de célébrer les mariages, les baptêmes, et offrir les principaux sacrements aux populations les plus éloignées du centre paroissial. Pour cela, le maître de chapelle et le curé réalisaient ensemble une tournée, parfois de plusieurs journées, voire semaines, parmi les populations paysannes des communautés les plus éloignées. Le maître de chapelle était censé chanter les hymnes ecclésiastiques, en latin et en quechua, pour la liturgie, ainsi que les mélodies traditionnelles, qu'il jouait aussi pour la fête qui se déroulait après l'acte liturgique. Ces sorties comprenaient nécessairement un maître de chapelle chargé de la musique des cérémonies liturgiques. C'est autour de telles responsabilités, dont la musique occupe le rôle central, que s'articule l'interaction du maître de chapelle avec la communauté des fidèles. Il faut remarquer que pendant le XIX^e et une partie du XX^e siècle, d'une façon identique à celle des caciques, des professeurs d'école, politiciens, *arrieros* et autres, les cures et maîtres de chapelle étaient une sorte de liaison entre les villages, les communautés rurales et la société nationale²⁶.
- 26 La musique liturgique est structurée d'une part principalement par l'antiphonaire ou le graduel, contenu dans le missel²⁷ et d'autre part par le répertoire religieux populaire en quechua. Le missel romain officiel de 1570 est connu comme missel de saint Pie V ou *missale Pianum*²⁸. On peut dire que le missel de Saint Pie V est resté le missel romain et n'a plus reçu, depuis, que des corrections de détail²⁹. Ces hymnes s'articulent dans la cérémonie de l'eucharistie au travers d'un dialogue entre l'officiant et le maître de chapelle, dont les prières, dirigées par le premier à ce moment, sont reprises (chantées) par le second. Les hymnes en Latin composaient le corpus musical principal du rituel. Ils étaient distribués tout à long de la cérémonie à des moments précis de la liturgie : l'*introït*, le *graduel*, le *trait*, l'*offertoire*, et la *communion*. Bien que le sens générale des phrases en latin leurs échappât, ces maîtres de chapelle de langue maternelle quechua étaient très familiarisés avec la liturgie et les chants religieux en latin³⁰. Des anciens organistes racontent que parmi les chants en latin qu'ils étaient censés utiliser se trouvaient *Kyrie eleisson*, *Credo*, *Santos*, *Agnus Dei* et l'*Angelus*. Plusieurs de ces chants grégoriens sont restés dans l'usage populaire. Certaines mélodies et prières en Latin sont encore chantées aujourd'hui par des paysans, éventuellement ex maîtres de chapelle ou sacristains, à l'adresse des défunts notamment, lors de différents événements rituels. Par exemple à Jauja Manuel Ruez a recueilli des réponses funéraires offertes par des chanteurs spécialisés dans les cimetières de Jauja, département de Junin, pendant la fête de tousseints. Il

nous raconte que les *cantores de responsos* sont toujours des hommes qui offrent des chants et des prières en quechua, en latin et en espagnol lors des funéraires³¹. D'autre part Valérie Robin dans son enquête sur la province cuzquéniennne de Chumbivilcas mentionne que les prières le plus souvent récitées en latin, sont estimées plus efficaces. Peu importe qu'on comprenne le contenu des paroles, l'énonciation des prières est performative -personne ne comprend le latin et ceux qui sont censés réciter en latin baragouinent des paroles incompressibles qui n'ont plus rien à voir avec le prétendu latin original. Leur efficacité est proportionnelle à leur degré d'altérité, qui est alors synonyme de puissance³². La reconnaissance du latin de la part des paysans comme un moyen efficace d'agir sur le surnaturel est accompagnée aussi de la reconnaissance de la personne qui après le curé la domine, c'est à dire du maître de chapelle. Celui-ci, à la différence du curé, fait partie de la communauté du village. Ce « pouvoir » permet potentiellement au maître de chapelle de véhiculer, par sa voix, ses mélodies et ses réponses pendant la liturgie, les intentions, aspirations ou demandes de la population. C'est pour cette raison que son rôle est important aux yeux de la communauté et son talent reconnu en tant que moyen d'action sur les divinités. Cette reconnaissance se traduit matériellement par de nombreux présents offerts par les fidèles au maître de chapelle. Cette générosité populaire était en rapport avec la signification du maître de chapelle comme émissaire de la population auprès des hautes instances sacrées.

- 27 Les hymnes en quechua sont des composants incontournables des cérémonies religieuses auxquelles participent surtout les populations paysannes, dans le milieu rural et celles composées par des ouvriers, vendeuses au marché centrale de Cuzco et paysans qui se trouvent dans la ville de Cuzco au service des *hacendados*, populations qui parlent surtout le quechua. Mais ces chants étaient réservés aux moments de la messe connus : les *intermedios*. Les *intermedios* étaient en fait les interventions du peuple par des chants, chants qui n'étaient pas encadrés par l'antiphonaire prescrit dans le missel. Ce répertoire d'hymnes religieux en quechua était plus destiné à favoriser la spiritualité des populations indigènes et à l'enraciner profondément, plus dans le milieu paysan qu'urbain. Certains de ces hymnes trouvent néanmoins leur place dans la structure du rituel liturgique pratique dans le catholicisme populaire. Par exemple *Qanmi Dios Kanki*, dédié à l'hostie. Cet hymne est chanté lors de l'offertoire après les vers du Christ repris par l'officiant : *tomad y bebed todos de el por que este es mi sangre, sangre de la alianza nueva y eterna que sera derramada sobre todos vosotros para el perdon de los pecados. Haced esto en conmemoracion mia*. La réponse à cette commémoration est chantée par tous les fidèles, dirigés par le maître de chapelle. Cet hymne indigène intégré à l'épisode liturgique principal, au moins dès la fin du XVIII^e siècle, et répandu dans tout le vice-royaume du Pérou, montre la préoccupation de l'église de convoquer, par la musique, la participation des fidèles quechua. *Misanmast'asqa* (la table est mise) ou *Misanchurasqa* (la table est tendue) est un autre *intermedio* chanté pendant le sacrement de la communion. *Diosnillay pampachai*, hymne chanté pour le pardon, fait aussi partie du répertoire liturgique indigène. L'utilisation de plusieurs de ces hymnes était fonction de la fête ou de la célébration religieuse. Ce répertoire, utilisé dans la littérature andine de catéchisation tout au long des deux derniers siècles, était prévu pour accompagner les différentes célébrations catholiques, principalement celle de la semaine sainte. En suivant le maître de chapelle, en quelque sorte leur pasteur ou berger musical, la population indigène peut intérioriser, grâce à ces chants en quechua de début ou de fin de messe, les préceptes du dogme chrétien et prendre la parole dans la cérémonie. Ainsi, le maître de chapelle se trouve en quelque sorte en place de médiateur laïque entre le clergé et les fidèles, en raison de l'importance qu'avaient les hymnes religieux en Quechua comme moyen de faire parvenir la parole divine aux croyants. Importance aussi en raison de la place que les fidèles donnent à ces mêmes hymnes religieux pour faire parvenir leurs propres vœux aux divinités catholiques. Cette position du maître de chapelle va forger un étroit rapport avec les fidèles, lesquels

vont nourrir l'idée selon laquelle le maître de chapelle peut avoir un rôle aussi important que le curé pendant la messe. A ce titre, le maître de chapelle va recevoir la considération de la population. C'est pour cette raison que, au delà du talent personnel du musicien à assurer l'accompagnement de la messe avec les chants convenables, le poste donne un prestige indéniable à son détenteur. A ce titre, les musiciens d'église les plus rétribués sont engagés et amenés à se produire loin de leurs paroisses. Par exemple, la fête de la Virgen del Carmen célébrée avec faste à l'usine textile de Lucre ; pendant la première moitié du XX^e siècle, le maître de chapelle de la paroisse de Saint Sébastien était fortement sollicité pour assurer le bon déroulement de la liturgie le jour le plus important de la fête. Souvent, ces musiciens retournent chez eux chargés de cadeaux, consistant principalement en produits agricoles de la région visitée.

Dans la musique populaire.

28 L'activité musicale des maîtres de chapelle ne se développa pas seulement au sein des affaires ecclésiastiques ; il participa aussi à la pratique de la musique populaire, en se situant au centre des ensembles de musique profane. En dehors de la dimension religieuse, le talent de l'*organista* ou de l'*organistaq* est mit au service des célébrations populaires (*fiestas patronales*) et familiales (mariages, anniversaires, et d'autres réunions) auxquelles il participe avec d'autres musiciens. Ces musiciens populaires pour la plupart jouent de la harpe, du violon et de la quena. Les instruments musicaux les plus utilisés dans la musique festive et profane des villages sont ceux qui dans un premier moment ont été réservés aux usages ecclésiastiques : la harpe et le violon. La harpe, introduite dans les chapelles de musique comme un instrument musical intégrée au registre de basse continue dès le XVI^e siècle, est restée liée à l'activité musicale des petites églises andines au moins jusqu'à début du XIX^e siècle. Régulièrement citée, après l'orgue, parmi les instruments musicaux du *chaeur*, elles sont souvent décrites comme étant en bon état dans les inventaires des églises de la région établis entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle³³. Aujourd'hui, la harpe des Andes, qui fait partie de ses instruments musicaux traditionnels, se différencie de la harpe européenne par son volume plus important et par un accord diatonique. Le violon arrive dans les Andes introduit par Roque Ceruti en 1716. Ce jésuite italien est chargé de diriger la chapelle de musique de la cathédrale de Lima et avec lui s'instaure la musique italienne dans le répertoire de la musique liturgique de la vice-royauté du Pérou. L'existence de versions faites par des artisans indigènes ainsi que les genres musicaux rituels, tels que les chants qui accompagnent les rituels pour marquer les animaux des élevages, fortement liées au violon, attestent de son enracinement dans la culture paysanne. La harpe, tout comme le violon, sont adaptés à la musique profane puisque les musiciens qui formaient les ensembles engagés par les églises étaient aussi bien familiarisés avec la musique populaire profane qu'avec la musique de salon. Aujourd'hui, nous les trouvons encore dans beaucoup de régions et dans la musique jouée à l'occasion des manifestations spécifiques telles que la *danza de las tijeras* (danse des ciseaux) des départements de Huancavelica et Ayacucho, pour ne citer que la plus célèbre. Les ensembles de musiciens métisses auxquels participe souvent l'*organista* sont ceux qui jouent précisément de la harpe, du violon et de la *quena*, cette dernière consistant en une flûte de canne d'origine indigène. Dans la composition de ces ensembles on trouve d'une part les instruments mélodiques : le violon et la quena, et ceux qui sont harmoniques : l'orgue et la harpe. La similitude de la harpe et de l'orgue tient à la capacité qu'ils ont tous deux de produire simultanément la mélodie et l'harmonie d'un thème musical. Cette affinité coïncide avec le fait que souvent l'*organista* joue aussi de la harpe. Il faut rappeler que Fidel Zanabria était harpiste avant d'entreprendre l'apprentissage de l'orgue. De même l'organiste de Huarcocondo en tant que musicien profane était harpiste. Régulièrement, la disposition de ces instruments musicaux suit un même ordre : l'orgue prend toujours le centre, la harpe à

gauche de l'organiste ainsi que le violon, et la *quena* à sa droite. Dans la pratique musicale cette position centrale se manifeste dans la position musicale de l'*organista* souvent établi comme directeur de l'ensemble musical.

Conclusion

- 29 Incontestablement, la musique liturgique dans les Andes a eu un développement propre. Si elle commence, lors de l'évangélisation entreprise dès le XVI^e siècle, avec l'application du plain chant comme musique inhérente au rituel catholique, postérieurement les conditions sont créées pour la création d'un répertoire inspiré de la réalité locale. Ce répertoire de musique indigène a recueilli les styles et les formes musicaux de la société de son temps, la fin du XVIII^e siècle. Ces transformations sont parallèles à la participation d'un des personnages clé dans la construction de la musique liturgique andine : le maître de chapelle. Dans la première moitié du XX^e siècle, ces musiciens ont encore une place importante dans la vie et la pratique religieuse des principales villes andines. Dans le cas de Cuzco, ils sont actifs, tant à la campagne qu'à la ville. Néanmoins les caractéristiques sociales et les qualités musicales de ces personnages sont marquées par leur appartenance à leur circonscription d'origine. C'est ainsi qu'on peut distinguer, d'une part les musiciens de la cathédrale, et d'autre part ceux des paroisses, les premiers appartenant aux classes moyennes et les seconds à la classe des ouvriers et paysans, dans les zones rurales.
- 30 Ces derniers n'ont pas que la musique comme métier, en tout cas pas seulement la musique au service de l'Eglise. Si les musiciens qui sont passés par la cathédrale de Cuzco sont des personnages reconnus par les élites urbaines, tout comme leur travail les amène à enseigner comme instituteurs dans des lycées, ceux de la campagne sont d'habiles musiciens populaires et des gens qui travaillent comme ouvriers.
- 31 Le patrimoine musical liturgique des maîtres de chapelle est composé des chants en Latin et d'hymnes en quechua. Les premiers, et ce jusqu'à la réforme de 1962, forment la part principale des cérémonies liturgiques. Les derniers ont par la suite été intégrés dans ces cérémonies afin de favoriser la participation de la population dirigée par le maître de chapelle. La musique liturgique en quechua a toutes les traces de la musique populaire métisse, précisément celle dans laquelle les maîtres de chapelle sont socialisés. La connaissance musicale et la participation des maîtres de chapelle à la vie religieuse ont contribué à la consolidation du dogme chrétien et à l'adoption d'une physionomie musicale spécifique au catholicisme populaire andin.

Bibliografía

- Alberigo, G. *Les conciles oecuméniques, Les décrets Trente à Vatican II*, Tome II -2. Les Editions du CERF Paris 1994.
- Angles, Victor. *La Basilica Catedral del Cuzco*. Industrial Grafica S.A. Cuzco 1999
- Archivo Historico del Cuzco. Leg. 51 D.2-C.C.
- Baker, Geoffrey. « El Cuzco colonial : musicologia e historia urbana » en *Incas, indios y cristianos*, CBC, Kuraka, IFEA Cuzco 2002.
- Bescond, Albert- Jacques ; Gabsys, Giedrius. *Le Chant Grégorien*. Collection Les Traditions musicales de l'Institut International d'Etudes Comparative de la Musique, Buchet / Chastel. Paris 1999.
- Cabrol, F.. *Dictionnaire d'archeologie chrétienne et de la liturgie*, tom. 11, deuxième partie. Paris VI Librairie Letouzey et Ané, 1934.
- Estenssoro Fuchs, Juan Carlos. « Los bailes de los indios y el proyecto colonial », *Revista Andina* n°2, 1992.
- Guaman Poma de Ayala, Felipe. *El Primer Nueva Coronica y Buen Gobierno*, Siglo XXI, Mexico 1980.

Lopez-Calo, José. *Historia de la Musica Española Siglo XVII*, Alianza Musica, Madrid 1998.

Marcoy, Paul. *Viaje a través América del Sur. Del océano Pacífico al océano Atlántico* tomo I. IFEA, PUCP, BCRP, Centro Amazonico de Antropología aplicada. *Travaux de l'IFEA* tomo 133, Lima 2001.

Mateos Cardenas, Magda *Apuntes sobre el movimiento obrero sindical en el area rural: caso Lucre*, Informe de practicas pre-profesionales para optar al grado de bachiller en antropologia. Programa academico de antropologia UNSAAC 1982.

Raez, Manuel. « Responso funerario », en *Musica Andina del Peru*. Archivo de música tradicional Pontificia Universidad Catolica del Perú, Instituto Riva Agüero. Patronato Popular y Porvenir Pro musica clasica 1987.

Rénique, José Luis. *Los Sueños de la sierra Cusco en el siglo XX*, CEPES, Lima 1991.

Robin., Valérie. *Miroirs de l'Autre vie: Rites et représentations des morts dans les Andes sud-péruviennes*, Thèse pour le doctorat en ethnologie et sociologie comparative, Université Paris X-Nanterre, décembre 2002.

Roel Pineda, Josafat. *El wayno del Cusco*, Municipalidad del Qosqo 1990.

Rubio, Samuel. *Desde el "ars nova" hasta 1600*, Coleccion Alianza Musica: Historia de la Musica española n°2. Alianza Editorial Madrid 1998.

Stevenson, Robert. *Music in Aztec & Inka territory*. University of California Press 1976.

Notas

1 Dans une ville où l'industrie est peu développée, les travailleurs textiles sont les seuls ouvriers actifs. A partir des années 50 leur organisation syndicale dépassait l'enceinte urbaine de Cuzco pour encadrer dans le milieu rurale des ouvrières, artisans et paysans. Informe del Sub-inspector jefe de la Quinta Región de Investigaciones Juan Cordero Vargas al Jefe de Seguridad Pública Oscar Lanao Malaga, 8-5-1953 AMI. José Luis Rénique 1991 : 177.

2 En 1944 il apparaît comme un des organisateurs du syndicat des ouvriers de la usine textile Lucre. Magda Mateos Cardenas 1982 : 128.

3 Le voyageur français Paul Marcoy mentionne un de ces personnages parmi ceux qu'il a rencontré dans sa traversé du département de Cuzco entre 1840 et 1846. Il raconte qu'à Huaró, l'organiste de l'église était par exemple, en dehors de sa charge musicale des dimanches, le rétameur du village (P. Marcoy, *Viaje a través América del Sur. Del océano Pacífico al océano Atlántico* tomo I. IFEA, PUCP, BCRP, Centro Amazonico de Antropología aplicada. *Travaux de l'IFEA* tomo 133, Lima 2001. pag. 261).

4 José Luis Rénique 1991 :144.

5 « La Constitution sur la sainte liturgie et le décret sur les moyens de communication sociale furent les premiers documents approuvés et publiés au cours de la séance solennelle du 4 décembre 1963, par laquelle se termina la deuxième période du concile. Le 21 novembre 1964 furent promulgués la Constitution dogmatique sur l'Eglise et les décrets sur les Eglises orientales et sur l'oecuménisme. D'autres texte furent d'une grande importance, dont la Constitution sur la divine Révélation (18 novembre 1965) ainsi que la Constitution pastorale sur l'Eglise dans le monde de ce temps (7 décembre 1965). G. Alberigo 1994 : 818.

6 G. Alberigo 1994 : 840- 841.

7 Entre la colocation de la première pierre en 1560 et sa consécration en 1668 la construction de la cathédrale de Cuzco a eu une durée de plus d'un siècle. Les travaux en bois du *coro*, attribués a Juan Tomas Tuyro Tupac Inca, et qui se trouvent parmi les œuvres finales furent terminés après 1648 (Victor Angles 1999 :202).

8 Cet appareil est doté de trois niveaux de claviers, de plusieurs registres et d'un lecteur Disk Player (3.5 inch 2DO Floppy disk).

9 Signes du changement dès la moitié de la décade 1990, deux ensembles musicaux disputent sporadiquement au organiste l'accompagnement des certains messes à la cathédrale de Cusco. Ces nouveaux venus attirent les fidèles avec des prix bas. Néanmoins, ils ne jouent pas au sein

de la chapelle ou chœur de musique. Ils s'installent à côté de l'Autel et chantent accompagnés d'un orgue électrique portable, d'une mandoline et parfois d'un violon et d'un saxo.

10 En langue quechua l'agentif – *Q exprime l'agent qui réalise l'action* (César Itier 83)

11 Geoffrey Baker : 2002.

12 Pierre Duviols : b

13 Felipe Guaman Poma de Ayala, 1980 : 538.

14 Juan Carlos Estenssoro Fuchs, 1992 : 359.

15 La ville de Cuzco compte dix paroisses. Santiago, Hospital, Santiago, San Cristobal, San Blas, Santa Ana, San Sebastian et San Jeronimo. Suit à la nouvelle démarcation des paroisses de l'archevêque Felipe Santiago Hermoza en 1955 sont ajoutées celles de Nuestra Señora del Rosario et de San Antonio de Padua.

16 L'École de Musique de Cuzco n'a été créée qu'en 1950.

17 On connaît les cas exceptionnelles de Mlle Riveiro qui dans les années trente accompagnait la messe à la chapelle de Lorette (une partie de l'église jésuite de La Compañía de Jesús), ainsi que de Mme Beatriz Usca, fille de Senon Usca maître de chapelle de la paroisse de San Jerónimo, qui jouait le *pampapiano* à l'église de l'Almudena pendant les années 80.

18 Chœur d'enfants qui faisaient partie du personnel de la chapelle de musique de la cathédrale jusqu'à la première moitié du XX^e siècle. Le nom vient de *Seises*, qui étaient les enfants chanteurs de la chapelle de musique. Ensemble vocal qui était propre à l'organisation musicale des chapelles de musique des églises espagnoles, que l'on nommait. *mozos de coro, seis mozos de coro*, ou *cantorcicos* (Samuel Rubio 1998: 29).

19 Roberto Ojeda a été le directeur musical de la célèbre Mision Peruana de Arte Incáico (1924) qui se produit au théâtre Colon de Buenos Aires, aussi que créateur de l'hymne à Cuzco (Valcarcel Memorias...)

20 Pedro Cerone de Bérghamo, *El Melopeo y Maestro*, Napoles 1613 cap. II, pag, 1038-1039

21 Au début du XX^e siècle on assiste à la restauration du chant grégorien et de la polyphonie classique. Le Motu proprio [texte signé par Pie X] du 22 novembre 1903 se posait comme le code juridique de la musique sacrée. Voici l'essentiel de ce message: la musique sacrée est partie intégrante de la liturgie et à son service. Albert- Jacques Bescond, Giedrius Gapsys, 1999 : 221-222.

22 En 1608 le jésuite Gonçales Holguin construit le néologisme *pampayachachusca taqui* qui contient l'idée d'un chant qui a été appris et qui est comme une plainte: « canto que ha sido hecho saber que es como una llanura » (Juan Carlos Estenssoro Fuchs, 1992 :.357-359)

23 Fernando de Maria Sanjinés, *Manual Aymara de la Doctrina Cristiana*, La Paz, Bolivie 1923.

24 Juan M. Grimm, *Vademécum para parrocos de indios quichuas*. Friburgo de Brisgovia (Allemagne). 1903. B. Herder, Librero - Editor Pontificio. Viena, Estrasburgo, Munich y San Luis.

25 Teofilo Benavente 1984.

26 Charles F. Walker, *De Tupac Amaru a Gamarra, Cusco y la Formacion del Peru Republicano 1780- 1840*, pag, 266.

27 « ... le missel est le livre qui, depuis environ le IX^e-X^e siècle, contient toutes les prières de la messe, aussi bien celles qui sont dites par le prêtre que celles qui sont chantées par le chœur ou par le diacre et le sous-diacre. La messe, à l'origine, était ordinairement célébrée avec solennité, ou, pour employer le mot propre, pontificalement, c'est à dire par l'évêque entouré de son clergé. Au pontife était réservé de dire ou de chanter certaines parties de la messe: les oraisons, l'anaphore ou canon, et quelques prières d'intercession. Tout cela était renfermé dans un livre appelé sacramentaire, très antérieur au missel et qui en est aujourd'hui l'un des éléments principaux. Les lecteurs, les sous-diacres et les diacres lisaient dans une bible ou dans des livres appelés lectionnaires, épistoliers, évangéliques, les prophéties, l'épître ou l'évangile; les chantres et le chœur avaient aussi leurs livres, antiphonaires ou graduels, où ils trouvaient l'introït, le graduel, le trait, l'offertoire, la communion et les autres chants. Quand l'usage devint plus général de célébrer des messes basses, et que le prêtre, au lieu de se contenter d'écouter les parties lues ou chantées par les lecteurs ou par les chantres, dut les réciter lui-même, il fallut

que son livre confînt épîtres, évangiles, introïts, graduels et autres parties, aussi bien que les oraisons et le canon de la messe. Par cette petite révolution bibliographique, le sacramentaire devint un missel ». (F. Cabrol 1934 :1431- 1432).

28 « Dans une de ses sessions, il aborda la question du missel et du bréviaire, laissant de côté, pour le moment, les autres livres liturgiques...Ces deux livres, missel et bréviaire, imprimés souvent sans contrôle au avec un contrôle insuffisant, présentaient de telles variantes dans le texte et souvent de telles incorrections, qu'il devenait urgent de les corriger et de rétablir dans l'Eglise occidentale l'unité liturgique... le travail fut achevé en 1570, sous saint Pie V. Pour cela parut la bulle Quo primum du 29 juillet de la même année, dans laquelle il expliqua le but de la révision et proclama ce missel obligatoire dans toutes les Eglises du monde latin, sauf celles qui avaient une liturgie approuvée par le Saint- Siège. Le missel de Pie V fut adopté non seulement par la plupart des Eglises, mais encore quelques-unes de celles qui pouvaient bénéficier du privilège, octroyé par le Saint-Siège aux Eglises dont la liturgie remontait à plus de deux cents ans et qui préférèrent prendre le missel romain, ainsi Tolède, Séville, Aquilée ». (F. Cabrol 1934 :1469).

29 Mais c'est seulement sous Pie XI que parut le missel revissé sous Pie X, et qui est la dernière édition officielle. Le décret qui l'accompagne est daté du 25 juillet 1920. Ce décret expose l'objet de la réforme, qui ne porte pas sur le texte du missel, mais seulement sur les rubriques (F. Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de la liturgie, tom. 11 deuxième partie. Paris VI Librairie Letouzey et Ané, 1934, col.1485-1489)

30 Etant donné qu'il s'agit d'une des composantes centrales de la pratique catholique, sa présence et son expansion géographique étaient parallèles à l'établissement de l'église et à la diffusion de la doctrine chrétienne dans les Andes. Toujours en usage dans le culte régulier ecclésiastique, il fut formellement établi comme l'instrument incontournable pour la catéchisation des populations indigènes, à partir du concile de Lima en 1583. En conformité avec les dispositions contenus dans l'acte V, chapitre 5 de ce concile, l'enseignement du plain-chant et la polyphonie étaient indissociables de l'évangélisation des indiens. Ce concile encourageait l'élaboration d'une programme d'enseignement formel pour l'appliquer dans le cadre des missions d'évangélisation. Dans ce cadre politique, les ordres religieux, franciscains, dominicains et augustiniens, font de la musique le principale sujet dans les écoles qu'ils établissent pour l'évangélisation des indiens dans le vice royaume du Pérou, de Quito au Nord, à Copacabana dans le Sud (Stevenson, 1976 : 277).

31 Manuel Ræz 1987: 10.

32 Valérie Robin 2002 : 49.

33 Cet inventaire était réalisé dans le diocèse de Cuzco pour ordre du Real Cédula de 17 de juillet du 1797. Les documents consultés correspondent au Leg. 51 D.2-C.C de l'Archivo Historico del Cuzco.

Para citar este artículo

Referencia electrónica

Enrique Pilco Paz, « Maîtres de chapelle, métissage musical et catholicisme dans les Andes du sud. », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, 2006, Puesto en línea el 03 février 2006. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index1799.html>

Enrique Pilco Paz

CERMA, EHESS

Licencia

© Tous droits réservés

Entradas del índice

Cronológico : siglo XX

Geográfico : Pérou, Cuzco

Licence portant sur le document : © Tous droits réservés