



HAL
open science

DES PLAINS-CHANTS CHILIENS A LA CATHEDRALE DE SANTIAGO ?

Daniel Saulnier

► **To cite this version:**

Daniel Saulnier. DES PLAINS-CHANTS CHILIENS A LA CATHEDRALE DE SANTIAGO ?. 2018. <halshs-01794561>

HAL Id: halshs-01794561

<https://shs.hal.science/halshs-01794561v1>

Preprint submitted on 23 May 2018

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

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



HAL Authorization

DES PLAINS-CHANTS CHILIENS A LA CATHEDRALE DE SANTIAGO ?

Daniel Saulnier

LITURGIE ET MUSIQUE A LA CATHEDRALE DE SANTIAGO (XVI-XIX^e s.)

Dès 1493, les bulles d'Alexandre VI, confirmées par Jules II en 1508, avaient concédé au gouverneur des terres conquises outre-mer un très large *Patronato* : les institutions ecclésiastiques d'Amérique latine étaient ainsi davantage soumises au roi d'Espagne qu'à l'évêque de Rome.

Les archives de la *Real Casa de la Contratación de las Yndias*, à Séville, attestent que les débuts de l'évangélisation de l'Amérique du Sud furent marqués par de nombreux envois de livres de plain-chant et de polyphonie, mais aussi par l'émigration de musiciens vers les nouvelles terres : le Mexique, puis le Pérou et enfin le Chili. Leur art, venu d'une Europe en pleine euphorie de création musicale, fut mis en œuvre dans ces nouvelles églises, mais à un rythme progressif et diversifié, selon les étapes de la conquête et de la colonisation.

L'histoire de la musique sacrée à la cathédrale de Santiago est une longue succession de hauts et de bas. Déjà, le XVI^e siècle constitue pour le Chili (nom dont l'origine demeure controversée) une époque particulièrement agitée. La capitale Santiago est fondée en 1541 par Pedro de Valdivia, et la construction de la première église de la ville commence ; elle ne résistera malheureusement pas au tremblement de terre de 1647. Les conquêtes espagnoles demeurent précaires devant la résistance des indiens *Mapuches*. Le diocèse de Santiago est fondé en 1561 : suffragant de Lima, il suit jusqu'à la fin du XVIII^e siècle l'*ordo* liturgique de la Vice-Royauté du Pérou, et ne s'en distingue que très progressivement.

Malgré quelques témoignages sporadiques de « belles cérémonies » musicales à la fin du XVI^e siècle, les premiers registres n'apparaissent qu'à la fin du XVII^e siècle et l'ignorance demeure sur ce qui était réellement chanté à la cathédrale. La triste réalité est une carence en livres de chant et une invincible ignorance musicale du clergé, qui éclate au tournant du XVIII^e siècle. Par contre, les chroniques évoquent fréquemment le talent et l'engagement des mulâtres, notamment dans le plain-chant et la musique d'orgue.

Marqué par une certaine influence de la culture française, qui s'exerce surtout dans le domaine profane, le XVIII^e siècle voit toutefois reconnus les justes besoins de la musique d'église. Avec un évêque qui préside aussi aux destinées de la ville, les subsides accordés à la

Chapelle de la cathédrale permettent le recrutement de quelques chantres, d'un harpiste et d'un organiste : une vie musicale, modeste mais stable, s'installe. Cependant, quelques jours avant Noël 1769, un incendie ravage la cathédrale, dont la construction était encore inachevée. Les offices sont alors transférés à la chapelle du Collège des Jésuites, qui sont par ailleurs remarquables pour leur forte implication dans la promotion de la musique sacrée dans le pays. La nouvelle église ouvre au culte en 1780, et sa chapelle comporte désormais deux organistes et un petit orchestre.

Avec le XIX^e siècle, ce sont d'abord les vicissitudes politiques qui troublent cette stabilité récente. En effet, le Chili proclame son indépendance en 1818. La mise en place des relations entre la nouvelle gouvernance et l'institution ecclésiastique réclame plusieurs décennies et s'accompagne de longues vacances du siège épiscopal. En 1840, Grégoire XVI reconnaît l'indépendance du Chili et érige Santiago en archevêché. À la fin de ces années troublées, le maître de chapelle de la cathédrale, Henry Lanza, s'était révélé davantage porté vers l'opéra, où il était destiné à remporter de grands succès, que vers la musique religieuse. L'année 1846 voit lui succéder un nouveau maître de chapelle, le compositeur péruvien José Bernardo Alzedo, et, l'année suivante, Pie IX désigne Rafael Valentín Valdivieso Zañartu comme deuxième archevêque de Santiago. Ces deux nominations introduisent dans la durée un parfum de réforme musicale et liturgique assez semblable à ce qui se préparait alors en Europe, et notamment en France. Plusieurs indices, comme la prééminence des ensembles instrumentaux sur l'orgue et la très probable composition de plains-chants originaux, laissent penser qu'en trois siècles, la métropole chilienne s'était relativement émancipée des goûts européens en matière de musique liturgique. Cet enregistrement voudrait reconstituer quelque chose des sonorités de la cathédrale santiagoaise à cette époque. Un tel souhait doit malheureusement affronter une difficulté majeure. Déjà remodelé une fois au tournant du XX^e siècle lors de l'achèvement des travaux sous la direction de l'architecte italien Ignacio Cremonesi, le chœur a été entièrement refait dans les premières années du XXI^e siècle. Certes, les dépendances de la cathédrale conservent quelques stalles qui pourraient remonter au XIX^e siècle. Les photos et plans disponibles dans les archives ne permettent cependant pas de saisir précisément l'acoustique de l'espace dans lequel chantaient les chanoines.

SOURCES DE MUSIQUE LITURGIQUE AU CHILI

Malgré les nombreux séismes qui, de façon récurrente, ont ravagé le sud des Andes au cours des siècles, plusieurs institutions conservent des documents qui témoignent de la vie liturgique et musicale de l'archidiocèse chilien. Nombre d'entre elles sont des ouvrages liturgiques imprimés en Europe après le concile de Trente : sources séculières comportant un important propre des fêtes et saints espagnols, ou bien sources régulières apportées par les religieux de différents ordres, notamment mineurs et prêcheurs. À cette bibliothèque liturgique s'ajoutent des manuels de musique et d'innombrables partitions, imprimées ou manuscrites, parfois importées mais aussi souvent de production locale. Parmi ces lieux de conservation figurent en premier lieu la bibliothèque de la cathédrale et celle du *Centro patrimonial* installé dans l'ancien couvent dominicain de la *Recoleta Dominica*.

Le manuscrit 1267 de la cathédrale

Le manuscrit conservé sous la cote 1267 dans le *Fondo de Música* de l'archi-cathédrale de Santiago revêt un caractère exceptionnel : c'est la seule source connue de plain-chant qui puisse être qualifiée de proprement chilienne. Luxueux et lourd, ce livre de chœur (69,5 x 58 cm), contient le répertoire nécessaire au chant de la messe et des vêpres de trois grandes fêtes mariales : l'Assomption (fête patronale de la cathédrale), l'Annonciation et la Conception Immaculée (propre aux diocèses hispaniques, à l'époque). L'histoire de ce livre et les vicissitudes de sa réalisation sont bien connues grâce aux recherches menées par Alejandro Vera dans les archives historiques de l'archevêché. À partir de 1847, la cathédrale s'était engagée dans un processus de réforme de sa musique liturgique, et c'est vers la France qu'Alzedo s'était tourné pour le plain-chant. Mandaté par son archevêque, qui était déjà mû par les principes qui devaient mener au *Motu proprio* de Pie X, il avait, en 1850, passé commande à Paris, chez Antonio Pacini, de ce livre de chœur emblématique. Il avait indiqué tous les détails de son contenu musical (envoyé expressément dans un cylindre d'étain) comme de sa décoration intérieure et extérieure : « 800 vélin répartis en douze livres reliés en cuir et avec fermoir de fin métal jaune ». Après bien des déboires, un exemplaire du livre de chœur fut finalement reçu à Santiago pour un prix supérieur à dix fois sa première estimation, ce qui rendait plus que douteuse la réalisation des onze autres. Ce grand livre, aujourd'hui amputé de ses 12 premières pages et de quelques autres à la fin, ne présente aucune trace de maniement ni de salissure dans les coins. Contenant de

nombreuses erreurs grossières (*Tesum* au lieu de *Jesum*, par exemple), il est probable qu'il n'a jamais été utilisé. D'autant que la promulgation du dogme de l'Immaculée-Conception par Pie IX cette même année allait rendre obsolète les textes de l'office de la Conception de la Vierge.

Mais le plus étonnant dans ce livre, c'est le chant qu'il contient, dont nous avons noté qu'il avait été expressément commandé par la cathédrale.

Certaines des mélodies de l'office laissent place à quelques altérations, mais ce n'est pas une surprise dans les éditions de cette époque. Depuis 1763, l'Espagne et toutes ses colonies avaient obtenu de Clément XIII le droit de célébrer la fête de la Conception de la Vierge conformément au bréviaire franciscain. À texte identique, les *cantorales* d'Espagne proposent des mélodies diverses. Celles de l'office de la Conception dans le manuscrit 1267 semblent originales. Remarquable par son esthétique régulière et construit selon l'ordre des modes, il ne contient aucune altération, si l'on excepte le *si* bémol à la clé, normal en tritus.

Les mélodies de la messe de l'Annonciation – la seule qui soit complète – sont simples et quasiment syllabiques, mais dotées d'un contour mélodique tout à fait inouï. À la différence du *Gaudeamus* de l'Assomption, qui est une réduction classique de la version médiévale, toutes les pièces de cette messe présentent une mélodie entièrement originale. Dans l'attente d'une autre hypothèse, rien n'interdit d'envisager que ces mélodies aient pu être composées en milieu chilien : plusieurs témoignages laissent penser que la cathédrale s'était parfois considérablement éloignée des usages européens en matière de musique liturgique.

Le manuscrit SMI_45 de la Recoleta Dominica

Le *Centro* patrimonial, installé depuis une dizaine d'années dans les locaux de l'ancien couvent de la *Recoleta Dominica*, abrite aujourd'hui la précieuse bibliothèque dominicaine fondée en 1753. Aujourd'hui riche de plus de 115 000 volumes, elle constitue l'un des fonds les plus riches de toute l'Amérique Latine. On y trouve plusieurs manuscrits de chant liturgique, entiers ou fragmentaires, surtout dominicains, importés d'Europe. Parmi ces manuscrits, l'un (peut-être deux) d'entre eux a indubitablement été réalisé, sinon au Chili, du moins pour un religieux du Chili. Il contient notamment le plain-chant de la fête de sainte Rose de Lima, première sainte canonisée du Nouveau Monde (1671). Une étude spécifique

de ces mélodies contribuerait probablement à éclairer le développement d'une éventuelle composition de plain-chant en Amérique du Sud aux xvii-xviii^e siècles.

Mais un autre ouvrage attire l'attention. Le manuscrit SMI_45 fut dédié en 1883 au père Manuel Antonio Vallés, prieur des Dominicains de Chillán, par un (probable) jeune religieux dominicain. Imprimé au pochoir et d'une facture dont on rencontre d'autres exemples dans le sud des Andes, il témoigne de l'indéniable intérêt des communautés liturgiques pour l'alternance du *cantus firmus* et de la polyphonie. Ce manuscrit de 16 folios (45 x 31 cm) sur papier contient les cinq sections la *Misa del padre Sostoa a tríos i coros*. Les traces d'usage aux coins montrent qu'il a bien été utilisé. Elle alterne un plain-chant mesuré, qui semble composé pour la circonstance, et une composition homophonique en manière de faux-bourdon. Les trois voix sont notées sur la même portée. La représentation en notes carrées de couleurs différentes (noir, magenta et lapis-lazuli) rend intuitive et presque ludique la lecture des alternances et superpositions des parties. L'absence de l'intonation du *Gloria* et du *Credo*, réservée au célébrant, est conforme aux rubriques du Missel.

Le « padre Sostoa » à qui est attribuée cette messe, n'est pas parfaitement identifié. Il s'agit d'un des deux frères Andrés de Sostoa (1745-1806) ou Manuel de Sostoa (1749-1...?) : tous deux étaient basques, franciscains du même couvent d'Aránzazu, et compositeurs, le premier étant particulièrement renommé pour son plain-chant et le deuxième pour ses polyphonies. La difficulté réside justement dans le fait que cette messe du 5^e ton fait alterner plain-chant et polyphonie. Le plus ancien témoin manuscrit de cette messe lui prévoit un accompagnement monophonique. Conservé dans les archives du Sanctuaire d'Aránzazu (ms. 399), il a été mis à contribution pour établir le texte musical de cet enregistrement.

UN PLAIN-CHANT CHILIEN POUR LES FÊTES MARIALES ?

Le manuscrit 1267 du *Fondo de Música* de l'archi-cathédrale de Santiago est consacré aux célébrations majeures de la Vierge Marie, notamment aux chants du propre des messes de l'Annonciation (25 mars) et des vêpres de la Conception (8 décembre).

Le propre de la messe de l'Annonciation en plain-chant

À partir du concile d'Éphèse (431), le culte de la Mère de Dieu ne s'est détaché que très progressivement de celui de son Fils. Pour cette raison, le répertoire antique de la messe ne contient aucune pièce de chant propre à la Vierge Marie. Pour les célébrations mariales, comme ici l'Annonciation de la Vierge, célébrée le 25 mars (neuf mois avant la date symbolique de la Nativité), les chants sont empruntés à la liturgie des Vierges, dont Marie est regardée comme le modèle, ou bien à celle de Noël.

Les textes des chants ici réunis sont ceux employés pour cette fête, depuis au moins le IX^e siècle. Mais leur mélodie est différente de celles qui se trouvent dans les manuscrits médiévaux qui contiennent le chant romano-franc, parfois désigné sous le nom de « chant grégorien ». En Europe, vers l'époque du concile de Trente ou après, on assiste à un large mouvement de révision, voire de composition, des mélodies liturgiques sur les textes traditionnels. Ces initiatives traduisaient notamment le besoin de formes musicales plus conformes aux goûts musicaux et à la culture du temps. Les compositions publiées alors sont généralement assez syllabiques. Essentiellement réparties en deux catégories tonales (majeur/mineur), elles font appel à quelques altérations et continuent à être notées en notes carrées. Les mélodies de la messe de l'Annonciation sont de ce genre, mais, à la différence des précédentes, elles ne conservent aucune relation thématique avec leurs aïeules médiévales. Comme les autres plains-chants de ce manuscrit, rien n'empêche, jusqu'à nouvel ordre, de les considérer comme des productions santiagoises.

Introït *Vultum tuum*

Dans ce passage, le psaume 44 (45) décrit la fille du Roi, vêtue de ses parures nuptiales et entourée des demoiselles d'honneur, au jour de ses noces : tous désormais se tourneront vers elle pour implorer les faveurs du Roi.

Le chant de la procession d'entrée s'ouvre par une belle envolée syllabique caractéristique du deutérus authentique. Conformément à la tradition médiévale, la deuxième phrase renchérit sur la première, pour la commenter et l'amplifier. Le 3^e mode, confirmé par le ton psalmodique des versets, se laisse aussi reconnaître aux cadences intermédiaires sur *mi* et sur *sol*. Bien que peu orthodoxe d'un point de vue théorique, la cadence finale – qui reprend la formule conclusive de la psalmodie – ne trahit pas le caractère aérien de la composition, qu'elle contribue au contraire à maintenir jusqu'à la conclusion, en lui évitant de redescendre au grave.

Graduel *Diffusa est*

Ces mots du psaume 44 (45) entendent chanter la beauté du Roi, sa vertu et sa force. Mais la liturgie les a très tôt utilisées pour évoquer le charme du visage de la jeune vierge qui attire sur elle les bénédictions divines, et sa vertu qui la conduit aux plus hautes actions. La lecture mariale reconnaît ici la beauté et l'humilité de Marie, en qui se réalise les merveilles de l'incarnation divine. Les archives de la cathédrale de Santiago confirment que l'absence de décoration au début du verset (comme pour l'introït) est un oubli de l'artisan français.

Le syllabisme de cette composition est bien éloigné de l'ornementation mélismatique traditionnelle du répons-graduel. Le 5^e mode (tritus authentique) n'est pas tant une affirmation de la tonalité de *fa* majeur (l'octave est bien présente, mais pas la sensible), qu'un souvenir de l'ancêtre romano-franc, dont subsistent d'indubitables traces ornementales (*in labiis tuis, dextera tua*).

Offertoire *Ave Maria*

En reprenant les termes de la salutation angélique, l'offertoire se réfère au chant élaboré au VIII^e siècle en milieu gallican pour la toute nouvelle fête de l'Annonciation, et qui constitue la plus ancienne composition mariale du propre de la messe.

La mélodie, syllabique comme les précédentes, se rattache clairement au 6^e mode (tritus plagal), dont elle explore le grave autant que l'aigu. Évitant soigneusement toute allusion à une sensible, elle reprend aux cadences quelques procédés de son aïeule romano-franque.

Communion *Ecce virgo*

Dans toutes les liturgies chrétiennes, la prophétie d'Isaïe au sujet d'une naissance virginale est lue depuis l'Antiquité quelques jours avant Noël, associée avec l'évangile de l'Annonciation. Dans la liturgie romano-franque, c'est le mercredi des Quatre-Temps, et le texte en est repris comme antienne au moment où les fidèles viennent recevoir l'hostie.

La mélodie exploite les deux quarts, grave et aiguë du deuterus plagal (8^e mode), dont elle reprend des formules classiques (*Ecce virgo*). Tout en demeurant syllabique, elle est légèrement plus ornée que les précédentes (*virgo, ejus*), surtout sur le dernier mot si expressif de *Emmanuel* (Dieu avec nous), qu'elle rehausse d'un mélisme sur *ma*, à la manière de son ancêtre romano-franc et de son accentuation latine d'un mot hébreu ! Plusieurs

variantes de texte et de ponctuation laissent ouverte l'hypothèse d'une erreur dans la copie de ce chant.

Les vêpres de l'Immaculée-Conception

Conformément à un usage très répandu dans la seconde partie du Moyen Âge pour les offices solennels, après le verset initial, les psaumes et leurs antiennes se succèdent selon l'ordre des tons, de 1 à 5, le 6^e ton étant affecté au *Magnificat*. Malgré de fortes proximités textuelles avec des pièces médiévales, toute cette série est composée d'antiennes uniques et originales, qui pourraient très bien avoir été composées dans l'environnement de la cathédrale.

Antienne Sicut liliam

Cet éloge de la fiancée du Cantique des Cantiques culmine sur le mot *amica mea*. L'exploitation des deux registres grave et aigu du protus laisse planer une subtile incertitude sur la qualité du *si* (probablement bécarre en montant et bémol en descendant). L'addition du mot *Ade* (Adam) en fin de pièce semble une spécificité de l'office espagnol.

Antienne Tota pulchra es

Ces paroles, toujours extraites du Cantique des Cantiques, souvent appliquées à Marie, ont suscité d'innombrables compositions mélodiques. Ici l'absence du mot *originalis* trahit que le chant est antérieur à la définition du dogme de l'Immaculée-Conception (1854).

Antienne Tu gloria

Cette acclamation adressée à Judith pour avoir libéré son peuple du tyran Holopherne a souvent été appliquée à la Vierge et a suscité de nombreuses compositions. Malgré une proximité avec la version dominicaine, elle aussi du 3^e ton, l'antienne santiagoise se distingue par un triple élan remarquablement adapté au texte, et par l'éloquence qu'elle accorde au mot *honorificentia*.

Antienne Vox tua

Une mélodie resserrée du 4^e mode donne à cette antienne le caractère méditatif qui convient à la recherche de la bien-aimée du Cantique. Plus que la douceur de sa voix, c'est le charme de son visage qui est ici mis en exergue par la musicalisation d'un texte scripturaire légèrement remanié.

Antienne *Que est ista*

C'est par une brillante ascension musicale, usuelle du 5^e ton, que l'antienne célèbre Marie s'élevant vers le séjour céleste auprès de son Fils. Ce passage du Cantique, traditionnellement chanté pour la fête de l'Assomption, a été légèrement remanié pour mettre en valeur, et même mélodiquement, l'abondance des grâces (*deliciis affluens*, et non *afinens*, comme le dit le manuscrit) dont la Vierge a bénéficié.

Hymne *Ave maris stella*

Dans le manuscrit de Santiago, l'hymne traditionnel des fêtes de la Vierge est entièrement transcrit, mais la mélodie de plain-chant n'est indiquée que pour les strophes paires. Cette disposition suggère que les chanoines du chœur ne chantaient que ces strophes, laissant les autres à l'orgue ou à un ensemble polyphonique. Cette hypothèse a été confirmée par la découverte dans le *Fondo de Música* de la cathédrale d'une partition de l'*Ave maris stella* proposant explicitement cette alternance entre le chœur d'en bas (les chanoines) accompagné au petit orgue, et la *capilla* (trois voix et orgue), peut-être située à la tribune du grand-orgue. La partition attribue la partie polyphonique à un certain Clementi. Les archives de la cathédrale comportent justement divers dossiers de mélodies envoyées à Rome entre 1863 et 1870, en vue de les faire mettre en musique par le compositeur romain, Giuseppe Clementi.

L'argument est important, car il suggère que la cathédrale possédait ses traditions propres pour les mélodies de plain-chant, et cultivait une polyphonie dont les couleurs et les sonorités auraient étonné en Europe.

Antienne à *Magnificat*

Même si le bémol n'apparaît à la clé qu'en dernière page, il est à supposer tout au long de cette composition en tritus. Les possibilités du 6^e mode s'avèrent limitées pour ce texte un peu long, aménagé lui aussi du Cantique des Cantiques. La mélodie se permet à trois reprises un passage par le *si grave*, assez inédit en ce mode. L'alléluia final, qui souligne le caractère pascal de la fête de l'Immaculée, est comme un petit résumé mélodique de toute l'antienne.

Selon une pratique courante des plus grandes fêtes, le plain-chant alterne ici les versets du cantique avec l'orgue. Mais ce n'était pas nécessairement l'usage à la cathédrale de

Santiago, dont on sait qu'elle avait une nette préférence pour faire dialoguer le chant avec un ensemble instrumental.

CHOIX INTERPRÉTATIFS

Certes les mélodies sont claires, mais que dire de la manière dont elles doivent être chantées ? Quel rythme cachent ces notes carrées toutes identiques ? À toute époque, le plain-chant semble avoir jalousement préservé le secret de son interprétation. En tout cas, ce n'est pas sa notation qui l'indique. Lorsqu'elles apparaissent au x^e siècle, sous la forme des neumes médiévaux, les premières représentations musicales indiquent tout au plus le mouvement de la mélodie vers l'aigu ou vers le grave, la distribution de la mélodie sur les syllabes du texte chanté, et quelques nuances de micro-rythmique. Avec le développement, du xI^e au $xIII^e$ siècle des notations diastématiques et du solfège, la représentation mélodique gagne considérablement en précision, alors que les nuances agogiques disparaissent. Par contre, l'essentiel du rythme n'est toujours pas représenté dans la notation. Par la suite, les livres de toutes régions sont progressivement envahis par cette « lourde et assommante succession de notes carrées qui ne suggèrent pas un sentiment et ne veulent rien dire à l'âme » (Dom Guéranger, 1859). C'est sans doute de la forme de ces grosses notes carrées des livres de chœur qu'est née l'idée d'un chant exécuté avec un rythme égal et isochronique. Certes, la chose a dû se produire, à certaines époques et dans certains milieux, notamment dans certaines communautés de religieux, sous l'influence des théoriciens de l'ordre. Mais tout laisse penser que cela n'a jamais été la norme.

Une preuve inattendue en est donnée au $xIII^e$ siècle par le chant solennel de l'*Ave maris stella* à la cathédrale de Santiago. Alors que le manuscrit 1267 représente la mélodie des strophes chantées par les chanoines en notes carrées, la partition de l'*alternatim* composé par Clementi donne ces mêmes strophes en musique proportionnelle. C'est donc ce rythme figuré qui a été adopté pour cet enregistrement. Et c'est l'esthétique générale de cette hymne qui peut partiellement guider les choix interprétatifs des autres plain-chants. La déclamation respectueuse du texte devrait être modulée par les mouvements de la mélodie, l'accentuation latine soignée et les pénultièmes atones diminuées ; le tempo élargi comme il convient à l'époque pour les plus hautes solennités.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Samuel Claro - Jorge Urrutia Blondel, *Historia de la música en Chile*, Editorial Orbe, Madrid, 1973.

Alejandro Vera A. "La importación y recepción de la música sacra en el Chile decimonónico: el caso de la Catedral de Santiago", *Anales del Instituto de Chile*, vol. XXXII, *Estudios*, 2013, Santiago, p. 75-124.