

LOS HIMNOS JESUITICOS DEL ARCHIVO MUSICAL DE CHIQUITOS

Trabajo de Investigación

Universidad Complutense de Madrid

Facultad de Geografía e Historia

Departamento de Historia del Arte Contemporáneo

Doctorado en Musicología

Programa: Música Hispana

MARISA RESTIFFO

JUNIO DE 2001- MAYO DE 2005

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objeto de estudio el corpus de himnos polifónicos que datan de la época de las misiones jesuíticas en Sudamérica en su momento de apogeo (primera mitad del siglo XVIII), conservados en el Archivo Musical de Chiquitos, Bolivia. El estudio del repertorio de este Archivo comenzó con los trabajos de los musicólogos Gerardo Huseby, Bernardo Illari y Leonardo Waisman, quienes, en una primera exploración del repertorio desde el punto de vista musical, se dedicaron a analizar los restos de canto llano, los salmos y las antífonas marianas respectivamente. Posteriormente, el sacerdote y musicólogo polaco Piotr Nawrot se ha dedicado a la música de vísperas y a las misas. Hasta el momento, no se conocen datos de otros estudios analíticos sobre este repertorio. Este trabajo intenta ser una contribución en ese sentido.

Como primer paso de nuestra tarea, iniciamos una revisión de la sección correspondiente al género himnos del *Catálogo del Archivo Musical de Chiquitos*, cuya edición continúa en preparación a cargo de Illari y Waisman. Las modificaciones a ese catálogo que resultaron de este estudio, estuvieron en principio referidas sólo a detalles menores. En un segundo momento, luego del estudio analítico de las piezas jesuíticas, se realizaron cambios más significativos: se cambiaron de lugar particelas, asignándolas a otras piezas; se descubrieron nuevos *contrafacta*, es decir, se eliminaron dos números de obras del catálogo. Se quitó una pieza de la sección himnos por no haberse encontrado referencias litúrgicas que justificaran su clasificación como himno, reclasificándola como Varia Latina (nos estamos refiriendo a *O mi Jesu*, Inv. 161.00, antes *Hi 22*, ahora *VI 26*). Es decir que, de un total inicial de 46 himnos, después de nuestras modificaciones han quedado 43.

La siguiente tarea consistió en la transcripción y edición de los himnos de época jesuítica, quedando planteado un futuro trabajo que complementa este estudio con el de las obras que han sido catalogadas como posteriores a la expulsión jesuítica (1767). Cabe aclarar que la edición de las obras que aquí presentamos no siguen un criterio práctico, es decir, no han sido preparadas especialmente para su interpretación sino para su estudio. Esto implica, entre otras cosas, que no se han realizado reconstrucciones de voces o de partes enteras de una obra; solamente se han completado pequeñas lagunas o se han realizado intervenciones mínimas para la mejor interpretación de la pieza, siempre y cuando el original presentara los datos estilísticos suficientes como para hacerlo. En el caso de los *contrafacta*, se ha optado por transcribir la versión de la pieza que ha sido catalogada como “a”, es decir, la que los realizadores del inventario y catálogo del Archivo consideraron como pieza original, por ser la versión en la cual se adecuaba mejor el texto. Un pequeño grupo de himnos, cuyas ediciones ya han sido realizadas y/o publicadas por otros autores, no han sido transcriptas nuevamente. Nuestro análisis se ha basado en las transcripciones ya existentes. Las obras y sus correspondientes editores son:

Ave Maris Stella Hi 03, Inv. 110	Leonardo Waisman	inédita (soporte informático)
Creator alme siderum Hi 10, Inv. 168	Piotr Nawrot	publicada (Nawrot 1994)
Caelestis urbs Jerusalem Hi 12b, Inv. 162	Piotr Nawrot	publicada (Nawrot 1994)
Iste confessor Hi 15, Inv. 192	Piotr Nawrot	publicada (Nawrot 1994)
O gloriosa virginum Hi 20a, Inv. 127.02	Bernardo Illari	inédita (soporte informático)
Sacris sollempniis Hi 28, Inv. 179	Bernardo Illari	inédita (soporte informático)

En el caso de *Jesu corona celsior Hi 17, Inv. 16*, hemos decidido no sólo no realizar la transcripción sino también excluirla del análisis, ya que esta obra es más conocida en la versión de su *contrafactum*, la antífona para el servicio de vísperas de confesor *Domine quinque talenta An 04a-b*, transcripta por Waisman e Illari y atribuida por este último a Domenico Zipoli.

Además, para nuestra transcripción de *Ave maris stella Hi 01, Tantum ergo Hi 30, Te Deum laudamus Hi 34* y *Te Deum laudamus Hi 35* hemos consultado las siguientes ediciones:

<i>Ave maris stella Hi 01</i>	Ed. de B. Illari	inédita, (soporte informático)
<i>Tantum ergo Hi 30</i>	Ed. de B. Illari	inédita (manuscrito)
<i>Te Deum laudamus Hi 34</i>	Ed. de B. Illari	inédita (manuscrito)
	Ed. de A. Meroño	publicada (GCC, 1995)
<i>Te Deum laudamus Hi 35</i>	Ed. de B. Illari	inédita (manuscrito del <i>contrafactum</i> de esta obra, <i>Laudate Dominum Sa 31</i>)

Una vez realizadas las transcripciones, procedimos al análisis de las obras, que hemos traducido en un catálogo razonado de los himnos jesuíticos. Este se divide en una sección general, donde se da cuenta de las *Tipologías formales* en que hemos agrupado las piezas luego de su estudio, y un *Catálogo individual de obras*, donde se analizan en detalle las particularidades de cada himno. En el catálogo individual, además del análisis estilístico estrictamente musical, se brindan datos sobre las fuentes y se incluye, si cabe, un breve comentario sobre el texto del himno, sin pretensiones de profundidad, ya que el tema literario excede el marco de este estudio y nuestras posibilidades de abordarlo.

Hemos creído necesaria la inclusión de una sintética historia y una descripción del Archivo Musical de Chiquitos, ya que aún son escasas las referencias que el ámbito musicológico tiene de él. Queremos agradecer al Dr. Leonardo Waisman su contribución especial en este aspecto, ya que sus constantes comunicaciones personales nos han permitido reconstruir gran parte de la historia “musicológica” del Archivo.

En lo que a la música en sí se refiere, queremos aclarar ante todo que no se trata de obras en el sentido de “música de concierto” que todos concebimos, es decir, creada y utilizada con fines artísticos o puramente estéticos, sino de música con una eminente función litúrgica y didáctico-catequística. El valor principal que podemos apreciar en ella es el de ser testimonio de una realidad muy lejana a nosotros y que sólo nos es accesible en la medida en que la música es reflejo de ella. Es la plasmación más acabada del ideario europeo que la gestó.

Desde una perspectiva esteticista y exclusivamente europea, la obra musical de Schmid puede parecer pobre. Sin embargo, se adecua notablemente a la función que debe cumplir y representa acabadamente el ideal utópico de una sociedad cristiana sin conflictos que animaba a muchos de los misioneros jesuitas [...] Su valor artístico debe apreciarse desde esa perspectiva (Waisman 1996: 63).

Los trabajos más recientes de los especialistas dedicados a este repertorio profundizan sobre aspectos tales como la función autor, la interpretación, la autenticidad, los compositores, la identidad. Otro tema aún en discusión es la existencia o no de un “estilo misional” en la música, razón por la cual intentaremos evitar, en la medida de lo posible, el uso de esta categoría, aún en definición.

Marisa Restiffo
Córdoba (Argentina), Junio 2001
Revisión, Abril 2005

EL ARCHIVO MUSICAL DE CHIQUITOS

Descripción e historia

El Archivo Musical de Chiquitos contiene los restos escritos del acervo musical de las antiguas Misiones Jesuíticas de Chiquitos y de la tradición posterior de los pueblos que las integraban. Actualmente el Archivo está depositado en la sede del Vicariato Apostólico, Concepción, Provincia de Ñuflo de Chávez, Departamento Santa Cruz, Bolivia, pero existen planes para dotarlo de un lugar definitivo y adecuado en San Ignacio, Provincia de Velasco, en el mismo Departamento. Los manuscritos originales provienen de las misiones de Santa Ana y San Rafael; se han incluido fotocopias de algunos manuscritos actualmente en Santiago de Chiquitos.

Las primeras noticias que el mundo tuvo acerca de la existencia de este archivo, preservado por los indígenas durante casi dos siglos de una destrucción segura por obra del clima, los insectos y la acción de los europeos, fueron dadas por un intelectual cruceño, Don Plácido Molina Barbery en 1958:

“[En San Rafael se conservan] todas las partituras correspondientes a todas las voces del canto y a todos los instrumentos de la orquesta que, copiadas y usadas entonces por maestros de capilla y músicos indígenas, todavía las utilizan hogaña sus descendientes con imperfección que entenece, por lo que tiene de irremediable en la amorosa conservación de tradiciones otrora florecientes” (Roth s/f).

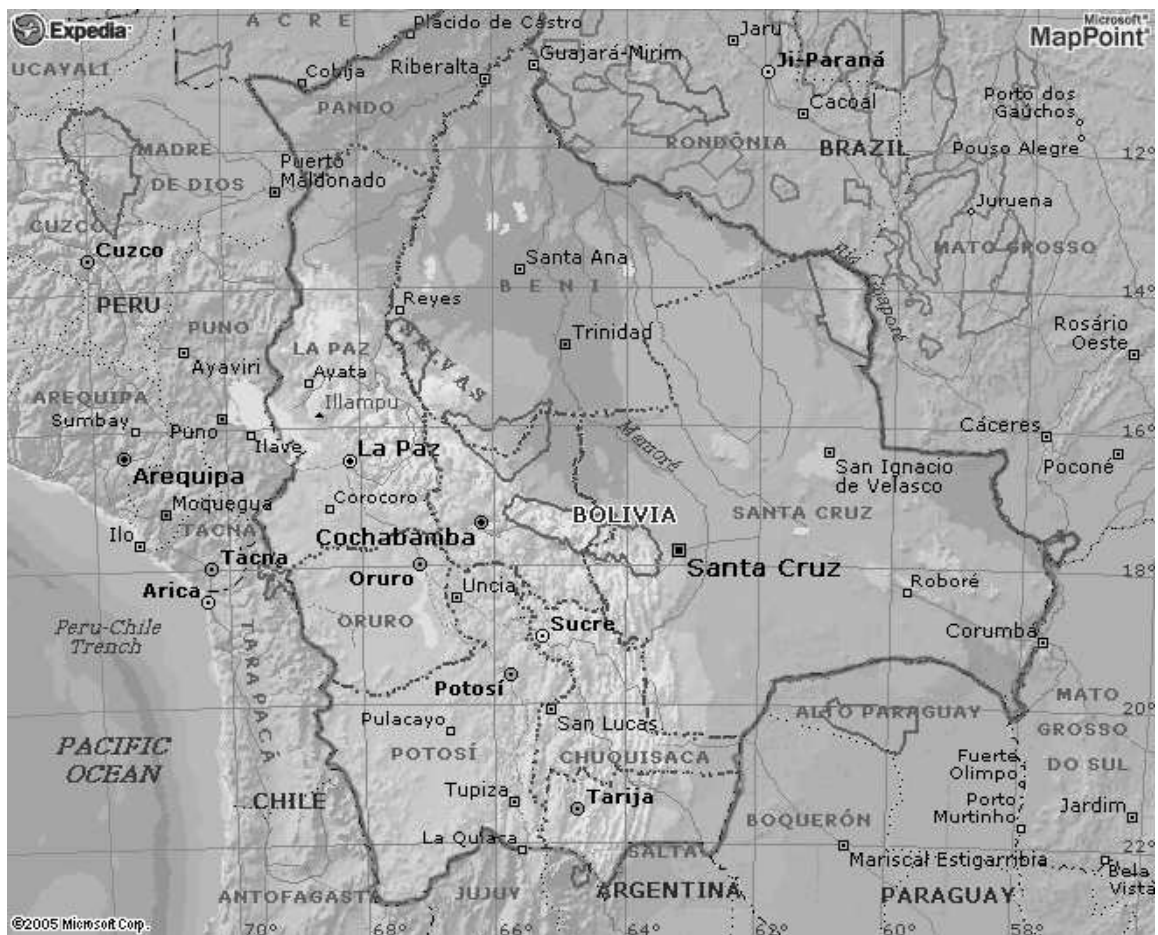
Entre 1972 y 1975 el Arquitecto Hans Roth, un suizo que se hallaba en Chiquitos realizando trabajos de restauración en las antiguas iglesias de las misiones, recogió en diversos lugares los papeles que actualmente integran el Archivo, depositándolos para su seguridad en el Vicariato de Ñuflo de Chávez, donde tenía su base de trabajo. Si bien algunos cuadernillos habían mantenido su integridad física muy bien a través de los años, muchos otros estaban desmembrados, acribillados por los insectos, manchados o corroídos por la humedad, con su orden interno alterado por sucesivas reencuadraciones –las últimas hechas sin ninguna comprensión de las pautas de ordenamiento originales. Se encontraban también miles de hojas sueltas, muchas de ellas provenientes del desmembramiento de cuadernillos.

En 1983 se invitó al músico alemán Jungcurt Burkhardt para realizar un ordenamiento del material. Burkhardt trabajó en el archivo entre julio y noviembre de 1983. Realizó una fotocopia completa del material y comenzó un inventario de obras, recortando las fotocopias y distribuyendo los recortes en carpetas por obra. Llegó así a inventariar unas 200 obras, clasificando quizás un tercio de las fotocopias.

Este enfoque condicionó todo el trabajo de investigadores que llegaron al Archivo con posterioridad. Primero Bernardo Illari (enero y agosto de 1988), quien continuó el inventariado hasta cubrir 400 obras, luego Waldemar Axel Roldán y Carlos Seoane Urioste (agosto-septiembre de 1988), quienes se ocuparon de la música para teclado, y finalmente los miembros del equipo argentino formado por Irma Ruiz, Gerardo Huseby, Bernardo Illari y Leonardo Waisman (1989-1992), quienes confeccionaron un catálogo completo y sistemático del Archivo y realizaron estudios sobre el repertorio. Partiendo inevitablemente de las pautas y



Mapa 1: América del Sur, división política.



Mapa 2: República de Bolivia, división política.



Reducciones Jesuíticas de Chiquitos (Bolivia)

Mapa 3: Provincia Ñuflo de Chávez, Departamento Santa Cruz, Bolivia.

convenciones establecidas por Burkhardt, los autores del catálogo¹ optaron por dos vías simultáneas: un ordenamiento por géneros de las obras en las carpetas de fotocopias, y una recomposición de los cuadernillos originales con criterios históricos –paso previo a la debida restauración de los mismos.

El núcleo principal de San Rafael está formado por varios volúmenes encuadernados (denominados “cuadernillos” por los catalogadores) que datan de la época jesuítica. Cada cuadernillo contiene partes para una misma voz de composiciones que responden a funciones litúrgicas similares. Así se constituyen cinco divisiones básicas en el repertorio: responsos, misas, ofertorios, vísperas y música instrumental. Las secciones más antiguas de estos cuadernillos parecen haber sido escritas a principios de la década de 1740, como resultado de una primera sistematización de materiales acumulados durante los primeros diez años de actividad del principal maestro de música occidental de las Misiones de Chiquitos, el Padre Martin Schmid, S.J.

Posteriormente, en estos mismos cuadernillos se copiaron otras obras, aumentando la cantidad y diversidad estilística del repertorio pero manteniendo los lineamientos generales del sistema.

Después de la expulsión de los jesuitas (1767), encontramos dos *modus operandi*: el primero consiste en incorporar obras nuevas en forma asistemática, ya sea intercalándolas en los intersticios dejados por los anteriores copistas o copiándolas en hojas sueltas (a menudo cosidas a los cuadernillos en época posterior, sin respetar las pautas originales de ordenamiento). Una gran cantidad de éstas, así como muchas partes de origen brasileño, aparece en Santa Ana en las primeras décadas del siglo XIX, posiblemente como resultado del aliento dado a la actividad musical por el gobernador Sebastián Ramos. El segundo apunta a la preservación del patrimonio antiguo a través de la recopia de secciones enteras de cuadernillos jesuíticos, presumiblemente para reemplazar copias deterioradas. En esta última modalidad se destacan los nombres de varios copistas indígenas, a quienes podemos considerar los primeros restauradores del Archivo y a quienes debemos la preservación de muchas de las obras. Comenzando con Tomás Poñés a fines del siglo XVIII, continuando con Pablo Surubis en las primeras décadas del XIX e Ignacio Yaibona entre 1830 y 1850, detectamos en San Rafael una tradición ininterrumpida en esta actividad. Desgraciadamente la confiabilidad de las copias va disminuyendo con el tiempo, llegando a ser casi nula para los productos de los aislados copistas posteriores, como Seledonio Tosubes en la década de 1880 o Javier Cuyatí en la de 1930. Es claro que estos últimos entendían poco o nada de la notación musical que reproducían con tanta dedicación como inexactitud. Un proceso similar puede observarse en los sucesivos recopiados de Santa Ana, donde las figuras más destacadas son el maestro de capilla Julián Arayuru a principio del siglo XIX y Fulgencio Putares en la década de 1880.

Organización actual del Archivo

Originales

Se mantienen separados los fondos de San Rafael de los de Santa Ana. Se distingue entre “cuadernillo”, “colección” y “parcela”, considerando entre estas últimas todos los trozos de papel de tamaño distinto a los usados en los volúmenes encuadernados

¹ El equipo argentino antes mencionado se formó para llevar a cabo el Proyecto de Investigación y Desarrollo (PID CONICET) “Antropología e historia de la música en Chiquitos” (1989-1992). Los miembros permanentes del equipo fueron Ruiz, Huseby, Illari y Waisman. Los tres últimos se encargaron del relevamiento del Archivo, quedando a cargo de Illari y Waisman la edición del catálogo.

(aproximadamente 16 x 21 cm vertical –formato A–, o apaisado –formato B–) o que no muestran ninguna señal de haber estado alguna vez encuadernadas. A menudo las graffías y el tipo de papel son únicos, indicando un origen fuera de Chiquitos para esas copias. Un “cuadernillo” es un grupo de hojas que durante algún tiempo estuvieron encuadernadas juntas, como unidad funcional (aunque a menudo lo que quedan sean residuos salteados por la pérdida de folios intermedios). Se utiliza el término “colección” para agrupar fragmentos de lo que alguna vez fueron cuadernillos, sin que se pueda demostrar que todas las partes provengan del mismo.

En los cuadernillos de San Rafael es posible constatar y mantener una quintuple división del repertorio, que debe datar de sus mismos orígenes:

Misas - Comprende los ciclos del ordinario, la misa de difuntos, salves y letanías, y las seis piezas llamadas en algunas fuentes “Ofertorios Marianos”. Varias de las fuentes jesuíticas comienzan por un grupo básico de cuatro a seis misas, siguen por el *requiem*, y concluyen con la liturgia mariana. Se ha designado a estas misas como grupo “A”, llamando “B” a otro conjunto de tres ciclos que aparecen en fuentes jesuíticas presumiblemente más tardías, y “C” a la multiforme variedad de misas postjesuíticas.

Ofertorios - Motetes, himnos, villancicos, antífonas, y otras piezas en lengua latina, castellana o chiquitana, probablemente ejecutados durante la misa a manera de ofrenda y durante las procesiones de las principales festividades litúrgicas. El cuadernillo de texto (*Rtx I*), designado por Illari-Waisman como *Indice de música paralitúrgica para la misa*, contiene la asignación litúrgica de buena parte de este repertorio.

Responsorios - Liturgia para Semana Santa, Domingo de Ramos, y otras ocasiones, caracterizada por su gravedad y austeridad. A *cappella*, o con un simple bajo continuo, sin instrumentos *obbligati* ni arias solísticas.

Vísperas – Varios juegos de salmos, completos o incompletos, con algunos himnos, para diversas fiestas. Esta sección parece haber estado menos definida en las primeras épocas de constitución del repertorio.

Música instrumental - Varias series de sonatas, conciertos, sinfonías, partidas y danzas. Sobre su uso litúrgico faltan precisiones; sin embargo se conoce el uso de música instrumental durante la segunda misa de los días festivos, realizada para los que no habían podido asistir a la misa principal por haberse quedado a cuidar enfermos u otros quehaceres (Waisman 1996:57). El misionero de Santa Ana, Julian Knogler relata que

[Los sábados... los domingos y fiestas...] los demás días, en cambio, [se escucha] durante la Santa Misa sólo música instrumental, pero algunas veces también un aria para algún santo (Knogler Inhalt, pág. 288)

En el listado que sigue se identifica a cada cuadernillo por número, voz, división de repertorio, época de copiado, y algún rasgo identificatorio (nombre del copista, color del papel, etc.) La designación de “juego” se refiere a grupos homogéneos de cuadernillos jesuíticos, probablemente copiados como un conjunto de ejemplares-base en la época de sistematización del repertorio.

Originales

1. 1. Fondo de Santa Ana: Cuadernillos y colecciones encuadernadas

- A01 misas tenor jesuítico
- A02 misas soprano postjesuítico
- A03 misas tenor postjesuítico
- A04 ofertorios soprano postjesuítico
- A05 ofertorios tenor postjesuítico
- A07 responsos alto jesuítico/postjesuítico
- A08 responsos soprano postjesuítico
- A09 responsos tenor postjesuítico
- A10 responsos tenor jesuítico
- A11 responsos soprano postjesuítico
- A12 responsos tenor postjesuítico
- A13 responsos soprano postjesuítico
- A14 responsos soprano postjesuítico
- A15 vísperas soprano postjesuítico
- A16 vísperas soprano postjesuítico
- A17 vísperas tenor postjesuítico
- A18 mixto alto postjesuítico
- A19 mixto tenor postjesuítico
- A20 mixto bajo jesuítico/postjesuítico
- A21 mixto partes instrumentales jesuítico/postjesuítico
- A22 Canciones de Brito postjesuítico
- A23 música instrumental violín 2 jesuítico
- A24 música instrumental bajo continuo jesuítico

1. 2. Fondo de Santa Ana: Particelas

2. 1. Fondo de San Rafael: Cuadernillos y colecciones encuadernadas

- R01 soprano - misas A - jesuítico (juego)
- R02 contralto - misas A - jesuítico (juego)
- R03 tenor - misas A - jesuítico (juego)
- R04 bajo - misas A - jesuítico (juego)
- R05 violín 2 - misas A - jesuítico (juego)
- R06 bajo continuo - misas A - jesuítico (juego)
- R07 bajo continuo - misas A - jesuítico (juego)
- R08 soprano - misas A - jesuítico
- R09 soprano - misas A - jesuítico
- R10 soprano - misas B - jesuítico
- R11 contralto - misas B - jesuítico
- R12 tenor - misas B - jesuítico
- R13 bajo - misas B - jesuítico
- R14 violín - misas B - jesuítico
- R15 soprano - misas B - jesuítico
- R16 soprano - misas A - postjesuítico (Poichee)
- R17 contralto - misas A - postjesuítico (Poichee)

- R18 soprano - misas A - postjesuítico (Surubis)
- R19 contralto - misas A - postjesuítico (Surubis)
- R20 violín - misas A - postjesuítico (Surubis)
- R21 soprano - misas A - postjesuítico (Yaibona)
- R22 tenor - misas A - postjesuítico (Yaibona)
- R23 contralto - misas A - postjesuítico (copista de R25 ?)
- R24 soprano - misas A - tardío (Tosubes)
- R25 contralto - misas A Y B (foliado)
- R26 contralto - misas B - postjesuítico (Surubis)
- R27 bajo - misas B - postjesuítico (Surubis)
- R28 soprano - misas C - postjesuítico (colección)
- R29 contralto - misas C - postjesuítico (colección)
- R30 tenor - misas C - postjesuítico (colección)
- R31 bajo - misas - postjesuítico (Surubis/Yaibona)
- R32 violín2 - misas C - postjesuítico (colección/ Surubis)
- R33 bajo continuo - misas C - postjesuítico (colección)
- R34 voces varias - restos misas A
- R35 soprano - ofertorios - jesuítico (juego)
- R36 contralto - ofertorios - jesuítico (juego)
- R37 tenor - ofertorios - jesuítico (juego)
- R38 bajo - ofertorios - jesuítico (juego)
- R39 violín 1 - ofertorios - jesuítico (juego)
- R40 violín 2 - ofertorios - jesuítico (juego)
- R41 bajo continuo - ofertorios - jesuítico (juego)
- R42 soprano -Ofertorio- jesuítico
- R43 contralto - ofertorios - postjesuítico (Surubis)
- R44 tenor - ofertorios - postjesuítico (Surubis)
- R45 violín 1 - ofertorios - postjesuítico (Surubis)
- R46 violín 2 - ofertorios - postjesuítico (Surubis)
- R47 bajo continuo - ofertorios - postjesuítico (Yaibona)
- R48 tenor - ofertorios - postjesuítico
- R49 soprano - ofertorios - tardío (Tosubes)
- R50 voces varias- ofertorios - Restos
- R51 soprano - responsos - jesuítico
- R52 contralto - responsos -jesuítico
- R53 tenor - responsos -jesuítico
- R54 bajo - responsos -jesuítico
- R55 bajo continuo - responsos - jesuítico
- R56 soprano - responsos - tardío
- R57 soprano - responsos - tardío (Tosubes)
- R58 voces varias - responsos - restos
- R59 soprano - vísperas - jesuítico
- R60 soprano - vísperas - jesuítico
- R61 contralto - vísperas - jesuítico
- R62 bajo - vísperas - jesuítico
- R63 bajo - vísperas - jesuítico
- R64 violín 1 - vísperas - jesuítico

- R65 violín 2 - vísperas - jesuítico
- R66 bajo continuo - vísperas - jesuítico
- R67 soprano - vísperas - postjesuítico (Yaibona, azul)
- R68 soprano - vísperas - postjesuítico (Surubis?)
- R69 soprano - vísperas - postjesuítico (Surubis)
- R70 contralto - vísperas - postjesuítico (en parte Surubis)
- R71 voces varias - vísperas - restos
- R72 soprano - fuera de sistema - postjesuítico (apaisado)
- R73 voces varias - fuera de sistema - jesuítico (Miserere)
- R74 Procesión - fuera de sistema
- R75 Reciente
- R76 Reciente (Cuyatí, chico)
- R77 Reciente (Cuyatí, grande)
- R78 Teclado
- R79 Teclado
- R80 Teclado
- R81 Teclado
- R82 violín 1- conjunto- jesuítico
- R83 violín 2- conjunto- jesuítico
- R84 bajo continuo - conjunto- jesuítico
- R85 bajo continuo - conjunto- jesuítico
- R86 bajo continuo - conjunto- jesuítico
- R87 violín 1- conjunto- jesuítico
- R88 violín - conjunto- jesuítico
- R89 bajo continuo - conjunto- jesuítico
- R90 bajo continuo - conjunto- jesuítico
- R91 bajo continuo - conjunto- jesuítico
- R92 bajo continuo - conjunto- jesuítico
- R93 restos conjunto

2. 2. Fondo de San Rafael: Particelas

3. Textos sin música

- Atx1 vespérale 1
- Atx2 vespérale 2
- Atx3 textos varios
- Rtx1 Índice de música paralitúrgica para la misa
- Rtx2 textos varios

Cada particela de cada obra está identificada por un rótulo en el que se incluye: números de inventario y catálogo, voz y número de particela, cuadernillo y folio en que se la encontró, cuadernillo y folio en que se encuentra ahora, formato y número de páginas o fragmentos.

Fotocopias ordenadas por obras

1. MUSICA VOCAL

1. 1. Monofonía litúrgica (MI)

1. 2. Polifonía

1. 2. 1. En latín

1. 2. 1. 1. (Am) Antífonas marianas

1. 2. 1. 2. (An) Otras antífonas

1. 2. 1. 3. (Hi) Himnos

1. 2. 1. 4. (Le) Letanías / Loretanas / Otras

1. 2. 1. 5. (Ma) Magnificats

1. 2. 1. 6. (Mi) Misas, requiem, movimientos del ordinario.

1. 2. 1. 7. (Re) Responsorios

1. 2. 1. 8. (Sa) Salmos

1. 2. 1. 9 (Se) Secuencias

1. 2. 1.10. (Ve) Versículos

1. 2. 1. 11. (VI) Varia latina

1. 2. 2. En español e italiano

1. 2. 2. 1. (RI) Religiosas

1. 2. 2. 2. (Pr) Profanas

1. 2. 3. En chiquitano (Ch)

1. 3. Fragmentos (Fr)

2. MUSICA INSTRUMENTAL

2. 1. *Conjunto*

2. 1. 1. (Cu) Cuartetos de cuerda

2. 1. 2. (Da) Danzas diversas

2. 1. 3. (Pa) Partidas y versos

2. 1. 4. (So) Sonatas, Conciertos, Sinfonías

2. 2. *Teclado (Te)*. No ha sido clasificado internamente.

Las obras de cada género se disponen por orden alfabético de título normalizado. Las obras con el mismo título son listadas, en música vocal, según el aparente orden de incorporación al repertorio, de más antiguo a más nuevo; en música instrumental, por orden de inventario.

EXCEPCIONES:

Contrafacta: agrupados (si pertenecen a la misma categoría) después de la versión presumiblemente más antigua, o aquella en la que mejor se adapta la música al texto).

Misas y religiosas en castellano:

- a) jesuíticas en orden alfabético
- b) postjesuíticas en orden alfabético.

Antífonas: se respeta el orden de las series en los manuscritos.

Partidas:

- a) serie numerada (1 - 14)
- b) demás obras en orden de inventario.

Sonatas:

- a) jesuíticas
 - 1) numeradas
 - 2) sin numerar

- b) postjesuíticas
 - 1) numeradas
 - 2) sin numerar

Esquema simplificado del Archivo

ORIGINALES	Santa Ana	Cuadernillos Particelas				
	San Rafael	Cuadernillos Particelas				
	Textos sin música					
FOTOCOPIAS POR OBRAS	Vocal	<i>Polifonía</i>	<i>Monofonía Litúrgica</i>		Código de Catálogo	
					Ml	
					misas	Mi
					salmos	Sa
					magnificats	Ma
					himnos	Hi
					secuencias	Se
				LATÍN	antíf. marianas	Am
					antífonas	An
					letanías	Le
		responsorios	Re			
		varia latina	VI			
		versículos	Ve			
			ESPAÑOL	religiosas	Rl	
				profanas	Pr	
			CHIQUITANO		Ch	
			FRAGMENTOS		Fr	
	Instrumental de Conjunto	Cuartetos de cuerdas Danzas Partidas y versos Sonatas, sinfonías, conciertos			Cu	
						Da
						Pa
						So
	Teclado				Te	

El Índice de música paralitúrgica para la misa de San Rafael

Junto a los manuscritos musicales de San Rafael de Chiquitos, se ha conservado un pequeño libro, un cuadernillo del mismo tamaño que la mayoría de las particelas que datan de época jesuítica. Está escrito en tintas negra y roja, al estilo de los libros litúrgicos, en cuidados caracteres capitales del tipo paleográficamente denominado “librario elegante”. El libro fue identificado e indexado por Leonardo Waisman y Bernardo Illari, quienes le asignaron el nombre por el que hoy lo conocemos.

Este manuscrito contiene un listado, ordenado según el calendario litúrgico, de piezas musicales, cuya gran mayoría puede identificarse con algunas de las piezas jesuíticas que se conservan en el Archivo. El calendario incluye un *proprium de tempore*, los distintos *communes* y un *proprium de sanctis*.

Cada entrada del *Índice* comienza con la fecha o el nombre de la fiesta a que hace referencia; a continuación se transcribe el texto del *Introito* de la misa correspondiente a ese día y por último aparece el título de una o más piezas relacionadas temáticamente con la liturgia del día. La mayoría de las obras corresponden a los cuadernillos de ofertorios, lo que implica que gran número de himnos aparece en esta especie de “misal polifónico”.

Basándose en fuentes históricas y literarias, Illari y Waisman han datado el manuscrito aproximadamente en 1750 y lo atribuyen hipotéticamente a la obra de Johannes Messner, sacerdote jesuita de origen germano, activo en las misiones de Chiquitos entre los años 1736 y 1767. La fuente principal en que se apoyan es la biografía que Juan Manuel Peramás escribió de Messner en su *De vita et moribus tredecim virorum paraguaycorum*, a través de la cual se puede reconstruir el itinerario de Messner en los pueblos de las misiones y las actividades que desarrolló en ellos, especialmente el párrafo en el que se refiere a la contribución del misionero en lo que respecta a la organización de la liturgia:

Messner para aliviar de esa parte a los Socios, preparaba antes de los meses de Noviembre o Diciembre el Orden del año siguiente citando (para que no faltara nada) las leyes de los fastos Eclesiásticos, y los autores, que dieron a conocer sus obras acerca de estas leyes. Después de esto, copiaba tantos ejemplares de los calendarios Sacerdotales, como ciudades había, para enviar a cada uno las tablas ordenadas del Oficio, para que fueran utilizadas por el Cura y sus compañeros. No contento con eso enviaba cartas a los Socios Tucumanos y Peruanos, a fin de que si llegaba alguna nueva disposición de Roma, lo previnieran; y él mismo a su vez, que las recibía, comunicaba a los otros, para que (si había sido dispuesta alguna nueva lectura divina) fuera añadida en el lugar debido. Así, sin duda se puede decir que en cierto modo Messner ha cantado con todos los Socios de la Chiquitania, puesto que observaba las reglas y normas de todos los cantos (Peramás 1793:XXII)².

² Traducción de la autora. “XXII. Mesnerius ut hac etiam parte Socios levaret, ante Novembrem Decembremve mensem sequentis anii Ordinem concinnabat relegens (nequid falleret) fastorum Ecclesiasticorum leges, auctoresque, qui de iis legibus lucubrationes suas ediderunt. Post id, tot exempla Sacerdotalis ephemeridis describebat, quot erant oppida, ut in singula mitteret compositas Officii tabulas, quibus Curio, & collega ejus uterentur. Neque eo contentus dabat litteras ad Tucumanicos Peruvicosque Socios, ut siquod novum decretum Roma venisset, eum admonerent; adque ipse vicissim, quae acceperat, cum aliis communicabat, ut (si Divi alicujus jussa esset recens recitatio) debitus ei locus attribuerentur. Ita

Al respecto, Illari comenta:

En verdad, las piezas asignadas corresponden a ilustraciones musicales libres de la liturgia, y no a textos cuya posición en los días correspondientes haya recibido sanción oficial de la iglesia romana, y solamente cubren las fiestas principales y no el ritual cotidiano. La sistemática, el orden y la prolijidad que el libro guarda, conjuntamente con el hecho de que se refiera tanto a la organización del ritual como a la de la música clásica, en relación a las palabras de Peramás [...], permiten asignar su autoría (intelectual, si no material) a Messner (Illari Historia pág. 50)³.

Nos permitimos disentir con este último, ya que la mayoría de las piezas corresponden a la liturgia de la misa del día indicado (motivo por el cual la designación del índice como “paralitúrgico” nos parece inconveniente). Por otra parte, no hemos encontrado en este manuscrito referencias a la organización del ritual, al estilo de las que incluían los libros de la época, es decir, citas de autoridades en materia litúrgica y recomendaciones sobre los procedimientos a seguir en las celebraciones. Hasta ahora no hemos encontrado un libro de características totalmente equivalentes a fin de poder clasificarlo con exactitud, pero creemos necesario continuar la búsqueda en este sentido, ya que este manuscrito constituye una importante pista para la datación de una buena parte del repertorio jesuítico del Archivo Musical de Chiquitos y resulta una fuente valiosísima a la hora de tratar de reconstruir la práctica musical en las Misiones en época jesuítica.

Mesnerius certo quodammodo dicendus est psallisse cum omnibus Sociis Chiquiticis, quandoquidem omnium psallentium regulae serviebat & normae”.

³ Illari, Bernardo E. “Chiquitos: una pequeña historia de las actividades musicales europeas en la región”. Soporte informático, sin fecha.

CATALOGO DE HIMNOS DEL
ARCHIVO MUSICAL DE CHIQUITOS

Tabla de abreviaturas del

Catálogo de Himnos del Archivo Musical de Chiquitos

VOCES

s	soprano
c	contralto
t	tenor
b	bajo
v	violín
ic	bajo continuo (instrumento no especificado)
oc	bajo continuo (órgano)
or	bajo continuo realizado (órgano)
vc	bajo continuo (violón)
ix	otros instrumentos, o instrumentos sin identificar
pg	partitura general
vv	varios instrumentos en una misma hoja

s1, v2, etc: soprano 1, violín 2, etc.

NÚMERO DE PARTICELA

0-9	partes jesuíticas
11-19	partes post-jesuíticas

PROVENIENCIA, CONCORDANCIAS:

A	Fondo de Santa Ana
R	Fondo de San Rafael
I	Archivo del Coro de la iglesia, San Ignacio de Moxos
S	Sucre, Archivo Nacional de Bolivia
C	Cochabamba, Convento de Santa Clara

ESTADO

c	completa (85-100%)
i	incompleta (50-84%)
f	fragmento (1-49%)

FORMATO DE LAS HOJAS

A	aprox. 16 x 21 cm, vertical
B	aprox. 16 x 21 cm, apaisado
C	aprox. 21 x 30 cm, vertical
D	aprox. 21 x 30 cm, apaisado
E	otros tamaños

GÉNERO

Am	Antífona mariana
An	Antífona
Ch	Obra con texto en chiquitano
Cu	Cuarteto de cuerdas
Da	Danzas
Hi	Himno
Le	Letanía
Ma	Magnificat
Mi	Misa
MI	Monofonía litúrgica
Pa	Partidas y versos
Pr	Obra con texto profano en castellano
Re	Responsorio
Rl	Obra con texto religioso en castellano
Sa	Salmo
Se	Secuencia
So	Sonata, Concierto, Sinfonía
Te	Obra para teclado
Ve	Versículo
VI	Varia latina (motetes y otras obras latinas)

Hi01 Inv.: 7 **Ave Maris Stella** DO Completo TIPO: Trad. Concertado
 ZIPOLI, Domenico ORGANICO: s, a, t, v, trp[?], bc Sin concordancias
 Época: Jesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R35	, f. 25-26v	4 págs
			Título: Ave maris stella				
s	/	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R42	, f. 19v-21	4 págs
			Título: Ave maris stella				
s	/	11	incompleta	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A04	, f. 10-10v	2 págs
			Título: Ave Maris stela				<i>Sólo las estrofas impares (a solo) N° 1 y 3.</i>
a	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R36	, f. 10-10v	2 págs
			Incipit: [Sum]ens illud ave				
a	/	11	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R43	, f. 15-15v	2 págs
			Título: Ave maris Stella Zipoli				
t	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R37	, f. 12	1 págs
			Título: Ave Maris Stella				
t	/	2	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R38	, f. 14	1 págs
			Título: Ave maris stella Tenor				<i>Nombre del autor agregado.</i>
t	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R44	, f. 13	1 págs
			Título: Ave Maris Stella Zipoli				
ix	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R50	, f. o01v	1 págs
			Título: Ave maris stella				<i>¿Trompa? ¿Trompeta?</i>
v	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R39	, f. 10-10v	2 págs
			Título: Ave Maristella				<i>Nombre del autor agregado.</i>
v	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R45	, f. 15v-16	1 págs
			Título: Ave Maristella				
v	/	12	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R46	, f. 18-18v	2 págs
			Título: Ave Maristella				
bc		1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R41	, f. 14v-15	2 págs
			Título: Ave Maris Stella				<i>Al final: "Anat'ito Ave Maris Stell."</i>
bc		11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R47	, f. 13-13v	2 págs
			Título: Ave Maris Stella Zipoli				<i>Al final: "Da capo".</i>

Hi02 Inv.: 127,01 **Ave Maris Stella** SOL Completo TIPO: Trad. Concertado
 [SCHIMID, Martin] (estilo y caligrafía) ORGANICO: s, a, t, v, bc Sin concordancias
 Época: Jesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R01	, f. 16v-17	2 págs
			Título: Ave Maris stella				
s	/	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R08	, f. 09	1 págs
			Título: II Ave Maris Stella		<i>Falta final.</i>		
s	/	3	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R09	, f. 20v	1 págs
			Incipit: [A]ve Maris Stella				
s	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R16	, f. 19v-20	2 págs
			Título: Ave Maris stella				
a	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R02	, f. 16v	1 págs
			Título: Ave maris stella				
t	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R03	, f. 28v	1 págs
			Título: Ave maristella				
t	/	2	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R04	, f. 28v	1 págs
			Título: Ave Maris		<i>In fine: 1746 21 [o 27?] de Octubre.</i>		
t	/	3	fragmento	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A05	, f. 05v	-1 págs
			Incipit: Ave maris Stella		<i>Un sistema y medio del principio. Estaba mal catalogado como parte del Ave Maris Hi 01, Inv. 07.</i>		
t	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R22	, f. 26v	1 págs
			Título: Avemaristella				
t	/	12	fragmento	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A18	, f. 02	1 págs
			Incipit: 2. bona cuncta		<i>Fragmento de la última línea de texto de cuatro estrofas distintas.</i>		
v	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R05	, f. 15-15v	2 págs
			Título: Ave Maris Stell[a]				
v	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R20	, f. 26v-27	2 págs
			Título: II Ave Maris Stella		<i>En la primera página sólo el título.</i>		
bc		1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R06	, f. 13v	1 págs
			Título: A[ve] maris stell[la]				

Hi03 Inv.: 110 **Ave Maris Stella** SOL Completo TIPO: Otras Aria
 Anónimo ORGANICO: s, v, bc Sin concordancias
 Época: Jesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R01	, f. 20v-21	2 págs
Título: Ave Maris stella							
s	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R16	, f. 23-23v	2 págs
Título: Ave Maris Stella							
v	/	11	incompleta	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A21	, f. 11v	1 págs
Título: Ave Maris stella <i>Falta el final.</i>							
v	/	12	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R20	, f. 28v	1 págs
Título:							
bc		1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R06	, f. 15v	1 págs
Título: Av[e] Maris Stell[a] [G#]							
bc		2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R07	, f. 21v	1 págs
Título: ---							

Hi04 Inv.: 83 **Ave Maris Stella** SOL Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: s, a, t, v1, v2, [bc] Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Contrafacta: Sa07a/b
 3/8

Lista de particellas:

s	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R42	, f. 58	1 págs
Título: Allegro Canto Prim o							
s	/	12	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A04	, f. 06	1 págs
Título: [...] <i>Letra muy prolija, errores de latín ("Feliz celi").</i>							
a	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R43	, f. 27	1 págs
Título: Allegro Alto Ave Maristella <i>Letra prolija, pero errores de latín: "Feli Celi", "Munta", etc.</i>							
t	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R37	, f. 28	1 págs
Título: [...] Tenor <i>Misma caligrafía que alto. "Feliz", "Mutans", "Tulli".</i>							
t	/	12	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A19	, f. 19	1 págs
Título: Allegro Ave MariStella Tenor							
v1	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R39	, f. 44	1 págs
Título: Ave Maristela Violín Primero <i>Prolijo.</i>							

v2 / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R40 , f. 34 1 págs
 Título: Ave Maristella Violin [...] *Igual caligrafía que v1/11.*

Hi05a Inv.: 82 **Ave Maris Stella** SOL Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: t Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Contrafacta: Hi05b-c/Sa42a-b/Se08
 3/4

Lista de particellas:

t / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A19 , f. 20[A] 1 págs
 Título: Avemaristella tenor

Hi05b Inv.: 533 **Pange lingua** SOL Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: s, t Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Contrafacta: Hi05a-c/Sa42a-b/Se08

Lista de particellas:

s / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R42 , f. 55-55v 2 págs
 Título: Cant[o] Pangelingua *Texto poco legible. In fine: Versículo "Panem de caelo" (texto solo).*

t / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A05 , f. 02-2v 2 págs
 Título: Pange lingua Tenor

Hi05c Inv.: 601 **Tibi Christe** SOL Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: s, a, t, b, v1, v2, bc Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Contrafacta: Hi05a-b/Sa42a-b/Se08

Lista de particellas:

pg 11 fragmento Proced.: S. Rafael Cuadernillo Rp , f. Hi05c 1 págs
 Incipit: tibi christe *Guarda. Inscripciones poco legibles: "Carnestolendas". In fine: Joseph Ig.[nacio] Yaibona (no es el copista).*

Hi06 Inv.: 554 **Ave Maris Stella** DO? Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: t? Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

t? / 11 incompleta Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A04 , f. 01 1 págs
 Incipit: Avemaris stella *Márgenes deteriorados. No hay claves.*

Hi07 Inv.: 84 **Ave Maris Stella** mi Completo TIPO: Sin concordancias
 Anónimo ORGANICO: s, v Sin contrafacta
 Época: Postjesuítica

Lista de particellas:

s / 11 incompleta Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A04 , f. 02v 1 págs
 Título: [...] Versículo "Exaltata et Sancta (responso Super choros)".

v / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo Ap , f. Hi07 1 págs
 Título: Ave MarisStella violin e b mol Apaisado pequeño.

vc / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo Ap , f. Hi07 1 págs
 Título: Ave MarisStella violon e b. mol Apaisado pequeño.

Hi08a Inv.: 321 **Cor Jesu cor purissimum** RE Completo TIPO: Sin concordancias
 Anónimo ORGANICO: s, v1, [v2, bc] Contrafacta: Hi08b
 Época: Jesuítica
 No pudo hallarse el texto de esta composición en libros litúrgicos. Ha sido asignada a la categoría himnos por su estructura y por el contrafactum.

Lista de particellas:

s / 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R42 , f. 50-50v 2 págs
 Incipit: Cor Jesu cor purissimum

s / 2 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R35 , f. 53v-54 2 págs
 Título: Cor Jesu

v1 / 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R39 , f. 45 1 págs
 Título: [V]iolino I mo cuza quichonimacas che

v1 / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A21 , f. 11 1 págs
 Título: Cor Jesu jesuítico?

v1 / 12 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R50 , f. q 2 págs
 Incipit: ---- In fine: "Santiago C." Puede pertenecer a Jesu Dulcis.

Hi08b Inv.: 307 **Jesu dulcis memoria** RE Completo TIPO: Otras Aria
 Anónimo ORGANICO: s, [v1], v2, bc Concordancias: I
 Época: Jesuítica Contrafacta: Hi08a

Lista de particellas:

s / 1 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R42 , f. 49v-50 2 págs
 Título: Adagio

s	/	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R35	, f. 53-53v	2 págs
Título: Iesu dulcis D#							
s	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R72	, f. 09-09v	2 págs
Título: Iesu dulcis							
v2	/	11	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A21	, f. 14	1 págs
Título: Adagio Violino 2							
<i>Atribuido a Iesu dulcis por concordancia caligráfica con ic/11 de ese himno (antes en el orgánico de Hi 08a).</i>							
bc		1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R41	, f. 31v-32	2 págs
Título: Iesu dulcis D#							
bc		11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R47	, f. 39v-40	2 págs
Título: Adagio- Iesu dulcis							
<i>In fine: "Da Capo".</i>							

Hi09 Inv.: 97 **Crudelis Herodes** SOL Incompleto TIPO: Anónimo ORGANICO: s Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Contrafacta: RI 15

Lista de particellas:

s	/	11	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R68	, f. 01v	1 págs
Título: mo S. Reyes							
s	/	12	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R72	, f. 02v	1 págs
Incipit: Crudelis herodes							
s	/	13	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R67	, f. 18v	1 págs
Incipit: [Crude]lis-herodes							
<i>Sobre papel azul.</i>							

Hi10 Inv.: 168 **Creator alme siderum** SOL Completo TIPO: Otras Motete Anónimo ORGANICO: s, a, t, v, bc Sin concordancias
 Época: Jesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R35	, f. 41v-42v	3 págs
Título: Creator alme Si_derum							
<i>In fine: "Da Capo".</i>							
s	/	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R42	, f. 34	1 págs
Incipit: cujus potestas							
s	/	11	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A04	, f. 23-23v	2 págs
Título: Creator [alme] canto 1							
<i>Escrita sobre papel rayado. ¿Epoca de Putares?</i>							
a	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R43	, f. 20-20v	2 págs
Título: Creator [...] Adviento							

t	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R38	, f. 19	1 págs
Título: Creator alme							
t	/	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R37	, f. 17	1 págs
Título: Creator alme							
t	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R44	, f. 16	1 págs
Título: Creator alme							
t	/	12	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A05	, f. 03	1 págs
Título: Tenor							
v	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R39	, f. 23-23v	2 págs
Título: Creator alme							
v	/	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R40	, f. 26-26v	2 págs
Título: Creator alme							
bc		1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R41	, f. 24v-25	2 págs
Título: Creator alme							
bc		11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R47	, f. 29-29v	2 págs
Título: Creator alme							

Hi11 Inv.: 197 **Deus tuorum militum**

[ZIPOLI, Domenico] (contraf.)

ORGANICO: s

FA Completo

TIPO:

Sin concordancias

Época: Postjesuítica

Contrafacta: An02a-b/Sa22

Aria de VI 12, Inv. 356

Lista de particellas:

s	/	11	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R35	, f. 24v	1 págs
Título: ----							

Casi ilegible debido a que la tinta se ha desvanecido. Márgenes deteriorados.

Hi12a Inv.: 165 **Exsultet orbis gaudiis**

Anónimo

ORGANICO: s, a, t, v, bc

SOL Completo

TIPO: Otras Motete

Sin concordancias

Época: Jesuítica

Contrafacta: Hi12b

Lista de particellas:

s	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R35	, f. 38-39	3 págs
Título: Exultet orbis gaudiis							

s	/	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R42	, f. 33v	1 págs
Título: Exulte							

Sólo la primera página.

s	/	11	incompleta	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A04	, f. 04v	1 págs
Título: [Ex]ultet orbis gaudiis							

Sólo la primera página.

s	/	12	incompleta	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A04	, f. 24	1 págs
			Incipit: Vos seculorum Judice				<i>Sólo el final. Tardío. Caligrafía atribuida por el equipo de catalogación a Putares.</i>
a	/	11	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R43	, f. 19-19v	2 págs
			Título: Exulte orbis gaudijs				
t	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R38	, f. 17v-18	2 págs
			Título: Exultet orbis				
t	/	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R37	, f. 15v-16	1 págs
			Título: Exultet orbis				<i>Falta el final.</i>
t	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R44	, f. 14v-15	2 págs
			Título: Exultet Orbis				
v	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R39	, f. 21v-22v	3 págs
			Título: Exultet orbis				
v	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R45	, f. 25-26	3 págs
			Título: Exultet orbis				
bc		1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R41	, f. 23-23v	2 págs
			Título: Exultet orbis				
bc		11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R47	, f. 24v-25	2 págs
			Título: Exultet orbis				

Hi12b Inv.: 162 **Caelestis urbs Jerusalem** SOL Completo TIPO: Otras Motete
 Anónimo ORGANICO: s, a, t, v, bc Sin concordancias
 Época: Jesuítica Contrafacta: Hi12a

Lista de particellas:

s	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R35	, f. 34v-35	2 págs
			Título: Caelestis				
s	/	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R42	, f. 29v-30	2 págs
			Título: ----				
a	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R36	, f. 13v	1 págs
			Título: Caelestis				
t	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R38	, f. 15-15v	2 págs
			Título: Caelestis				
t	/	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R37	, f. 13-13v	2 págs
			Título:				
t	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R44	, f. 27-27v	2 págs
			Título: Caelestis				

v	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R39	, f. 16-16v	2 págs
			Título: Caelestis urbs				
v	/	2	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R40	, f. 15v-16	2 págs
			Título: Caelestis urbs				
v	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R46	, f. 22-23	3 págs
			Título: -----				
bc		1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R41	, f. 21v-22	2 págs
			Título: Caelestis				
bc		11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R47	, f. 14-14v	2 págs
			Título: Caelestis				

Hi13 Inv.: 540 **Fortem virili pectore** re? Incompleto TIPO: Sin concordancias
 Anónimo ORGANICO: a Sin contrafacta
 Época: Postjesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

a	/	11	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A18	, f. 09	1 págs
			Título: [H]ymnos mo Patrona se.ra Santa Ana				<i>In fine: Versículo "Specie tua" (texto sólo).</i>

Hi14 Inv.: 367 **Gloria laus et honor** la Completo TIPO: Trad. Alternatim
 Anónimo ORGANICO: s, a, t, b, bc Concordancias: I
 Época: Jesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s	/	11	fragmento	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R51	, f. 06v	1 págs
			Incipit: Gloria laus				<i>Fragmento del principio.</i>
s	/	12	incompleta	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A14	, f. 01	1 págs
			Incipit: Plebs hebraea...				<i>Desde versículo 3.</i>
a	/	11	fragmento	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R52	, f. 02	1 págs
			Incipit: []t rex christe				<i>Fragmento.</i>
t	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R53	, f. 03v	1 págs
			Incipit: Gloria laus				<i>Dos sistemas.</i>
t	/	2	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo A10	, f. 02 [1]	1 págs
			Título: Tenor Glorialaus				
t	/	11	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A09	, f. 02 [1]	1 págs
			Título: Gloria laus				

- b / 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R54 , f. 03v 1 págs
 Incipit: Gloria laus *Papel oscurecido. In fine: Versículo "Israel es tu Rex" (texto solo).*
- bc 1 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R55 , f. 05v 1 págs
 Incipit: Gloria laus

Hi15 Inv.: 192 **Iste confessor** SOL Incompleto TIPO: Trad. Concertado
 [SCHMID, Martin?] ORGANICO: s, a, t, v, [bc] Sin concordancias
 Época: Jesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

- s / 11 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R68 , f. 03-03v 2 págs
 Título: Mor S.n Juan de Dios Corffesor
- s? 12 fragmento Proced.: S. Rafael Cuadernillo R77 , f. 01v 1 págs
 Título: Este Confesor *En birome sobre hoja pentagramada. Notación muy deturpada. ¿12?*
- a / 11 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R50 , f. m 1 págs
 Título: Alto liste Confessor
- wv / 1 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A17 , f. 08-08v 2 págs
 Título: Tenor Iste Confessor *Una página contiene la parte de alto y la de tenor. ¿Epoca jesuítica? (01? 11?)*
- v1 / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R64 , f. 18-18v 2 págs
 Título: Violino I Iste confessor

Hi16 Inv.: 109 **Iste confessor** la Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: s, [vn, bc] Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Contrafacta: An06/RI08a*
Contrafactum de "Pasa ligera", aria de la Historia de San Ignacio (RI 08a).

Lista de particellas:

- s / 11 incompleta Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A16 , f. 02v 1 págs
 Incipit: Is te Con fessor
- s / 12 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R67 , f. 17-17v 2 págs
 Título: Iste Confessor. *Escrito sobre papel azul.*
- s / 13 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R68 , f. 03v-04 2 págs
 Título: Iste Confessor. *Un folio roto.*
- s / 14 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo A16 , f. 09v 1 págs
 Título: iste confessor canto *Copia tardía.*

Hi17 Inv.: 16 **Jesu corona celsior** re Completo TIPO:
 [ZIPOLI, Domenico] (contraf.) ORGANICO: a, [v, bc] Sin concordancias
 Época: Jesuítica Contrafacta: An04a-b

Lista de particellas:

a / 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R35 , f. 44v 1 págs
 Título: Jesu corona celsior *Cantus firmus de "Domine quinque".*

Hi18 Inv.: 158 **Jesu dulcis memoria** FA Completo TIPO: Trad. Canción Coro
 Anónimo ORGANICO: s1, s2, b, v, bc Concordancias: I
 Época: Jesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s1 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R42 , f. 49 1 págs
 Título: Sonata

s1 2 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R35 , f. 55v 1 págs
 Título: [Jesu dulcedo cordium]

s2 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R72 , f. 07v 1 págs
 Título: Canto II. Iesu dulcis

b / 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R38 , f. 25 1 págs
 Título: [Jes]u dulcis

b / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A19 , f. 28v 1 págs
 Título: Jesu Dulcis *Letra muy prolija. ¿11?*

v / 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R39 , f. 25v 1 págs
 Título: Iesu Dulcis

bc 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R41 , f. 27v-28 2 págs
 Título: Iesu dulcis

bc 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R47 , f. 32v-33 2 págs
 Título: Jesu Dulcis

Hi19 Inv.: 92 **Jesu redemptor omnium** SOL Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: s, v Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Sin contrafacta
Parece ser un arreglo (abreviado) de Te Splendor, Hi 38.

Lista de particellas:

s	/	11	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A04	, f. 07	1 págs
Título: Hymnis mo Niquiocusty~ Jesu Christo G#							
s	/	12	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A04	, f. 08	1 págs
Título: Hymnis mo Niquincusty" Jesu Christo G[#]							
v	/	11	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A21	, f. 07v[A]	1 págs
Título: Hymnos mo Nacimiento G#							

Hi20a Inv.: 127,02 **O gloriosa virginum** re Completo TIPO: Trad. Concertado
 [ZIPOLI, Domenico] (contraf.) ORGANICO: s, a, t, v1, v2, bc Sin concordancias
 Época: Jesuítica Contrafacta: Hi20b-g

Lista de particellas:

s	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R08	, f. 09v	1 págs
Título: III o gloriosa							
s	/	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R01	, f. 17v	1 págs
Título: O gloriosa <i>Borde inferior quemado.</i>							
s	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R16	, f. 20v	1 págs
Título: O Gloriosa							
a	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R02	, f. 17	1 págs
Incipit: Tu regis alta ianuva (2a estr.) <i>Bordes rotos. Al final de la primera parte: "Choro II".</i>							
t	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R03	, f. 29	1 págs
Título:							
t	/	2	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R04	, f. 29	1 págs
Título: III <i>Debajo, el título de "III Ave Maria".</i>							
t	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R22	, f. 25v	1 págs
Incipit: Jesu tibi sit							
v1	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R20	, f. 27-27v	2 págs
Título: III O gloriosa							
v2	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R05	, f. 15v-16	2 págs
Título: <i>Determinado por la ubicación en los manuscritos (junto a los ofertorios, en III lugar).</i>							
bc		1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R07	, f. 20	1 págs
Título: O gloriosa							
bc		2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R06	, f. 14	1 págs
Título: III O gloriosa <i>Acrillado por los insectos. En Córdoba no está la copia.</i>							

Hi20b Inv.: 164 **Jesu corona virginum** re Completo TIPO: Trad. Concertado
 [ZIPOLI, Domenico] (concord.) ORGANICO: s, t, v1, v2, bc Concordancias: I
 Época: Jesuítica Contrafacta: Hi20a-g

Lista de particellas:

s	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R35	, f. 37v	1 págs
			Título: Iesu corona				
s	/	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R42	, f. 32	1 págs
			Título: Iesu corona				
s	/	11	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A15	, f. 09-09v	2 págs
			Título: Jesu Corona Canto				
s	/	12	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R49	, f. 05-05v	2 págs
			Título: Iesu Corona		<i>Tardío.</i>		
t	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R38	, f. 16v-17	2 págs
			Título: Iesu corona				
t	/	2	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R37	, f. 15	1 págs
			Título: Iesu corona				
t	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R44	, f. 12	1 págs
			Título: Iesu corona				
v1	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R39	, f. 18v-19	2 págs
			Título: Iesu Corona				
v2	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R40	, f. 23v	1 págs
			Título: [Ie]su corona				
v2	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R46	, f. 33-33v	2 págs
			Título: Iesu corona				
bc		1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R41	, f. 22v-23	2 págs
			Título: Iusu Corona			<i>En página 2, después de la doble barra central: "Choro".</i>	
bc		11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R47	, f. 24-24v	2 págs
			Título: Jesu corona				

Hi20c Inv.: 111 **Crudelis Herodes** re Completo TIPO: Trad. Concertado
 [ZIPOLI, Domenico] (contraf.) ORGANICO: s, a, t Sin concordancias
 Época: Jesuítica Contrafacta: Hi20a-g

Lista de particellas:

- s / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A15 , f. 10 1 págs
Título: Himnos mo tres Reyes Canto *Versículo "Regis tharsis" (responso: "Reyes..."), copiado debajo (texto únicamente).*
- s / 12 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A15 , f. 10v 1 págs
Título: Himnos mo tres Reyes Tiple *Al dorso de s/11. Título agregado por otra mano.*
- a / 1 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R61 , f. 03-03v 2 págs
Incipit: Lavacra pura gurgitis *Texto del versículo "Reges Tharsis" copiado debajo.*
- t / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A05 , f. 01 1 págs
Incipit: Jesu tibi sit gloria *Debajo había un versículo con texto y música que fue separado y clasificado aparte como Reges Tharsis Ve17, Inv. 21, a 11. Voz de contralto copiada en particela de tenor.*

Hi20d Inv.: 9 **Jesu redemptor omnium** re Completo TIPO: Trad. Concertado
[ZIPOLI, Domenico] (contraf.) ORGANICO: s, [a], t, [v1, v2, bc] Sin concordancias
Época: Jesuítica Contrafacta: Hi20a-g

Lista de particellas:

- s / 1 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R01 , f. 18-18v 2 págs
Incipit: Jesu redemptor *Estrofas 1, 2 y última. En lugar de la estrofa 3 hay 24 compases de silencio y debajo dice "alto". ¿La última de Jesu corona fue copiada entre alto y fin por error?*
- t / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A01 , f. 23v 1 págs
Título: mo Natividad, vispera Jesu Redemptor *Estrofa 5 como final a coro (distinto a s/01). ¿11? ¿completo?*

Hi20e Inv.: 4 **Decora lux aeternitatis** re Completo TIPO: Trad. Concertado
[ZIPOLI, Domenico] (contraf.) ORGANICO: s, [a], t, v1, v2, bc Sin concordancias
Época: Postjesuítica Contrafacta: Hi20a-g

Lista de particellas:

- s / 11 incompleta Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A16 , f. 01vB 1 págs
Título: Vespere mo S. Pedro. Hymnus *Contrafactum O gloriosa virginum.*
- s / 12 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo A16 , f. 18v 2 págs
Título: Canto ymnus Decora lux *Contrafactum O gloriosa. Tardío.*
- t / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A19 , f. 12v 1 págs
Título: Hymnus Vespere S. Pedro S. Pablo

Hi20f Inv.: 108 **Deus tuorum militum** re Completo TIPO: Trad. Concertado
 [ZIPOLI, Domenico] (contraf.) ORGANICO: s Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Contrafacta: Hi20a-g

Lista de particellas:

s / 11 incompleta Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A16 , f. 01 1 págs
 Título: [...] S. Lorenzo Hymnus

s / 12 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo A16 , f. 19 2 págs
 Título: Vespera mo sa Lorenzo Hymnus canto

Hi20g Inv.: 20 **Te splendor** re Completo TIPO: Trad. Concertado
 [ZIPOLI, Domenico] (contraf.) ORGANICO: s Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Contrafacta: Hi20a-g

Lista de particellas:

s / 11 fragmento Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A16 , f. 02A 1 págs
 Incipit: cumcorona mihi *Contrafactum O gloriosa. Sólo el final de la parte de soprano.*

Hi21 Inv.: 347 **O gloriosa virginum** LA Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: s1, s2, v1 Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s1 11 incompleta Proced.: Sta. Ana Cuadernillo Ap , f. Hi21 1 págs
 Título: Duo *El copista es el mismo que el de s2/11.*

s2 11 incompleta Proced.: Sta. Ana Cuadernillo Ap , f. Hi21 1 págs
 Incipit: sublimis inter sidera *El copista es el mismo que el de s1/11.*

v1 / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A21 , f. 07v [3] 1 págs
 Título: O Gloriosa violin 1.

Hi22a Inv.: 310 **Pange lingua** DO Completo TIPO: Trad. Canción Coro
 Anónimo ORGANICO: s, a, t, b, v1, v2, bc Sin concordancias
 Época: Jesuítica Contrafacta: Hi 22b (parodia)

Lista de particellas:

s	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R35	, f. 10-11	3 págs
				Título: <i>In fine: Principio de versículo difícilmente identificable.</i>			
s	/	11	incompleta	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo Ap	, f. R134	1 págs
				Título: []ris misterium. p.r C. el termino <i>Medio folio.</i>			
s	/	12	incompleta	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A04	, f. 02	1 págs
				Incipit: Sanguinisque pretiosi <i>In fine: Versículo "Panem de Caelo" con responsorio "Omne delectamentum" (textos solamente).</i>			
a	/	11	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R43	, f. 11-11v	2 págs
				Título: Pange lin[gu]a			
t	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R37	, f. 06-06v	2 págs
				Título: [...]			
t	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R44	, f. 08-08v	2 págs
				Título:			
t	/	12	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R48	, f. 05v-06	2 págs
				Título: Pange lingua			
b	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R38	, f. 06-06v	2 págs
				Título:			
v2	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R46	, f. 15v	1 págs
				Título: Pange lingua C			
v1	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R39	, f. 08v	1 págs
				Título: Pangeligua C <i>Es una inserción posterior al manuscrito con otra pluma, otra tinta y errores.</i>			
v1	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R45	, f. 10v	1 págs
				Título: Pange lingua			
v2	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R40	, f. 10v	1 págs
				Título: Pange ligua C <i>Es una inserción posterior, con pluma más pequeña y errores.</i>			
bc	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R47	, f. 26	1 págs
				Título: Pange lingua C			

Hi22b Inv.: 175 **Pange lingua** FA Completo TIPO: Trad. Canción Coro
 Anónimo ORGANICO: s, a, t, b, v1, v2, bc Sin concordancias
 Época: Jesuítica Contrafacta: Hi 22a (parodia)

Lista de particellas:

s	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R42	, f. 10-10v	2 págs
				Incipit: Pange lingua glori o si			

s	/	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R35	, f. 09-09v	2 págs
				Título: Pange lingua <i>Anterior a s/01.</i>			
a	/	11	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R43	, f. 09-10	3 págs
				Título: [Pa]nge lingua			
t	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R37	, f. 05v	1 págs
				Título: Pangelingua <i>Márgenes muy deteriorados.</i>			
t	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R44	, f. 05v-06	2 págs
				Título: Pangelingua <i>Copia de t/01?</i>			
b	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R38	, f. 05-05v	2 págs
				Incipit: Pange lingua			
b	/	2	incompleta	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A20	, f. 01-01v	2 págs
				Incipit: Pang[e l]ingua			
v1	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R39	, f. 04	1 págs
				Título: Pange [...]			
v1	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R45	, f. 06v	1 págs
				Título: Pan gelingua			
v2	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R40	, f. 07v	1 págs
				Incipit: P[a]nge lingu[a]			
v2	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R46	, f. 09v-10	1 págs
				Título: Pange lingua			
bc		1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R41	, f. 07	1 págs
				Título: Pangelingua			

Hi23 Inv.: 96 **Pange lingua** DO Completo TIPO: Trad. Canción a 2v.
 Anónimo ORGANICO: s, b Sin concordancias
 Época: Jesuítica Contrafacta: Se01
 2/4

Lista de particellas:

s	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R42	, f. 15v	1 págs
				Incipit: Pange lingua glo ri o si			
b	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R38	, f. 07v	1 págs
				Título: Pange lingua glori osi			

Hi24 Inv.: 94 **Pange lingua** RE Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: t, v1, v2, bc Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Sin contrafacta
pequeño

Lista de particellas:

iv / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo Ap , f. Hi26 1 págs
 Título: Pange lingua *Violín 1-2 y violoncello en el mismo folio. "Año de 1824. Luis Maestro de Capilla" (R). Folio apaisado pequeño.*

t / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R44 , f. 13v 1 págs
 Título: Pange lin-guaglori o si

t / 12 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R48 , f. 06 1 págs
 Incipit: Pange lin-guaglori-o-si

t / 13 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R37 , f. 07v 1 págs
 Título: Pangelingua.

v1 / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R39 , f. 27v 1 págs
 Título: Pange lingua

v2 / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R40 , f. 13v 1 págs
 Título: Pangelingua *La tinta se ha desvanecido casi por completo.*

Hi25 Inv.: 316 **Pange lingua** SOL Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: s2 Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s2 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R50 , f. k 2 págs
 Título: Canto 2

Hi26 Inv.: 95 **Pange lingua** RE Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: v1, v2 Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Sin contrafacta
grande

Lista de particellas:

v1 / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo Ap , f. Hi28 1 págs
 Incipit: [...]voz *A apaisado.*

v2 / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo Ap , f. Hi28 1 págs
 Título: Violin 2. Pange lingua *A apaisado, un poco más grande.*

Hi27 Inv.: 17 **Placare Christe** la Completo TIPO: Sin concordancias
 [ZIPOLI, Domenico] (contraf.) ORGANICO: s
 Época: Postjesuítica Contrafacta: An07a-b

Lista de particellas:

s / 11 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R59 , f. 17v 1 págs
 Título: Mo Fiesta Santos *Cantus firmus de Fidelis Servus.*

Hi28 Inv.: 179 **Sacris solemnii** la Completo TIPO: Trad. Concertado
 [ZIPOLI, Domenico] (estilo) ORGANICO: s, a, t, v, bc, or Concordancias: I
 Época: Jesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s / 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R35 , f. 15-16v 4 págs
 Título: Sacri solemnii

s / 2 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R42 , f. 14-15 3 págs
 Título: ---- *Versículo "Eripe me Domine" sin música en pág. 3. En pág.2, 2º pentagrama: "[?]oro 2".*

s / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo Ap , f. Mi17 1 págs
 Título: [...] *Tamaño aproximado: doble A vertical. ¿Particela? Separada en dos páginas. Incluye sólo dos de las tres estrofas.*

s / 12 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R49 , f. 03-03v 2 págs
 Título: Sacri solemnii *¿Copia de s/02?*

a / 11 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R43 , f. 12-12v 2 págs
 Título: Sacri Solemnii

t / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A05 , f. 05 1 págs
 Título: Sacri solemnii tenor

t / 12 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R44 , f. 06 1 págs
 Título: Sacri solemnii

v / 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R40 , f. 09-09v 2 págs
 Título: sacrisolemnii

v / 2 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R39 , f. 04-04v 2 págs
 Título: Sacrisolemnii

v / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R45 , f. 06v-07 2 págs
 Título: Sacrisolemnii *Al final de la primera parte: "Coro 2".*

v / 12 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R46 , f. 13v-14 2 págs
 Título: Sacrisolemnii *Al final de la primera parte: "Choro".*

bc	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R41	, f. 09v	1 págs
		Título: Sacrisolemnis				<i>Al comienzo de la sección final: "[C]horo".</i>
bc	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R47	, f. 07-07v	2 págs
		Título: Sacris Solemnis				<i>Al comienzo de la sección final: "Choro 2".</i>
or /	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R50	, f. n02-02v	2 págs
		Título: Sacris solemniss				<i>Al comienzo de la última sección, en cada uno de los dos pentagramas del sistema: "Coro".</i>

Hi29 Inv.: 190 **Sacris solemniss** la Completo TIPO: Anónimo ORGANICO: s1, s2, t2, v, bc Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s1	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R72	, f. 12v	1 págs
		Título: Sacri solemniss				
s2	11	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R50	, f. f03-03v	2 págs
		Título: Canto Sacris solemniss				<i>In fine: "[Yg?] Yaibona". Corresponde a la melodía del violín.</i>
s2	12	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A04	, f. 22	1 págs
		Título: Sacris Solemniss canto II				<i>Melodía de s2/11 en sol mayor. Tardío. Papel rayado.</i>
t2 /	11	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A05	, f. 04v	1 págs
		Título: Sacris Solemniss Tenor				<i>Acompaña a la melodía de s2/11, en sol mayor y registro de tenor. Clave de contralto. t2?</i>
v /	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R39	, f. 43v	1 págs
		Título: Sacrisolemniss				
bc	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R41	, f. 39v	1 págs
		Título: Sacrisolemniss				<i>¿Completo?</i>
bc	12	fragmento	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R41	, f. 01v	1 págs
		Título: Sacri Solemniss				<i>La copia no fue completada. Tachado.</i>

Hi30 Inv.: 2 **Tantum ergo** FA Completo TIPO: Trad. Concertado ZIPOLI, Domenico ORGANICO: s, [a], t, b, v, bc Concordancias: I
 Época: Jesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s /	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R35	, f. 08-08v	2 págs
		Título: Tantum Ergo				<i>Sigue versículo "Panem de Caelo".</i>
s /	2	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R50	, f. a02-02v	2 págs
		Título: Tantum ergo				<i>Sigue versículo "Panem de Caelo". ¿San Rafael?</i>

s	/	3	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R42	, f. 08v	1 págs
Incipit: Tantum ergo Sacramentu~							
s	/	11	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A04	, f. 03-03v	2 págs
Título:							
t	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R37	, f. 05	1 págs
Título: [...]m ergo							
t	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R44	, f. 07v	1 págs
Título: Tantum ergo							
t	/	12	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R48	, f. 05-05v	1 págs
Título: Tantumergo							
b	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R38	, f. 08	1 págs
Título: Tantum ergo							
v	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R39	, f. 05v	1 págs
Título: Tantumergo Zi[po]li <i>¿Nombre del compositor agregado?</i>							
v	/	2	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R40	, f. 07	1 págs
Título: Tantum ergo Zipoli <i>"Zipoli" con otra letra.</i>							
v	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R45	, f. 08v-09	2 págs
Título: Tantumergo. Zipoli.							
v	/	12	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R46	, f. 09-09v	2 págs
Título: Tan taum ergo Zi poli							
bc		1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R41	, f. 07	1 págs
Título: Tant[um ergo]							
bc		11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R47	, f. 05v-06	2 págs
Título: Tantumergo Zipoli <i>A partir de la mitad del 4º sistema sigue, sin solución de continuidad y sin aviso, parte de otra obra en sol mayor, 3/4.</i>							
or	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R50	, f. n01-01v	2 págs
Título: Tantum ergo Zipoli							

Hi31 Inv.: 78 **Tantum ergo**

Anónimo ORGANICO: s LA Incompleto TIPO: Trad. Aria
Sin concordancias

Época: Jesuítica

Sin contrafacta

Lista de particellas:

s	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R42	, f. 13-13v	2 págs
Incipit: Tantum ergo							

Hi32 Inv.: 79 **Tantum ergo** SOL Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: v Sin concordancias
 Época: Jesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

v / 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R39 , f. 37v 1 págs
 Título: Tantum ergo

Hi33 Inv.: 77 **Tantum ergo** FA Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: s1, s2 Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s1 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo Rp , f. Hi36 1 págs
 Título: Adagio Canto *Parece particela importada.*

s2 11 incompleta Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A04 , f. 03v 1 págs
 Título: Tantum (ergo) Canto 1 *Fragmento.*

Hi34 Inv.: 174,01 **Te Deum laudamus** DO Completo TIPO: Otras Concertado
 [ZIPOLI, Domenico] (concord.) ORGANICO: s, a, t, b, ix, v, bc Concordancias: I
 Época: Jesuítica Contrafacta: Ch17

Lista de particellas:

pg 1 fragmento Proced.: S. Rafael Cuadernillo R89 , f. 03v 1 págs
 Título: *Reducción del final del movimiento lento, copiado en un manuscrito de bajos instrumentales posiblemente para ejemplificar el manejo de cromatismos y disonancias en el bajo continuo.*

s / 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R42 , f. 07v-08 2 págs
 Título: [Te Deum laudamus]

s / 2 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R35 , f. 07-08 3 págs
 Incipit: Te Deum

s / 3 fragmento Proced.: S. Rafael Cuadernillo R50 , f. a02 1 págs
 Incipit: ...Domine Super nos *Tres últimos sistemas.*

a / 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R36 , f. 05-06 3 págs
 Título: Te Deum laudamus

a	/	11	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R43	, f. 06-07	3 págs
			Título: Te deum laudamus				
t	/	1	fragmento	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R37	, f. 04v-05	2 págs
			Título: Te Deum laudamus				
t	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R48	, f. 04-05	3 págs
			Título: Te Deum laudam.s		<i>Copia de t/12?</i>		
t	/	12	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A19	, f. 04-04v	2 págs
			Título: Te Deum laudamus Tenor		<i>¿Jesuítico?</i>		
t	/	13	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R44	, f. 04v-05	2 págs
			Título: Te Deum laudam.s				
b	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R38	, f. 04-04v	2 págs
			Título: Te Deum laudamus				
ix	/	1	fragmento	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R50	, f. p01	1 págs
			Incipit: et laudamus		<i>Trompeta?</i>		
v	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R40	, f. 06-06v	2 págs
			Título: Te Deum laudamus				
v	/	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R45	, f. 05v-06v	2 págs
			Título: Te Deum Laudamus				
v	/	12	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R46	, f. 08-09	3 págs
			Título: Te Deum Laudamus				
bc		1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R41	, f. 06-06v	2 págs
			Título: Te Deum laudamus				
bc		11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R47	, f. 04v-05v	3 págs
			Título: Te Deum laudamus				

Hi35 Inv.: 93 **Te Deum laudamus** DO Completo TIPO: Otras Concertado
 [ZIPOLI, Domenico] (atrib. falsa) ORGANICO: s, a, t1, v Sin concordancias
 Época: Jesuítica Contrafacta: Sa31
La atribución del contrafactum a Zipoli es muy dudosa.

Lista de particellas:

s	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R42	, f. 46-46v	2 págs
			Incipit: Confitemur Confitemur				
a	/	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R36	, f. 16v	1 págs
			Título: Te Deum laudamus				
t1	/	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R37	, f. 25-25v	2 págs
			Título: Te Deum laudamus				

v / 1 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R39 , f. 34v-35 2 págs
 Título: Te Deum laudamus// Laudate D.m Zi[...] *Se utilizaba también con el Laudate, Inv. 08. Al lado del título se ha agregado, con tinta marrón (similar a la que se usó para copiar la segunda página), "Laudate"*

v / 2 fragmento Proced.: S. Rafael Cuadernillo R50 , f. r 1 págs
 Incipit: ---

Hi36 Inv.: 537 **Te Deum laudamus** DO? Incompleto TIPO:
 Anónimo ORGANICO: s Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo Rp , f. Hi39 1 págs
 Título: Canto Prime(ro) *Papel maltratado. Clave de sol.*

Hi37a Inv.: 189 **Te Joseph celebrent** DO Completo TIPO: Otras Motete
 [SCHMID, Martin] (estilo) ORGANICO: s, a, t, b, v, bc Concordancias: I
 Época: Jesuítica Contrafacta: Hi 37b (reducción de 37a)

Lista de particellas:

s / 1 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R35 , f. 36v-37 2 págs
 Título: Te Ioseph *El aria contiene una segunda estrofa que ha sido tachada.*

s / 2 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R42 , f. 31v-32 2 págs
 Título: Te Joseph *Falta la 2ª página.*

s / 11 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R49 , f. 04-04v 2 págs
 Título: Te Joseph *Tardío.*

s / 12 incompleta Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A04 , f. 11 1 págs
 Incipit: plagas tu sequeris... *Sólo el final.*

a / 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R36 , f. 17v 1 págs
 Título: Te Joseph celebrent

t / 1 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R37 , f. 14v 1 págs
 Título: Te Joseph

t / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R44 , f. 12v 1 págs
 Título: T[e] Ioseph

t / 12 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A19 , f. 28-28v 2 págs
 Título: Te Ioseph

t /	13	completa	Proced.: Sta. Ana	Cuadernillo A19	, f. 36v	1 págs
		Título: Te Joseph.				<i>Copia efectuada sobre papel rayado. La caligrafía parece concordar con la del principio del antiguo cuadernillo 03. Corresponde a la melodía del violín.</i>
b /	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R38	, f. 16v	1 págs
		Título: Te Ioseph				
v /	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R40	, f. 22v-23	2 págs
		Título: Te Ioseph				
v /	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R39	, f. 20-20v	2 págs
		Título: Te Ioseph				
v /	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R46	, f. 32-33	3 págs
		Título: Te Ioseph				
bc	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R41	, f. 20-20v	2 págs
		Título: Te Ioseph				
bc	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R47	, f. 27v-28	2 págs
		Título: Te Ioseph				

Hi37b Inv.: 163 **Sanctorum meritis** DO Completo TIPO: Otras Motete
 [SCHMID, Martin] (estilo) ORGANICO: s, a, t, b, v, bc Sin concordancias
 Época: Jesuítica Contrafacta: Hi 37a

Lista de particellas:

s /	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R42	, f. 29	1 págs
		Título: ----				
s /	2	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R35	, f. 34	1 págs
		Título: Sanctorum meritis				
a /	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R36	, f. 13-13v	2 págs
		Título: Sanctorum				
t /	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R37	, f. 12v-13	2 págs
		Título: Sanctorum				
b /	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R38	, f. 14v	1 págs
		Título: Sanctorum				
v /	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R39	, f. 16v-17	2 págs
		Título: Te Sanctorum				
v /	2	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R40	, f. 14v	1 págs
		Título: Sanctorum meritis				
v /	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R46	, f. 20v-21	2 págs
		Título: Sanctorum meritis				

Hi39b Inv.: 18 **Jesu redemptor omnium** Do Completo TIPO: Trad Canción a Solo
 Anónimo ORGANICO: s Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Contrafacta: Hi39a-f/Sa06

Lista de particellas:

- s / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R50 , f. g01-01v 2 págs
 Título: Jesu Redemptor mo Naci[...]
- s / 12 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R67 , f. 13v 1 págs
 Incipit: [Je]su Redemptor omnium

Hi39c Inv.: 15 **Te splendor** DO Completo TIPO: Trad Canción a Solo
 Anónimo ORGANICO: s Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Contrafacta: Hi39a-f/Sa06

Lista de particellas:

- s / 11 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R59 , f. 17 1 págs
 Título: Canto. I. Tesplendor

Hi39d Inv.: 85 **Decora lux aeternitatis** DO Completo TIPO: Trad Canción a Solo
 Anónimo ORGANICO: s Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Contrafacta: Hi39a-f/Sa06

Lista de particellas:

- s / 11 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R68 , f. 01 1 págs
 Título: Mo fiesta S. Pedro Ap[ostol]
- s / 12 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R59 , f. 08v 1 págs
 Título: Mo S. Pedro
- s / 13 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R67 , f. 18 1 págs
 Título: Mo Fiesta S.n Pedro Apostoles *Sobre papel azul.*

Hi39e Inv.: 81 **Iam sol recedit** DO Completo TIPO: Trad Canción a Solo
 Anónimo ORGANICO: s, v Sin concordancias
 Época: Postjesuítica Contrafacta: Hi39a-f/Sa06

Lista de particellas:

- s / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo Ap , f. Hi42e 1 págs
Título: Jam_Sol_Recedit
- v / 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo A21 , f. 07v[B] 1 págs
Título: Hymnos mo S.ma Trinidad

Hi39f Inv.: 536 **Salutis humanae sator** DO Completo TIPO: Trad Canción a Solo
Anónimo ORGANICO: s Sin concordancias
Época: Postjesuítica Contrafacta: Hi39a-f/Sa06

Lista de particellas:

- s / 11 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R67 , f. 16 1 págs
Incipit: Salutis hum[ane] Sator *Papel azul.*

Hi40a Inv.: 142 **Veni Creator Spiritus** la Completo TIPO:
Anónimo ORGANICO: s, v1, vc, bc Sin concordancias
Época: Postjesuítica Contrafacta: Hi40b

Lista de particellas:

- s / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R72 , f. 01v-02 2 págs
Título: ---- *In fine: versículo "Repleti sunt omnes" (texto sólo).*
- s / 12 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R50 , f. h01 2 págs
Título: Veni Creator Spiritus Canto I
- s / 13 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R72 , f. 12 1 págs
Título: Veni Creator Spiritus Canto Primero Para Paschalis *In fine: Versículo "Repleti sunt omnes" (texto sólo).*
- s / 14 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R67 , f. 17v 1 págs
Título: [V]eni Creator Spiritus *Papel azul.*
- s / 15 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R75 , f. 02-02v 2 págs
Título: Veni Creator Spiritu, Canto. 1 *Habia un versículo "Repleti" con música al pie de la página, el cual fue separado. ¿Copia tardía?*
- v1 / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R71 , f. p01v 1 págs
Título: Veni Creator Violino I *¿Copia jesuítica?*
- bc 11 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R66 , f. 08v 1 págs
Título: Sonata Veni Crator
- vc / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R66 , f. 18v 1 págs
Título: Veni Creator Spiritus Violon *¿Copia jesuítica?*

Hi40b Inv.: 354 **Iste confessor** la Completo TIPO: Sin concordancias
 Anónimo ORGANICO: s
 Época: Postjesuítica Contrafacta: Hi40a

Lista de particellas:

s / 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R69 , f. 03v 1 págs
 Título: Iste Confesor Mon S.n Juan de Dios

Hi41 Inv.: 355 **Verbum supernum** LA Incompleto TIPO: Sin concordancias
 Anónimo ORGANICO: s1, s2, v1, v2
 Época: Postjesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s1 11 completa Proced.: Sta. Ana Cuadernillo R42 , f. 56-56v 2 págs
 Título: Voz 1ª
Al pie de la segunda página dice: "San R / Canto Religioso (?)", posible práctica caligráfica de algún aprendiz.

s2 11 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R43 , f. 26-26v 2 págs
 Título: Vos 2ª

v1 / 11 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R39 , f. 40-40v 2 págs
 Título: Moderato vilin 1º

v2 / 11 incompleta Proced.: S. Rafael Cuadernillo R40 , f. 33-33v 2 págs
 Título: Violin 2º

Hi42 Inv.: 300 **Vexilla regis prodeunt** SOL Completo TIPO: Trad. Canción a 2v.
 Anónimo ORGANICO: s, t, v, bc Sin concordancias
 Época: Jesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s / 1 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R35 , f. 39v 1 págs
 Título: Vexilla Regis
Parte en 3/2 tachada (dos líneas).

t / 1 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R38 , f. 25v 1 págs
 Incipit: Vexilla re-gis

v / 1 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R39 , f. 45v 1 págs
 Título: Vexilla Regis

bc 11 completa Proced.: S. Rafael Cuadernillo R47 , f. 13 1 págs
 Título: Vexilla Regis

Hi43 Inv.: 304 **Vexilla regis prodeunt** FA Completo TIPO: Trad. Concertado
 [SCHMID, Martin?] (estilo) ORGANICO: s1, s2, a, t, v, bc Sin concordancias
 Época: Jesuítica Sin contrafacta

Lista de particellas:

s1	11	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R49	, f. 06	1 págs
		Título: [Ve]xilla Regis				
s2	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R72	, f. 03v	1 págs
		Título: [V]exillareguis Canto II		<i>A apaisado.</i>		
a /	1	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R36	, f. 18v	1 págs
		Título: Vexilla Regis tacet		<i>Misma caligrafía que Miserere mei Deus Sa 39a, Inv. 12.</i>		
t /	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R37	, f. 25v-26	2 págs
		Título: Vexilla				
t /	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R44	, f. 25 [1]	1 págs
		Título: Vexilla				
v /	1	incompleta	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R39	, f. 35-35v	2 págs
		Título: Vexilla Regis		<i>Hoja ennegrecida.</i>		
v /	2	fragmento	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R50	, f. r	1 págs
		Título: ----				
bc	11	completa	Proced.: S. Rafael	Cuadernillo R47	, f. 42v	1 págs
		Título: Vexilla Regis		<i>¿11?</i>		

CATALOGO RAZONADO DE HIMNOS JESUITICOS

Tipología formal

A fin de clarificar el panorama que sobre los himnos jesuíticos del *AMCh* hemos visualizado luego de su análisis, y para no llenar las páginas de nuestro trabajo con innumerables esquemas formales, hemos decidido incluir esta sección, que da cuenta de algunos rasgos estructurales comunes, dividiendo los himnos en grupos según estas mismas características.

La primera división que podemos realizar es la que resulta del análisis del tratamiento del texto: aquellos en que se ha respetado la estructura estrófica y que continúan alguna de las diferentes tradiciones de la himnodia polifónica desde el siglo XV, y aquellos otros en los que se han combinado la estructura estrófica del himno con elementos de tradiciones musicales tomadas de otros géneros, tales como el motete y el aria. Denominaremos a estos dos grupos respectivamente: 1) De tradición hímnica y 2) De otras tradiciones. El primer grupo es el que reúne la mayor cantidad de las piezas estudiadas. En el segundo grupo hemos ubicado nueve piezas. Dos de ellas corresponden a musicalizaciones del *Te Deum*, texto cuyo tratamiento parece seguir un modelo propio dentro de la himnodia polifónica debido a la estructura particular de su texto, sin rima y de métrica irregular, que obedece a su posible calidad de traducción de un original griego. Los dos ejemplares de que nos hemos ocupado combinan el estilo concertado y la estructura del motete, es decir, que la articulación en secciones deviene de la forma en que ha sido tratado el texto.

En resumen, podemos expresarlo en la siguiente tabla:

1. De tradición hímnica	2. De otras tradiciones
Ave maris Hi 01, Inv. 07	Ave maris Hi 03, Inv. 110
Ave maris Hi 02, Inv. 130	Cor Jesu Hi 08a, Inv. 321 / Jesu dulcis Hi08b, Inv. 307
Iste confessor Hi 15, Inv. 192	Creator alme siderum, Hi 10, Inv. 168
Jesu dulcis Hi 18, Inv. 158	Exsultet orgis gaudiis Hi 12a, Inv. 165 / Caelestis urbs Jerusalem Hi 12b, Inv. 162
Pange lingua Hi 22a, Inv. 310/Hi 22b, Inv. 175	Tantum ergo Hi 31, Inv. 78
Pange lingua Hi 23, Inv. 96	Te Joseph Hi 30a, Inv. 189 / Sanctorum meritis Hi 30b, Inv. 163
O gloriosa virginum Hi 20a, Inv. 127.02	Te Deum Hi 34, Inv. 177.01
Sacris solemniis Hi 28, Inv. 179	Te Deum Hi 35, Inv. 93
Tantum ergo Hi 30, Inv. 02	
Tibi Christe Hi 39a, Inv. 136	
Vexilla Regis Hi 42, Inv. 300	
Vexilla Regis Hi 43, Inv. 304	

Este agrupamiento nos permite conocer si la composición ha sido moldeada en base a las estrofas del texto o no, pero no da cuenta del esquema formal ni de la textura utilizada

en cada caso. Es por ello que hemos cruzado esa información con otras tres categorías que tratan de aportar esos datos:

- a) himnos concertados multiseccionales: en ellos se combinan ritornelli, solos vocales y pasajes corales (estilo concertado). Cada momento va generando una articulación, conformando así una pieza multiseccional. El texto del himno puede presentarse incompleto. Constituyen el mayor número y el tipo más acorde con el grueso de obras del Archivo. Los Salmos “misionales” de Illari, son ejemplos de esta clase, a la que pertenecen los himnos atribuidos a Domenico Zipoli y a Martin Schmid.
- b) himnos canción/aria para una o más voces, con acompañamiento: en general, son piezas en las que *ritornelli* instrumentales alternan con momentos vocales, cantados a solo, a dos voces o por el coro completo. A diferencia de los himnos concertados, los himnos canción suelen tener tratamiento musical estrófico, entonando la totalidad del texto hímnico con una sola melodía. La rama de tradición hímnica puede rotularse como himnos canción, mientras que la “de otras tradiciones” resulta mejor denominada como himnos aria.
- c) himnos motete, con inclusión de arias solísticas: siguen el modelo de motetes chiquitanos tales como *Gaudens gaudebo*, *In conspectu angelorum* o *Serafines amantes*, a los cuales B. Illari asigna afinidad con el villancico español⁴. Su particularidad radica en incluir una o dos arias para voz solista entre dos secciones corales (de hecho, generalmente la misma música repetida a manera de *Da Capo*).
- d) himno alternatim: el único caso encontrado es el himno *Gloria, laus et honor Hi 14, Inv. 367*. Sigue una tradición más antigua que la del resto del corpus de himnos. Puede haber llegado a Chiquitos desde las misiones de Guaranés y haberse conservado desde tiempos anteriores al ordenamiento del repertorio realizado por Schmid y Messner alrededor de 1750. La estructura del himno brinda la ocasión de alternar entre la melodía del estribillo, musicalizada a cuatro voces con acompañamiento de bajo continuo, y melodías *a cappella* que recuerdan al canto llano aunque son de nuevo cuño.

Teniendo en cuenta estas categorías, podemos reclasificar los himnos según la tabla que sigue a continuación:

De tradición hímnica			De otras tradiciones		
Himno concertado multiseccional	Himno-canción	Himno alternatim	Himno concertado multiseccional	Himno-aria	Himno-motete chiquitano
Ave maris Hi 01 (Zipoli)	Jesu dulcis Hi 18 (para coro)	Gloria, laus et honor Hi 14	Te Deum Hi 34 (Zipoli)	Ave maris Hi 03 (para solo)	Creator alme Hi 10
Ave maris Hi 02 (Schmid)	Pange lingua Hi 22a / Pange lingua Hi 22b (para coro)		Te Deum Hi 35	Jesu dulcis Hi 08b (para solo)	Exsultet orbis Hi 12a / Caelestis urbs Hi 12b

⁴ Comunicación personal.

De tradición hímica			De otras tradiciones		
Himno concertado multiseccional	Himno-canción	Himno alternatim	Himno concertado multiseccional	Himno-aria	Himno-motete chiquitano
Iste confessor Hi 15 (Schmid)	Pange lingua Hi 23 (a dos voces y Bc.)			Tantum ergo Hi 31 (para solo)	Te Joseph Hi 37a / Sanctorum meritis Hi 37b (Schmid)
O gloriosa Hi 20 ^a (Zipoli)	Tibi Christe Hi 39 ^a (para solo) (Schmid)				
Sacris solemniis Hi 28 (Zipoli)	Vexilla regis Hi 42 (a dos voces y Bc.)				
Tantum ergo Hi 30 (Zipoli)					
Vexilla regis Hi 43 (Schmid)					

CATALOGO INDIVIDUAL DE OBRAS

Ave maris stella – Hi 01, Inv. 7 en do mayor

Autor: Domenico Zipoli. Atribuido en los manuscritos.

Orgánico: S (solo), A, T, Vn., [Trpt?], Bc.

Completo. Copias de época jesuítica y postjesuítica. Numerosas particelas, provenientes de San Rafael y Santa Ana.

Tipo formal: himno concertado multiseccional.

Asignación litúrgica: domingo después de Epifanía, misa votiva de Santa María, fiestas comunes de la Virgen, según figura en el *Índice* de San Rafael.

Comentario sobre las fuentes: La particela de soprano consta de cuatro folios, que contienen letra y música del himno completo en los manuscritos jesuíticos (S/01 y S/02). La música ha sido copiada tantas veces como fue necesario para colocar el texto correctamente en todas las estrofas (4 veces con un par de estrofas cada una). Las variantes rítmicas que aparecen en algunas de estas repeticiones en S/01 y S/02 (c. 69, estrofa 4) se deben a la correcta colocación del texto. Esas variantes no se aprecian en contralto y tenor (A/01 y T/02), cuya música ha sido copiada una sola vez para todo el himno. En la contralto sólo las estrofas 2 y 6 han sido copiadas íntegramente; la 4ª, que figura incompleta, parece agregada en el espacio en blanco entre 2 y 6. La estrofa final, repetición a cargo del *Coro* de la estrofa 7 ya entonada por el *Solo*, se presenta como una excepción: ha sido copiada con la música respectiva en la contralto sin ninguna razón aparente. En la voz de tenor, en cambio, esta misma estrofa figura como una más en el cuerpo del texto copiado debajo de la música.

No hemos hallado razones para explicar esta diferencia de cuidado puesto en la copia del texto en las diferentes voces, ya que, según las notas tomadas por los investigadores Illari y Waisman *in situ*, todas las copias son de la misma mano⁵. Las particelas pertenecen al juego jesuítico, al núcleo más antiguo de manuscritos que se ha conservado en el Archivo.

Otro rasgo interesante a destacar de las fuentes es la aparición de la indicación *Coro II* en todos los folios de S/01 y dos de los folios de S/02 (estrofas 4 y 7), un resabio tal vez de práctica policoral. Esta práctica parece haber sido poco frecuente en el contexto de las misiones jesuíticas de Chiquitos, ya que de un corpus de más de 800 obras que se han

⁵Las notas a las que nos referimos forman parte de un anexo al Catálogo inédito del AMCh, realizado por B. Illari y L. Waisman entre 1989 y 1994, aproximadamente. Estos apuntes fueron tomados sobre la marcha de la investigación y son testigos de un primer acercamiento a los manuscritos del Archivo. Dejamos claro entonces que no constituyen un trabajo acabado ni sometido a rigores paleográficos sino un conjunto más o menos ordenado de notas que los investigadores tomaron a los fines de dar cuenta del estado de los manuscritos y de justificar, en cierta medida, su labor de reconstrucción de los *Cuadernillos* jesuíticos originales.

conservado en el Archivo Musical de Chiquitos, sólo pueden citarse como policorales el *Miserere Sa 39a* atribuido por Illari a Martin Schmid, el *Luadate pueri Sa 33* de Chiara Margherita Cozzolani⁶, un *Ascendit Dominus Vl 31* y *31b* de autor desconocido y el *Cantemus Domino... honorificatus est Vl 09* de Domenico Zipoli. Inferimos entonces que la procedencia del *Ave maris stella Hi 01* es ajena al ámbito misional, y si tomamos en cuenta la estimación de Hoffmann (1981:64) según la cual Schmid habría llevado a las misiones la música que recogiera en su paso por Córdoba, podemos conjeturar algo sobre la práctica musical de la ciudad de residencia del compositor y organista italiano.

Estilo: Barroco tardío. La atribución a Zipoli se confirma a través del análisis estilístico, que coincide con lo que Bernardo Illari ha denominado “estilo americano” del compositor:

Zipoli parece haber sido uno de los pocos compositores europeos que adaptó su estilo a las nuevas condiciones derivadas del desarrollo de la actividad misionera.[...] El predominio de un afecto alegre, *semplice*, puede deberse a la voluntad de hacerla asequible a cualquiera, sea éste aborigen, africano, o español de clases populares.

Además, la facilidad de ejecución y la sencillez del lenguaje probablemente respondan a la necesidad de adecuar las composiciones a las capacidades reales de los ejecutantes con los que Zipoli contaba (Illari, 1993:139).

Consta de dos secciones: *Solo* y *Coro*. La primera y más extensa, corresponde a las estrofas impares del texto. La segunda, destinada a las estrofas pares del himno, consiste en un *tutti* con intervención del instrumento *ix*, asignado en esta edición a la trompeta. Ambas partes integran una forma fluida en la que no hay contraste armónico sino variedad de textura y de color. Los melismas y la asimetría de las frases del solista contrastan con la sencillez del canto en la sección del coro, como así también los *ritornelli*, que se transforman en breves comentarios de violín y trompeta. Es característico del estilo zipoliano el tratamiento del violín, que presenta en el *ritornello* inicial una melodía construida sobre motivos escalísticos descendentes, alguna nota repetida y un intervalo inicial de sexta ascendente que le aporta personalidad a los pasajes de secuencias y progresiones.

El *ritornello* inicial se desenvuelve en la tónica. Sin embargo, su comienzo sobre la sucesión de acordes I – IV – I⁶ y la insistencia sobre fa, disminuyen la direccionalidad tonal y mantienen en suspenso la resolución cadencial sobre un contundente V – I, que se escucha en posición métrica adecuada recién en el c.13. Violín. y bajo continuo desarrollan una progresión descendente por 3^a. Un motivo de cuatro corcheas, con la misma 6^a ascendente inicial (c. 6), interrumpe la regularidad del diseño en semicorcheas descendentes del Violín., imitado luego por el bajo continuo en sentido contrario (c. 8). Durante la primera intervención del solista, violín. y bajo continuo se limitan a acompañarla, marchando en forma paralela a distancia de 8^a (desde el c. 16 con levare a mitad del c. 18). Mientras este acompañamiento se desarrolla en corcheas y negras, la atención se traslada a la voz. Tras la primera frase de la soprano, escuchamos un breve *ritornello*, elaborado con material ya escuchado en el comienzo instrumental, es decir que

⁶ Comunicación Personal (en adelante C.P.): el descubrimiento de la autoría de esta obra en 1999 fue comunicado por R. Kendrick y G. Garrido a Bernardo Illari, quien realizó la comunicación a la autora.

el protagonismo pasa una vez más al violín. Esta alternancia –solo vocal con acompañamiento en corcheas y negras, *ritornello* instrumental sobre motivos en semicorcheas del violín— continúa hasta el c. 30, en que aparece un nuevo *ritornello* de mayor extensión, esta vez en la dominante, sol. Hay una clara diferenciación de elementos sonoros y rítmicos, estrechamente relacionados con su función formal. El *ritornello* tiene la entidad suficiente como para aparecer en forma abreviada –frases de dos o tres compases— y continuar, sin embargo, dejando huellas en nuestra memoria a medida que la forma se desarrolla. Por otra parte, la tendencia a la melodía acompañada en los momentos en que interviene la voz solista, junto a la preferencia por la homofonía coral, ha sido calificada por Illari como un rasgo ‘progresista’ del estilo de Zipoli, que estaría “anunciando el carácter liviano y claro, ‘galante’, que sería característico de la música, aproximadamente a partir de la década de 1730” (Illari 1993:130).

El solista es el encargado de evolucionar tonalmente, dirigiéndose primero a la dominante (c.28), luego a la relativa menor (c.42), pasando brevemente por re menor (c.46) antes de volver a la tónica (c.52). El *ritornello* que le sigue confirma, en todos los casos, el nuevo centro tonal al que ha arribado el canto. La disposición de la textura descrita más arriba y la presencia de los interludios están coordinados con la evolución de la armonía, que describe un arco tonal cerrado y claramente direccional.

Mención aparte merece la estructuración del discurso a través del fraseo del solista. La voz combina y reelabora el material melódico en forma asimétrica e irregular. Los versos de las estrofas impares describen un mosaico de frases de largo desigual y características variadas: extensión de 5, 6, 3, 7, 4 compases, los cuales pueden ser de comienzo tético (c.14, 28, 36, 55), o anacrúsico (c. 21,44, 47, 61), de final masculino (c.26, 30,42,46, 58, 67) o femenino (c. 18, 52). Si bien las dificultades vocales han sido allanadas (registro reducido, saltos de corta distancia, cromatismo abordado por grado conjunto), el compositor no ha renunciado a sacarle provecho a la melodía, variando el material ya escuchado, repitiendo palabras de manera adornada. La estructura se construye a partir de una sumatoria de frases que a veces corresponden a un verso, otras veces a dos, o a algún fragmento del mismo; en ocasiones se alarga la frase repitiendo la palabra inicial (c. 14-15), o final (c. 23-26), o la que ocupa el lugar central de algún verso (c. 37-38, 49-51). A pesar de esta sumatoria de frases, que podrían darle un carácter aditivo a la composición, la primera sección aparece como algo acabado, cerrado en sí mismo gracias a la conducción tonal.

La textura se vuelve completamente homofónica tras la doble barra. En la sección coral podemos reconocer algunos de los procedimientos empleados en la primera parte reducidos al máximo de simplicidad. El solo vocal se cierra sobre una cadencia en do mayor e inmediatamente le responde el coro (c.68), sin que medie una parte instrumental. De hecho, la variedad de color está dada por el cambio de textura: tres voces y Bc, a los que se suman violín y trompeta tres compases más adelante. Encontramos los mismos recursos de organización por sumatoria de frases desiguales y en forma asistemática, pero la homofonía coral no reitera palabras sueltas ni adorna con melismas de pequeño lucimiento sino que presenta unidades, a veces más largas, otras más breves, que se repiten como tales, sin fragmentar el verso en palabras. Lo aditivo de la forma se aprecia aquí en breves progresiones y modulaciones muy suaves, que comenzando en do mayor se dirigen a la dominante (c. 77), a la relativa menor (c. 87) y regresan a tónica (c. 92). Al final de la sección tampoco se escucha un *ritornello* de cierre. Dada la estructura estrófica y la gran forma A – B de la pieza, a continuación de la doble barra del *Coro* escuchamos siempre el *ritornello* inicial. La indicación *Da capo*, que figura al final de la partícula postjesuítica de

bajo continuo (ic/11) y la letra *c.* (*canto?*) que se lee sobre el c. 14 de la partitura jesuítica del mismo instrumento (ic/01)⁷, nos permite inferir que la pieza podría terminar con la repetición del *ritornello* inicial a manera de cierre instrumental.

Cabe un breve comentario sobre la parte de trompeta (ix/01), cuya autoría nos resulta dudosa. Consiste en un acorde desplegado de do mayor y su registro total abarca desde un do central hasta un re en cuarta línea (clave de sol). Comparada con la parte de trompeta del *Te Deum laudamus Hi 34* del mismo autor resulta excesivamente simple.

Texto: Los especialistas no han llegado a un acuerdo sobre la autoría de este texto. Por una parte están los que lo atribuyen a Venancio Fortunato (*AH 50: 70-88*), y por la otra los que aseguran que fue compuesto entre los siglos VIII y IX por autor desconocido (Arocena 1992: 342). Consta de siete estrofas, de las cuales la última se repite en esta musicalización, para completar la alternancia solista-coro. Métricamente consiste en una tripodia trocaica, reflejada en la sucesión de valores largos y breves que naturalmente se percibe en el compás de 2/4 elegido por el compositor. Contrasta el tratamiento del texto en las secciones ya mencionadas: las voces del *Coro II* declaman simultáneamente el texto y repiten versos completos; estas reiteraciones de texto coinciden con las de la música, en forma de frases dispuestas en pares (final abierto – final cerrado, respuesta en eco), secuencias y progresiones; el solista, en cambio, elabora su intervención de forma más variada, repitiendo versos completos y palabras aisladas, ubicadas en cualquier parte del verso, añadiendo melismas, adornos melódicos y cromatismos que dinamizan la forma.

Ave maris stella, Hi 02, Inv. 127,01 en sol mayor

Autor: Martin Schmid. Atribuible por estilo y por caligrafía.

Orgánico: S (solo), A, T, Vn., Bc.

Completo. Numerosas partituras jesuíticas y postjesuíticas provenientes de San Rafael. Se cuenta además con una partitura de tenor postjesuítica de los papeles encontrados en Santa Ana.

Tipo formal: himno concertado multiseccional.

Asignación litúrgica: ofertorio mariano. En el Índice de música paralitúrgica para la misa de San Rafael se lo prescribe para numerosas ocasiones litúrgicas que celebran a la Virgen:

Dominicae post Epiphaniam, fol. 04v

Missa Votiva de S. Maria., fol. 14v

Die 18. Decembr. Expectationis B.M.V., fol. 15v

Die 25. Martii In festo Annuntiationis B.M.V., fol. 16v

Die. 5. Augusti In dedicatione S.a M.ae ad niev.a, fol. 19

Die 8. Septembris in Nativitate B.ae Mariae Vir.s, fol. 20

Die 24. Septemb.s In festo B. Mariae V. de Mercede, fol. 20

Dominica I. octobris In festo SS. Rosarii. B.M.V., fol. 20v

Die 26. novemb.s Infest Desponsationis B.Mariae V., fol. 22

⁷ Al final de esta partitura se lee una anotación, en chiquitano tal vez, cuyo significado no hemos podido descifrar: *Anat[^]ito Ave Maris Stella*.

Comentario sobre las fuentes: Este himno pertenece a una serie jesuítica denominada *Ofertorios Marianos* por Leonardo Waisman. Este grupo aparece en los cuadernillos de misas. El nombre *Ofertorios Marianos* ha sido tomado de una de las fuentes: en la partícula S/01 de *Sálvete Dios, Madre Rl 13*, se lee claramente en el título: *Ofertorio I Salve te Dios*. La serie está formada por seis piezas, cada una de las cuales figura numerada con caracteres romanos en varios de los manuscritos:

- I Sálvete Dios, Madre Rl 13*
- II Ave maris stella Hi 02*
- III O gloriosa Virginum Hi 20a*
- IV Ave María Vl 03*
- V Dios te salve, María Rl 04*
- VI Dios te salve, María Rl 05*

En las partículas S/02, V/11 y Bc/01 del himno que comentamos podemos leer *II Ave Maris stella*. Entre las copias jesuíticas se aprecia una sola mano. A pesar de las variantes caligráficas lógicas, producto de una copia realizada con más esmero (o más tiempo) que otra, hay rasgos y trazos comunes a todas las copias jesuíticas que son muy característicos: la *M* (caligrafiada en dos trazos), la *v* (comienza con una curva, como un pequeño gancho en la pata izquierda, que es recta y vertical; la pata derecha se inclina formando una curva suave, cóncava hacia el interior de la letra), y la *q*, identificada por B. Illari como distintiva de la escritura del padre Martin Schmid (Illari 1993:67).



Además de las características caligráficas, contamos con la anotación de la fecha en que fue copiada y/o compuesta la obra (T/02): *1746 27 de octubre*.⁸ Hasta donde sus biógrafos han podido seguir la pista, el padre Schmid se hallaba por aquel año en San Rafael construyendo la iglesia del pueblo, que fue terminada en 1747, según la inscripción de la fachada (Kühne 1996:22). Cotejando las partículas jesuíticas de esta pieza con otras del Archivo, atribuidas ya al puño y letra de Martin Schmid, estamos en condiciones de afirmar que la copia es de su mano.

Estilo: La atribución a Martin Schmid es sostenible a través del análisis musical. Leonardo Waisman (1996:62) describe el “tipo estilístico” del compositor y enumera algunos de sus rasgos más característicos, los que resumimos a continuación:

- Preferencia por el compás de tres negras, en modo mayor, patrones rítmicos de minué o *ländler*.
- Melodías simples, diatónicas.
- Armonía limitada a los acordes más usuales.
- Unidades formales de dos compases, reunidas en grupos de dos o tres unidades.
- Movimiento melódico de las voces casi siempre por grado conjunto con algún intervalo sencillo (4ª justa, acorde de tónica desplegado). Uso frecuente de un tipo melódico que alterna el V grado en los tiempos débiles con la sucesión I, II, III en los tiempos fuertes.

⁸ En todas las partículas del Archivo Musical de Chiquitos se cuentan aproximadamente una docena de manuscritos fechados.

- Pocas modulaciones a tonos cercanos; a menudo se abandona rápidamente la meta tonal alcanzada para regresar a la tonalidad principal. Saturación con los acordes principales de esa tonalidad.
- Retorno al material del comienzo, casi siempre variado, en las últimas secciones de la obra.
- “Textura básicamente homofónica, muy rala por el predominio de alternancias entre voces o imitaciones sin contrasujetos”.
- Conducción de voces a menudo incorrecta para la preceptiva académica; en ocasiones se asemeja más a la heterofonía que al contrapunto.
- Uso extensivo de “ecos” entre violines y voces.
- Facilidad de ejecución.

En este *Ave maris stella* es posible constatar muchas de estas características. La escritura es a tres partes vocales (S, A, T) con acompañamiento de violín y bajo continuo. Predomina un pie ternario danzable, de comienzo anacrúsico y final femenino. El carácter general de la pieza es simple, diáfano, siempre amable. Está estructurada en dos partes, A – B, a las que se añade un postludio o interludio instrumental (*Sonata*).

La primera parte, A (c. 1-20), presenta la melodía en el soprano, articulada en frases simétricas de dos compases de comienzo anacrúsico. Caracterizan a este solo vocal el movimiento por grado conjunto (la melodía incluye sólo un salto de 3ª menor descendente) y la facilidad de ejecución. El acompañamiento está formado por un bajo *corrente*, que exceptuando los momentos en que imita el motivo inicial del canto, se mueve permanentemente en corcheas. El violín alterna entre dos funciones: imita (anticipa, en el caso de los primeros compases) en *ecco* la melodía del soprano, generalmente a distancia de 6ª (c. 2-3, c. 5-6) u 8ª (c.15-16), o duplica a la 8ª el movimiento del bajo; nunca presenta una melodía que le sea propia. Hasta el c. 20, con excepción de los compases ya mencionados para ejemplificar la función de *ecco*, violín y bajo continuo se mueven en octavas paralelas, sin llegar a desarrollar un verdadero contrapunto con la melodía principal. La textura es muy liviana y por momentos pobre. La prevalencia del diatonismo es absoluta y la armonía alterna solamente entre I y V grados de la tonalidad principal.

La segunda sección, B, abarca los compases 21 a 47 y constituye la contrapartida coral de lo que canta el soprano solo en la primera parte. Las tres voces marchan homofónicamente, acompañadas por el bajo continuo. El violín interviene realizando *eccos* como en la sección anterior o se calla (en vez de duplicar el bajo a la 8ª); otras veces canta a la 8ª del soprano. La sección no presenta más novedades en lo que a estructuración del discurso y fraseo se refiere, con excepción de una brevísima incursión a la dominante, re mayor, (c.27-28). Tras retornar inmediatamente a sol mayor (c.29 con *levare*), contralto y tenor cantan a dúo; violín y bajo continuo les responden (c.29-34). Este trabajo de pregunta-respuesta en dúos es uno de los recursos más empleados por el compositor para dar variedad a la textura que, sin dejar de ser homofónica, da la sensación de ser imitativa. En el c. 35 coro e instrumentos se suman para preparar el final en *tutti*, siempre sobre la tónica.

La *Sonata* (c. 48-59), postludio compuesto sobre la melodía inicial del soprano solo, conecta con una nueva presentación del himno, hasta conformar el total de cuatro estrofas. Escuchamos en ella la reiteración del primer material musical, presentado ahora en tres frases de dos unidades anacrúsicas cada una.

La poca fluidez de la forma y la ausencia de tensiones internas se deben al empleo que el compositor hace de la tonalidad principal, de la cual pareciera no poder salir, tal vez por el

uso excesivo de las funciones dominante-tónica (la subdominante aparece a veces, muy de paso) . Casi no hay arco tensional en lo que a modulaciones se refiere. Si bien el bajo tiene características de un verdadero bajo barroco, su idiosincracia parece no condecir con la melodía del soprano, cuya regularidad y claridad en el fraseo la acercan más al preclasicismo. Esta falta de acuerdo estilístico parece obra de quien toma una melodía conocida, separa la parte inicial de las frases y las presenta como *motto*, le intercala luego una serie de *ritornelli*, con lo cual la forma resulta ampliada, y trata de darle unidad a través de los comienzos imitativos del acompañamiento. En el c. 40 se producen 8ª paralelas entre soprano y tenor y entre contralto y violín, y en el c. 22 escuchamos un cruzamiento entre tenor y violín (que coloca al acorde en segunda inversión) debido a una conducción de voces poco cuidada. Estas características, entre otras, nos hablan de que estamos frente a la obra de un compositor amateur.

Las cuatro estrofas que componen el himno han sido puestas en música en dos secciones que se repiten. Cada estrofa es entonada dos veces: el solista la presenta y el coro responde con el mismo texto. A cada verso le corresponde una unidad musical de dos compases. El primer verso ha sido aislado y empleado a la manera de un *motto* de aria. Cada estrofa está compuesta por cuatro versos. En la primera sección, encontramos el *motto*, es decir, el primer verso de cada estrofa, repetido y continuado luego en la primera frase de cuatro compases. Para completar la simetría musical, los dos últimos versos también se reiteran. Las repeticiones de texto siempre coinciden con las de la música. Los mismos procedimientos aparecen en la sección coral.

Texto: Ver *Hi 01* en este mismo trabajo.

Ave maris stella – Hi 03, Inv. 110 en sol mayor

Autor: Anónimo.

Orgánico: S, Vn, Bc.

Completo. Particelas jesuíticas y postjesuíticas provenientes de Santa Ana y de San Rafael.

Tipo formal: himno canción (para solista).

Asignación litúrgica: Ver *Hi 01* en este mismo trabajo.

Comentario sobre las fuentes: Las particelas de este himno aparecen copiadas en los cuadernillos de misas excepto una de violín postjesuítico, que se conserva en un cuadernillo mixto (A 21, fol. 11v.). La ubicación de la pieza es siempre posterior al bloque de Ofertorios Marianos y generalmente unida a *Ad Mariam, VI 01, Inv. 10.01*. Los catalogadores del Archivo consideraron que tanto el *Hi 03* como el motete son piezas insertadas aún en tiempo jesuítico pero en época posterior al ordenamiento del repertorio.

Estilo: siglo XVIII, con rasgos preclásicos. La forma de este himno se corresponde con la primera sección (generalmente nombrada “A”) de un *aria da capo*, conformando el siguiente esquema:

: Ritornello 1 - Solo 1 - Ritornello 2 - Solo 2 - Ritornello 3 :				
T – Tm – T	T – D	D -----	D – T	T – Tm – T
c. 1-15	c. 16-31	c. 31-37	c.37-55	c.55-65
	Estrofa 1		Estrofa 2	
	Estrofa 4		Estrofa 5	

La pieza se halla copiada en dos folios, cada uno de los cuales equivale a la interpretación integral del esquema precedente. Esto da como resultado una repetición total de la forma, tal como hemos intentado reflejar en nuestro diagrama.

La exposición del *ritornello* incluye un paso por la tónica menor, es decir, lo que Galeazzi denomina “pasaje característico”⁹. La consideración de este elemento nos resulta de gran importancia a la hora de realizar una datación tentativa de la pieza, que sería alrededor de la mitad del siglo XVIII. El plan tonal es claro y muy direccional, oscilando siempre entre Sol mayor, su paralela menor y la dominante, Re mayor. Las modulaciones y la escritura de las partes revelan el oficio de un compositor profesional. El fraseo tiende a la simetría, enfatizada por la regularidad del ritmo armónico.

La datación a través de los rasgos estilísticos que es posible hacer de la obra reforzaría la presunción de los catalogadores acerca de que esta versión del Ave maris stella habría sido incorporada al Archivo una vez finalizada la organización del repertorio en los diferentes cuadernillos (entre 1740 y 1750). Vale decir entonces que no pasó mucho tiempo entre la fecha de composición y la llegada de la obra a las misiones, lo que equivaldría a afirmar que la obra no fue traída por ninguno de los actores del escenario musical chiquitano que conocemos (Schmid, Messner, Knogler) sino que llegó entre 1750 y la fecha de expulsión de los jesuitas.

De las siete estrofas del texto del himno se han musicalizado sólo las número 1, 2, 4 y 5, distribuidas en las cuatro intervenciones del solo vocal. Por la forma en que ha sido colocado el texto es posible deducir que estamos ante un contrafactum, cuyo original desconocemos. Nos inclinamos a pensar que la pieza llegó a Chiquitos ya en su versión de himno mariano, ya que para ese entonces los misioneros contaban con otras versiones del Ave maris, mucho más adecuadas a las habilidades musicales de los neófitos chiquitanos y más acordes a la tónica general del repertorio de las misiones que esta aria, importada del campo operístico, cuyo éxito depende de la destreza vocal del cantante.

Texto: Ver *Hi 01* en este mismo trabajo.

Cor Jesu, cor purissimum – Hi 08a, Inv. 321 / Jesu dulcis memoria – Hi 08b, Inv. 307, en re mayor

Autor anónimo.

Orgánico: S, Vn1, [Vn2, Bc].

⁹ *Elementi teorico-pratici di musica*, Roma, 1791 a 1796, 2 vols.

La obra se completa con el violín segundo y el bajo continuo de su *contrafactum* (*Hi 08b*). El texto ha sido reconstruido con mucha dificultad, ya que los manuscritos conservados están muy deteriorados.

Tipo formal: himno canción (para solista).

Asignación litúrgica: *In Festo SS. Cordis IESU* (según *Ordo* de San Rafael, fol. 11).

Comentario sobre las fuentes: se han conservado tres particelas jesuíticas de San Rafael de Chiquitos (S/01, S/02 y V1/01) y tres postjesuíticas: una de San Rafael (V1/12) y dos de Santa Ana (V1/11 y V2/11); todas ellas fueron asignadas en un principio a *Cor Jesu*. Por concordancia caligráfica con Bc/11 del *contrafactum* de esta obra, *Jesu dulcis memoria Hi 08b*, hemos transferido la particela de V2/11 al orgánico del *contrafactum*. Hasta la presente revisión del *Catálogo, Hi 08b* no contaba con ninguna parte de violín, puesto que las particelas V1/12 y V2/11 no llevan indicación alguna, ni en el título ni en el *incipit*, que indique a qué obra pertenecen. Suponemos que al haber encontrado una copia jesuítica de violín con el título *Cor Jesu, cor purissimum*, (V1/01) los realizadores del catálogo lógicamente asignaron ambas a ese himno y no a su *contrafactum*.

En cuanto a las particelas pertenecientes a *Hi 08b*, observamos que la obra está contenida en tres copias jesuíticas y dos postjesuíticas (S/01, S/02 y Bc/01; S/11 y Bc/11, respectivamente), además del V2/11 al que nos referimos en el párrafo anterior. Llamó nuestra atención la ausencia de violines en esta pieza y la de bajo continuo en *Hi 08a*. En los *Cuadernillos de Ofertorios* de San Rafael, de donde provienen la mayoría de las particelas, las partes de soprano de ambas piezas han sido copiadas una a continuación de la otra: en R 35, cuadernillo jesuítico del núcleo más antiguo, *Jesu dulcis* ha sido copiado entre los folios 53-53v y a continuación su *contrafactum*, *Cor Jesu*, en 53v-54; en R 42, cuadernillo jesuítico también, aparece *Jesu dulcis* en los folios 49v-50 y *Cor Jesu* en 50-50v. La ubicación de las fuentes en los cuadernillos no permite inferir qué obra llegó primero al Archivo y el texto no contribuye a dilucidar cuál de las dos sirvió de base para la otra (la métrica coincide en ambas). Parece cierto que a la hora de copiarlos en los cuadernillos, ambos himnos formaban parte ya del repertorio. La ausencia de violines para *Jesu dulcis*, así como la concordancia de caligrafía entre particelas provenientes de diferente pueblo (Bc/11, encontrada en San Rafael, y V2/11, proveniente de los papeles de Santa Ana), puede explicarse mediante la hipótesis de un traslado de esos papeles de música de un pueblo al otro. Nuestra teoría es que en San Rafael se encontraban dos juegos de particelas vocales, uno para cada versión de texto, y un solo juego de particelas instrumentales, usadas para ambas piezas indistintamente; que al fundarse Santa Ana se hayan copiado, éstas y otras obras, para uso del nuevo pueblo y que, por razones que ignoramos, los papeles fueron trasladados de San Rafael a Santa Ana, en el siglo XVIII o en época más reciente, tal vez en calidad de préstamo para su copia. No obstante todas estas y otras especulaciones posibles, la circulación de la música en el ámbito de las reducciones jesuíticas chiquitanas continúa siendo un misterio.

Estilo: Barroco tardío. Es un concierto vocal (según la tradición alemana), sin que por ello sea de difícil ejecución. El grado de elaboración y la manipulación que el compositor hace del material musical, ponen de manifiesto que esta pieza procede de un contexto europeo y que su autor era un músico formado y con oficio. Podemos emparentar esta pieza con la tradición de las cantatas corales alemanas, que dividen la melodía del coral en varias

intervenciones del coro que se alternan con breves *ritornelli*. Pertenece también a esta tradición el diseño melódico que, respetando siempre el ritmo del texto, se articula en pequeños motivos muy cantables.

El tratamiento de los violines es del tipo usado en los acompañamientos de arias: melodías construidas sobre diseños escalísticos y fórmulas melorítmicas, generalmente en grupos de cuatro semicorcheas, puestos en secuencias o formando parte de progresiones armónicas por quintas. En su transcurso emplea bordaduras, apoyaturas, trinos y dobles cuerdas. La textura es siempre variada e incluye momentos de verdadero contrapunto a tres voces. El segundo violín cumple diferentes funciones a lo largo de la pieza: duplica la melodía del primer violín en sextas paralelas, o se mueve homorítmicamente con el bajo conservando su propio movimiento melódico, otras veces comparte el protagonismo en el canto con el primer violín (c.6-9) o con el bajo (c.11-14). Durante las intervenciones vocales el acompañamiento se reduce a bajo solo; alivianando la textura el compositor logra enfatizar a la vez los contrastes y la variedad de color y densidad sonora.

La estructura formal recuerda a la del concierto italiano, que alterna *solí* modulantes con *ritornelli* que reafirman la tonalidad a la que ha arribado el solista. El *ritornello* inicial comienza en la tónica, re mayor, presentando en el primer violín una melodía jerarquizada en compás de cuatro cuartos; el violín segundo acompaña a distancia de 3ª o 6ª. En el c. 6 se inicia el paso a la dominante, la mayor, unido a un cambio de textura: la melodía se escucha ahora repartida entre ambos violines. Comienza luego la vuelta a la tónica y, tras una fórmula de cierre, aparece la cadencia en re mayor (c.11) a la vez que se produce otra variación textural: mientras el primer violín desarrolla un *bariolage* sobre acordes desplegados, violín segundo y bajo continuo avanzan en forma paralela, ejecutando breves frases separadas por silencios de corchea (c.11-14). A nivel armónico, el movimiento se lleva a cabo a través de una progresión no modulante, que atraviesa las regiones del IV, V y VI grados de re mayor. Una nueva fórmula de cierre sirve para finalizar la presentación del *ritornello* en el c. 15, donde una cadencia en re mayor y un breve silencio preparan la entrada del canto.

La profusión de ideas que presenta el *ritornello* inicial está compensada por la presentación frecuente de elementos melódicos y rítmicos que se perciben más como detalles en común que como reiteración o elaboración de motivos ya escuchados. A excepción de los tres primeros compases, el resto del material melódico es bastante impersonal, es decir, fórmulas modeladas sobre escalas ascendentes, descendentes, secuencias y acordes desplegados, que por su escasa relevancia dejan poca huella de su paso en nuestra memoria. Curiosamente, nada de esta multiplicidad de motivos se reiterará a lo largo de la pieza a manera de *ritornello* propiamente dicho. La relación que guarda esta extensa introducción instrumental con los interludios que ocurren dentro de la pieza es sólo a nivel de pequeños elementos que se repiten, sobre todo en momentos cadenciales o de cierre de alguna sección.

Desde la entrada de la voz (c. 16 con *levare*), comienza la alternancia que anunciáramos entre *solí* y *ritornelli*, que responde al plan tonal resumido en el siguiente esquema:

1º solo	<i>Ritornello</i>	2º solo	<i>Ritornello</i>	3º solo	<i>Ritornello</i>	4º solo	<i>Ritornello</i> final
Re	Re	La	La	si	si	Re	Re
c.16	c. 20	c.22	c.26	c.28	c.32	c.34	c.40

La forma se desenvuelve de manera simétrica, combinando sucesivamente dos procedimientos:

1. el soprano presenta un motivo anacrúsico a manera de *motto*, desplazándose a una nueva tonalidad; los violines realizan un breve comentario que cierra sobre la tonalidad dejada por el solista (c.16-17, 22-23, 28-29, 34-35).
2. la voz desarrolla el *motto* en una frase de dos compases (a excepción de la frase final, ampliada a cuatro para cerrar la intervención vocal), cadencia luego en la meta tonal alcanzada; los violines afirman la nueva armonía desplegando motivos en *bariolage* sobre las notas del acorde de tónica. A dos compases cantados corresponden otros dos de intervención instrumental (c.18-21, 24-27, 30-33).

A la última frase del solista (c.36-39) le sigue el *ritornello* final, que presenta la particularidad de dirigirse a la tónica menor (c.43) antes de la resolución dominante-tónica esperada para concluir.

Como dijimos anteriormente, el material de los *ritornelli* es siempre nuevo. Ni siquiera en el *ritornello* final se retoman o reelaboran motivos ya escuchados. Sólo el *bariolage*, de diseño siempre cambiante, se percibe como elemento común entre las diferentes partes instrumentales.

In fine encontramos la indicación *Da capo*. Hemos adjuntado como apéndice a esta obra una reelaboración abreviada del *Da capo*, presumiblemente realizada por los músicos de las misiones. La versión abreviada contiene sólo los tres primeros compases del *ritornello* inicial, que más bien deberíamos llamar “introducción”, seguidos inmediatamente del c. 15, que prepara la entrada del canto. Estos tres compases sí se escuchan como algo que retorna. Tal vez sea a causa de su estructura armónica, que descansa sobre los grados fundamentales de la tonalidad, o quizás por la personalidad de su perfil melódico. Los elementos más destacables del diseño melódico son el silencio de semicorchea del primer compás, que le otorga un impulso que se mantiene siempre ascendente y renovado en cada articulación, y la constante asimetría de las frases que lo componen.

Texto: *Cor Jesu, cor purissimum* no se encuentra en las recopilaciones de texto más conocidas y completas, tales como *AH* o *RH*. Sólo hemos hallado dos referencias en RISM cuyo título coincide con el del himno que nos ocupa: un anónimo en Freising (Baviera) de ca. 1795 (Weyarn Pfarrkirche Bibliothek) y el opus 99 de Franz Schöpf (Innsbruck, ca 1900). Nos ha sido imposible acceder a estas piezas para poder consultar su texto. La versión conservada en el AMCh consta de tres estrofas y su métrica corresponde al esquema de dímeter yámbico, característico del himno ambrosiano. Hasta el momento no nos ha sido posible reconstruirlo en su totalidad.

La devoción al Corazón de Jesús alcanzó un gran desarrollo a fines de la Edad Media, sobre todo en Alemania, a raíz de las visiones de Santa Matilde y Santa Gertrudis de Hefta. La iconografía ha representado desde aquella época imágenes del “Corazón abierto por la lanza y rodeado de llamas o sólo con el anagrama JHS; o también rodeado de dos manos y de dos pies taladrados” (Garrido, 1961:503). A pesar de su popularidad, fue la última fiesta solemne insertada en el ciclo de Pascua (Pascher, 1965:309). En 1670, el obispo de Rennes le otorgó a San Juan Eúdes un permiso para celebrar solemnemente la fiesta del Sagrado Corazón de Jesús cada 31 de agosto en las casas de su Congregación. “Muchas otras diócesis imitaron el ejemplo del obispo de Rennes, no sólo en Francia, sino también en Italia y Alemania” (Garrido, 1961:503). A partir de entonces, numerosas

peticiones para que se instituyese la fiesta en honor del Corazón de Jesús fueron remitidas a la Santa Sede, pero sólo en 1765 el papa Clemente XIII dio su autorización por primera vez. Un segundo rito fue aprobado por la Sagrada Congregación de Ritos en 1768, pero sin abolir el primero. Por último, en 1928 apareció el tercer oficio litúrgico de esta fiesta, que suplantó a los otros dos. Nuestro *Cor Jesu* no forma parte de ninguna de estas tres liturgias oficializadas.

La Compañía de Jesús siempre se manifestó gran propagadora de esta devoción. La primera iglesia que se levantó en honor del Corazón de Jesús se debe a los jesuitas que fueron a misionar en 1585 a Cuaraparay (Brasil). (Garrido, 1961:503).

Recordemos además que las iglesias y colegios jesuíticos americanos exhiben el anagrama del Corazón de Jesús (JHS: *Jesu Hominis Salvator*) como identificador de la misma compañía. Por otra parte, la obediencia y la “mansedumbre de corazón”, predicadas con tanta insistencia por Ignacio a sus hijos, se relacionan íntimamente con el espíritu de esta devoción.

No sabemos a ciencia cierta desde cuando los jesuitas celebraron esta fiesta en las Misiones de Chiquitos; desconocemos si gozaban de alguna licencia especial que les permitiese incluir esa devoción en su catequesis. El único dato con el que contamos es que este himno está incluido en el *Indice de música paralitúrgica para la misa* de San Rafael. La fecha aproximada de la confección de este texto ha sido calculada ca.1750 por el equipo de investigadores argentinos que ordenó y catalogó el Archivo. Profundizar en las particularidades de la liturgia de la Compañía, en las devociones que promovieron entre sus catecúmenos indígenas como así también en la espiritualidad ignaciana, se presenta como el camino que puede conducirnos a arrojar nuevas luces no sólo sobre la práctica musical de las misiones sino también sobre la organización litúrgica y el ordenamiento del Archivo Musical de Chiquitos.

Creator alme siderum – Hi 10, Inv.168 , en sol mayor

Autor: Martin Schmid. Atribución en función del estilo y del material musical empleado.

Orgánico: S (solo), A, T, Vn., Bc.

Completo. Numerosas particelas jesuíticas y postjesuíticas de San Rafael y Santa Ana.

Tipo formal: himno motete, con dos arias de soprano

Asignación litúrgica: En el *Indice* de San Rafael aparece indicado para el segundo domingo de Adviento. El L.U. lo prescribe como himno de Vísperas del primer domingo de Adviento.

Comentario sobre las fuentes: este himno se halla copiado en cuadernillos de Ofertorios. La particela de soprano S 01 del manuscrito R 35 (fol 41v.-42v.) presenta algunos elementos de interés, tales como sílabas de solmización agregadas con otra tinta sobre las primeras notas y la indicación *Da capo* al final de la copia. Es la única particela que se ha

conservado de la pieza que lleva ese aviso. El primer dato podría interpretarse como una pista para especular sobre la metodología empleada para la enseñanza musical entre los chiquitanos en tiempos jesuíticos. El segundo, por su parte, aporta el indicio de que el himno terminaba con la repetición de la primera sección, escrita para el coro a tres voces (no indicado ni sugerido por el autor de la edición que hemos utilizado). Ambos elementos nos hablan del usuario de esta partitura, ¿un misionero?, ¿un indio? En cualquier caso, un soprano que podía leer música y que tal vez podía también ejercer la dirección del conjunto.

Estilo: Barroco tardío. Es posible atribuir este himno a Martin Schmid por sus rasgos estilísticos y por su parentesco musical evidente con el salmo *Sa 26 Laetatus sum, Inv. 144*, atribuido a Schmid por Bernardo Illari (1991-93: 59).

Muchas de las características del salmo enumeradas por Illari son compartidas por el himno que nos ocupa:

- la forma basada en frases de corto aliento
- la repetición instrumental de motivos previamente cantados
- intentos de introducir en una textura general homofónica imitaciones o movimientos de voces sin demasiada preocupación por el respeto a la ortodoxia del contrapunto
- organización en varias secciones que combinan solos, coros y breves intervenciones instrumentales (en este caso, tres secciones y repetición de la primera: coro, dúo de soprano y contralto, soprano solo, coro)

Los motivos comunes a ambas piezas son los siguientes:



Creator alme, tenor, c. 1



Creator alme, tenor, c. 31



Laetatus sum, soprano, c. 13



Creator alme, soprano, c. 12



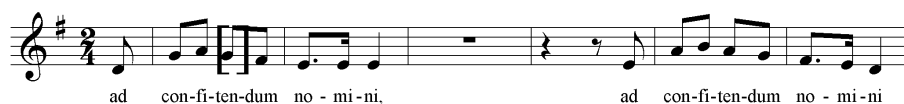
Laetatus sum, soprano, c. 150



Creator alme, soprano, c. 33



Laetatus sum, tenor, c. 73



Laetatus sum, contralto, c. 85

En este caso, es particularmente difícil saber cuál de las composiciones sirvió de molde para la otra. Si aceptamos lo que Illari propone acerca de la datación de los cuadernillos de Vísperas y de Ofertorios (Illari 1991-93:30), podríamos afirmar que *Creator alme siderum* precedió a *Laetatus sum*. No obstante todas las posibles especulaciones que podríamos realizar en torno a esto, no hay evidencias concluyentes que sostengan esa idea.

Exsultet orbis – Hi 12a, Inv. 165 / Caelestis urbs Jerusalem Hi 12b, Inv. 162, en sol mayor

Autor: anónimo

Orgánico: S (solo), A (solo), T (solo), Vn, Bc.

Completo. Numerosas partecelas jesuíticas y postjesuíticas de ambas versiones provenientes San Rafael. En el caso de *Caelestis urbs*, no se han conservado copias de Santa Ana.

Tipo formal: himno motete.

Asignación litúrgica: En el L.U. figura como himno de Segundas Vísperas de Oficio común de los Apóstoles y Evangelistas. En el *Índice* de San Rafael, *Exsultet orbis gaudiis* aparece prescrita en diferentes ocasiones, todas relacionadas con festividades de los Apóstoles:

- In Festis Apostolorum* (fol. 11v.)
Die 25. Januarii In Conversione S. Pauli Apostoli (fol. 15v.)
Die VI. Maji. In festo S. Joahhis ante porta (fol. 17)
Die 30. Junii. In Commemoratione S. Pauli Apostoli (fol. 18)
Die 6. Julii. In Octava Apostol.m Petri et Pauli (fol. 18)
Die 25. [Julii] In festo S. Jacobi Apostoli (fol. 18v.)
Die 26. Augusti. In festo S. Petri ad Vincula (fol. 19v.)

Caelestis urbs no figura en el *Indice* de San Rafael. En el L.U. se lo coloca como parte del oficio de Segundas Vísperas en el ritual correspondiente a la dedicación de una iglesia.

Comentario sobre las fuentes: Ambas versiones del himno se hallan copiadas en cuadernillos de Ofertorios, tanto del juego jesuítico como en reproducciones postjesuíticas. En el caso de *Caeletis urbs* sólo se conservan copias de San Rafael. Vale la pena detenerse en el detalle de que sólo una de las versiones, *Exsultet orbis gaudiis*, se halla en el *Indice* de San Rafael. Si tenemos en cuenta el texto y el estilo de la melodía, pronto coincidiremos con los catalogadores del Archivo en que la musicalización original es la de *Exsultet orbis*. Sin embargo, en todos los cuadernillos jesuíticos, *Caelestis urbs* está copiada siempre antes, inmediatamente o a distancia de pocos folios de *Exsultet orbis gaudiis*. La excepción es *R 44*, en el cual *Exsultet* figura en los fol. 14v.-15 y *Caelestis urbs* en los fol. 27-27v.

Vale decir que, si bien el *Índice de música paralitúrgica para la misa* de San Rafael puede darnos alguna idea de la datación y de cómo se fue conformando el repertorio del Archivo, no es posible extraer de ese documento resultados concluyentes, puesto que, tal como ocurre en este caso, las evidencias que aporta entran en contradicción con otras fuentes.

Estilo: Barroco tardío. Utiliza el estilo concertado para conformar tres grandes secciones: la primera estrofa, tratada a tres voces, con la inclusión de un breve dúo de soprano y contralto solos (c. 39 a 50); una estrofa a modo de solo de soprano (la segunda) y otra a cargo del tenor solo (la tercera estrofa de un total de seis). No podemos hablar aquí de arias solistas por la brevedad de las secciones y porque la forma no responde a ningún tipo de aria con esquema formal fijo.

El tratamiento musical recuerda más a la estructura de los corales protestantes y a los cantos devocionales alemanes que a un aria de canta o una copla de villancico. Un tratamiento similar hemos descrito ya al hablar del himno *Cor Jesu, cor purissimum Hi O8a*. Todas las secciones están estructuradas en base al texto, al estilo de los motetes vocales, donde cada verso de la estrofa da lugar a una nueva frase musical. Breves intervenciones del violín conectan los diferentes pasajes. La repetición de texto se ha realizado libremente, sin tener en cuenta la simetría formal ni la regularidad en el fraseo.

Armónicamente es también muy sencillo. Toda la primera sección se desenvuelve en sol mayor, con un breve pasaje por la dominante (c. 25 al 30) cuya duración no alcanza para generar tensión interna. La parte de soprano solo (c. 77 a 107) transcurre en la relativa menor, destacándose una clara alusión al motivo inicial del himno sobre la palabra “caeli”, esta vez en modo menor (c. 94 y 95). Sin preparación, el tenor retoma sol mayor al iniciar la estrofa que tiene a su cargo y se mantiene en esa tonalidad hasta el final.

Ambas versiones del himno repiten la estrofa inicial para finalizar. Como diferencia podemos destacar que la versión correspondiente a *Exsultet orbis gaudiis* contempla el canto de cinco de las seis estrofas del himno, repitiendo las secciones solistas de soprano y tenor (correspondientes a las estrofas cuatro y cinco del texto) antes de la repetición final de la primera estrofa. Esta estructura daría mayor equilibrio general a la forma, dada la brevedad de las secciones solistas ya señalada.

Gloria, laus et honor – Hi 14, Inv. 367, en la menor

Autor: anónimo.

Orgánico: S, A, T, B, Bc.

Incompleto. Se conserva una sección polifónica, con grandes lagunas en las voces de S y A, con acompañamiento de Bc., que corresponde al estribillo o responso del invitatorio (estrofa introductoria). Faltan por completo las dos primeras estrofas del himno. Una partícula de soprano postjesuítica proveniente de Santa Ana contiene las estrofas 3, 4 y 5.

Tipo formal: Polifonía en *stile antico*. Varias estrofas a una sola voz, con diferente música, alternan con un estribillo a cuatro voces.

Asignación litúrgica: no aparece especificado en el *Índice de música paralitúrgica para la misa* de San Rafael. Su ubicación constante en los manuscritos, entre las antífonas *Cum appropinquaret* e *Ingrediente Domino*, hace pensar que se cantaba, como actualmente, al entrar en la iglesia luego de la procesión de Domingo de Ramos.

Comentario sobre las fuentes: este himno ha sido copiado en los cuadernillos jesuíticos de *Responsorios* de San Rafael (*R 51, R 52, R 53, R 54 y R 55*). Estos cuadernillos contienen la música para la liturgia de Domingo de Ramos, Semana Santa, fiesta de la Purificación y otras ocasiones tales como los Siete Dolores de la Virgen. Las piezas que integran este repertorio son *a capella*, o con un sencillo acompañamiento de bajo continuo, a dos, tres o cuatro voces. No hay arias solísticas. Incluye restos de “monofonía litúrgica”¹⁰. Los rasgos sobresalientes de estas piezas son la sencillez, la sobriedad y la seriedad.

El himno *Gloria, laus et honor* aparece en varios de los cuadernillos jesuíticos acompañado de las antífonas *Cum appropinquaret* e *Ingrediente Domino*, que forman parte de la liturgia del Domingo de Ramos. Según las notas anexas al *Catálogo del Archivo Musical de Chiquitos*, tomadas por B. Illari y L. Waisman durante la reconstrucción del Archivo, la liturgia de ramos parece haber sido incorporada posteriormente al copiado del núcleo del cuadernillo (responsorios y procesión de Jueves Santo). En el caso de *R 51 y R 52*, cuadernillos jesuíticos de soprano y contralto respectivamente, la incorporación parece

¹⁰ El nombre de “monofonía litúrgica”, dado por los autores del catálogo a estas piezas en estilo de canto llano, responde a que se constató un corpus de música monódica, de uso litúrgico, compuesta *ad hoc* por los misioneros. El repertorio contiene además una serie de cantos en chiquitano. Gerardo Huseby, miembro del equipo de investigadores que reordenaron el Archivo, ha realizado un estudio sobre este tema, que fue presentado en las *Vº Jornadas Argentinas de Musicología* (Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1991) y permanece inédito.

haber sido hecho por una mano postjesuítica, y en el caso de *R 53*, *R 54* y *R 55* (cuadernillos de tenor, bajo y continuo), por una mano jesuítica.

Estilo: polifonía en *stile antico*, contrapunto nota contra nota. Escrito en compás mayor (♩), alterna blancas y redondas, con la inclusión de algunas negras. El trozo polifónico que se ha conservado suma un total de 20 compases, articulados en dos secciones que corresponden a los dos versos de la primera estrofa del himno, usada como estribillo o responsorio. La primera sección, c.1-11, comienza en la menor, presenta una cadencia central en sol mayor (dominante de la relativa mayor, c.5) y concluye en do mayor en la doble barra. La segunda sección, se mantiene en la relativa mayor y se dirige a la tónica para la cadencia final (c.20-21).

Por lo que se puede apreciar en este fragmento, las voces se mueven en bloques sonoros. No hay entradas sucesivas ni desfasajes rítmicos. El texto es cantado al mismo tiempo por las cuatro voces, incluso en los melismas, que nunca abarcan más de cinco notas. A excepción del bajo, que presenta un registro de 9ª, las voces se mueven en un ámbito estrecho de 5ª o 6ª. La melodía se desarrolla por grado conjunto, con alguna nota sensibilizada en los puntos cadenciales.

La pieza no está construida sobre un canto preexistente (gregoriano o no), al menos de nuestro conocimiento. Esto condice con la afirmación de Carmen Julia Gutiérrez en cuanto que durante los siglos XVI y XVII, los polifonistas españoles utilizaron “textos y melodías de nueva composición, en contra de los dictados de Trento y Roma”, además de seguir usando los “cantus firmus y textos de la antigua liturgia hispánica” (C. J. Gutiérrez, 2000:306). En cuanto a las melodías de las estrofas 3, 4 y 5, conservadas sólo en el soprano, cabe aclarar que tampoco corresponden a la versión gregoriana del himno, al menos la perteneciente al rito romano. Teniendo en cuenta el estudio realizado por Gerardo Huseby sobre los restos de canto llano del Archivo de Chiquitos, llegamos con él a la conclusión de que es una melodía de nuevo cuño, al tipo de las antifonas que fueron adaptadas para uso litúrgico de las misiones, pero no se trata de melodías al estilo de las destinadas allí al canto monódico. Armónicamente, estas tres estrofas siguen el mismo curso tonal: comienzo en la menor, cadencia en sol mayor, permanencia en do mayor y vuelta a la menor hacia el final. Melódicamente están muy emparentadas con el fragmento polifónico, sin llegar a presentar repeticiones textuales. La música se repite en las estrofas 3 y 5, la de la estrofa 4 es diferente. Teniendo en cuenta que, tanto en la tradición italiana como en la española, se ponían en polifonía las estrofas pares o las impares (y se utilizaba la misma música para las diferentes estrofas), con las que se alternaba el canto llano, no nos es posible determinar la manera en que se cantaba este himno: el trozo de soprano comprende dos estrofas impares y una par, es decir que estamos frente a un caso de “variación polifónica”, desconocida en la práctica española, pero de larga data en la corte papal (Gómez Pintor, 1994:35; Perkins, 1999:544-45).

Por otra parte, al final de la partícula jesuítica de bajo (B/01) se lee *Israel*, o sea, el *incipit* de texto de la estrofa uno del himno. Podemos conjeturar entonces que esta estrofa era entonada (por el bajo?) en algún tipo de canto llano. En cuanto a la segunda estrofa, podemos pensar que, a la manera española durante el siglo XVIII (Gembero, 1995:380), se intercalaban también secciones de órgano solo (el empleo de este instrumento en las misiones de Chiquitos está ampliamente documentado), o bien que la música de las estrofas 3 y 4 formaba parte de una composición hoy incompleta, que alternaba ambas melodías en textura polifónica. Así, la estrofa 2 podría cantarse con la música de la cuarta estrofa.

En conclusión, hay elementos estilísticos que emparentan este himno con las tradiciones romana y mística española de los siglos XVI-XVII: textura homofónica, declamación silábica del texto, predominio del sentido de organización vertical. Al mismo tiempo, la variación polifónica la distancia de la tradición española y la acerca a la de la corte papal.

Texto: el autor de este texto es el obispo Teodulfo de Orleáns († 821). Desde la Edad Media este himno ha ocupado un lugar preferencial en la procesión del Domingo de Ramos. En el estribillo, el autor de la música ha respetado el acento prosódico del texto, colocando negras en sílabas breves como *ri-a* (gloria) o *pu-e* (puerile); los melismas han sido reservados para *Gloria*, al comienzo, y *pium*, en la cadencia final. Palabras como *honor* y *redemptor* también han sido destacadas a través de acordes sostenidos y cadencias. La versificación ha sido respetada: a cada verso de la estrofa corresponde una sección de polifonía. Sin embargo las cadencias internas de cada sección no coinciden con la puntuación de la estrofa. Tampoco está muy clara la forma total del himno, pero a juzgar por los restos que se conservan, la estructura estrófica del texto no ha servido de molde para la música, que presenta tres melodías diferentes (y hace alusión a una cuarta en el *Israel* de la partícula de bajo).

Iste confessor – Hi 15, Inv. 192 , en sol mayor

Autor: Martin Schmid? Atribución en función del estilo.

Orgánico: S, A, T, Vn. [Bc.]

Incompleto. La parte de bajo continuo se ha perdido. En la versión que ofrecemos ha sido reconstruida por el transcriptor (Piotr Nawrot). Se conservan dos partículas de soprano, una de contralto y una de violín, todas postjesuíticas y procedentes de San Rafael. La única copia cuya datación puede ser de época jesuítica contiene una parte de alto y la voz de tenor y pertenece al repositorio de Santa Ana.

Tipo formal: himno concertado multiseccional.

Asignación litúrgica: no figura en el *Índice* de San Rafael. En el L.U. forma parte del oficio de Segundas Vísperas de Confesor.

Comentario sobre las fuentes: el título de la partícula de soprano S 11, R 68, fol. 03-03v., puede aportar un dato sobre el uso litúrgico que se le daba a esta obra en el ámbito de las Misiones de Chiquitos: “Mor. S.n. Juan de Dios Confesor”. Por otra parte, el fragmento de voz de soprano que se ha conservado en R 77, fol. 01v., en notación musical muy deturpada, data de aproximadamente 1961 (la fecha consta en el recto de mismo folio). Es una hoja de papel pentagramado impreso, con algunas figuras musicales colocadas aleatoriamente sobre el primer pentagrama de la página. El texto en latín, a penas reconocible, ha sido copiado debajo de los pentagramas vacíos de notas y en los que se han colocado algunas líneas verticales similares a la barras de compás. Tal vez sean una ayuda memoria para recordar las pausas y articulaciones del canto. La partícula, atribuida por los catalogadores a Javier Cuyatí (la rúbrica de este maestro de capilla aparece en el fol. 03v),

es una muestra de cómo los maestros de capilla indígenas conservaron el repertorio y los papeles del Archivo a través de las sucesivas copias que realizaron de las piezas.

Estilo: Barroco tardío. Consta de dos secciones claramente articuladas que musicalizan la primera y la cuarta estrofas de las cinco que completan el texto del himno. Se inicia sin anuncio instrumental previo. La primera estrofa está a cargo de soprano solo y transcurre en Sol mayor, con un breve pasaje por la dominante (c. 29 a 31). El fraseo musical no coincide siempre con la versificación del poema, incorporando breves comentarios del violín entre las repeticiones textuales libres que realiza la voz. Se destacan en esta sección los melismas que reflejan la palabra “scandere” (subir, ser elevado). La intervención del solista termina con la repetición del primer *ritornello* (compárense c. 4 a 7 con c. 40 a 43), que redondea la forma y concluye la primera sección.

La respuesta coral conforma la segunda y última parte del himno. Está escrita a tres voces, con ocasionales dúos y solos de las diferentes voces. La textura es predominantemente homofónica y las voces declaman el texto de la cuarta estrofa silábicamente, con excepción de los melismas sobre “concinit” (entona, c. 63-66) y sobre la repetición de la frase final “omne per aevum” (c. 95-98, por toda la eternidad). Sol mayor lidera toda la sección. Desde el compás 75 hay una breve incursión a la menor. Esto podría considerarse un rasgo arcaizante, ya que la manera de explicar este pasaje supone que el autor haya tomado el sol como un octavo modo con dominante en do. La menor no sería otra cosa que un paso por la relativa menor de la dominante del modo. En ese caso, para regresar a sol mayor, en los compases 80-81 el bajo sin duda debería ser re-mi-fa#-sol, marcha que no ha respetado el autor de la reconstrucción del bajo en la edición que presentamos.

Varios de los rasgos que hemos mencionado podrían interpretarse a favor de una atribución de esta pieza a Martin Schmid: la tonalidad empleada, la escritura a tres partes vocales con acompañamiento de violín y bajo continuo, la elección del compás ternario para el tutti, las fórmulas que utiliza el violín en varios pasajes (por ejemplo c. 4-6, c. 17-20), el intento de reflejar musicalmente algunas palabras del texto, el redondear de alguna manera la forma repitiendo elementos presentados al comienzo de la pieza. Sin embargo es necesario reconocer que estas características son comunes a otras piezas del Archivo y no constituyen, entonces, elementos suficientes como realizar una atribución segura. Por otra parte, recordemos que entre las fuentes sólo contamos con una partícula que contiene dos voces, hecho poco frecuente en el Archivo, y cuya datación de época jesuítica es dudosa.

Jesu dulcis memoria – Hi 18, Inv. 158, en fa mayor

Autor anónimo

Orgánico: S1, S2, B, Vn, Bc.

Completo. Partículas jesuíticas y postjesuíticas provenientes de San Rafael. Una partícula de bajo, muy prolijamente copiada, perteneciente a los papeles de Santa Ana.

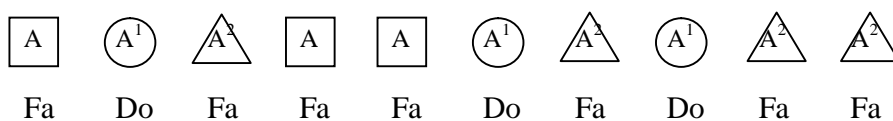
Tipo formal: himno canción (para coro).

Asignación litúrgica: En el *Índice de música paralitúrgica para la misa* de San Rafael encontramos alusión a esta pieza en las siguientes ocasiones: *In Circumcisionem Domini octava*, (fol. 03), *Dom.ca Epiph.ae In festo SS.i Nomi.s Iesu*. (fol. 04v). Sin embargo no es seguro que se esté refiriendo a este himno en particular o a alguno de los otros de su mismo nombre que se preservan en copias jesuíticas en el Archivo.

Comentario sobre las fuentes: particelas jesuíticas y postjesuíticas pertenecientes a los pueblos de Santa Ana y San Rafael. La mayor parte de las copias se encuentran en cuadernillos de Ofertorios.

Estilo: Barroco europeo con influencia de elementos populares indoamericanos. Consta de un *ritornello* inicial, denominado *sonata*, que comienza en fa mayor, se dirige a la dominante y permanece en ella por poco tiempo (c. 9-12), regresa a tónica y cierra sobre ella en el c. 18, dando paso al canto. El coro presenta la primera estrofa seguido de un nuevo *ritornello* en tónica (c.19-34). Sin modular, el coro canta el primer verso de la segunda estrofa en do mayor (c.35-38) y un silencio de corchea es suficiente para volver a la tónica y concluir la estrofa (c.39-44). El *ritornello* que se escucha a continuación está nuevamente en la dominante, sin que se haya preparado la aparición de esta tonalidad (c.45-48). A pesar del *ritornello* que la precede, la última intervención vocal es en fa mayor (c.49-54). El texto de esta estrofa está formado sólo por dos versos y sirve de estribillo final a toda la pieza. El último *ritornello* cierra en la tonalidad principal (c.55-60).

El *ritornello* inicial contiene el material musical de toda la pieza. Está compuesto por tres unidades yuxtapuestas que comparten el mismo material melódico: la primera (en adelante A), se compone de cuatro frases de dos compases anacrúsicos cada una, en fa mayor; la segunda (en adelante A¹), de dos frases en la dominante; la tercera (en adelante A²), de tres frases, en la tónica. Estas tres unidades funcionan como una especie de “ficha intercambiable”, y se combinan de diferentes maneras a lo largo de la obra, dando lugar a una forma unitaria, correcta pero poco variada. La presentación de una “ficha” puede estar a cargo de las voces o de los instrumentos, sin que por ello varíe la tonalidad ni el fraseo que le son propios. Para mayor claridad, incluimos a continuación un esquema de la forma resultante:



La insistencia sobre la fórmula corchea-dos semicorcheas en compás de 2/4 recuerda al pie rítmico que caracteriza algunas danzas americanas del altiplano andino (carnavalito, huayno, yaraví). La nota repetida de la línea melódica, propia de las canciones populares, y la estructuración de toda la pieza en base a frases regulares con poca elaboración temática, revela también influencia local.

La textura es predominantemente homofónica con entradas sucesivas en imitación al comienzo de cada unidad: el violín precede al bajo continuo o bien soprano 1 y soprano 2 entran a dúo, seguidas por el bajo doblado siempre por el continuo. Sólo hacia el final de la forma se introduce una variante a estos procedimientos: en el c.39 el soprano 2 abandona el dúo y entra en el compás siguiente, acompañando al bajo; en el c. 49 se reitera este recurso y se suma el violín, que hasta el momento nunca había intervenido en el acompañamiento

de voces, duplicando al soprano 1. Este *tutti* coincide con el estribillo con que concluye la pieza. Cabe aclarar que, en aras de la imitación, se ha forzado la colocación del texto en las entradas del bajo, que se suma al canto en la mitad o en la sílaba final de algunas palabras, sobre todo en la repetición de la música, es decir en las estrofas 3 y 4. Así, el bajo canta en algunas entradas *do*, (de *dulcedo*), c.19; *ne* (de *omne*), c.23; *huc* (de *adhuc*), c.39.

Si bien la escritura de la pieza es correcta, al escucharla no podemos dejar de pensar en otras obras del Archivo que presentan estas características de “mestizaje” o “hibridación” musical¹¹. Es decir, ritmos y melodías americanos dispuestos en formas y lenguajes del Barroco europeo. Dando rienda suelta a nuestra imaginación, se nos ocurren varias hipótesis sobre el modo en que fue compuesta esta pieza. Tal vez a uno de los neófitos se le ocurrió esta melodía y se la cantó a uno de los padres. Éste último la anotó, le puso el bajo continuo, la armonizó y le interpoló los interludios instrumentales. Otra posibilidad es que alguno de los misioneros haya escrito su versión de lo que le escuchó cantar a algún indio. Cómo haya ocurrido verdaderamente, es lo de menos. Lo importante a tener en cuenta aquí es que hay elementos musicales que evidencian una cooperación, un intercambio, una interacción entre el o los posibles autores de este himno y dos tradiciones musicales diferentes que, combinadas, han dado como resultado un producto musical de características particulares.

Texto: Tiene en total cuatro estrofas. Presenta una especie de refrán al final de cada estrofa o intercalado después del primer verso. Ese refrán consiste en una de las siguientes aclamaciones: *o bone Jesu, o chare Jesu, o dulcis Jesu*. La música refleja este rasgo a través de una rima que aparece en todos los finales de las unidades de que habláramos más arriba. Las únicas excepciones son los compases 12 y 48, finales de *ritornelli* en la dominante, únicos lugares en los que la rima musical no aparece.

El metro de la poesía, dímetero yámbico, es acompañado por el ritmo de la composición, ya que la célula rítmica predominante tiende naturalmente a la acentuación de la fracción más larga que la compone. Los motivos que forman las frases son en su totalidad anacrúsicos y de final masculino, traduciendo también el pie yámbico. A cada verso le corresponde una frase musical. La declamación es predominantemente silábica con algunas bordaduras y notas de paso. El refrán, ubicado siempre en la frase final de la unidad, es adornado con un pequeño melisma que pone de relieve las aclamaciones del texto.

O gloriosa virginum – Hi 20a, Inv.127.02 / Jesu corona virginum – Hi 20b, Inv. 164 / Crudelis Herodes – Hi 20c, Inv.111 / Jesu redemptor omnium – Hi 20d, Inv. 9 , en re menor

Autor: Domenico Zipoli. Contrafactum, *Jesu corona virginum Hi 20b*, atribuido en San Ignacio de Moxos.

¹¹ Leonardo Waisman ha escrito dos interesantes artículos a este respecto, ambos presentados en los simposios de musicología realizados en el marco del Festival de Música Renacentista y Barroca “Misiones de Chiquitos” (Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, 1996 y 1998). El primero de ellos ha sido publicado: “Schmid, Zipoli, y el ‘indígena anónimo’: Reflexiones sobre el repertorio de las antiguas misiones jesuíticas”. *Música barroca del Chiquitos jesuítico*, ed. Bernardo Illari (Santa Cruz de la Sierra: AECE, 1998), págs. 43-55. El segundo, “Presencia indígena en la música de los pueblos de Mojos”, permanece inédito.

Orgánico: S, A, T, Vn.1, Vn.2, Bc

Completo. Numerosas particelas jesuíticas y postjesuíticas de las versiones a y b, la gran mayoría provenientes del pueblo de San Rafael. Escaso número de copias de las demás versiones, casi todas de la reducción de Santa Ana.

Tipo formal: himno concertado multiseccional.

Asignación litúrgica: el *Índice de música paralitúrgica para la misa* de San Rafael asigna la versión a (O gloriosa) a la *Missa Votiva de S. Maria* (fol. 15) y en *Die 2. Februarii In festo Purificationis Beatae*, (fol. 16). Es además el tercero de los denominados *Ofertorios Marianos*¹².

La versión b (*Jesu corona virginum*) aparece indicada para más ocasiones litúrgicas, también relacionadas con María:

Commune Virginis Martyris., fol. 12v

Pro Virgine tantum., fol. 13

S. Barbarae virginis & martyris., fol. 14v

SS. Marii, Marthae, mart., fol. 15

In festo S. Agathae Virginis & Mart., fol. 22

Los otros textos aplicados a esta pieza no han sido incluidos en el *Indice*.

Comentario sobre las fuentes: además de las versiones jesuíticas, esta pieza cuenta con tres contrafacta cuyas particelas conservadas datan de época posterior a la expulsión: *Decora lux aeternitatis*, *Hi 20e*, *Inv. 4*; *Deus tuorum militum*, *Hi 20f*, *Inv. 108* y *Te splendor*, *Hi 20g*, *Inv. 20*. Las numerosas variantes textuales de esta pieza se encuentran copiadas en cuadernillos de diversa índole: dos de las siete están en cuadernillos de misas, cuatro en cuadernillos de vísperas y una en cuadernillos de ofertorios.

Estilo: Barroco tardío. Un *ritornello* da comienzo a la pieza, que se articula en tres secciones, a través de las cuales se da tratamiento musical a la totalidad del texto del himno. La primera, en re menor, corresponde al solo de soprano y expone las dos primeras estrofas. La armonía oscila entre re menor y su relativa fa mayor, con un momento, subrayado por un *ritornello* interno, en do mayor (dominante de fa, c. 23-29) y cadencia en fa mayor al final de la sección (c. 45). Destaca en este momento el extenso melisma sobre “caeli” (cielo, c. 35-41), que hace resaltar el concepto que los comentaristas apuntan como el principal foco de este himno: María como puerta del cielo. Aparte de este pasaje, la declamación del texto se realiza en forma silábica, marcando los dísticos yámbicos del poema.

A continuación, y sin mediación de un *ritornello*, sobreviene un solo de contralto que entona la tercera estrofa del himno. La melodía es similar a la del soprano como así también el final melismático. Comienza en fa mayor y modula a re menor. Por último, y como es típico en los himnos zipolianos, el coro entona la estrofa final con material rítmico y melódico semejante a los ya utilizados por los solistas. El tratamiento es más amplio en sus dimensiones temporales y sonoras, ya que para una sola estrofa ocupa veinticinco compases (repeticiones de texto). Además de las tres voces corales, los violines expanden

¹² Sobre los *Ofertorios Marianos*, ver el ítem Asignación Litúrgica en *Hi 01* en este mismo trabajo.

la sonoridad a través de un movimiento continuo en semicorcheas. A diferencia de las anteriores, esta sección carece de melismas. El plan armónico es algo más complejo: partiendo de la tónica, cadencia sucesivamente en la relativa mayor y en la dominante menor para luego retornar a la tónica.

Se aprecia que es la obra de un compositor con el suficiente oficio como para lograr con pocos elementos sencillez, variedad, unidad y agradabilidad al mismo tiempo.

Pange lingua – Hi 22a, Inv. 310, en do mayor / Pange lingua Hi22b, Inv. 175, en fa mayor

Autor: anónimo

Orgánico: *Hi 22a* S, A, T, B, Vn1, Vn2, ⟨Trpt?⟩, Bc / *Hi 22b* S, A, T, B, Vn1, Vn2, Bc.

Completos. *Hi 22a*: pocas lagunas en las voces, ocasionadas por el deterioro de los márgenes de los manuscritos. *Hi 22b*: pocas lagunas en el bajo continuo. Numerosas partículas jesuíticas y postjesuíticas de ambas versiones. Sólo dos provienen de Santa Ana: *Hi 22a* S/12 e *Hi 22b* B/02.

Tipo formal: himno canción (para coro).

Hi 22a consta de un *ritornello* inicial; a continuación hay una sucesión de *motto* a dúo, *ritornelli*, respuesta coral; concluye con un *ritornello* final.

Hi 22b presenta menos simetría en el tratamiento formal por contar con menor número de *ritornelli*.

Asignación litúrgica: En el *Índice de música paralitúrgica para la misa* de San Rafael, se hace mención al *Pange lingua* en tres oportunidades litúrgicas: *Feria V. in Coena Domini.*, fol. 06v., [*Feria V. ad*] *Procession*, fol. 06v., *In Solemnitati Corporis Christi.*, fol. 10v.

Comentario sobre las fuentes: copiados en los *Cuadernillos de Ofertorios*, las partículas jesuíticas de soprano, tenor y bajo de ambas piezas están colocadas una a continuación de la otra (*R 35*, *R 37*, *R 38*). En estos cuadernillos *Hi 22b* precede siempre a *Hi 22a*. A partir de *R 39* y *R 40*, cuadernillos jesuíticos de violín primero y segundo respectivamente, si seguimos el orden numérico que se ha dado a los diversos cuadernillos, las obras aparecen cada vez más distanciadas una de la otra. Dentro del juego de cuadernillos jesuíticos de ofertorios, *R 39* y *R 40* figuran como los mejor conservados en lo que a ordenamiento interno se refiere. Los investigadores argentinos han apuntado sobre ellos en sus “notas anexas”:

El núcleo básico [de *R 39*] se conservaba totalmente desordenado y mezclado con otros papeles, [...], está ahora en un orden seguro, por la continuidad de las obras entre páginas.

[*R 40*:] Cuadernillo muy completo, cuyo primer núcleo jesuítico (95% del manuscrito) tiene unidad caligráfica y ordenamiento muy claro.

Además de la continuidad entre páginas demostrada por las obras que pasan de una a otra, hay una coincidencia llamativa en el ordenamiento con [R 46], totalmente cosido.

Los *Pange lingua* se encuentran en el núcleo jesuítico de ambos cuadernillos. Si las apreciaciones que acabamos de transcribir sobre estos manuscritos son correctas, podemos creer que el orden que presentan es confiable y que la distancia que media entre la copia de una versión y otra es la suficiente como para pensar que *Hi 22b* no sólo se copió en los cuadernillos sino que existió antes, pues las obras que lo rodean pertenecen también a la liturgia de Corpus Christi. En R39 éstas son: *Sacris solemniis*, *Hic est panis*, *Panem de caelo*, *Tantum ergo*, y en R 40: *Tantum ergo*, *Venite exultemus*, *Anaustia Santísimo*, *Aquitanaqui apataitaña*, *Hic est panis*, *Panem de caelo*, *Sacris solemniis*, *El cordero de los cielos*.

Siguiendo el calendario litúrgico, corroboramos que éste pauta el ordenamiento del cuadernillo. Las obras que preceden al núcleo de Corpus son las correspondientes a las fiestas inmediatamente anteriores, es decir, Ascensión del Señor, Pentecostés y Santísima Trinidad. Las que están copiadas a continuación, entre las cuales se halla *Hi 22a*, corresponden a la Octava de Corpus Christi, Sagrado Corazón de Jesús y Domingo después de Pentecostés. El *Índice de música paralitúrgica para la misa* de San Rafael concuerda con este cálculo y añade otro dato: la pieza indicada para la Octava de Corpus es *Venite exultemus*, ubicada en R 39 en el folio siguiente al que ocupa el *Pange Lingua Hi 22a*.

Estilo: Barroco tardío con rasgos “misionales”. Estamos ante un caso de *contrafactum*, pero esta vez no se trata de la simple adaptación de un texto diferente a la misma música sino de una composición paródica. A nuestros ojos, *Hi 22a*, en do mayor, ha sido compuesto sobre la base de *Hi 22b*, en fa mayor. Analizaremos ambos himnos en forma comparativa. Comencemos por lo que ambas piezas tienen en común, es decir el material melódico. Básicamente ambos presentan dos unidades temáticas. La primera de ellas se caracteriza por un salto inicial de 4ª descendente (tónica-dominante) y se desarrolla sobre la idea del acorde desplegado de tónica. Encontramos aquí la primera diferencia: mientras que la melodía de *Hi 22a* continúa en sentido ascendente (c.4-6), la de *Hi 22b* lo hace en sentido descendente y adquiriendo un carácter de fanfarria (c.1-3). Como en otras piezas a las que hemos definido como de estilo “misional”, las frases están organizadas en base a motivos de dos compases. Estas frases, que agrupadas de a dos o de a tres forman unidades de sentido, han sido utilizadas de diferente manera en cada una de estas dos musicalizaciones. Mientras que en *Hi 22a* se aísla el comienzo de la frase a manera de *motto* que se expone a dúo (c.4-6) y se desarrolla luego a cuatro voces (c.9-12), *Hi 22b* la presenta completa y luego la reitera (c.2-5 y 10-13).

La segunda unidad, de perfil ondulante y predominante movimiento por grado conjunto, ha sido utilizada como *motto* en las dos versiones. La diferencia es esta vez a nivel armónico: en *Hi 22a* la presentación de este nuevo motivo corresponde a la modulación a la dominante (c.15-16), en *Hi 22b* coincide, en cambio, con la vuelta a la tónica (c.22-23). Las consecuencias de esta diferencia se dejan oír en lo que sucede a continuación, es decir en el desarrollo interno de la forma de cada una de las obras. En *Hi 22a* la sección en la dominante se prolonga a través del recurso de intercalar un *ritornello* en sol mayor (c.23-26). Luego, otro dúo presenta nuevamente el material melódico para regresar a la tónica (c.27-28), el coro responde con dos frases de final suspensivo (c.31-34, cadencia sobre el V grado) y cierra con otras dos frases de final conclusivo (c.35-38,

cadencia sobre la tónica). En la versión en fa mayor solamente aparece una vez la frase empleada como *motto* (c.22-23). Un *ritornello* confirma la tónica (c.24-27) y escuchamos a continuación el desarrollo del *motto*, en la tonalidad principal, cantado por las cuatro voces (c.28-35). Esto coincide con las cuatro frases finales de la pieza (dos + dos, final abierto, final cerrado). No hay necesidad de modular ni de repetir el *motto* o de intercalar un *ritornello* más.

Si bien ambas piezas comparten el material melódico y hasta se han aplicado en ellas procedimientos similares, la disposición general de *Hi 22b* forma un todo coherente, con un sentido melódico claro. En *Hi 22a* la melodía se desdibuja en medio de la textura, distribuida entre las diferentes voces. Numerosos cruzamientos provocan la pérdida de la percepción de la melodía principal y en cambio resultan jerarquizadas otras voces, cuyo sentido melódico es menor o poco consecuente con lo que las ha precedido.

Otra diferencia notable la encontramos en las secciones instrumentales externas de cada obra. *Hi22a* comienza con un *ritornello*; *Hi22b* presenta la tonalidad sólo en un compás. El *ritornello* final de *Hi 22a* no se comprende si no inferimos la ausencia de algún otro instrumento melódico que complete la textura. Así nos explicaríamos también los vacíos que se producen en algunos *ritornelli*, donde sólo se oye el bajo continuo insistiendo obstinadamente sobre la tónica (c.6-8, 28-30). Nuestra teoría es que la parte faltante correspondería a una trompeta. Esta idea vino a nuestra mente no sólo por la escritura de este fragmento final, que recuerda a la de otras obras del Archivo de las que se ha conservado la parte de trompeta (ver, por ejemplo, *Ave maris stella Hi 01*), sino también del carácter mismo de la composición y de la ocasión litúrgica en la que tenía lugar: una procesión al aire libre. Inspirado en el carácter de fanfarria con que comienza *Hi 22b*, tal vez el compositor haya decidido re-componer la pieza, agregándole una trompeta; de ahí la necesidad de transportarla a do mayor. En Chiquitos, la tradición del uso de clarines y trompetas fuera de la iglesia para ocasiones como éstas la encontramos documentada en cartas del mismo padre Schmid (Hoffmann, 1981:120-156), en los relatos de D'Orbigny (1945) y en diversas cartas anuas, como la publicada por Leonhardt (1932:46-61).

La sección en la dominante de *Hi 22b* presenta un tema cuya 4ª descendente inicial recuerda a la primera frase en la tónica (c.14-15). Este material melódico no aparece en *Hi 22a* y conforma la sección central del *Pange lingua* en fa mayor. Sin un *ritornello* que la introduzca, la dominante de fa mayor aparece en el c.14. El tema de la dominante es presentado por soprano y contralto a manera de *motto*, en *ecco* entre las voces. Hay un breve *ritornello* en do mayor (c.16-17) y todo el coro canta en respuesta al nuevo *motto*, cadenciando sobre la dominante en el c.21.

Podemos resumir así los esquemas formales de cada una de las piezas:

Hi 22a

<i>Ritorn.</i> inicial	1º <i>motto</i> A	<i>ritorn.</i>	1º resp. coral	<i>ritorn.</i>	2º <i>motto</i> B	<i>ritorn.</i>	2º resp. coral	<i>ritorn.</i>	3º <i>motto</i> B	<i>ritorn.</i>	3º resp. coral	<i>ritorn.</i> final
c.1-4	c.5-6	c.7-8	c.9-12	c.13-14	c.15-16	c.17-18	c.19-22	c.23-26	c.27-28	c.29-30	c.31-38	c.39-47
Do	Do	Do	Do	Do	Sol	Sol	Sol	Sol	Do	Do	Do	Do
V1,V2, [Trpt], Bc.	S y A	[Trpt], Bc.	<i>tutti</i>	V1,V2, [Trpt], Bc.	S y B	V1,V2, [Trpt], Bc.	<i>tutti</i>	V1,V2, [Trpt], Bc.	S y T	[Trpt], Bc.	<i>tutti</i>	V1,V2, [Trpt], Bc.

Hi 22b

1º tema A c.2-5	<i>ritornello</i> c.6-9	1º tema A c.10-13	2º tema X c.14-15	<i>ritornello</i> c.16-17	1º resp. coral c.18-21	3º tema B c.22-23	<i>ritornello</i> c.24-27	2º resp. coral c.28-35	<i>ritornello</i> final c.36-39
Fa	Fa	Fa	Do	Do	Do	Fa	Fa	Fa	Fa
S y A	Vn1, Vn2, Bc	<i>tutti</i>	S y A	Vn1, Vn2, Bc	<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	Vn1, Vn2, Bc	<i>tutti</i>	Vn1, Vn2, Bc

Como se puede apreciar a través de los gráficos, la forma de *Hi 22a* es totalmente simétrica y la alternancia de *ritornelli* con los temas presentados, ya sea a dúo o como respuesta coral, es constante y sistemática. En *Hi 22b* hay mayor variedad en el tratamiento de la textura, hecho que redundo en beneficio de la variedad general de la pieza. La forma está menos fragmentada por la frecuencia de breves *ritornelli* y se percibe una melodía de estructura coherente y jerarquizada en el registro más agudo.

Este procedimiento de componer o ampliar una pieza ya existente en base al uso de la parte inicial de una frase como *motto* e intercalarle *ritornelli* se muestra como un *modus operandi* del compositor-arreglador del *Hi 22a* y de otras piezas del Archivo (ver *Ave maris stella Hi 02*, *Sanctorum meritis Hi 30a* / *Te Joseph celebrent Hi 30b*).

Pange lingua – Hi 23, Inv. 96, en do mayor

Autor anónimo.

Orgánico: S, B.

Completo? Sólo se han conservado dos particelas jesuíticas de soprano y bajo provenientes de San Rafael. Las lagunas han sido completadas con el *contrafactum* de la obra, *Lauda Sion Se 01*, del cual tampoco se conservan otras voces además de S y B.

Tipo formal: himno canción (canto procesional estrófico, *a capella* para dos voces).

Asignación litúrgica: teniendo en cuenta lo que señala *el Índice de música paralitúrgica para la misa* de San Rafael, las ocasiones en que se cantaba este himno eran misa y procesión del Jueves Santo y festividad de Corpus Christi, posiblemente también para la Octava del Corpus.

Comentario sobre las fuentes: las particelas de este himno ocupan los folios 15v.de *R 42*, cuadernillo jesuítico de soprano, y 07v de *R 38*, cuadernillo jesuítico de bajo. La secuencia *Lauda Sion*, correspondiente a la misma liturgia de Corpus y *contrafactum* de este *Pange lingua*, está ubicada en el recto de los folios mencionados. Se ha conservado otra copia de tenor postjesuítica de la secuencia en el cuadernillo *R 44*, copiado por Pablo Surubis (ca. 1830-50), amanuense confiable por su comprensión musical. Las copias realizadas por este maestro de capilla constituyen el juego de cuadernillos postjesuíticos más completos y dignos de credibilidad del Archivo. El hecho de que años más tarde este prolijo copista no haya incluido entre sus copias particelas correspondientes a otras voces o instrumentos, nos

da la pauta de que o bien no existieron nunca o bien habían dejado de existir ya cuando Surubis realizó la copia de los manuscritos jesuíticos.

Estilo: siglo XVIII?

La melodía del soprano es diatónica, de fraseo regular y su dirección tonal es muy clara. El bajo acompaña a la 8ª o a la 6ª. Su línea melódica ha sido simplificada, es decir, se han eliminado las notas de paso y las bordaduras que realiza el soprano.

La pieza se articula en dos secciones. La primera, A, está formada por dos frases (en realidad, de una frase y la repetición textual de ella) de ocho compases cada una (a-a). La segunda, B, abarca tres frases de cuatro compases (b-c-c). Al final de la primera de ellas escuchamos una detención sobre la dominante, sol mayor, y las dos frases siguientes cadencian sobre la tónica.

Soprano y bajo cantan silábicamente, salvo pequeños adornos, el texto completo del himno. El carácter sencillo de este *Pange lingua* nos recuerda su función procesional. Es especialmente apto para cantarse al aire libre y en movimiento, ya que la textura a dos voces puede bastarse a sí misma o se le puede añadir un bajo continuo que siga al bajo vocal. Los cuatro silencios finales que constan en la partitura de bajo, indican por lo menos la ausencia de un instrumento que cumpliría esta función. En la partitura de bajo del *contrafactum*, *Lauda Sion*, encontramos además silencios en el c.8, en el c.24 y al final. Teniendo en cuenta que en esos puntos se producen las articulaciones de las secciones arriba señaladas y que el bajo vocal canta el texto completo de la secuencia, dichos silencios sólo podrían corresponder a repeticiones de texto de parte de otras voces o a intervenciones instrumentales. Sería difícil añadir voces a la textura, sobre todo en la primera parte del canto, ya que soprano y bajo ocupan lugares muy próximos en el registro y el ámbito en el que se podrían mover las voces intermedias resulta demasiado pequeño. Nos inclinamos a pensar que esos silencios serían cubiertos por secciones instrumentales, puesto que el agregado de breves *ritornelli* entre frases para ampliar una forma se muestra, hasta el momento, como el procedimiento más comúnmente aplicado en este repertorio a la hora de componer *contrafacta*. Eso significaría que el *Pange lingua* podría ser la versión original de la pieza. El compás 22 de la voz de bajo nos hace dudar de esta última afirmación: lo que aparece allí como un *divisi* de bajo (c. 22, segundo tiempo: do negra sobre mi-fa corcheas), en Se01 ha sido anotado como un salto de 5ª ascendente (c. 22, tiempos 1 y 2: fa negra-do negra). Ninguno de los textos, *Pange lingua* o *Lauda Sion*, necesitan de esta modificación para adaptarse a la melodía. La bordadura que realiza el bajo en el segundo tiempo de ese compás es coherente con el perfil melódico que viene desarrollando, pero el do que aparece sobre esta bordadura es también coherente con el ámbito en el que se desenvuelve la voz de bajo, cuya extensión total alcanza un tono más agudo que esta última nota. Sin embargo, las fuentes desmienten estas especulaciones y no aportan ningún dato inequívoco que permita dilucidar esta cuestión. Quizá, con el paso del tiempo, se encuentre entre los papeles sueltos del Archivo alguna parte instrumental u otras partes vocales susceptibles de ser catalogadas como parte del orgánico de alguna de estas dos obras, o quede demostrado que la versión con la que contamos hoy es la original.

Sacris solemnibus – Hi 28, Inv. 179, en la menor

Autor: Domenico Zipoli (atribución en función del estilo realizada por Bernardo Illari).

Orgánico: S, A, T, Vn, Bc.

Completo. Numerosas particelas jesuíticas y postjesuíticas provenientes de San Rafael y Santa Ana. En concordancia con esta pieza, hay una copia en San Ignacio de Moxos.

Tipo formal: himno concertado multiseccional.

Asignación litúrgica: *In Solemnitati Corporis Christi*, según consta en el fol. 10v. del *Indice de música paralitúrgica para la misa* de San Rafael.

Comentario sobre las fuentes: al igual que en el *Ave maris stella Hi 01* del mismo autor, observamos la indicación *Coro 2* o *Choro 2* en algunas particelas postjesuíticas (V/11 y Bc/11).

Estilo: Barroco tardío. Presenta las características del estilo americano de Domenico Zipoli, con predominio de un afecto alegre, facilidad de ejecución, lenguaje sencillo, diseños escalísticos en los violines, asimetría en las frases (tanto solistas como corales), pasajes melismáticos y un arco tensional sostenido por modulaciones y progresiones no modulantes que dinamizan la forma. En el aspecto formal, la pieza parece calcada sobre el modelo del *Ave maris stella Hi 01* del mismo compositor: primera sección a solo y segunda a coro. El solista es precedido por un *ritornello* cuyo motivo principal está formado por una 4ª descendente (tónica-dominante), cuatro notas repetidas (corcheas sobre la dominante), 4ª ascendente (nuevamente hacia la tónica), bordadura sensible-tónica. Esta célula, que ocupa un compás de tres negras, tiene la personalidad suficiente como para aparecer aislada y que la reconozcamos como un momento de *ritornello*. La progresión no modulante en la menor (c.3-10), que tiene lugar en el *ritornello* inicial, será retomada luego en la sección solista y sobre ella se construirá un largo melisma del soprano (c.51-58).

El perfil melódico del solo resulta anguloso por los amplios intervalos ubicados en sus extremos (5ª justa descendente, 6ª menor ascendente, 5ª disminuida descendente). La apoyatura sobre el VII grado para terminar sobre la tónica, sol sostenido-la, la emparenta notablemente con el motivo principal del *ritornello*.

El principio compositivo aplicado en la primera sección es el de la alternancia de solos modulantes y *ritornelli* que reafirman la tonalidad a la que llegó el solista. En la parte coral (c.72-102) los momentos modulatorios están reservados también para el canto y los *ritornelli* se han reducido a la célula de un compás que mencionáramos más arriba. Las modulaciones que se producen son todas a la relativa mayor (c.30-42; 80-86).

Para mayor detalle en la descripción de lenguaje y tipo formal, véase el análisis del *Ave maris stella, Hi 01* en este mismo trabajo.

Tantum ergo – Hi 30, Inv. 2, en fa mayor

Autor: Domenico Zipoli.

Orgánico: S, T, B, Vn, Or.

Completo. Numerosas particelas jesuíticas y algunas postjesuíticas provenientes de San Rafael y Santa Ana. Este himno presenta concordancias con el archivo musical de San Ignacio de Moxos.

Tipo formal: himno concertado multiseccional.

Asignación litúrgica: Esta pieza no figura en el *Indice de música paralitúrgica para la misa* de San Rafael. En el *Liber Usualis* está indicada para la fiesta de Corpus Christi y para la bendición del Santísimo Sacramento en general.

Comentario sobre las fuentes: Este himno ha sido copiado en la sección correspondiente a Corpus. El nombre del compositor aparece en todas las particelas de instrumentos, excepto en Bc/01; en algunos de los manuscritos ha sido agregado con otra caligrafía.

Estilo: Barroco tardío. Como característico del estilo zipoliano podemos mencionar en primer término el tratamiento del texto en dos secciones diferenciadas por la textura. La primera estrofa ha sido confiada al soprano solista y la segunda al coro. El solista desarrolla algunos melismas y secuencias (c.34 a 48), elementos siempre presentes en los diseños melódicos del compositor italiano. En el plano armónico, las piezas de Zipoli se distinguen por sostener las modulaciones durante períodos más prolongados (c.18 a 30, modulación a la relativa menor; c.60 a 78, modulación a la dominante). No hay contraste entre las secciones. Ambas conforman un todo que se desarrolla con variedad y fluidez. Encontramos además la intención de representar musicalmente imágenes o afectos del texto (c. 56 al 60: *laus et jubilatio*, alabanza y júbilo).

Tantum ergo - Hi 31, Inv. 78, en la mayor

Autor: anónimo.

Orgánico: S.

Incompleto. Sólo se conserva una particela de soprano perteneciente a San Rafael. Los silencios y la forma de la melodía nos permiten suponer que el acompañamiento debe haber consistido en un bajo y, al menos, un violín que tocaba los *ritornelli*.

Tipo formal: himno aria.

Asignación litúrgica: Ver *Hi 30*.

Comentario sobre las fuentes: La particela en cuestión presenta sólo dos sostenidos en su armadura de clave a pesar de estar en la mayor, rasgo común en la escritura del siglo XVIII. En los pasajes donde aparecen alteraciones accidentales, el copista (o el usuario de la particela) ha anotado las notas de solmisación sobre el pentagrama. Casi al final de la primera estrofa puede verse una especie de *segno*, una señal que indicaría alguna clase de repetición. Tonalmente, el *segno* coincide con una cadencia suspensiva sobre la dominante, mi mayor, motivo por el cual no puede interpretarse como una señal de *Da capo*. El deterioro del papel no posibilita la lectura de lo que está escrito a continuación (presumiblemente, c. 78-85); tal vez haya existido otra señal semejante al final de esa sección, que ha quedado inconclusa, pudiendo tratarse entonces de la repetición de algún fragmento posterior al *segno* y no de la sección anterior al mismo.

Estilo: Barroco tardío. Se trata de una parte para soprano de considerable dificultad, dentro del contexto del Archivo Musical de Chiquitos. El perfil melódico presenta una línea muy quebrada debido a la abundancia de amplios intervalos (5[°]j, 5[°] D, 6[°]m, 6[°]M, 7[°]m, 8[°]j). Cromatismos, valores irregulares (tresillos de corcheas en un contexto binario) y extensos pasajes melismáticos requieren de un cantante suficientemente entrenado para su interpretación.

A nivel formal, encontramos tres grandes secciones, de número variable de frases. La estructura que determina la melodía indica que se trata de un aria con forma de variación estrófica. La frase inicial de cada estrofa (a), aunque variada, permanece siempre reconocible como comienzo de una nueva sección (a: c.9-16, a¹: c.86-93, a²: c.130-137). La primera estrofa musical coincide con la primera estrofa de texto del himno. Abarca los c. 9-85; comienza en la tónica y realiza una cadencia en la dominante; modula a do# y regresa a la tónica. La segunda estrofa, c. 86-125, comprende los dos primeros versos de la segunda estrofa. Comienza en la tónica, cadencia luego en la dominante y modula a fa#. Los dos últimos versos del texto corresponden a la tercera estrofa musical, más breve que las dos que la anteceden (c130-155). La última estrofa permanece todo el tiempo en la tonalidad principal.

En algunas secciones las frases mantienen una medida regular (cuatro compases); esa regularidad a veces se ve interrumpida por cambios repentinos y caprichosos: comienzos anacrúsicos, finales masculinos, motivos ampliados para cadenciar.

Tantum ergo – Hi 32, Inv. 79, en sol mayor

Autor: anónimo.

Orgánico: Vn.

Incompleto. Sólo se conserva una partícula de violín, proveniente de San Rafael.

Tipo formal: Dado lo incompleto de la pieza, no resulta posible determinar el tipo formal.

Asignación litúrgica: ver *Hi 30*.

Comentario sobre las fuentes: Esta partícula se encuentra en el cuadernillo *R 39*, cuadernillo jesuítico de ofertorios con partes de primer violín. Los márgenes de la hoja están tan deteriorados que resulta imposible leer las claves. La tinta ha carcomido el papel y el estado general del manuscrito es bastante malo. Suponemos que sólo falta un compás, imposible de reconstruir por carecer de otras voces que pudieran servirnos de guía en este sentido.

Estilo: Barroco tardío. La escritura de este violín recuerda a otros atribuidos al padre Schmid, no sólo por el tratamiento armónico sino también por el diseño melódico y el fraseo. Teniendo en cuenta las lagunas del manuscrito, tenemos un total de 32 compases y una repetición desde el c. 25 hasta el final. Las ideas están claramente articuladas por cadencias: c.1 al 4, parte de la tónica y cadencia sobre el V^o grado; c. 5 al 10, movimiento desde la tónica a la dominante y cadencia en la dominante; c.11 al 16, frase en re mayor y cadencia sobre esta nota como nueva tónica. Desde el c. 17 se dirige el IV^o grado y

cadencia sobre do mayor en el c. 20; vuelta a sol mayor y cadencia sobre la tónica en el c. 24. Los últimos 8 compases enfatizan en la relación tónica - dominante para finalizar.

El fraseo es muy irregular, dando como resultado frases de cuatro, cinco y seis compases, de final femenino o masculino y de comienzo tético o anacrúsico. La sencillez y la facilidad de ejecución, encuadran a esta pieza en el estilo más característico de las obras del Archivo. A pesar de no contener ninguna indicación que posibilite afirmarlo, podemos inferir que la forma de la pieza era estrófica.

Te Deum laudamus – Hi 34, Inv. 174,01 , en do mayor

Autor: Domenico Zipoli. Atribución realizada en base a su *contrafactum*.

Orgánico: S, A, T, B, [Trpt], Vn, Bc.

Completo. Particelas pertenecientes a los repositorios de San Rafael y Santa Ana. Presenta concordancia con el Archivo de San Ignacio de Moxos. Existe también un *contrafactum* de esta pieza, correspondiente a una obra en idioma chiquitano, *Chapie Zoichupa Ch 17, Inv. 174,02*

Tipo formal: himno concertado multiseccional.

Asignación litúrgica: este himno no aparece en el *Liber Usualis* sino en el *Graduale*, indicado para acción de gracias. Alcocer, traduciendo el *Ritual Romano*, prescribe su uso en las misas celebradas y en las procesiones de acción de gracias celebradas con solemnidad (Alcocer: fo. 180v). En cuanto al *Índice* de San Rafael, este himno aparece mencionado en varias oportunidades:

- En la fiesta de San Silvestre, Papa y Confesor (fo. 03)
- En la fiesta de la Santísima Trinidad (fo. 10v.)
- Día 14 de Septiembre, en la fiesta de la Exaltación de la Cruz (fo. 20)
- Día 27 de Septiembre, en la fiesta de los Santos Mártires Cosme y Damián (fo. 20)

Comentario sobre las fuentes: el Archivo conserva numerosas particelas de esta pieza, contenidas en el juego de cuadernillos jesuíticos de Ofertorios (*R 35 a R 38*), en el juego de cuadernillos postjesuíticos copiados por el maestro chiquitano Pablo Surubis (*R 43 a R 46*), y en otros cuadernillos jesuíticos y postjesuíticos de ofertorios. Sólo una particela aparece en *A 19*, un cuadernillo de tenor postjesuítico mixto, es decir, en el que se copiaron ofertorios, vísperas, misas y responsorios. En el juego jesuítico, el himno aparece siempre precedido de la antífona *Veni Sancte Spiritus*, formando una sección dedicada a Pentecostés y Santísima Trinidad y seguido de la música para Corpus Christi.

Estilo: Barroco tardío. La atribución a Zipoli se ha realizado en base a la concordancia de esta obra encontrada en San Ignacio de Moxos. Por otra parte, la composición presenta la característica forma zipoliana, consistente en una sucesión ininterrumpida de secciones articuladas en base al texto. La textura alterna permanentemente entre solos y *tutti* corales o entre dúos y *tutti*. La forma que determina esta alternancia recuerda a la del concierto: solo

vocal y *ripieno* coral. Cabe destacar la ausencia total de *ritornelli* o de momentos puramente instrumentales. La textura se aclara o se densifica a través del número de voces que participan en ella y de la dosificación que realiza el compositor de los momentos homofónicos, contrapuntísticos e imitativos de las voces. En los momentos en que la textura se hace imitativa, los instrumentos no intervienen en la imitación, con excepción de los compases 143-146, en que violín y bajo continuo realizan el mismo diseño melódico que las voces y los compases 147-154, durante los cuales el violín enfatiza las entradas sucesivas del canto.

La distribución de la textura está relacionada con el contenido del texto: todas las voces proclaman juntas *Sanctus, Sanctus, Sanctus... gloriae tuae* (c. 20 – 30) y *Te per orbem terrarum... Ecclesia* (c. 42 – 47); las entradas sucesivas y los retardos enfatizan las súplicas *Dignare Domine* y *Miserere nostri Domine* (c.139 – 154), mientras la textura se aligera, logrando así un clima de intimidad y fervorosa devoción. Otro momento destacado lo constituye la sección central, indicada como *Adagio* (c. 94 – 101), en que el texto se refiere a la salvación del mundo por la sangre derramada de Cristo. El compositor ha elegido para este pasaje una textura de polifonía nota contra nota, de carácter sobrio sin que por ello deje de ser afectiva, sobre todo teniendo en cuenta la armonía y los cromatismos que ha empleado. Sólo las tres voces más agudas cantan en este momento, acompañadas únicamente por el bajo continuo. Las frases están claramente articuladas por silencios y cadencias. La sección concluye con una imitación entre todas las voces (c. 108 – 112), como se usaba frecuentemente en la polifonía al estilo de la escuela romana. Este breve fragmento tiene el carácter de los motetes *a capella* que se utilizaban en los momentos contemplativos de la misa, como por ejemplo durante la elevación de la hostia y el vino consagrados. Otro elemento que contribuye al clima general de esta sección es el marco que le otorga la trompeta, que hace su entrada en el *tutti* anterior, también enfatizando el texto (*Et laudamus nomen tuum in saeculum saeculi*, c.133 – 138), y reaparece en el *tutti* final (desde el c.163 hasta el final). El contraste es realizado una vez más a través de la textura y de la sonoridad.

En cuanto a la escritura del violín, cabe comentar que, si bien presenta los diseños escalísticos que esperamos encontrar en una pieza de Zipoli, no es de la elaboración y el brillo que suelen lucir los violines zipolianos. Tampoco presenta una melodía con perfil muy definido, como es el caso del *ritornello* del *Ave maris stella Hi 01* o del *Sacris sollemniis Hi 28*.

Te Deum laudamus - Hi 35, Inv. 93, en do mayor

Autor: Domenico Zipoli. Atribución falsa.

Orgánico: S, A, T1, [T2], Vn, [Bc].

Completado con partículas del contrafactum, *Sa 31 Laudate Dominum*. Las partes que se han conservado de la versión himno proceden de San Rafael y datan de época jesuítica.

Tipo formal: himno concertado multiseccional.

Asignación litúrgica: ver *Hi 34*.

Comentario sobre las fuentes: Las partes que se conservan están incluidas en cuadernillos de ofertorios. A diferencia de su homónimo, *Hi 34*, esta musicalización del himno de acción de gracias no aparece en ningún juego de manera integral, es decir, el orgánico se halla repartido entre diferentes juegos de cuadernillos. La atribución a Zipoli es clara en el título de la partitura de violín (v 01, R 39, fol. 34v-35), donde se lee: *Te Deum laudamus / Laudate D.m Zi[...]*.

Estilo:

Barroco con elementos de transición al clasicismo; compuesto por un compositor amateur, con muchas crudezas en el tratamiento del contrapunto. El primer movimiento presenta aspecto de minué, lo cual lo emparenta con el [...] *Lauda Jerusalem Sa 28* y el *Si bona suscepimus* del mismo archivo. [...] El fugato final [...] puede relacionarse con el movimiento *Sicut Dominus placuit* de *Si bona* y con el *Salve V*. Este parentesco puede tomarse como un indicio a favor de la atribución de todas estas composiciones a un mismo autor (seguramente Martin Schmid). Sin embargo, la forma del *Laudate* carece de la fluidez y claridad de la forma que prevalece en las otras composiciones, y su contrapunto es, en conjunto, menos correcto. Por lo tanto, antes de confirmar cualquier atribución, habría por lo menos que preguntarse si en realidad no se trata de la obra de otro compositor, igualmente amateur, cuyo “estilo” se haya visto influenciado por el de Schmid. (Illari 1993:62).

En estos términos se refiere Illari al *Laudate Dominum Sa 31*, es decir a la versión salmo de esta pieza. Más adelante argumenta otras razones por las cuales la pieza no puede atribuirse a Martin Schmid.

Acordamos con Illari en que la atribución a Zipoli es falsa, puesto que esta pieza nada tiene que ver con el estilo del maestro de Prato. En lo que se refiere a Schmid, esta obra presenta casi todas las características enunciadas en el análisis del *Hi 02*, atribuido al misionero suizo en este mismo trabajo. Una excepción puede considerarse el final de la obra, que no retoma los elementos del comienzo ni intenta redondear la forma. Sin embargo el material musical del *Presto* final no nos suena del todo desconocido. Se trata de la reelaboración de un motivo que podemos encontrar recorriendo toda la pieza. Nos estamos refiriendo a la primera respuesta del coro, voz de soprano (compases 9-10): do-re-mi-re. Esta célula, compuesta de tres notas ascendentes y una descendente, se transforma y pasea por todas las voces a diferentes alturas. La constante insistencia de la melodía sobre este diseño hace que recordar la forma resulte difícil, ya que no hay casi ningún hito que nuestra memoria pueda retener. A esto se suma la escasa tensión interna que aporta el plan tonal: comienzo en do mayor, una breve sección en la dominante (compás 72 a 81) y una vuelta inmediata a la tónica hasta terminar (*Adagio* y *Presto*). El resultado es la carencia “de fluidez y claridad” de las que habla Illari. Con todo, al escuchar la pieza, la atribución a Schmid surge casi espontáneamente.

Te Joseph celebrent – Hi 37a, Inv. 189, en do mayor

Autor: Martin Schmid. Atribución en función de su estilo.

Orgánico: S, A, T, B, Vn, Bc.

Completo. Numerosas particelas jesuíticas y postjesuíticas procedentes de San Rafael y Santa Ana.

Tipo formal: himno motete.

Asignación litúrgica: En el *Índice de música paralitúrgica para la misa* de San Rafael se sugiere este himno para dos fechas diferentes: *Dominica III. post Pascha Patrocinij S. Joseph* (fol. 08); *Die 19. Martii. In festo S. Joseph Conf.* (fol. 16, repetido en fol. 22). El tercer domingo después de Pascua fue luego trasladado al miércoles después del II Domingo de Pascua (*Feria IV. Infra hebdomadam II. Post octavam Paschae*).

El culto a San José se generalizó en Occidente durante los siglos XIV y XV como fruto de la devoción medieval hacia la Virgen María y el Niño Jesús. En el siglo XVII, el 19 de marzo se convirtió en fiesta de precepto. En 1870, San Pío IX proclamó a San José “Protector y Patrono de la Iglesia universal”. Dicha fiesta se denominaba “Solemnidad de San José” o “Patrocinio de San José” y se celebraba el miércoles después del II Domingo de Pascua, a diferencia del 19 de marzo, en que se recordaba a San José como esposo de la Virgen. El Concilio Vaticano II suprimió la celebración del patrocinio, trasladando la solemnidad al 19 de marzo.

Comentario sobre las fuentes: Las piezas que forman el contexto litúrgico de este himno en los *Cuadernillos de Ofertorios*, jesuíticos y postjesuíticos, nos remiten al ciclo santoral. No podemos basarnos entonces en su ubicación en los manuscritos para argumentar si este himno es *contrafactum* de *Sanctorum meritis* o viceversa, ya que cronológicamente *Sanctorum meritis* debe preceder a *Te Joseph* necesariamente (recordemos que el *Ordo* de San Rafael indica el primero para el 10 de marzo y el segundo para el 19 del mismo mes). Las únicas excepciones a esta última afirmación la constituyen el cuadernillo *R 41*, en el que *Te Joseph* ha sido copiado antes que *Sanctorum meritis*, y el *R 44*, donde *Sanctorum meritis* falta y sólo figura *Te Joseph*.

Estilo: Barroco tardío. La atribución a Martin Schmid se justifica a través del análisis.

De un total de cinco estrofas, se han musicalizado tres. La primera estrofa corresponde a la sección coral, descrita luego en *Sanctorum meritis*, con muy pequeñas variantes. La segunda y tercera estrofas están comprendidas en el aria a solo, cuya forma es considerablemente más amplia en relación a la del *Hi 30b*. En los siguientes esquemas hemos graficado la forma de ambas arias, a fin de facilitar la descripción y la comparación entre las mismas.

Hi 30a, Aria

<i>Ritorn.</i> c.81-93	A c.94- 105	B *	C	<i>Ritorn.</i> c.147- 159	D	<i>Ritorn.</i> c.177- 189	A	B *	C ¹	B	<i>Ritorn.</i> c.229- 241
la	la	Sol-Do	Do-Sol- Do-la	la	Do-mi- la	la	la	la	la	la	la
	ESTROFA 2				ESTROFA 3						

Hi 30b, Aria

<u>Ritornello</u> c. 75-87 la	A c.88-99 la	B c.100-114 la – re - Do	* C ¹ c.119-122 Do	B c.123-130 Do – la	<u>Ritornello</u> c.131-143 la
ESTROFA 2					

*Nota: se ha eliminado de los esquemas un breve *ritornello* entre B y C por razones de espacio.

Las letras A, B y C¹ de ambos esquemas tienen la misma música en las dos versiones del aria. Las letras C y D del aria de *Te Joseph* corresponden a dos nuevas secciones temáticas. Las letras A, B, C¹ y B de la estrofa 3 del mismo himno, funcionan en la estructura formal como una especie de *Da capo* o recapitulación, en la cual se presentan todos los elementos nuevamente elaborados y en la tonalidad principal. Esta última sección es igual al aria de *Sanctorum meritis* en su estructura total (*ritornello-A-B-ritornello-C-B-ritornello*). Las dos secciones de material musical nuevo incluidas en *Te Joseph*, C y D, están distribuidas entre dos estrofas; es decir que no hay una correspondencia estricta entre estrofas y secciones musicales.

Sanctorum meritis – Hi 37b, Inv. 163, en do mayor

Autor: Martin Schmid. Atribución en función de su estilo.

Orgánico: S, A, T, B, Vn, Bc.

Completo. Particelas jesuíticas y postjesuíticas de San Rafael.

Tipo formal: himno motete.

Asignación litúrgica: El *Indice de música paralitúrgica para la misa* de San Rafael indica que este himno se cantaba el *Die 10. martii. In festo Sanctorum Quadraginta Martyrum* (fol. 16), es decir, el 10 de marzo, para la fiesta de los Cuarenta Santos Mártires, conmemoración suprimida por el Concilio Vaticano II.

Comentario sobre las fuentes: La pieza aparece copiada en todos los *Cuadernillos de Ofertorios* del juego jesuítico y en cambio falta en tres de los del juego postjesuítico. Las piezas que rodean a este himno en los cuadernillos indican que ese grupo de obras responde al ciclo santoral. Hay una especial concentración de himnos en esa fracción de los cuadernillos. La particela de violín lleva como título:

~~*Te Sanctorum*~~

Estilo: Barroco tardío. La atribución a Schmid se demuestra a través del análisis. Presenta elementos característicos del estilo del compositor, tales como el compás de tres negras, frases formadas por ideas de dos o tres compases (c.9-11, c.44-45), textura predominantemente homofónica con algunos dúos que insinúan imitación (c.18-25, c.30-33, c.46-49, c.62-65), tonalidad de do mayor y breves modulaciones a tonalidades cercanas (c.50-57 modulación a la dominante, sol mayor; c.75 en adelante, aria en la relativa menor

con modulación a do mayor entre los c.111-122); melodía diatónica y por grado conjunto; facilidad de ejecución. Además de los rasgos estilísticos, que describiéramos cuando analizáramos el *Ave maris stella Hi 02*, atribuido también a Schmid, debemos resaltar como típico del misionero suizo, el tratamiento del violín que se aprecia en *Sanctorum meritis*: su figuración combina “negras y corcheas en una gama limitada de variantes” (Waisman, 1996:62).

Este himno puede analizarse como un *contrafactum* reducido de *Te Joseph Hi 30a*. Las reducciones han sido realizadas en ambas secciones, pero sobre todo en el aria de la segunda parte. Algunas de las modificaciones responden a la necesidad de adaptar el nuevo texto, más breve que el anterior.

En cuanto al tratamiento formal, este himno no presenta novedades en relación a las piezas anteriormente analizadas. Está escrito en dos partes, la primera de las cuales se repite a manera de *Da capo*. En la sección inicial, correspondiente a la primera estrofa del himno, se ha aplicado el procedimiento frecuente de alternar *ritornelli*, *motto* y respuestas corales; la segunda sección ha sido tratada en forma de aria binaria (*ritornello – A – B – ritornello – C – B – ritornello*), y corresponde a la segunda estrofa de las seis que conforman el texto hímico en su totalidad.

Tibi Christe - Hi 39a, Inv. 136, en do mayor

Autor: Martin Schmid. Atribución en función del estilo.

Orgánico: S, Vn., Bc.

Completo. Particelas jesuíticas de San Rafael.

Tipo formal: himno canción (para solista).

Asignación litúrgica: el himno *Tibi Christe* y el versículo *Stetit angelus* corresponden a la liturgia de vísperas del día 29 de septiembre, en que se celebra la fiesta de San Miguel, San Gabriel y San Rafael Arcángeles, según el actual *Antiphonale Monasticum*.

La pieza no figura en el *Indice* de San Rafael. Por el texto del himno, conocemos que se usó para solemnizar el día de San Rafael, patrón del pueblo de donde provienen los manuscritos, que se celebraba el 24 de octubre, según consta en el mismo *Indice*.

Comentario sobre las fuentes: Esta pieza figura en los cuadernillos jesuíticos de Vísperas *R59, R64, R65* y *R66*. *In fine* de ambas partes de violín se ha copiado el texto del versículo *Stetit angelus*. La particela de violín V 02 (*R64*, fol. 05) exhibe como título *Magnificat Tibi Christe*. La palabra *Magnificat* ha sido tachada. Es probable que la pieza haya sido introducida al repertorio en fecha posterior al ordenamiento realizado por Schmid y Messner (Illari Historia).

Estilo: tendencia a la simplificación y a la simetría. Comienza con una introducción instrumental, que se reitera antes de cada estrofa. La melodía del himno está construida con motivos breves, articulados por cadencias, conformando un total de tres frases muy claras, de las cuales la última se repite. Las cuatro estrofas del texto se completan sin variantes musicales, declamando su alabanza a San Rafael. Es una sencilla canción con acompañamiento cuya simplicidad la hace apta para el canto comunitario. Presenta rasgos y

giros melódicos comunes a otras piezas del Archivo que la emparentan con la producción atribuida a Martin Schmid, como por ejemplo el *Hi 02*, cuya construcción melódica está hecha en función de la declamación del texto, al igual que la de *Tibi Christe*.

Vexilla regis prodeunt – Hi 42, Inv. 300, en sol mayor

Autor: Anónimo

Orgánico: S, T, Vn., Bc.

Completo. Particelas jesuíticas y postjesuíticas de San Rafael.

Tipo formal: himno canción (canto procesional a dos voces con acompañamiento).

Asignación litúrgica: este himno de vísperas está incluido en el *Indice* de San Rafael y aparece prescripto para tres ocasiones que tienen como centro de la celebración litúrgica el símbolo de la cruz:

Feria VI. in Parasceve. Procession (fol. 06v)

Die 3. Maji. In festo Inventionis S. Crucis (fol. 17)

Die 14. Septembr.s In festo Exaltationis S. Crucis (fol. 20)

Comentario sobre las fuentes: Se conserva una particela de cada voz, todas provenientes de San Rafael. El himno ha sido copiado en cuadernillos de Ofertorios (*R 35, R 38, R 39, R 47*). Sólo la parte de bajo continuo es postjesuítica (*Bc.11, R 47, fol. 13*).

Estilo: siglo XVIII? Simetría en el tratamiento de la forma, textura que jerarquiza la línea del canto, articulación en frases breves.

Se trata de una sencilla canción procesional a dos voces, en compás ternario, cuyo acompañamiento de violín y bajo continuo parece haber sido añadido más tarde. La musicalización respeta la forma estrófica del texto, repitiendo la melodía las veces necesarias para cantar las siete estrofas que lo completan. No presenta un trozo instrumental que lo introduzca pero en cambio aparece una breve frase de cinco compases a cargo del violín al finalizar cada estrofa. A cada verso de la estrofa le corresponde una frase musical, las dos primeras en la tónica (sol mayor), la tercera cadencia en la dominante y la cuarta restablece sol mayor, afirmada por el trozo instrumental conclusivo.

Las voces se desenvuelven en un ámbito muy estrecho. Con excepción de algunos breves melismas, el texto se declama en forma casi completamente silábica. El acento métrico del texto (dímetero yámbico) y el ritmo de la melodía coinciden sólo en algunas ocasiones, como si la letra de la canción hubiera sido adaptada a una melodía ya existente.

Texto: considerado como una de las joyas de la himnodia latina, este texto fue compuesto por Venancio Fortunato († 600) con motivo del recibimiento de la Reliquia de la Cruz en Poitiers. Por antonomasia se lo emplea para glorificar a Cristo crucificado.

Vexila regis prodeunt – Hi 43, Inv. 304, en fa mayor

Autor: Martin Schmid? Atribución en función del estilo.

Orgánico: S1, S2, A, T, Vn., Bc.

Completo. Particelas jesuíticas y postjesuíticas de San Rafael.

Tipo formal: himno concertado multiseccional.

Asignación litúrgica: ver *Hi 42*.

Comentario sobre las fuentes: De las ocho particelas conservadas de esta pieza, cuatro son jesuíticas y cuatro postjesuíticas. La particela jesuítica de contralto (*R 36*, fol. 18v.) presenta coincidencias caligráficas con el *Miserere mei Deus Sa 39a*, *Inv. 12*, identificado por Bernardo Illari como autógrafo de Martin Schmid.

Estilo: presenta varios rasgos comunes a otras piezas atribuidas a Martin Schmid, tales como el compás ternario, la textura a tres voces de la parte coral, el modo mayor, la organización en secciones que alternan solista y coro, la inclusión de *ritornelli*, la articulación melódica en motivos breves, la tendencia a la simetría, el predominio de la homofonía en las secciones corales y la sencillez armónica. Sin embargo, hay algunos elementos que nos hacen dudar de que este himno haya sido musicalizado por el misionero suizo. El acompañamiento no comparte las características de los realizados por Schmid, sobre todo se nota la ausencia de los diseños violinísticos típicos que presenta por ejemplo *Ave maris stella Hi 02*, en el cual las pequeñas escalas y el *bariolage* le otorgan cierta personalidad al acompañamiento y lo distingue claramente de la parte del canto. En *Te Joseph Hi 30a / Sanctorum meritis Hi 30b* la melodía del violín que reaparece en los *ritornelli*, si bien guarda relación con la melodía del soprano, tiene su propio perfil distintivo. Lo mismo ocurre en *Tibi Christe Hi 39a*. En estos tres himnos atribuidos a Martin Schmid la línea del bajo continuo es más variada que la de *Vexilla regis* y presenta además compases en los que el bajo canta al unísono o a la 8ª la melodía del violín, o bien se establece un sencillo contrapunto entre ambas voces. Nada de esto ocurre en el *Hi 43*, donde, en cambio, la melodía del bajo es demasiado sencilla y la línea de violín generalmente duplica alguna de las voces. Podemos, sin embargo, señalar como característico de la escritura schmidiana el pasaje violinístico de los c. 49 a 53, que diferencia el *ritornello* de la sección coral del de la anterior. En la primera sección destaca además el frecuente uso de “ecos” instrumentales, en este caso: repetición en el violín de frases o motivos previamente cantados por el solista.

Texto: ver *Hi 42*.

ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Muchos estudios originales serán necesarios antes de que podamos conocer las diversas formas y usos del himno polifónico en los siglos XVII y XVIII. La escasez de trabajos en este campo fue un escollo frecuente en nuestro camino. Las posibilidades que brinda el tema a los investigadores son numerosas, ya que no sólo se necesitan aportes a nivel musical, sino también en el campo literario y desde un enfoque interdisciplinario que permita estudiar la incidencia que tuvo a nivel musical la reforma y revisión de los textos del Breviario Romano encabezada por Urbano VIII y su equipo de estudiosos latinistas, entre los que se encontraban muchos jesuitas. Los musicólogos generalmente desconocemos que los textos fueron cambiados y, a la hora de realizar nuestra tarea, no solemos tener en consideración este dato y las repercusiones que haya podido tener en la música, más aún si adherimos a la teoría que se inclina a pensar que el ritmo de las melodías gregorianas deviene de las palabras que se entonan. Otra carencia a subsanar es la de los estudios de las diferentes tradiciones nacionales del género hímnico en este período y, una vez más en relación directa con las letras, la indagación sobre el tratamiento musical que han recibido algunos de los textos más usados en la liturgia, tal el caso del *Te Deum*, o de los motetes que han derivado de algunos himnos (*O crux, Tantum ergo*).

Tras el trabajo realizado, podemos comentar la variedad del material musical que presenta el corpus de himnos jesuíticos del Archivo Musical de Chiquitos. Por una parte, hemos podido identificar tradiciones nacionales. Éstas nos son conocidas no sólo por la procedencia de los autores de los que se conservan obras sino también por el tratamiento musical de las piezas. El *concertato* italiano, el concierto coral alemán, el aria operística y la sobriedad del estilo polifónico español se hacen presentes en este repertorio. La variedad de estilos incluye también algunas piezas en las que aparecen elementos que hemos considerado como rasgos de hibridación. Éstas son las que más dificultad ofrecen a la hora de precisar en qué consiste exactamente el mestizaje musical.

Por otro lado, el esfuerzo realizado en pos de tratar de definir tipologías formales ha arrojado como resultado la posibilidad de observar un amplio abanico de diseños puestos en juego para musicalizar los textos hímnicos. La diversidad observada a nivel formal actúa como contrapeso al “aire de familia” que en lo melódico y rítmico tienen muchas de las obras del Archivo.

Vale la pena dar cuenta de algunos problemas que debimos enfrentar a menudo. Uno de los más relevantes fue el de las atribuciones. Siguiendo el precedente de los catalogadores del Archivo, era aconsejable identificar, valiéndonos de criterios estilísticos, las obras de Martin Schmid. Esto fue difícil: en primer lugar, porque hay una gran cantidad de obras que, a primera audición, “suenan a Schmid”; en segundo lugar, porque dentro de ese gran espectro, hay variantes de calidad compositiva, como si el músico hubiera ido progresando en su dominio de la escritura musical. Otra posibilidad de interpretación es que no se trate en realidad de una sola persona sino de varias, que fueron realizando sus aprendizajes guiados, tal vez, por el misionero suizo. Ante las dudas que genera el poder realizar una atribución sólida, fue necesario echar mano de otras herramientas, tomadas de la paleografía, la codicología y la caligrafía.

Deteniéndonos un poco en el repertorio y en los resultados del estudio sobre él realizado, podemos enumerar algunas de las observaciones generales más importantes que hemos podido formular:

Presencia de música policoral en las Misiones

Nuestra principal fuente de evidencias son las obras de Domenico Zipoli. Algunas de ellas, como *Ave maris Hi 01* y *Sacris solemniis Hi 28*, llevan consignadas las indicaciones “Coro II”, pero otras implican la presencia de dos grupos de cantantes desde su estructura misma, como por ejemplo el *Te Deum Hi 34*, donde un grupo de solistas alterna constantemente con el coro. Este caso es el de muchos de los himnos que hemos clasificado como concertados (*Te Deum Hi 35*) o himnos-motete chiquitano (*Exsultet orbis gaudiis Hi 12a /Caelestis urbs Jerusalem Hi 12b, Creator alme siderum Hi 10*). En el contexto misional, puede que los solistas hayan sido reemplazados por un pequeño grupo de cantantes, como era práctica frecuente en otros ámbitos litúrgicos americanos y europeos.

Recurrencia de algunos procedimientos compositivos

El más usado consiste en aislar un breve motivo a manera de *motto* y estructurar la pieza a través de los sucesivas secciones, basada cada una en un *motto* diferente. Estos *motti* van seguidos generalmente de “ecos”, que realizan los instrumentos u otras voces de la textura.

Otra manera de generar nuevas composiciones es a través de los *contrafacta*. Hemos encontrado en el Archivo dos maneras particulares de aplicar este procedimiento: el *contrafactum* realizado por reducción o por ampliación de una pieza ya existente a la que se aplica el nuevo texto (como en el caso de *Te Joseph Hi 37a / Sanctorum meritis Hi 37b*) y el tipo que hemos llamado *contrafactum parodia*. Este último se observa en dos piezas (*Pange lingua Hi 22a e Hi 22b*) que presentan los mismos materiales musicales dispuestos de manera diferente (transportados, en otras voces, cumpliendo diferentes funciones en la forma general).

Algunas piezas (posiblemente schmidianas) parecen estar modeladas sobre composiciones de Domenico Zipoli. Podemos citar como ejemplo el paralelismo que existe entre el *Ave maris stella* de Zipoli y el que hemos atribuido a Schmid: la forma está constituida por un ritornello y dos grandes secciones —solo y coro— que alternan entre sí.

Ave maris Hi 01 Zipoli		
A	estrofa 1	Ritornello
B	estrofa 2	Solo
		Coro
A	estrofa 3	Ritornello
B	estrofa 4	Coro
		Solo
A	estrofa 5	Ritornello
B	estrofa 6	Solo
		Coro
A	estrofa 7	Ritornello
B	estrofa 7	Solo
		Coro
Texto completo		

Ave maris Hi 02 Schmid		
A	estrofa 1	Solo
B		Coro
A'		Sonata
A	estrofa 3	Solo
B		Coro
A'		Sonata
A	estrofa 4	Solo
B		Coro
A'		Sonata
A	estrofa 5	Solo
B		Coro
A'		Sonata
Texto incompleto: falta estrofas 2, 6 y 7.		

Otras veces observamos intentos de aplicar algunos procedimientos empleados por Zipoli en sus obras, en este caso, el hecho de pasar por otros centros tonales, diferentes de la dominante o la relativa, al final de la sección con que concluye la pieza. Comparemos el *O gloriosa virginum* del autor italiano con el *Iste confessor* atribuido a Martin Schmid: la sección final de ambas piezas está a cargo del coro. Antes de pasar a re (menor en el caso de *O gloriosa*, como tonalidad principal de la pieza, y mayor en el de *Iste confessor*, como V° para regresar a la tónica) hay una breve incursión a la menor. En el caso de *O gloriosa*, el paso transcurre con total naturalidad (es la dominante menor de la tónica), cumpliendo con el precepto italiano de pasar por otros centros tonales antes de volver a la tónica. En *Iste confessor*, en cambio, es necesario recurrir a la interpretación de un 8° modo con dominante en do para comprender el paso por la menor antes de retomar la tonalidad principal.

Liturgia y práctica musical

A través del estudio de este repertorio podemos conocer nuevos datos sobre la vida litúrgica en las misiones durante el régimen jesuítico. El tipo de musicalizaciones empleadas en cada ocasión nos habla del grado de solemnidad de una festividad y también de la función que dentro de ésta le cabía a la música. La cantidad de repertorio conservado para una determinada celebración podría interpretarse como una pauta que nos permite inferir la importancia que dicha fiesta tenía entre los chiquitanos.

En cuanto a los usos litúrgicos, las versiones jesuíticas de los himnos (un total de treinta piezas) se encuentran en su gran mayoría en los cuadernillos de Ofertorios (veintidós piezas) y Misas (cuatro), algunos en los cuadernillos de Vísperas (tres) y uno en los de Responsos. La mayoría de las piezas se incorporan a la liturgia de la misa, respetando la festividad a la que corresponden. Los himnos de vísperas son en su mayoría posteriores a la expulsión; sólo tres pertenecen al período jesuítico: *Iste confessor Hi15*, para vísperas de confesor no pontífice, celebradas probablemente en honor de San Ignacio, *Crudelis Herodes Hi20c*, para la de Epifanía del Señor y *Tibi Christe Hi39a*, para la fiesta de San Rafael Arcángel, patrono del pueblo cuya música predomina en el Archivo. Deducimos entonces que, coincidiendo con lo señalado por Illari para los salmos, los jesuitas sólo celebraban vísperas en las grandes ocasiones litúrgicas.

Si tomamos la cantidad de piezas conservadas para una celebración como indicador de la importancia que tenía en las misiones, observamos que Corpus Christi parece haber sido la más relevante. Le siguen las festividades de la Virgen María, las relacionadas con la invención y exaltación del símbolo de la cruz y luego las que tienen que ver con la conmemoración de Santos y Apóstoles, patronos de los pueblos misionales. En general, entre sus acciones litúrgicas estas fiestas incluyen procesiones, función en la que muchos de los himnos parecen haber tenido su lugar: no sólo solemnizar y engrandecer la fiesta con piezas de cierta longitud y elaboración (*Pange lingua Hi 22a* y *Hi 22b*) sino también brindar la posibilidad de participación de todos los miembros de la comunidad a través de sencillas canciones a una o dos voces (*Pange lingua Hi 23*).

Otra posible especulación para explicar la presencia de varias musicalizaciones de un mismo texto puede ser la de que, en lugar de repetir la misma música durante el tiempo que durara la procesión, se fueran alternando versiones diferentes de un mismo himno, o que en las distintas estaciones y altares que se montaban para las procesiones en diferentes lugares del pueblo se fueran entonando las variantes musicales del texto que correspondía a ese día.

La clave devocional

Como reflexión final, queremos destacar lo que creemos ha sido el principal fruto de este trabajo: descubrir y dimensionar la necesidad de profundizar en el estudio de la espiritualidad y el devocionario ignacianos para comprender la práctica litúrgico-musical de las misiones.

Buen número de piezas del Archivo cobran sentido sólo a través de una mirada del repertorio desde el punto de vista de aquellos que le dieron origen: los misioneros jesuitas. La música en las Misiones, desde la concepción jesuítica, no era más que una herramienta, poderosa sí, pero unida siempre a lo único que le daba sentido: la catequesis del dogma católico y el cultivo de la espiritualidad ignaciana. Las devociones, difundidas y reforzadas a diario a través de la música, se presentan como un importante elemento de control social, ejercido por medio de instituciones de la espiritualidad ignacianas tales como las Congregaciones Marianas o del Sagrado Corazón de Jesús o las dedicadas a los santos arcángeles Miguel y Rafael. Sólo esta inescindible unión entre espiritualidad, liturgia y música puede explicar la presencia de piezas únicas como el *Cor Jesu Hi Osa* en medio de las selvas amazónicas, cuando aún no se había oficializado la devoción al Sagrado Corazón.

Adentrarnos en el mundo devocional jesuítico en sus propios términos puede proporcionarnos una valiosa clave para interpretar la función vital de la música en el ámbito misional y dilucidar algunos de los misterios en torno a la práctica litúrgico-musical indojesuítica.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Academia Boliviana de Historia Eclesiástica
1995 *Anuario I. Sesión Científica Anual 1995*. Sucre: Academia Boliviana de Historia Eclesiástica.
- Alcázar, Martín de
1618 *Kalendarium romanum perpetuum ex breviario et missali Clementis VIII...*
Madrid: Typographia Regia.
- Alcocer, Juan de
1620 *Ceremonial de la missa, en el qual se ponen todas las rúbricas generales y algunas particulares del missal romano, que divulgó Pio V y mando reconocer Clemente VIII ...* Valladolid: Gerónimo Murillo.
- Anónimo
S. XVIII *[Ritual, Sacramental y Catecismo latino-chiquitano-castellano]*. Madrid, Biblioteca Nacional, MS 20.612.
- Arocena, Félix
1992 *Los himnos de la liturgia de las horas*. Madrid: Palabra.
- Astraín, Antonio
1902-1925 *Historia de la Compañía de Jesús en la Asistencia de España*. 7 vols.
Madrid: Razón y Fe.
- Bainvel, J.
1911 "1. Coeur sacré de Jésus". *Dictionnaire de théologie catholique*. Ed. por A. Vacant y E. Mangenot. Tomo III, 1ª parte, cols 271-351. París: Letouzay et Ané.
- Bernárdez, Francisco Luis
1952 *Himnos del Breviario Romano*. Buenos Aires: Losada.
- Brocarius, Arnaldus Guillelmus, imp.
1515 *Intonarum toletanum*. [Alcalá]: Universidad Complutense.
- Bulst, Walter
1956 *Hymni latini antiquissimi LXXV, psalmi III*. Heidelberg: F. H. Kerle.
- Calahorra, Pedro de, ed.
1985 *Obras de los maestros de la capilla de música de la Colegial de Daroca (Zaragoza) en los siglos XVII y XVIII*. Polifonía aragonesa 2. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Ceballos, Rodrigo de
1997 *Obras completas*. Ed. Robert J. Snow. 4 vols. Granada: Junta de Andalucía.
- Chevalier, Ulysse
1892-1921 *Repertorium Hymnologicum*. 6 vols. Lovaina.
- Converçam, Raimundo da (O.F.M.)
1675 *Manual de tudo o que se canta fora do choro, conforme ao uzo dos religiosos, & religiosas da ... ordem ... de Saõ Francisco do Reino de Portugal ...* Coimbra: Officina de Rodrigo de Carvalho Coutinho.
- De la Peña Montenegro, Alonso

- 1995 [1668] *Itinerario para párrocos de indios*. Edición crítica por C. Baciero, M. Corrales, J. M. García Añoberos y F Maseda. Corpus Hispanorum de Pace, 2ª serie, vol. 2. 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Demerson G., B. Dompnier, y A. Regond, eds.
1987 *Les jésuites parmi les hommes aux XVI^e et XVII^e siècles*. Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, nouv. série, fasc. 25. Clermont-Ferrand: Faculté des Lettres et Sciences Humaines.
- Dreves, Guido Maria, Clemens Blume y H.M. Bannister
1886-1922 *Analecta Hymnica*. 56 vols. Leipzig.
- Dyer, Joseph
2001 "Liturgy". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2ª edición. 29 vols. Londres: Macmillan Publishers. Vol. 15, págs. 6-10.
- D'Orbigny, Alcides
1945 *Viaje a la América Meridional ... realizado de 1826 a 1833*. Trad. Alfredo Cepeda. 4 vols. Buenos Aires: Futuro.
- Galeote Tormo, Jesús
2000 *Misiones de Chiquitos: una mirada franciscana*. Santa Cruz de la Sierra: Centro de Pastoral y Cultura Chiquitana de San Javier, Secretariado para la evangelización misional O.F.M.
- García Rodríguez, Carmen
1966 *El culto de los santos en la España romana y visigoda*. Monografías de Historia Eclesiástica, vol. 1. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Garrido, Manuel
1961 *Curso de liturgia romana*. Biblioteca de Autores Católicos, vol. 202. Madrid: La Editorial Católica.
- Gembero Ustárroz, María
1995 *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. 2 vols. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- Gerber, Rudolf, ed.
1957 *Spanisches Hymnar um 1500*. Das Chorwerk, vol. 60. Wolfenbüttel: Mösel.
- Gómez Pintor, María Asunción
1994 *Juan Navarro. Labor compositiva en Castilla y León: estudio analítico de su producción himnódica en Ávila (1565)*. Música española del renacimiento, vol. 1. Valladolid: V Centenario del Tratado de Tordesillas.
- Gutiérrez, Carmen Julia
2000 "Himno (I)". *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE. Vol 6, págs. 300-308.
- Hoffmann, Werner

- 1981 *Vida y obra del P. Martin Shmid, S.J. (1694-1772)*. Buenos Aires: FECYC.
- Huseby, Gerardo
 1991 “Una reformulación del canto litúrgico en las Misiones chiquitanas”. Trabajo presentado en las Vº Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Huseby, Gerardo, Irma Ruiz y Leonardo Waisman
 1994 “Un panorama de la música en Chiquitos”. *Las misiones jesuíticas de Chiquitos*, editado por Pedro Querejazu. La Paz. Págs. 659-670.
- Illari, Bernardo
 1993a “Chiquitos: una pequeña historia de las actividades musicales europeas en la región”. Córdoba. Soporte informático.
 1993b “Actividades musicales de los jesuitas en las reducciones: los chiquitos y los guaraníes”. Informe final de beca, presentado ante el CONICET. Mecanografiado.
 1994 “La personalidad de Domenico Zipoli a la luz de su obra americana”. *Domenico Zipoli: Itinerari iberoamericani della musica italiana nel settecento*. Ed. por Mila De Sanctis. Florencia: Leo Olschki. Págs. 111-76.
 1998 “Un *Laudate pueri* como antiobra (acerca de la invención de la música jesuítica de Chiquitos). *Música barroca del Chiquitos Jesuítico. Trabajos leídos en el encuentro de musicólogos*. Santa Cruz de la Sierra: AECl. Págs. 11-41.
- Iparraquirre, I (S.J.)
 1969 “La Compañía de Jesús y los Ejercicios de San Ignacio”. *Historia de la espiritualidad*. Ed. Juan Flors. 4 vols. Barcelona: Universidad Pontificia de Salamanca. Vol 2, págs. 207-275.
- Krekeler, Birgit
 1995 *Historia de los chiquitanos*. Trad. Peter Dressendörfer. Pueblos Indígenas de las tierras bajas de Bolivia, vol. 2, ed. Jürgen Riestler. Santa Cruz de la Sierra: APCOB.
- Labriolle, Pierre de
 1947 *Histoire de la littérature latine chrétienne*. 2 vols., París: Les belles-lettres.
- Leonhardt, Carlos, comp.
 1932 “Documentos inéditos sobre el Chaco Boreal y las antiguas misiones de la Compañía de Jesús de Indios Chiquitos. Antecedentes históricos para la cuestión de límites entre Paraguay y Bolivia” Buenos Aires. Mecanografiado.
- Marcos Casquero, Manuel A. y José Oroz Reta
 1997 *Lírica latina medieval*. 2 vols. Biblioteca de Autores Cristianos, vol. 580. Madrid: La Editorial Católica.
- Mearns, James
 1913 *Early Latin Hymnaries: An Index of Hymns in Hymnaries Before 1100*. Cambridge: University Press.

- Meneses, Ernesto
1988 *El código educativo de la Compañía de Jesús*. México: Universidad Iberoamericana.
- Migne, Jacques Paul
1844-55 *Patrologie Latine*. 221 vols. París: varios editores.
- Muneta, Jesús M., ed.
1986 *Obras de la capilla de música de la catedral de Albarracín (Teruel) en los siglos XVII y XVIII*. Polifonía aragonesa 3. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Moñux Cabrerizo, Vicente
1979 *Himnos litúrgicos latinos*. Sigüenza.
- Nawrot, Piotr (S.V.D.), ed.
1994 *Música de vísperas en las reducciones de Chiquitos – Bolivia (1691-1767): Obras de Domenico Zipoli y maestros jesuitas e indígenas anónimos*. La Paz: Secretaría Nacional de Cultura / Compañía de Jesús / Misioneros del Verbo Divino..
- Nilles, Nicolas
1885 *De rationibus festorum SS. Cordis Jesu et Purissimi Cordis Mariae e fontibus juris canonici erutis libri IV*. 5ª edición. 2 vols. Oeniponte: Wagner.
- Noone, Michael
1982 “Andrés de Torrentes (1510-1580), Spanish Polyphonist and Chapelmaster: *Opera Omnia*, Biography and Source Study”. Tesis de maestría, University of Sidney.
- Marín, Antonio, imp.
1762 *Oficio de la Semana Santa: según el Missal y Breviario Romano que se publicaron por mandato de Su Santidad Pio V y se reconocieron por comisión de Su Santidad Clemente VIII y Urbano VIII*. Madrid: Imprenta del Oficio Divino.
- O’Malley, John W., Gavin Alexander Bailey, Steven J. Harris y T. Frank Kennedy, eds.
1999 *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Toronto: Univ. of Toronto Press.
- Pascher, J.
1965 *El año litúrgico*. Trad. Daniel Ruiz Bueno. Biblioteca de Autores Cristianos n° 247. Madrid: Editorial Católica.
- Pascual, Miguel Angel (S.J.)
1698 *El misionero instruido*.
- Peramás, José Manuel
1793 *De vita et moribus tredecim virorum paraguaycorum*. Faenza: Typographia Archii.
- Perkins, Leeman L.
1999 *Music in the Age of the Renarissance*. Nueva York: Norton.

- Pezzat Arzave, Delia
1990 *Elementos de paleografía novohispana*. Colección Seminarios. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Ramírez Montes, Mina
1990 *Manuscritos novohispanos: ejercicios de lectura*. México: UNAM.
- Ripa y Blanque, Juan Antonio
1991 *Misas a cuatro y a ocho, con violines y trompas ad libitum*. Ed. Fernando J. Cabañas Alamán. Cuenca: Ayuntamiento / Madrid: Música Mundana Maqueda, D.L.
- Rivas, Manuel José de la
1747 *Construcción grammatical de los hymnos ecclesiásticos, dividida en siete libros, por el orden del Breviario Romano ...* Edición corregida y aumentada. 3ª impresión. México: Imprenta Real del Superior Gobierno de Doña María de Rivera.
- Romero Tallafigo, Manuel, Laureano Rodríguez Liáñez y Antonio Sánchez González
1995 *El arte de leer escrituras antiguas*. Instrumenta Studiorum, nº 2. Huelva: Universidad.
- Roth, Hans
s/f. *[Cronología del Archivo musical de Chiquitos]*. Mecanografiado. Copia en Concepción, sede del Archivo musical de Chiquitos, Bolivia.
- Schiavo, Matteo de, ed.
1685 *Antiphonarium et hymnarium secundum morem Sanctae Romanae Ecclesiae...* Nápoles: Typis Haeredum Caballi & Michaelis Aloysij Mutij.
- Smith, Peter, ed.
1987 *Concerted Sacred Music of the Bologna School*. Recent Researches in the Music of the Baroque, vol.57. Madison: A- R Editions.
- Solesmes, (Monjes de San Pedro)
1951 *Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis*. París, Tournai y Roma: Desclée.
- Stäblein, Bruno, ed.
1956 *Hymnen I. Monumenta Monodica Medii Aevi*, vol. 1.
- Szövérfy, Josef
1989 *Latin Hymns*. Typologie des sources du moyen âge occidental. Fasc. 55. Turnhout: Brepols.
- Treschel, Gaspar, imp.
1551 *Breviarium secundum consuetudinem Sanctae Ecclesiae Toletanae, nuper & auctum & emendatum*. Toledo: Gaspar Treschel
- Universidad Nacional de Educación a Distancia
1987 *Paleografía y diplomática*. 2ª edición. 2 vols. Madrid: UNED.
- Valdivielso, José de
1623 *Exposición parafrástica del psalterio y de los cánticos del breviario...* En Madrid: por la viuda de Alonso Martin: a costa de Domingo Gonçalez.

Vives, José, ed.

1946 *Oracional visigótico*. Barcelona: CSIC.

Ward, Tom y John Caldwell

2001 “Hymn III. Polyphonic Latin” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. Stanley Sadie. 2ª edición. 29 vols. Londres: Macmillan Publishers. Vol. 12, págs. 23-28.

Waisman, Leonardo J.

1992 “¡Viva María!: La música para la liturgia mariana en las misiones de Chiquitos”, *Interamerican Music Review* (Austin, Te, EE. UU), XIII: 13-25.

1996 “Soy misionero porque canto, taño y danzo: Martin Schmid, músico” y “El Archivo Musical de Chiquitos”. *Las misiones jesuíticas de Bolivia: Martín Schmid, 1694-1772, misionero, músico y arquitecto entre los Chiquitanos*. Ed. Eckart Kühne. Santa Cruz de la Sierra: Arzobispado de Santa Cruz / Fundación Pro Helvetia. Págs. 55-63 y 128-30.

1997 “Transformaciones y re-semantización de la música europea en América: dos ejemplos”, *DATA, Revista del Instituto de Estudios Andinos y Amazónicos VII (Música en la Colonia y en la República)*: 197-218.

1998a “Schmid, Zipoli, y el ‘indígena anónimo’: Reflexiones sobre el repertorio de las antiguas misiones jesuíticas”. *Música barroca del Chiquitos jesuítico*, ed. Bernardo Illari. Santa Cruz de la Sierra: AEI. Págs. 43-55.

1998b “Presencia indígena en la música de los pueblos de Mojos”. Trabajo presentado en el Simposio “¿Existe la música misional?”, Santa Cruz de la Sierra.

1999 “Cuál manuscrito? ¿Cuál archivo? Dilemas del musicólogo en Chiquitos”. Trabajo presentado en el III Simpósio Latino-Americano de Musicologia: Preservação e acesso à memória musical latino-americana, Curitiba.

He utilizado también los siguientes documentos inéditos, en soporte informático, realizados por Bernardo Illari y Leonardo Waisman entre 1990 y 1998:

- “Catálogo del Archivo Musical de Chiquitos” (BI y LW con Gerardo Huseby)
- Notas sobre los cuadernillos del Archivo Musical de Chiquitos (BI y LW)
- “Los cuadernos de Ofertorios de la misión Jesuítica de San Rafael”, Chiquitos (LW)
- Edición del “Índice de música paralitúrgica para la misa” de San Rafael. (BI)
- “Repertorio de documentos sobre música de las reducciones de la provincia del Paraguay”. (BI en colaboración con Ricardo Zavadivker)

LISTA DE ABREVIATURAS

AMCh: Archivo Musical de Chiquitos
c.: compás
C.P.: comunicación personal
AH: Analecta Hymnica
RH: Repertorium Hymnologicum
RISM: Repertoire International du Sources Musicales
S: soprano
A: alto
T: tenor
B: bajo
Vn.: violín
Bc.: bajo continuo
Trpt.: trompeta
Hi.: himno
v.: verso
fol.: folio

INTRODUCCIÓN	1
EL ARCHIVO MUSICAL DE CHIQUITOS	4
Descripción e historia	4
Organización actual del Archivo	8
Originales.....	8
Fotocopias ordenadas por obras.....	13
Esquema simplificado del Archivo.....	15
El Índice de música paralitúrgica para la misa de San Rafael	16
CATALOGO DE HIMNOS DEL ARCHIVO MUSICAL DE CHIQUITOS	19
Tabla de abreviaturas del Catálogo	21
CATALOGO RAZONADO DE HIMNOS JESUITICOS	53
Tipología formal	55
1. De tradición hímica.....	55
2. De otras tradiciones	55
Catalogo individual de obras	58
Ave maris stella – Hi 01, Inv. 7 en do mayor	58
Ave maris stella, Hi 02, Inv. 127,01 en sol mayor	61
Ave maris stella – Hi 03, Inv. 110 en sol mayor	64
Cor Jesu, cor purissimum – Hi 08a, Inv. 321 / Jesu dulcis memoria – Hi 08b, Inv. 307, en re mayor	65
Creator alme siderum – Hi 10, Inv.168 , en sol mayor.....	69
Exsultet orbis – Hi 12a, Inv. 165 / Caelestis urbs Jerusalem Hi 12b, Inv. 162, en sol mayor.....	71
Gloria, laus et honor – Hi 14, Inv. 367, en la menor	73
Iste confessor – Hi 15, Inv. 192 , en sol mayor	75
Jesu dulcis memoria – Hi 18, Inv. 158, en fa mayor	76
O gloriosa virginum – Hi 20a, Inv.127.02 / Jesu corona virginum – Hi 20b, Inv. 164 / Crudelis Herodes – Hi 20c, Inv.111 / Jesu redemptor omnium – Hi 20d, Inv. 9 , en re menor	78
Pange lingua – Hi 22a, Inv. 310, en do mayor / Pange lingua Hi22b, Inv. 175, en fa mayor.....	80
Pange lingua – Hi 23, Inv. 96, en do mayor	83
Sacris solemniis – Hi 28, Inv. 179, en la menor	84
Tantum ergo – Hi 30, Inv. 2, en fa mayor	85
Tantum ergo - Hi 31, Inv. 78, en la mayor	86
Tantum ergo – Hi 32, Inv. 79, en sol mayor.....	87
Te Deum laudamus – Hi 34, Inv. 174,01 , en do mayor.....	88
Te Deum laudamus - Hi 35, Inv. 93, en do mayor	89
Te Joseph celebrent – Hi 37a, Inv. 189, en do mayor.....	90
Sanctorum meritis – Hi 37b,Inv. 163, en do mayor.....	92
Tibi Christe - Hi 39a, Inv. 136, en do mayor.....	93
Vexilla regis prodeunt – Hi 42, Inv. 300, en sol mayor.....	94
Vexila regis prodeunt – Hi 43, Inv. 304, en fa mayor	95
ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES	97
BIBLIOGRAFIA.....	105
LISTA DE ABREVIATURAS.....	11113

