

**Waisman, Leonardo J.**

*Los “Salve Regina” del Archivo Musical de Chiquitos: una prueba piloto para la exploración del repertorio*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Nº 12, 1992

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Waisman, Leonardo J. “Los 'Salve Regina' del Archivo Musical de Chiquitos : una prueba piloto para la exploración del repertorio” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 12 (1992). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=salve-regina-archivo-musical> [Fecha de consulta:.....]

# LOS "SALVE REGINA" DEL ARCHIVO MUSICAL DE CHIQUITOS: UNA PRUEBA PILOTO PARA LA EXPLORACION DEL REPERTORIO <sup>1</sup>

LEONARDO J. WAISMAN

Desde 1989, un equipo formado por Irma Ruiz, Gerardo Huseby, Bernardo Illari y el autor, a los que luego se sumó Melanie Plesch, está trabajando en el ordenamiento, transcripción y estudio del Archivo Musical de Chiquitos (Santa Cruz, Bolivia) como parte de un proyecto mayor en el que se intenta combinar la antropología y la historia de la música para comprender los procesos de aculturación sufridos por los chiquitanos a partir de su reducción por los misioneros jesuitas en el siglo XVIII.<sup>1</sup>

Luego de realizado un inventario y catálogo provisionarios, el proyecto preveía un estudio pormenorizado de todo el repertorio, pero ¿cómo iniciar la exploración de una masa de más de 600 composiciones, la mayoría de ellas anónimas, sin datos de proveniencia ni información sobre sus usos e interrelaciones? ¿Cómo comenzar a averiguar la manera en que este repertorio de filiación europea se insertó en comunidades indígenas y se conquistó un lugar tan firme en su cultura como para que éstas se mantuvieran durante más de dos siglos?

Una primera prospección señaló algunas coincidencias entre obras con la misma función litúrgica; pareció indicado, por consiguiente, lanzar una prueba piloto con una especie litúrgica, estudiándola para luego confrontar los resultados con el resto de las obras. Para esto elegí las composiciones basadas en la antífona mariana *Salve Regina*, principalmente por tratarse de un número de piezas adecuado para este fin.

El trabajo realizado comprende:

- 1) estudio, ordenamiento y filiación de las diversas copias conservadas;
- 2) transcripción del repertorio;
- 3) reconstrucción de partes faltantes, en la medida de lo posible;
- 4) estudio estilístico;
- 5) estudio de interrelaciones de las obras entre sí, y con otras del Archivo;

- 6) investigación de concordancias con el Archivo de San Ignacio de Moxos;
- 7) formulación de hipótesis sobre formación, usos y evolución del repertorio en las comunicades indígenas de San Rafael y Santa Ana.

El producto de las primeras seis tareas son las partituras transcriptas y un catálogo razonado, posteriormente ampliado a todo el repertorio mariano de Chiquitos. A continuación, resumiré algunos de los datos obtenidos, intercalándolos con algunas de las conclusiones del punto 7).

La muestra abarca las 14 obras que llevan texto de la antífona *Salve Regina* en el Archivo Musical de Chiquitos. Cinco de ellas están numeradas del I al V en la mayoría de las fuentes; ellas llevan los primeros números en nuestro catálogo (Am = antífona mariana, 5-9). A las demás les hemos asignado números de catálogo consecutivos, en el probable orden de incorporación al repertorio. Se suman además varias obras con texto en castellano, por razones que examinaremos luego, y los ocho *Salve Regina* del Archivo de San Ignacio de Moxos (el inventario inédito de María Eugenia Soux cuenta sólo seis), tres de los cuales concuerdan con otros tantos de nuestro archivo.

El estudio individualizado de los manuscritos (una partitura y cerca de 100 particelas) comportó necesariamente un examen de las caligrafías respectivas. Por una retracción en los fondos comprometidos por el CONICET para el proyecto, hubo que renunciar -por lo menos temporariamente- al apoyo de un experto calígrafo. De manera tentativa, entonces, identifiqué 23 caligrafías diferentes; posiblemente el número pueda ser reducido por un experto. De todas maneras, sólo diez de estos copistas representan cerca de un 80% del total de particelas. También en forma tentativa, pude dividir a estos escribas en grupos cronológicos: cuatro de ellos, que por su caligrafía y el repertorio copiado seguramente trabajaron en la primera mitad del siglo XVIII, fueron designados como "j" (por "jesuítico") 1 a 4; otros 12 ubicados entre la expulsión de los jesuitas en 1767 y comienzos del siglo XIX se identifican como "p" ("post-jesuíticos") 1 a 12; por último, un grupo aproximadamente entre 1820 y 1930 lleva las siglas "t" ("tardío") 1 a 7. A dos de estos últimos se los puede ya identificar por nombre: Ignacio Yaibona y Ramos.

La distribución de obras y copistas en los cuadernillos que contienen las particelas indica un trabajo sistemático y ordenado en la constitución del repertorio para la época jesuítica, un reemplazo bastante adecuado de partes extraviadas y deterioradas en las décadas subsiguientes, y un llamativo desorden durante el siglo XIX. Después de 1800 se pierde la unidad de repertorio entre San Rafael, Santa Ana y San Ignacio de Moxos: cada población pasa a tener su repertorio propio. El cotejo de variantes entre distintas copias de una misma parte revela cierta independencia de criterio en los copistas del primer grupo y algunos del segundo -probablemente eran hombres con algunos conocimientos de teoría musical y de ortografía latina-. Los copistas más tardíos, en cambio, copiaban con fidelidad ciega los aciertos y errores de sus predecesores, incorporando a su vez un número creciente de incorrecciones que llegan a hacer imposible una ejecución basada en esas copias. Esto sugiere no sólo el analfabetismo musical y el desconocimiento del latín por parte de los escribas del siglo XIX, sino también la fuerte posibilidad de que la enseñanza de la música haya pasado a ser puramente oral y de memoria, olvidándose del adiestramiento en lectura que tan cuidadosamente habían trabajado los padres jesuítas. (Esto último es evidente por la abundancia de sílabas musicales escritas sobre las notas en las partes antiguas. El sistema usado era una variante de lo que los anglo-parlantes llaman "tonic sol-fa", con "bi" para designar cualquier sonido accidental, particularmente sensibles secundarias). El mantenimiento de una actividad de copia de los manuscritos significaría, en este caso, una preservación de los documentos como un ritual o como la custodia de una tradición que ya ha perdido su fin utilitario.

La distribución de los copistas y el análisis estilístico permiten ya una reconstrucción -aun tentativa- de la formación y evolución del repertorio. Las cinco obras numeradas (Am05-09) forman el núcleo más antiguo, cumpliendo funciones determinadas en un sistema litúrgico-musical organizado. Cada una de ellas se encuentra ubicada dentro de los cuadernillos en inmediata proximidad con una *Letanía Loretana* (éstas también numeradas del I al V). Según los datos de que disponemos acerca de la liturgia en Chiquitos, todas las tardes se reunía el pueblo entero para rezar el rosario y entonar *La Salve*. Sabemos, gracias al jesuíta Antonio Sepp, que en las misiones de guaraníes, la misma costumbre incluía la recitación de la *Letanía de Nuestra Señora*

antes de *La Salve* <sup>6</sup>. La organización de las fuentes musicales nos sugiere que en Chiquitos se debió incluir la *Letanía* (aquí siempre cantada) en la diaria liturgia vespertina. Esto explicaría la comparativa abundancia de musicalizaciones del *Salve Regina* frente a las otras antífonas marianas (14 *Salve*, contra 6 en total de las otras tres antífonas, incluyendo varios *contrafacta*). Por lo demás, la devoción a la Virgen, inculcada por los misioneros, era uno de los aspectos de la religión que más fuertemente calaron entre los indígenas, de manera que todas las fiestas "de Beata Virgine" eran celebradas con especial dedicación <sup>7</sup>; seguramente para las más importantes se reservaban algunas *Salve* más solemnes, que veremos más adelante, utilizándose el grupo que estamos tratando en la liturgia diaria <sup>8</sup>.

Los cuatro copistas del grupo "j" sólo copiaron partes de estas cinco obras (con la excepción de j-2, que también copió la *Salve VIII*). Dos de ellas (IV y V) tienen concordancias en el Archivo de Moxos.

Este núcleo posee una identidad estilística definida. Coro a tres, cuatro o cinco voces, uno o dos violines y bajo continuo constituyen su orgánico. Si bien el coro alterna los pasajes en *tutti* con dúos o solos, éstos nunca requieren una técnica vocal desarrollada ni parecen exigir la expresividad de la voz solista. Unos pocos melismas de agilidad, bien dosificados, alcanzan para aliviar la monotonía de una declamación silábica predominante, sin requerir del coro más esfuerzos de los que sabemos (por las obras de Zipoli) que podía afrontar con comodidad. Las frases se articulan cada dos, tres o cuatro compases, en arcos de contornos suaves, registro estrecho e intervalos pequeños. La armonía es sumamente simple, con una abrumadora mayoría de acordes en I, IV y V grados, predominio de la fundamental en el bajo, y esquemas tonales clarísimos: principios, centros y finales en tónica, con algunos pasajes en el relativo menor (todas las obras están en modo mayor) u otra tonalidad cercana.

Estos sirven en varias ocasiones para dar el afecto apropiado a determinadas frases del texto, como "suspiramus", "gementes et flentes", "O clemens", etc. Hay una serie de *topoi* que se reiteran en todas estas obras: melodías que alternan el 5° grado con un ascenso del 1°, 2° y 3er. grados (Ejemplo 1); cortas células con rápida alternancia I-IV-I en las armonías (Ejemplo 2); duos en terceras paralelas que reiteran o secuencian un motivo

(Ejemplo 3). También es frecuente el retorno al material del comienzo en el curso de la composición.

Las partes de violín son de fácil ejecución y poca diversidad de figuración. Mientras canta el coro, a menudo se limitan a duplicar alguna de las voces, saltando libremente de una a otra; otras veces marchan a la octava con el bajo continuo, y en algunas ocasiones dibujan arpeggios sobre las armonías del coro.

Dentro de este estilo general, se pueden diferenciar las dos primeras *Salve* de las siguientes; la quinta es más difícil de categorizar. En las *Salve* I y II (Am05-06) la conducción de voces es, desde la perspectiva de la preceptiva tradicional, desmañada y llena de errores. El compositor no manifiesta reparos en doblar al unísono o a la octava las voces entre sí, con los violines, o con el bajo, a veces por el espacio de varios compases, otras por sólo dos o tres notas a la vez. Por esta razón la textura pasa a menudo y por sorpresa de cuatro o cinco voces reales a dos o tres. Son también muy comunes las duplicaciones de una nota con apoyatura en una voz y sin ella en otra. Otras disonancias resultan inapropiadas (ver ejemplo 4). Las *Salve* III y IV (Am07-08), en cambio, muestran una conducción de voces tradicionalmente correcta.

En las *Salve* I y II, el coro es interrumpido sólo por breves silencios; en las III y IV presenta pausas de hasta cuatro compases por vez, llenadas por los violines con pequeños diseños a manera de ecos. La *Salve* V (Am09) alterna pasajes de correcta y hasta sofisticada conducción de voces con flagrantes incorrecciones, utiliza los violines en *ritornelli* de figuración bastante intrincada, a la manera del *aria da capo*, y presenta en su esquema formal una indudable influencia de la sonata preclásica.

Atendiendo a la situación de las fuentes y a los aspectos estilísticos analizados, parece indudable que el núcleo central formado por las primeras cinco *Salve Regina* formó parte de la música instituída por los padres jesuitas para el culto y la aculturación de los indígenas recién reducidos. Por lo menos las dos primeras, obras de un compositor *amateur*, deben haber sido compuestas *ad hoc* e *in situ* por uno de los sacerdotes dueños de una formación musical pero no duchos en composición. Los candidatos obvios son Martín Schmid (en

Chiquitos entre 1730 y 1767) y Anton Mesner (1743 a 1767).

Algo más tardía (quizás en las postrimerías de la época jesuítica) es seguramente la incorporación de un segundo grupo de piezas: Am10, Am11a y Am12. Sin presentar la unidad estilística de las anteriores, ofrecen importantes puntos de contacto con ellas. La *Salve* Am10 mantiene la alternancia de duos y *tutti*, y las múltiples disonancias causadas por un tratamiento heterodoxo de las voces, pero emplea largos y difíciles melismas en un contrapunto de estilo barroco tardío, con motivos secuenciados sobre un bajo descendente de característico cifrado: 7-6-7-6 etc. Está construido sobre un *basso ostinato* de doce compases. Nos hace pensar en un compositor amateur intentando imitar el estilo de un Händel o un Scarlatti. No sería imposible que fuese un esfuerzo extraordinario de la misma pluma que escribió las *Salve* I y II, pero a diferencia de aquéllas, encantadoras en su original simplicidad, es pretencioso y repetitivo. La *Salve* Am11 mantiene en un todo el estilo del núcleo inicial, pero está estructurada a la manera de una gran cantata con tres arias corales, cada una con sus *ritornelli* propios. Los temas melódicos característicos de cada aria son variantes del *topos* citado en el Ejemplo 1. La *Salve* Am12 también es congruente con el mismo estilo, pero se aventura más en modulaciones expresivas. Las dos últimas llevan atribuciones a "Massa".

La situación de las fuentes es sugerente: los cuadernillos en los que j-1, j-2, y j-3 habían copiado las *Salve* del núcleo inicial, contienen también las de este grupo, pero copiadas por otros escribas, post-jesuíticos. La *Salve* Am11a tiene concordancia con Moxos. De la Am12 hay un fragmento de partitura, casi único en el archivo.

Aunque no sea más que una especulación<sup>9</sup>, querría sugerir que el compositor Bartolomé Massa, trasladándose de Buenos Aires a Lima entre 1761 y 1765, puede haber sido requerido por los jesuitas a su paso por Potosí para que produjera un par de obras apropiadas para ser cantadas por los indios de las misiones. Esto, si bien no puede demostrarse, explicaría todas las circunstancias arriba detalladas, y las diferencias estilísticas con otras obras del compositor.

En interés de la brevedad, omitiré la discusión de la *Salve para los Congregantes*<sup>10</sup> (Am13) y pasaré rápi-

damente sobre las tres *Salve* siguientes, probablemente incorporadas al repertorio a principios del siglo XIX. La *Salve* Am14 es un motete a solo, de dificultad apenas moderada, en estilo probablemente italiano de mediados del siglo XVIII. Por ser solístico, supongo que no vino a suplantar a las *Salve* anteriores en sus funciones cotidianas, sino que sería cantado en ocasiones especiales. En Moxos hay un *Salve Regina* de rasgos extraordinariamente parecidos a éste.

La *Salve* Am15 es también solística, y sus fuentes más antiguas -que indican una orquestación clásica- son de proveniencia brasileña, atribuyendo la obra a Verissimo Jose de Guimaraes; la identificada como Am16 es sólo un fragmento asignado a dos "tiples" y cuerdas. Es notable que en esta época comience a utilizarse el idioma español, antes totalmente ausente (excepto en letras de canciones), y parezcan producirse contactos con Brasil -el aislamiento del "estado" jesuítico ya ha concluído-.

La *Salve* Am17, copiada en el siglo XIX, introduce un nuevo tipo de composición, que parece predominar de allí en adelante. Se trata de una canción estrófica, preservada únicamente en la parte vocal (soprano), cuyo acompañamiento debió haber sido tan simple que podía ser improvisado en el arpa o la guitarra. Tiene dos textos superpuestos: el *Salve Regina* muy maltratado para ser adaptado a una melodía estrófica, y una poesía culterana española: "A la aurora del sol de la gracia". Entre estrofa y estrofa se canta, probablemente sin acompañamiento, un estribillo de dos compases: "Salve Regina". Una variante de la misma poesía se encuentra bajo número de inventario 333, con otra música, siempre con el estribillo "Salve Regina" y el título de "La Salve <para la fiesta de la> Concepción". En ésta se señala alternancia en la ejecución: tiples una estrofa, tenores la siguiente.

Aparecen en los manuscritos de esta época toda una serie de *contrafacta* y adaptaciones de melodías simples, a veces con estribillo coral, que cumplen la función del *Salve Regina* y otros textos marianos. Un *Ave Regina coelorum*, por ejemplo, aparece como "La Salve para at viendo", no sabemos para qué ocasión, puesto que Adviento no es la temporada indicada para la ejecución en Vísperas del *Ave Regina coelorum* ni del *Salve Regina*. La conclusión es obvia: los nuevos curas enviados a los poblados por la Bolivia independiente no se ocuparon de

mantener o mejorar la cultura musical ya aceptada por los indígenas. Antes bien, introdujeron cancioncillas banales, con las que las comunidades aborígenes, habiendo ya asimilado el patrimonio jesuítico, y quizás habiéndolo integrado parcialmente con su cultura autóctona, fueron nuevamente sometidas a un despojo y llevadas a adoptar otros aspectos de la cultura dominante, esta vez los más pobres, pero los más fáciles.

Subsiste el interrogante sobre la continuidad de la tradición de ejecuciones de las *Salve* más antiguas durante los siglos XIX y XX. Sólo hay una copia tardía de una de las voces, pero las de época jesuítica -si nos guiamos por su aspecto actual- deben haber mantenido un buen estado de conservación hasta hace pocos años. Quizás podamos responder a este tipo de preguntas cuando estudiemos otras de las especies litúrgicas del repertorio. Podremos entonces confirmar o rechazar algunas de las hipótesis formuladas en el curso de este trabajo.

\* \* \* \* \*

APENDICES

1) Catálogo de Antifonas Marianas

<u>cat</u>	<u>título</u>	<u>autor</u>	<u>ton</u>	<u>mis</u>	<u>orgánico</u>	<u>n°inv</u>	<u>ctf</u>
Am01	Alma Redemptoris Mater		DO	AR	sat/v/bc	167.00	
	+ Alma Redemptoris Mater: ver Am02b					130.00	
	+ Ave Regina coelorum: ver Am12b					125.02	
Am02	Ave Regina coelorum		re	A	sat[b?]/v1-2/bc	348.00	Am12b
Am02b	Alma Redemptoris Mater		re	A	sctb/[v]/[bc]	130.00	Am02a
Am03	Regina coeli laetare		FA	R	satb/v1-2/bc	311.00	
Am04	Regina coeli laetare		re	A	s1-2/v[1-2]/bc	547.00	
Am05	Salve Regina I		FA	A	s1-2at1-2/v/bc	102.00	
Am06	Salve Regina II		FA	AR	sat/v/bc	104.00	
Am07	Salve Regina III		FA	AR	sat/v1-2/bc	100.00	
Am08	Salve Regina IV		SOL	AR	sctb/v/bc	120.00	
Am09	Salve Regina V		DO	AR	satb/v/[bc]	124.00	
Am10	Salve Regina		SOL	AR	satb/v/bc	131.00	
Am11	Salve Regina	MASSA, [Bartolomé?]	FA	AR	satb/v1-2/[bc]	119.00	

Am12	Salve Regina	MASSA, [Bartolomé?]	FA	AR	s1-2t/v 1-[2]/ [bc]	125.01	Am12b
Am12b	Ave Regina coelorum	MASSA, Bartolomé (ctf)	FA	R	[s1-2]t/ [v1-2]/ [bc]	125.02	Am12a
Am13	Salve para los congregantes		DO	A	?/bc	330.00	
Am14	Salve Regina		LA	A	a[t?]/v [1]-2/ [bc]	323.00	
Am15	Salve Regina	GUIMARAES, Verissimo J. de	RE	A	st[quizá ab]/v[1] -2/"trompas, clarinetes"/ bc	346.00	
Am16	Salve Regina		re	A	s1-2/v1- 2/bc	345.00	
Am17	Salve Regina		re	R	s/[acompañamiento?]	531.00	R101
Am18	Salve Regina		?	?		600.00	

- - - - -

## 2. Lista de particelas por copista

CAT	TITULO	PARTE	UBICACION: CUADER.-- FOLIO
<b>Copista: ?</b>			
Am12a	Salve Regina	t 13	A01 -- 11
Am06	Salve Regina II	t 2	A01 -- 14-14v
Am12a	Salve Regina	pg 0	Rp -- Am12a
<b>Copista: j</b>			
Am10	Salve Regina	bc 1	R06 -- 16v
Am05	Salve Regina I	oc 1	R06 -- 18
Am06	Salve Regina II	bc 1	R06 -- 19v
Am07	Salve Regina III	bc 1	R06 -- 20v
Am08	Salve Regina IIII	bc 1	R06 -- 21v
Am10	Salve Regina	bc 2	R07 -- 23
Am09	Salve Regina V	bc 1	R07 -- 23v
<b>Copista: j1</b>			
Am05	Salve Regina I	t1 2	A01 -- 13
Am07	Salve Regina III	t 2	A01 -- 15-15v
Am09	Salve Regina V	t 1	A01 -- 18-18v
Am08	Salve Regina IIII	t 1	A01 -- 19-19v
<b>Copista: j2</b>			
Am12a	Salve Regina	t 2	R03 -- 31
Am05	Salve Regina I	t1 1	R03 -- 33
Am07	Salve Regina III	t 3	R03 -- 34v-35
Am12a	Salve Regina	t 1	R04 -- 33
<b>Copista: j3</b>			
Am09	Salve Regina V	t 2	R03 -- 37v
Am09	Salve Regina V	b 1	R04 -- 34v
Am05	Salve Regina I	t2 1	R04 -- 35-35v
Am08	Salve Regina IIII	b 1	R04 -- 36v-37
Am06	Salve Regina II	t 1	R34 -- h1
Am07	Salve Regina III	t 1	R34 -- h2-2v
Am05	Salve Regina I	ix 1	R34 -- 1
<b>Copista: j4</b>			
Am06	Salve Regina II	v 1	R05 -- 17vf
Am07	Salve Regina III	v2 1	R05 -- 19
<b>Copista: p</b>			
Am13	Salve para los	vc 11	A21 -- 17
Am17	Salve Regina	s 12	R03 -- 39-39v
Am11	Salve Regina	bc 11	R07 -- 24-25
Am12a	Salve Regina	s2 11	R19 -- 19

**Copista: p1**

Am05	Salve Regina I	s1 11	R16 -- 30
Am06	Salve Regina II	s 11	R16 -- 31v
Am08	Salve Regina IIII	s 11	R16 -- 32v-33
Am09	Salve Regina V	s 11	R16 -- 36
Am12a	Salve Regina	s1 11	R16 -- 38
Am10	Salve Regina	s 11	R16 -- 39v
Am11	Salve Regina	s 11	R16 -- 40-40v

**Copista: p10**

Am12a	Salve Regina	s1 14	A02 -- 02
-------	--------------	-------	-----------

**Copista: p11**

Am14	Salve Regina	a 11	Ap -- Am14
Am14	Salve Regina	v2 11	Ap -- Am14

**Copista: p2**

Am10	Salve Regina	s 12	R18 -- 13v
Am09	Salve Regina V	s 12	R18 -- 15-15v
Am08	Salve Regina IIII	s 12	R18 -- 18v-19
Am12a	Salve Regina	s1 13	R21 -- 09
Am10	Salve Regina	s 13	R21 -- 10v-11
Am09	Salve Regina V	s 13	R21 -- 12-12v
Am05	Salve Regina I	s1 12	R21 -- 14v
Am06	Salve Regina II	s 12	R21 -- 16-16v
Am07	Salve Regina III	s 12	R21 -- 17v
Am08	Salve Regina IIII	s 13	R21 -- 19-19v

**Copista: p3a**

Am05	Salve Regina I	a 12	R25 -- p47
Am06	Salve Regina II	a 12	R25 -- p49-50
Am08	Salve Regina IIII	a 12	R25 -- p57-59
Am09	Salve Regina V	a 12	R25 -- p64-65

**Copista: p3b**

Am12a	Salve Regina	s1 12	R18 -- 12
Am07	Salve Regina III	s 11	R18 -- 17
Am05	Salve Regina I	a 11	R19 -- 10
Am06	Salve Regina II	a 11	R19 -- 11-11v
Am07	Salve Regina III	a 11	R19 -- 12v-13
Am08	Salve Regina IIII	a 11	R19 -- 14-14v
Am09	Salve Regina V	a 11	R19 -- 15v
Am10	Salve Regina	a 11	R19 -- 17
Am11	Salve Regina	a 11	R19 -- 23-24
Am07	Salve Regina III	a 12	R25 -- p53-54

**Copista: p4**

Am05	Salve Regina I	s2 11	R08 -- 11
------	----------------	-------	-----------

CAT	TITULO	PARTE	CUADER.--	FOLIO
		<b>Copista:</b>	<b>p5</b>	
Am12a	Salve Regina	v1	11	R20 -- 29v
Am05	Salve Regina I	v	11	R20 -- 31v-32
Am06	Salve Regina II	v	11	R20 -- 33v-34
Am07	Salve Regina III	v1	11	R20 -- 35
Am08	Salve Regina IIII	v	11	R20 -- 36-36v
Am09	Salve Regina V	v	11	R20 -- 37v
Am10	Salve Regina	v	11	R20 -- 39
Am11	Salve Regina	v1	11	R20 -- 41-42
		<b>Copista:</b>	<b>p6</b>	
Am10	Salve Regina	t	11	R03 -- 25v
Am08	Salve Regina IIII	t	11	R03 -- 40-40v
Am10	Salve Regina	b	1	R04 -- 34
		<b>Copista:</b>	<b>p7</b>	
Am10	Salve Regina	t	12	A01 -- 20
		<b>Copista:</b>	<b>p8</b>	
Am11	Salve Regina	t	11	R03 -- 41-42
Am11	Salve Regina	s	12	R34 -- g
		<b>Copista:</b>	<b>p9</b>	
Am12a	Salve Regina	t	11	A01 -- 22
Am11	Salve Regina	t	12	A03 -- 13-13v
Am11	Salve Regina	v2	11	R05 -- 22-23v
		<b>Copista:</b>	<b>t</b>	
Am16	Salve Regina	iv	11	Ap -- Sa29
Am18	Salve Regina	s	11	R28 -- 31
		<b>Copista:</b>	<b>t1</b>	
Am10	Salve Regina	t	13	R22 -- 23v
Am12a	Salve Regina	t	12	R22 -- 28v
Am05	Salve Regina I	t1	11	R22 -- 30
Am06	Salve Regina II	t	3	R22 -- 31v
Am07	Salve Regina III	t	11	R22 -- 32v-33
Am09	Salve Regina V	t	11	R22 -- 34-34v
Am08	Salve Regina IIII	t	12	R22 -- 36-36v
Am11	Salve Regina	t	13	R22 -- 41-41v
		<b>Copista:</b>	<b>t2</b>	
Am17	Salve Regina	s	11	R01 -- 24-24v
		<b>Copista:</b>	<b>t4</b>	
Am15	Salve Regina	s	11	Ap -- Am15
Am15	Salve Regina	bc	11	Ap -- Am15
		<b>Copista:</b>	<b>t6</b>	
Am15	Salve Regina	v2	11	Ap -- Am15
		<b>Copista:</b>	<b>t7</b>	
Am15	Salve Regina	t	11	Ap -- Am15

3. Los "Salve Regina" del Archivo de San Ignacio de Mo-  
xos

Inventario provisional

<u>Salve</u> <u>N°</u>	<u>Ton</u>	<u>Comp</u>	<u>Partes</u>	<u>Concord.AMC</u>	<u>Comentarios</u>
I	re	C	sct/v1/ bajones	----	evidente mestizaje con elemen- tos nativos
II	re	C	s	----	idem, sim- plificado
III	SOL	3	s/v1	----	
IV	FA	3/4	s/v1	----	
V	mi	3/4	s/violon	----	solístico; muy similar a AMC Am14
VI	DO	3/8	s	Am09	
VII	SOL	2/4	bc	Am08	
VIII	FA	C	s(2 copias) ctb	Am11	Autor: Massa

- - - - -

## NOTAS

1. Una primera versión de este trabajo fue presentada en las Quintas Jornadas Argentinas de Musicología y Cuarta Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología (Buenos Aires, 1990).
2. "Proyecto de Investigación y Desarrollo trienal", financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
3. En el caso de la pieza con número de catálogo Am13, sólo tenemos el título ("Salve para los congregantes"), pues la única parte sobreviviente es instrumental.
4. Nuestras más recientes investigaciones en el archivo, concernientes al copiado y cosido de los cuadernillos, que contienen las partes, sugieren la posibilidad de que la *Salve V* haya sido incorporada algo más tarde que las otras cuatro.
5. Leonardo Waisman, "Viva María!: La música para la Virgen en las misiones de Chiquitos", Sextas Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1991.
6. Antonio Sepp, S.J., Relación de viaje a las misiones jesuíticas, ed. Werner Hoffmann (Buenos Aires, Eudeba, 1971), p. 189.
7. Waisman, "Viva María", p. 3.
8. Aún hoy, "La Salve" (el título ha sido retenido, pero el texto reemplazado "Dios te salve") ocupa un lugar preeminente en la música litúrgica de las comunidades indígenas de Chiquitos; así lo verificamos en el trabajo de campo realizado durante junio y julio de 1991.
9. Sugerida por Bernardo Illari.
10. Sobre los *Congregantes*, véase el "Viva María", p. 3.

## 4. Ejemplos musicales

### EJEMPLO 1

a) Salve II, c. 1-2

Vn.

24

b) Salve V, c. 1-3

Sop.

25

26

27

c) Salve VII, c. 39-40

28n.

### EJEMPLO 2

Salve II, c. 27-31

S. y Vn. 30

31

32

33

34

cla- ma-mus      cla- ma-mus      cla- ma-mus

cla- ma-mus      cla- ma-mus      cla- ma-mus

### EJEMPLO 3

a) Salve III, c. 69-73.

S. y C.

36

37

38

O clemens, o pi-a, o dulcis-- virgo dul-cis-- virgo Ma-ri-- a.

b) Salve II, c. 102-108.

S. y C.

40

41

42

43

44

O clemens, o pi--a, o dulcis vir--go

EJEMPLO 4: Salve I, c. 48-49.

The image shows a musical score for five voices: Soprano 1 (S. 1), Soprano 2 (S. 2), Contralto (C.), Tenor 1 (T. 1), and Tenor 2 (T. 2). Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'val' and 'le' are written below the notes, with a dashed line indicating a long note value. The music consists of two measures. In the first measure, the notes are: S. 1 (G4, A4, B4, C5), S. 2 (F#4, G4, A4, B4), C. (F#4, G4, A4, B4), T. 1 (D4, E4, F#4, G4), and T. 2 (D4, E4, F#4, G4). In the second measure, the notes are: S. 1 (C5, B4, A4, G4), S. 2 (A4, B4, C5, B4), C. (A4, B4, C5, B4), T. 1 (G4, A4, B4, C5), and T. 2 (G4, A4, B4, C5). The lyrics 'val' are under the first measure and 'le' are under the second measure.