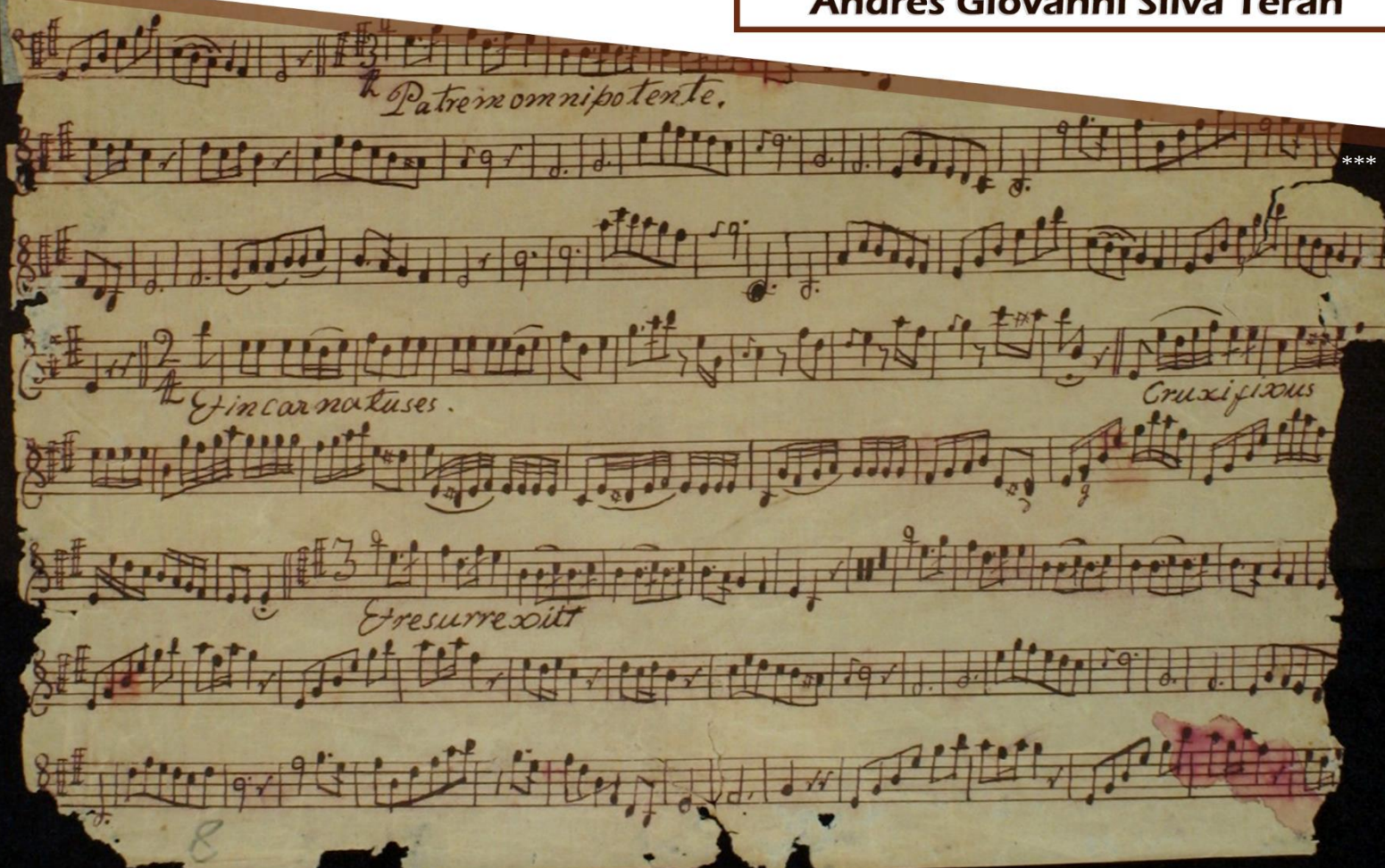


Las erosiones del manuscrito musical de Moxos

Andrés Giovanni Silva Terán



Las erosiones del manuscrito musical de Moxos*

The erosions of the Moxos musical manuscript

Andrés Giovanni Silva Terán**

Cómo citar: Silva, G. (2024). Las erosiones del manuscrito musical de Moxos. *Revista Dialógica Intercultural*, 4, 24-92. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.14623962>

Recibido: 4 de septiembre de 2024 • Aprobado: 5 de diciembre de 2024

RESUMEN | Las elaboraciones sonoras en el contexto de las Misiones Jesuíticas de Moxos, tienen importancia como parte de la revalorización patrimonial boliviana, sin embargo, son objeto de análisis por el estado en el que el manuscrito musical, como su representación semiótica, se halla en la actualidad para la decodificación de sus significados y su transmisión posterior. Llama la atención el estado de degradación del contenido del manuscrito musical del Archivo de Moxos como sujeto, porque presenta inconsistencias con respecto de sus significados sonoros, cuestionando los procesos gnoseológicos por los que atravesaron estas sonoridades como objeto, menoscabando la autenticidad de la herencia musical de los individuos de Moxos. Este estudio pretende inferir las causas por las que la copia del manuscrito del Archivo de Moxos y sus significados se degradaron y las razones por las que ha pervivido en el imaginario patrimonial de los individuos del contexto post misional. Es decir, el manuscrito ha sido conservado por los individuos locales¹, probablemente a partir de un proceso de mitificación de su pasado misional, en correspondencia a sus prácticas devocionales; precisamente su religiosidad podría ser el vínculo con su valor histórico. A partir de la literatura escrita sobre el tema, en este documento se discutirá, el debilitamiento de los procesos de conocimiento que se efectivizaron en las elaboraciones sonoras en el contexto post misional, a través del análisis cualitativo sobre la transcripción del manuscrito de dos títulos proporcionados por el Archivo de Moxos. Para la transcripción de los dos títulos, se han incorporado tres criterios de análisis: melódico, rítmico y armónico. En el proceso, estos tres criterios han puesto en evidencia: la existencia de intervalos incongruentes en las elaboraciones melódicas, omisiones de algunas líneas melódicas, incompatibilidades en el valor de las figuras rítmicas y, acordes alterados discordantes. Para este análisis se recurrió a las siguientes obras: Misa Araujo, atribuido a Juan de Araujo (1646-1712) y Misa Concierto de autor anónimo.

Palabras clave | Elaboraciones sonoras, Revalorización patrimonial, Proceso gnoseológico, Degradación, Manuscrito musical, Representación semiótica.

¹ Dirigentes de los Cabildos Indígenas de los nativos de Moxos durante la época republicana hasta el presente.

ABSTRACT | The sound elaborations in the context of the Jesuit Missions of Moxos are important as part of the revaluation of Bolivian heritage, however, they are the subject of analysis due to the state in which the musical manuscript, as its semiotic representation, is currently found for the decoding of its meanings and its subsequent transmission. The state of degradation of the content of the musical manuscript of the Moxos Archive as a subject is striking, because it presents inconsistencies with respect to its sound meanings, questioning the gnoseological processes through which these sounds went through as an object, undermining the authenticity of the musical heritage of the individuals of Moxos. This study aims to infer the causes why the copy of the manuscript of the Moxos Archive and its meanings were degraded and the reasons why it has survived in the heritage imagination of the individuals of the post-missionary context. That is to say, the manuscript has been preserved by local individuals, probably from a process of mythification of their missionary past, in correspondence with their devotional practices; precisely its religiosity could be the link with its historical value. Based on the literature written on the subject, this document will discuss the weakening of the knowledge processes that were carried out in the sound elaborations in the post-missionary context, through the qualitative analysis of the transcription of the manuscript of two titles provided by the Moxos Archive. For the transcription of the two titles, three analysis criteria have been incorporated: melodic, rhythmic and harmonic. In the process, these three criteria have brought to light: the existence of incongruent intervals in the melodic elaborations, omissions of some melodic lines, incompatibilities in the value of the rhythmic figures and discordant altered chords. For this analysis, the following works were used: Misa Araujo, attributed to Juan de Araujo (1646-1712) and Misa Concierto by an anonymous author.

Keywords | Sound elaborations, Heritage revaluation, Gnoseological process, Degradation, Musical manuscript, Semiotic representation.

Introducción

El objeto de este análisis se fundamenta en el hecho de que las elaboraciones sonoras en tiempos de las Misiones Jesuíticas de Moxos² han llamado la atención a partir del volumen de material escrito e información que atesora los folios de su Archivo Musical, y por las representaciones sonoras extraídas de los manuscritos de ese contexto histórico. Da cuenta de ello la revelación de la existencia de manuscritos musicales (Claro, 1969, p.20) y su cuantificación y catalogación “7.200 folios” según Piotr Nawrot (Silva, 2021, p.142).

Es decir, no sólo el significado del pasado misional en Moxos, otorgado y conservado por los individuos locales, como pasado o como “archivo” (Fahrenkrog, 2015, p.37), sino también, cómo estas sonoridades, en tanto se correspondan a las prácticas litúrgicas para

² Aproximadamente a partir de 1684.

las cuales fueron construidas, permanecieron en el tiempo luego de la expulsión³ de los jesuitas de América en 1767.

¿En qué momento, se debilitaron los procesos de conocimiento en las elaboraciones sonoras en el contexto de la Misiones de Moxos?

¿Cuál es la dimensión en la que los individuos locales le confirieron un valor patrimonial a los manuscritos y su objeto sonoro? ¿Cómo reminiscencia y proyección al presente de su memoria cultural, de la trascendencia de su pasado misional, de su religiosidad?

Revisión de la literatura

Se conoce que la orden religiosa de la Compañía de Jesús, a partir de 1638, incorporó a sus dinámicas de educación, la práctica de la música como instrumento para la evangelización, probablemente, a través de su sistema de adoctrinamiento: “aprendizaje óptimo, rápido de la doctrina de los locales para consolidar un sistema de comunicación catártica de la palabra divina dentro del sistema de tradición oral de los locales” (Antezana, 2011, p. 2). Por el hecho de que los habitantes de las comunidades locales pudieran ser muy receptivos a las elaboraciones sonoras, como dan cuenta apreciaciones de investigaciones realizadas cuando señalan: “los indios se adaptaron adquiriendo rápidamente aptitudes sorprendentes para la música, la danza y las artes manuales” (Claro, 1969, p.8). Esta capacidad de adaptación estaría muy ligada a esa receptividad, que se expresaba en la producción de sus propias sonoridades, intrínsecamente vinculadas a expresiones corporales. Utilizaban tanto la voz como el cuerpo como cajas de resonancia, demostrando, a través de esta integración, la profunda conexión entre cuerpo, sonido y subjetividad.

Esta presunción acerca de su sensibilidad a las sonoridades organizadas y mensuradas, habría proporcionado a los misioneros jesuitas la información a partir de la cual su orden se encargaría de suministrar a las misiones establecidas en América, música escrita, es decir, partituras para la celebración musical de la liturgia. De esta manera, habrían incorporado elaboraciones sonoras procedentes de diversos contextos al proceso de adoctrinamiento y “propagación de la fe cristiana” (Saito, 2015, p.37), en tanto instrumento para la veneración y alabanza a Dios, así como para la suplantación de las devociones espirituales de los individuos locales, por las de una nueva religión.

En esa línea, el carácter disciplinar de la música habría contribuido significativamente al fortalecimiento del proceso de adoctrinamiento a través de la formación musical. Según Feria Ponce (2018, p. 50), “los jesuitas enviaron misioneros con formación musical, incluyendo cantantes, instrumentistas y compositores, además de constructores de instrumentos”, por ejemplo: para el proceso de materialización sistemática de determinadas destrezas para la interpretación de instrumentos. Además, el régimen de jerarquización que

³ La Compañía de Jesús fue expulsada, no sólo de la Misiones Jesuíticas, sino de todos los países donde establecieron sus congregaciones en dominios del Rey de España

regía la elaboración de sonoridades en conjunto establecía necesariamente reglas de relacionamiento entre los participantes, tanto entre iguales como entre quienes integraban una producción sonora colectiva. Estos son elementos que muestran el proceso de adoctrinamiento cultural que los misioneros jesuitas habrían implementado, para el establecimiento de nuevas relaciones de convivencia y orden. Como señala Singer (2009, p.1): “la disciplina de la práctica musical inherente a la dinámica adoctrinante de la nueva religión, probablemente se transformó en un instrumento para instaurar un proceso de aculturación”.

La inserción de los individuos locales a nuevas devociones espirituales, habría significado la instrumentalización del proceso de adoctrinamiento cultural, en tanto que las elaboraciones sonoras para la celebración de la liturgia, se habrían constituido en un proceso sistemático catequizador. Por la naturaleza de la nueva religión, la acción de la dinámica de repetición continua de, los Rezos Comunitarios, Oficios Divinos, Ordinario y Propio de la Misa, Letanías, Rosario, etc. en consecuencia, su repetición, habría dado lugar a que se hayan permeado en la vida de los individuos locales: “la música estaba presente en todo momento en la vida misional” (Singer, 2009, p. 47). En suma, la circunstancia dialógica entre sonoridades y liturgia, es decir música y devoción, se transformaría en una *performance* (Taylor 2015, p.34), entendida como la integración de todos los elementos que intervienen en un *hecho sonoro litúrgico*⁴.

Por lo tanto, en la repetición continua de las elaboraciones sonoras en la *performance* se habría establecido una dinámica de memorización o proceso mnemónico⁵, de tal manera que se habría conformado un *repertorio*⁶ (Taylor, 2015, p.55) para la liturgia. De esta dinámica inmanente de integración, se puede entender que, en el *hecho sonoro litúrgico*, el *repertorio* se ritualizó, en vista de que se le confirió una función ritual. En otras palabras, la *performance* del *repertorio* como un “ritual” (Fahrenkrog, 2015, p.45).

El *repertorio*, comprendió la dinamización de procesos gnoseológicos, considerando la interrelación que se desarrolló en la integración de lo espiritual y lo tangible. En concreto, una elaboración sonora deriva, no sólo de un pensamiento musical⁷ representadas en el manuscrito musical, sino también de la construcción de instrumentos, de su interpretación, de la práctica sistemática, de la decodificación de significados, y de cómo estos procesos impactaron en la vida de los individuos locales y lo qué representaron en su imaginario sonoro y, en sus subjetividades. Es decir, la ritualización del *repertorio* y su incidencia en

⁴ Momento en el que se realiza la *performance* de las elaboraciones sonoras en correspondencia a los objetos litúrgicos.

⁵ Entiéndase como un proceso voluntario de recordar el hecho sonoro litúrgico por un valor en los afectos vinculados al pasado misional y, relocalizarlo sistemáticamente en la elaboración sonora.

⁶ Entendiendo repertorio como las elaboraciones sonoras que atravesaron procesos de memorización vinculados a la celebración de la liturgia, reproducidas en el acto (Hecho sonoro litúrgico).

⁷ “Ideas del compositor”

las subjetividades de los individuos locales, habría sido un instrumento en la perspectiva de alcanzar su “adoctrinamiento”.

Es probable que, en el proceso de adoctrinamiento, los individuos locales hubieran insertado el *repertorio* a su imaginario sonoro, en tanto la reproducción de los significados del manuscrito, por ende, a la dimensión de su tradición, preservándolo como parte de su memoria patrimonial.

Su sensibilidad al *repertorio*, en correspondencia a la exaltación de su fe, podría haber desarrollado un mecanismo de apreciación sonora, es decir, la acción del proceso de repetición en la *performance*, les proporcionaría este instrumento de valoración acorde a “sus afectos” como califica Nawrot (2011, p. 14). De esta manera, el manuscrito musical y sus significados, en tanto *repertorio*, habrían sido apreciados como objetos estéticos. En ese caso, el *repertorio* en la *performance* es sujeto sonoro y es presente, existe cuando suena, es objeto y es tangible de tal forma que puede transmitir sus significados en el tiempo.

Esta dinámica de apreciación, pudo repercutir en la preservación de los manuscritos o, “papeles de música” (Nawrot, 2011, p. 15) tal y como llamaban los indígenas, al conferirle un valor como parte de su “memoria cultural”; según Assman: “Memoria concertada por individuos de un colectivo, quienes le confieren un significado de identidad cultural” (Como se cita en Fahrenkrog, 2015, p.36).

Extrapolando el valor patrimonial del manuscrito musical que, en su condición de proveniente del pasado, creado en otro tiempo, no sólo es conservado con un valor de archivo, sino como un valor de la tradición, objeto que a partir de su “temporalidad” (Castro, 1982, p.589) evoca el pasado que se interpreta o reinterpreta en cada representación. Efectivamente el manuscrito musical se hacía presente en cada *performance*, de tal manera que, en la acción de la repetición, los individuos locales se habrían apropiado del *repertorio*, quienes, como parte de su proceso de enculturación, transmitieron estas sonoridades de generación en generación en concepto de su tradición, fomentando así su conservación.

Su preservación llegó a ser un elemento de cohesión en la conformación de una tradición musical, habida cuenta de que, representó la reminiscencia de su pasado jesuítico. Sin embargo, independientemente del empeño con el cual, por un lado, conservaron los manuscritos, y por otro, se adecuaron al repertorio, incluso tiempo después de la expulsión de los jesuitas, como señala Nawrot: “es evidente que el pueblo se apropió e identificó con el repertorio, eso ayudó a su conservación y guardado” (2011, p. 14), la integración de este repertorio parece haber repercutido en su identidad sonora. Puede ser esta una de las razones por la que en algunas elaboraciones se identifiquen la incorporación de sus

sonoridades e instrumentos⁸, incluso sus lenguas nativas⁹ y, en algunos casos sus movimientos rítmico -corporales a través de sus danzas.

En esta dialógica sonora¹⁰ se habría establecido una flexibilización. En los individuos locales, por el interés que despertaría en ellos las texturas que los diferentes instrumentos musicales producían, por la capacidad que la música tuvo de, “doblegar sus voluntades y hacer sus espíritus más dóciles” (Sepp: como se cita en Singer, 2009, p.50), o por la oportunidad que suponía para ellos recibir educación y adiestramiento en el *repertorio*, ya que: “aseguraban y disfrutaban de ciertos privilegios, reconocimiento y estimación social” (Nawrot, 2011, p. 11), (Singer, 2009, p. 32).

En los misioneros por su pretensión de insertar su objeto, el adoctrinamiento, utilizando como herramienta funcional para la evangelización la música. Por lo tanto, los individuos locales se hubieran adaptado a las nuevas sonoridades en tanto pudieron conservar sus prácticas tradicionales, por ejemplo: incorporar los textos litúrgicos en sus lenguas originarias (Nawrot, 2011, p.13). Es decir, su sentido de apreciación de sus afectos en la *performance*: “las concepciones nativas de producción estética pueden haber sido la razón por la que se simplificaron las obras copiadas para su realización en las misiones” (Wilde, 2010, p.107).

En suma, la dimensión de apreciación sonora de los individuos locales sería la razón por la que mucho del repertorio que circulaba por las misiones hubiera sido simplificado para la *performance*. De tal manera que, a partir del manuscrito original¹¹ del repertorio hay varias “versiones” de las obras que circularon en el contexto de las misiones; según Nawrot (2011, p.12), existe una “edición Moxeña” de obras de compositores como Zipoli, Bassani y Brentner” o arreglo musical y versión que varía, a veces sustancialmente, de su original.

A partir de esta digresión, no es desdeñable inferir que su adaptación sonora estuvo condicionada¹² a sus intereses. Su inserción al catolicismo también sufriría renuencia parecida, habida cuenta que, según algunos relatos: “era constante y ardua la lucha para erradicar antiguas supersticiones de sus prácticas religiosas milenarias” (Salinas y Pozaglio, 2012, p.266). Se podría concluir que el proceso de adoctrinamiento religioso y

⁸ Según Nawrot: “Testimonios de la época aseveran que, en varias actividades de las comunidades, la música autóctona y la reduccional fueron incluidas en secuencia en una sola función, como en el caso de las procesiones de Corpus” (2000, p 95).

⁹ Según Nawrot: “En ninguna otra colección musical en el continente se ha encontrado semejante cantidad de música antigua con textos en lenguas nativas. Prevalece la lengua trinitaria, también otras lenguas, como la ignaciana” (2011, p.13).

¹⁰ La práctica musical fue tal vez el ámbito en el que se produjeron más intensas transacciones y negociaciones entre tradiciones musicales antiguas y nuevas (Wilde, 2010, p. 107).

¹¹ Según Nawrot: “este Archivo no atesora manuscritos originales sino copias” (2011, p. 20).

¹² Los indígenas desarrollaron la capacidad de funcionar en sistemas semióticos paralelos y, gracias a ello, lograron ganarse la confianza de los misioneros sin abandonar sus prácticas ancestrales (Singer, 2002, p. 46).

cultural requirió mucho tiempo, y que algunas prácticas de su tradición¹³ hubieran permanecido vigentes y convivido entre los individuos del contexto de las Misiones Jesuíticas de Moxos.

Las circunstancias descritas, habrían tenido un impacto en el proceso de conservación del *repertorio* como objeto, en tanto manuscrito musical en su desarrollo gnoseológico. Es decir, las consecuencias y la expulsión misionera generarían una dispersión de los elementos que integraban la *performance*, después del último cuarto del siglo XVIII, según los relatos a partir del último cuarto de siglo XIX. Dicho de otro modo, como en una entropía sonora, el paso del tiempo, la “desintegración de las comunidades” y su incidencia en la “regularidad de las prácticas litúrgicas” (Nawrot, 2011, p. 20), progresivamente habrían socavado la *performance* ritual del *repertorio* y, su funcionalidad como instrumento para la evangelización.

Una de las representaciones que sustentan la semiótica de las elaboraciones sonoras en la música occidental, la notación musical, “a través de la cual se transmiten ideas de un compositor mediante procesos de decodificación por parte de un intérprete, actuando como un sistema de signos codificado con un significado musical” (Schulz, 1998, p. 44) habría disminuido su utilidad en el contexto de las misiones. En esa misma línea, la lectura musical como herramienta de interpretación sonora del manuscrito también se debilitaría, de tal manera que la práctica del repertorio se subordinaría progresivamente al proceso nemónico. Como menciona Hans Roth, 'los indígenas al tocar sus instrumentos todavía usaban las partituras sin saber leerlas, sólo conservando un sagrado ritual' (Huhle, 2002, p.189).

El deterioro de los procedimientos para codificar y transferir los significados del repertorio, la falta de atención sobre su importancia, habrían mermado su funcionalidad. “El proceso de decadencia de la música de Moxos se revela en la escritura musical, de cuidada caligrafía en la época jesuita, y de mano tosca y descuidada, con frecuentes errores de épocas posteriores” (Claro, 1969, p.20). Así, la práctica de la notación musical pasó de ser un recurso fundamental para la transmisión cultural a una herramienta cada vez menos precisa y efectiva¹⁴.

En la medida en que disminuía la efectividad de la lectura y escritura, también se deterioraba el proceso de copia o transcripción, mecanismo de reconocimiento y preservación del pasado sonoro de las misiones. Este proceso, concebido como un 'objeto

¹³ Según Waisman (2004, p.18) “En el caso de Moxos la participación de los neófitos se traducía en una práctica musical híbrida donde la tradición indígena dejaba una fuerte impronta. Más que en ninguna otra zona de Sudamérica, la participación de instrumentos, danzas y juegos nativos en la vida litúrgico-musical de las reducciones de Mojos era masiva y constante”.

¹⁴ Waismann observa una “incipiente y progresiva desalfabetización musical reflejada en la aparición cada vez más común de errores, así como en la consecuente tosquedad en la escritura, con respecto a los manuscritos entre 1767 y 1825” (Como se cita en Farenkrog, 2015, p. 47).

testimonial' (Pastrana, 2016, p.253), tenía la función de prolongar el valor patrimonial de la música como parte de la memoria cultural del contexto misional. Con el tiempo, la escritura musical, elemento fundamental para la transcripción, decayó hasta el punto en que, en muchos casos, 'ya no se escribe la música, se la dibuja' (Antezana, 2011). Aun así, el manuscrito se conserva como un objeto testimonial “cuya preservación refuerza la identidad colectiva y actúa como un vínculo con la memoria cultural.” (Pastrana, 2016, p.253).

De hecho, se habría deteriorado, la copia de las elaboraciones sonoras como instrumento para su preservación como sujeto, la copia del volumen musical heredado para su transmisión, la copia de la reposición del repertorio para los oficios religiosos, así como la copia para su circulación en el contexto de las misiones. Como indica Nawrot: “el oficio de copista es ejercido en varios casos por personas que carecen del conocimiento profundo de las reglas de música y ortografía” (2011, p.20). Así también: “de la copia se encargaban las personas que tenían buena caligrafía en su escritura” (J.F. Limaica, Comunicación personal, 3 de junio de 2022).

De esta manera la conservación del manuscrito musical por los individuos locales se hubiera restringido a la protección del volumen del *repertorio* sólo con un valor de archivo, de tal forma que los manuscritos musicales del anterior pasado misional, simbólicamente se los habría guardado en la categoría de “memoria de referencia”. Por el progresivo descuido sobre su funcionalidad y pérdida de utilidad, se constituirían en una “memoria pasiva”, como observa Farenkrog (2014, p. 37), ya no como un “medio de transmisión de conocimiento¹⁵” (Schulzt, 1996, p 46).

Tomando en cuenta los “significativos deterioros que sufrieron la vida litúrgica y la práctica musical” (Nawrot, 2011, p. 20) la *performance* rigurosa del *repertorio* de los oficios religiosos a través de los *papeles de música*, para las celebraciones litúrgicas, se habría debilitado. Particularmente, de la interpretación de instrumentos y de la voz, con la consecuente volatilización en la rigurosidad de la práctica de la técnica intrínseca de estos instrumentos en cada una de las obras.

La degradación del *repertorio* y de los elementos que componen sus procesos de conocimiento aparentemente fue paulatino¹⁶, aunque no generalizado. Luego de haber alcanzado un desarrollo relevante, tal y como describen testimonios como el de Alcide D’orbigny (Citado en Nawrot, 2000, p. 5 y 6), quien por ejemplo: en 1831, en Chiquitos, habría apreciado la interpretación de una misa italiana por los individuos locales, y habría quedado sorprendido con la habilidad de los directores del coro y la orquesta quienes “efectuaban diversos fragmentos con admirable armonía; cada cantor, cada corista, con el

¹⁵ Objeto semiótico.

¹⁶ Según Nawrot: La continuidad de la práctica musical propia de las reducciones al parecer duró por lo menos hasta 1850, después de lo cual la vida musical de los pueblos entró en un proceso de paulatina declinación” (2000, p. 71)

papel de la música ante sí, desempeñaba su parte con gusto, acompañado por el órgano y numerosos violines fabricados por los indígenas”; el mismo D’orbigny (Citado en Nawrot, 2000, p.98), a su paso por Moxos, habría descrito en 1832: “Dijeron una misa mayor italiana, que no me pareció tan bien cantada como en Chiquitos”.

Estos relatos dan cuenta del menoscabo que habrían sufrido los procesos de conocimiento que comprendieron las elaboraciones sonoras en el contexto de Moxos, no siendo la formación musical como fundamento para la transmisión gnoseológica de las elaboraciones sonoras una excepción¹⁷. En particular al haber sido el instrumento fundamental para la dialógica sonora entre los individuos locales y los misioneros, donde el proceso de adoctrinamiento tendría su representación de inicio a través de la disciplina de la práctica musical para alcanzar su objeto. Según Piotr Nawrot: “los músicos, desde niños, luego de ser seleccionados los más talentosos, eran formados en las nuevas instituciones musicales que los jesuitas habían creado y llegaban a ser profesionales de la música, ejerciendo su oficio a lo largo de toda su vida” (2011, p. 11).

A partir de la progresiva entropía sonora, resulta difícil identificar una herencia sostenible o tradición en la formación musical en el contexto de las otrora Misiones Jesuíticas y la de Moxos¹⁸; es decir, la enseñanza de la lectura y escritura musical, así como del canto e instrumentos, habrían sufrido un gradual abandono en la dimensión del valor que tiene en la práctica de la música, incidiendo probablemente en la habilidad y destreza en la interpretación de estos, por tanto, los procesos académicos se hubieran desvinculado de su objeto; el legado del *repertorio* se transmitiría oralmente. Según D’orbigny, (Citado en Priasco, 2004, p. 14) “La transmisión oral del repertorio de los integrantes de la Capilla, revelaría que a partir de la segunda mitad del siglo XVII habría una pérdida de conocimientos musicales al observar un proceso de deterioro por la aparición de errores de copiado”.

En definitiva, el deterioro de la formación musical, por la fragmentación que sufrieron los procesos de conocimiento que supone una elaboración sonora, la insuficiente necesidad de mantener la performance fiel de estas representaciones que hacen la semiótica del manuscrito musical y, el paso del tiempo, tendría en “la pérdida de vigor de la liturgia” (Nawrot, 2000, p. 66) una razón para su debilitamiento, independientemente de la representación que hacen algunos relatos: “la *performance* de las elaboraciones sonoras en el contexto de las Misiones Jesuíticas y de Moxos, continuó por muchos años más luego de la expulsión jesuita, con la presencia de grupos indígenas manteniendo la práctica musical” (Nawrot, 2011, p. 20), aunque no se mencionen indicios determinantes acerca de que estas prácticas sean el resultado de procesos gnoseológicos, como indica Nawrot: “las instituciones musicales que estaban orientadas hacia la liturgia, gradualmente declinaron

¹⁷ “En un informe de De Ribera de 1783 señalaba una cantidad de escuelas de música, e instrumentos. Una década después las escuelas de música y, por consiguiente, la educación musical, sufría un cierto deterioro” (Tomichá, 2011, p. 384).

¹⁸ Weissman menciona a San Pedro (de Canichana) como un centro de formación musical.

hasta su casi total desvanecimiento a mediados del siglo XX” (2000, p. 66), incidiendo consecuentemente en las capacidades de interpretación de los individuos locales.

En la actualidad, en Moxos la formación musical no depende de la Iglesia¹⁹, en contraste con lo que relata Nawrot: “los Jesuitas crearon nuevas instituciones musicales, la primera de ellas era la escuela que había en cada una de las misiones” (2011, p. 11). Es el resultado de iniciativas individuales²⁰ con apoyo internacional²¹, donde se capacitan a los individuos locales que tienen condiciones para la música. Está desconectada de su logos, que es la construcción colectiva de la sonoridad como representación axiológica del imaginario sonoro y espiritual de los individuos locales del contexto de las Misiones Jesuíticas de Moxos.

Su objeto ontológico está fragmentado, tomando en cuenta que ahora el *repertorio* para la liturgia es sujeto para desarrollar habilidades intrínsecas de interpretación, y de significaciones estéticas como objeto, para darle vigor a un novedoso estilo Barroco Misional, que es apreciado como una versión geográfica del Barroco²², en contraste al desarrollado en Europa durante el siglo XVII, así como para distinguir las elaboraciones sonoras de su memoria cultural que evoca su pasado Jesuítico.

Metodología

Muestra

Para representar las erosiones del tiempo en la copia o transcripción del manuscrito musical de Moxos y su impacto en la performance del repertorio de las elaboraciones sonoras para la liturgia, se ha recurrido al Archivo Musical de Moxos y se han seleccionado aleatoriamente dos títulos:

- *Misa Concierto, Anónimo, AMMoxox 733*
- *Misa Araujo, Araujo (Juan de?) (Misa Araujo de Cuaresma), AMMoxos 727*

La elección de cada uno de estos títulos ha estado basada en los siguientes criterios:

- *Misa Concierto*
 - Plantilla vocal e instrumentación, idioma, partes del Ordinario de la misa.

¹⁹ Los jesuitas tenían una casa o colegio al lado de la iglesia, donde se tenían talleres para las artes y oficios, se enseñaba a leer, a escribir, en el coro, ejecutan lo que en los papeles de solfa se les pone delante y lo enseñan y copian, y de estos talleres salen muchos bien diestros en varios instrumentos (Como se menciona en Tomichá, 2000, p.371)

²⁰ Escuela de Música de San Ignacio de Moxos (Visita personal a San Ignacio de Moxos).

²¹ Cooperación española.

²² La música que proviene del Periodo Barroco, por el lugar, espacio geográfico y el tiempo en el que se desarrolló, necesita un término aparte para su identificación, como barroco misional (Nawrot, 2021, p. 137).

- Según las observaciones del Catálogo Misiones de Moxos²³, sólo las copias de la parte Violín I, está incompleta, falta una segunda página; así como la copia de la parte de Soprano, página 1, contiene compases que en el original figuran como Tacet²⁴.
- *Misa Araujo*
 - Plantilla vocal e instrumentación, idioma, partes del Ordinario de la misa.
 - Según las observaciones del Catálogo Misiones de Moxos, las copias de las partes vocales e instrumentales no tienen acotación alguna.

Procedimiento metodológico

El proceso inició con la transcripción de cada una de las copias del manuscrito de las partes de las dos obras seleccionadas a una partitura general.

- *Misa Concierto*
 - Violín I y Violín II, Bajo Continuo, Soprano, Alto, Tenor y Bajo.
- *Misa Araujo*
 - Bajo Continuo, Soprano 1 y Soprano 2, Alto y Tenor.

Para la transcripción a una partitura general, se ha recurrido al programa de transcripción y edición musical FINALE.

- *Misa Concierto*

Se ha obtenido la Parte de Soprano (S), Copia (28/05/1966) de Yaca Mujivaro Mariano Adrián, Inventario de Moxos (Mx) 0501/0501v, Procedencia de San Ignacio (SI)²⁵.

Resultados

Descripción de los resultados

Nombre: Misa Concierto

Caso 1: Línea de Soprano

Figura 1

²³ Toda la información fue obtenida del Catálogo Misiones de Moxos.

²⁴ Significa en “Silencio”.

²⁵ Copia suministrada por el Archivo Musical de Moxos (AMM),

La figura está organizada en cuatro columnas que enuncian:

Primera columna: el número de compás del MS²⁶

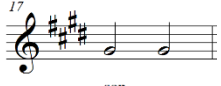
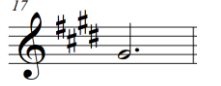
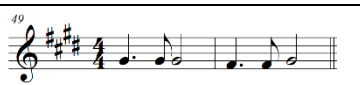
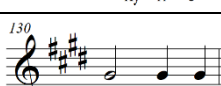
Segunda columna: descripción de la incompatibilidad según criterios rítmicos, melódicos y/o armónicos respecto las otras líneas de voces e instrumentos.

Tercera columna: representación en el pentagrama de la incompatibilidad. y/o la reconstrucción de la línea que está incompleta en el MS.

Cuarta columna: representación en el pentagrama de la alternativa propuesta.

Figura 1.1

Criterio rítmico

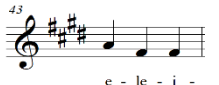
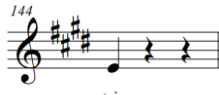
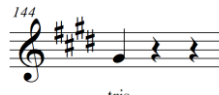
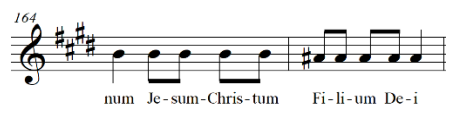
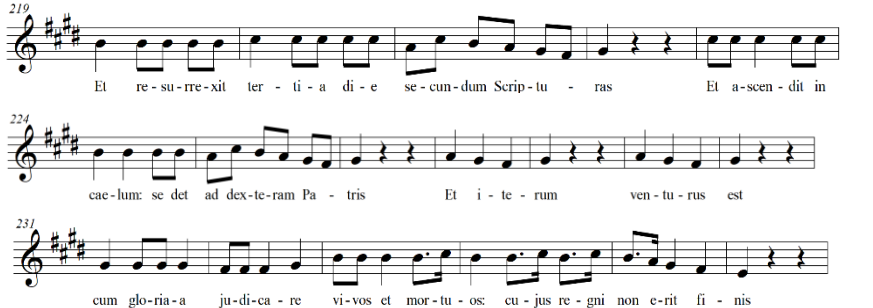
Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
1	En el MS dos corcheas y una blanca.		
17	En el MS, 1er y 2do tiempo, La, dos blancas.		
49-50	En el MS, 1er y 2do tiempo, negras.		
130	En el MS 1er y 2do tiempo blanca y negra.		

Nota. Elaboración propia.

²⁶ Manuscrito.

Figura 1.2

Criterio melódico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
43	En el MS 2do tiempo, Fa, negra.		
144	En el MS 1er tiempo Mi negra.		
148	En el MS 1er tiempo Mi negra.		
164-165	En el MS 1er tiempo dos corcheas, 3er tiempo una negra En el MS todo el compás La natural.		
171-200	En el MS la línea de Soprano sólo hasta el compás 170. Reconstruido según el movimiento melódico y armónico de las otras voces y la instrumentación.		
219-336	Reconstruido según el movimiento melódico y armónico de las otras voces y la instrumentación.		

Nota. Elaboración propia.

Caso 2: Línea de Alto

Figura 2

La figura está organizada en cuatro columnas que enuncian:

Primera columna: el número de compás del MS

Segunda columna: descripción de la incompatibilidad según criterios rítmicos respecto las otras líneas de voces e instrumentos.

Tercera columna: representación en el pentagrama de la incompatibilidad.

Cuarta columna: representación en el pentagrama de la alternativa propuesta.

Figura 2.1

Criterio rítmico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
197	En el MS el 1er tiempo una corchea con punto y corchea.		

Nota. Elaboración propia

Figura 2.2

Criterio melódico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
231-232	Cambio de disposición de voces con soprano.		

Nota. Elaboración propia

Figura 2.3

Criterio armónico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
302	En el MS 1er tiempo sol natural.		

Nota. Elaboración propia

Caso 3: Línea de Tenor

Figura 3

La figura está organizada en cuatro columnas que enuncian:

Primera columna: el número de compás del MS

Segunda columna: descripción de la incompatibilidad según criterios rítmicos, melódicos y/o armónicos respecto las otras líneas de voces e instrumentos.

Tercera columna: representación en el pentagrama de la incompatibilidad. y/o la reconstrucción de la línea que está incompleta en el MS.

Cuarta columna: representación en el pentagrama de la alternativa propuesta.

Figura 3.1

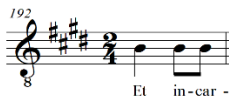
Criterio rítmico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
190	En el MS, 2do y 3er tiempo negras.		
197	En el MS 1er y 2do tiempo una corchea con punto y semicorchea re#.		

Nota. Elaboración propia

Figura 3.2

Criterio melódico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
192	En el MS esta perdió el 1er tiempo.		
231-232	Cambio disposición de voces con alto. Línea melódica reconstruida, según el movimiento melódico y armónico de las otras voces.		
311	En el MS esta omitido el Benedictus. Reconstruido según el movimiento melódico y armónico de las otras voces.		

Nota. Elaboración propia

Figura 3.3

Criterio armónico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
62	En el MS 1er tiempo do negra.		
240	En el MS 1er y 2do tiempo la natural.		

Nota. Elaboración propia

Caso 4: Línea de Bajo

Figura 4

La figura está organizada en cuatro columnas que enuncian:

Primera columna: el número de compás del MS.

Tercera columna: representación en el pentagrama de la reconstrucción de la línea que está incompleta en el MS.

Criterio melódico

Nota. Elaboración propia.

Figura 5

Primera columna: el número de compás del MS.

Tercera columna: representación en el pentagrama de la incompatibilidad. y/o la reconstrucción de la línea que está incompleta en el MS.

Cuarta columna: representación en el pentagrama de la alternativa propuesta.

Figura 5.1

Criterio melódico

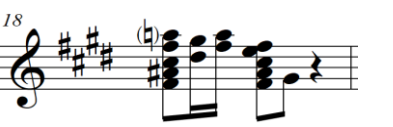
Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
1	En el MS está perdido.		
158	En el MS el compás está perdido. Movimiento melódico derivado de otro compás.		
172	En el MS 3er tiempo corchea la natural.		
256	En el MS 3er tiempo corchea la natural.		
267-269	Transcrito de la parte de Violín I Compás 20 – 22.		
270-275	Transcrito de la parte de Violín I Compás 31 – 36.		
276-287	Transcrito de la parte de Violín I Compás 37 – 48.		
288- 289	El MS está perdido; reconstruido según el movimiento melódico y armónico de las otras voces y la instrumentación.		
290-294	Transcrito de la parte de Violín I Compás 3 – 7.		

295-310	Transcrito de la parte de Violín I Compás 15 – 30.	
311-317	El MS está perdido; reconstruido según el movimiento melódico y armónico de las otras voces y la instrumentación.	
318-335	Transcrito de la parte de Violín I Compás 270 – 287.	

Nota. Elaboración propia

Figura 5.2

Criterio armónico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
18	En el MS La natural.		
105-106	En el MS se omitieron Mi, sol, si corcheas 2do y 3er tiempo en el manuscrito La natural.		
240	En el MS 1er tiempo la natural.		
265	En el MS 1er tiempo la natural.		

Nota. Elaboración propia

Caso 6: Violín II

Figura 6

La figura está organizada en cuatro columnas que enuncian:

Primera columna: el número de compás del MS

Segunda columna: descripción de la incompatibilidad según criterios armónicos respecto las otras líneas de voces e instrumentos.

Tercera columna: representación en el pentagrama de la incompatibilidad.

Cuarta columna: representación en el pentagrama de la alternativa propuesta.

Figura 6.1

Criterio armónico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
18	En el manuscrito La natural.		
106	En el manuscrito 2do tiempo Re negra.		

Nota. Elaboración propia.

Caso 7: Continuo

Figura 7

La figura está organizada en cuatro columnas que enuncian:

Primera columna: el número de compás del MS

Segunda columna: descripción de la incompatibilidad según criterios armónicos respecto las otras líneas de voces e instrumentos.

Tercera columna: representación en el pentagrama de la incompatibilidad.

Cuarta columna: representación en el pentagrama de la alternativa propuesta.

Figura 7.1

Criterio armónico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
99 - 100	En el MS 1er tiempo <i>Re</i> negra. Compás 100 1er y 3er tiempo <i>Re</i> negras.		
173	En el MS <i>La</i> blanca con punto.		
208	En el MS 1er tiempo 2da corchea <i>Sol</i> #.		

Nota. Elaboración propia

Nombre: Misa Araujo

Caso 8: Línea de Soprano

Figura 8

La figura está organizada en cuatro columnas que enuncian:

Primera columna: el número de compás del MS

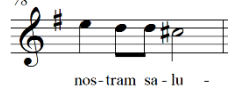
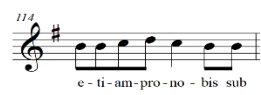
Segunda columna: descripción de la incompatibilidad según criterios rítmicos y/o armónicos respecto las otras líneas de voces e instrumentos.

Tercera columna: representación en el pentagrama de la incompatibilidad.

Cuarta columna: representación en el pentagrama de la alternativa propuesta.

Figura 8.1

Criterio rítmico

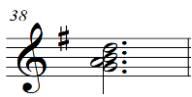
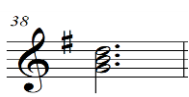
Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
14	En el MS el 3er y 4to tiempo corcheas.		
15	En el MS el 1er 2do y 3er tiempo corcheas.		
19	En el MS el silencio de negra está omitido.		
48	En el MS 1er tiempo negra con punto, 2do tiempo tiene un valor de negra.		
56	En el MS el 1er tiempo sin silencio de corchea.		
60	En el MS el 3er tiempo es una corchea.		
74	En el MS 1er tiempo negra con punto, 2do tiempo corchea.		
78	En el MS 1er tiempo negra con punto.		
81	En el MS 1er tiempo negra con punto.		
98	En el MS 1er y 2do tiempo blanca.		
114	En el MS 3er tiempo corchea.		
128-129	En el MS 4to tiempo corchea.		

	En el MS 2do tiempo negra.		
139	En el MS 2do tiempo corchea.		
176-177	En el MS el 4to tiempo son dos corcheas.		
	En el MS el 4to tiempo es una corchea.		

Nota. Elaboración propia

Figura 8.2

Criterio armónico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
38	En el MS la nota es La.		

Nota. Elaboración propia

Caso 9: Línea de Soprano 2

Figura 9

La figura está organizada en cuatro columnas que enuncian:

Primera columna: el número de compás del MS

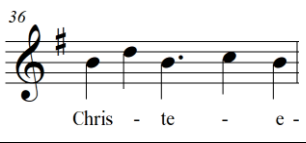
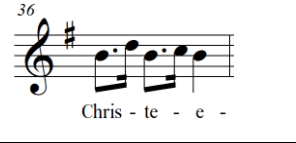
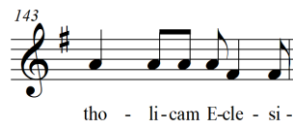
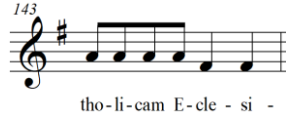
Segunda columna: descripción de la incompatibilidad según criterios rítmicos, melódicos y/o armónicos respecto las otras líneas de voces e instrumentos.

Tercera columna: representación en el pentagrama de la incompatibilidad. y/o la reconstrucción de la línea que está incompleta en el MS.

Cuarta columna: representación en el pentagrama de la alternativa propuesta.

Figura 9.1

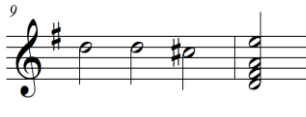
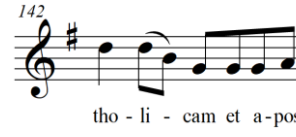
Criterio rítmico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
36	En el MS 1er tiempo dos negras, 2do tiempo negra con punto y negra. (Sugerencia imitación de Sop 1).		
57	En el MS 1er, 2do y 3er tiempo negras con punto y corchea.		
143	En el MS, 1er tiempo es negra, 3er tiempo es corchea y negra que cubre el 4to tiempo y una corchea.		

Nota. Elaboración propia

Figura 9.2

Criterio melódico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
9 - 10	En el MS 1er y 2do tiempo <i>Re</i> blanca.		
	En el MS 1er tiempo <i>Mi</i> .		
142	En el MS el 3er tiempo es negra, último tiempo también es una negra. se ha insertado una corchea para la sílaba <i>et</i> .		

Nota. Elaboración propia

Figura 9.3

Criterio armónico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
18	En el MS, <i>Mi</i> negra con punto, 2do tiempo <i>Re</i> negra y 3er y 4to tiempo <i>Re</i> blanca, texto <i>son, e-lei</i> .		
101	En el MS <i>Sol</i> natural, se sugiere <i>Sol#</i> . Tres blancas movimiento melódico y armónico de las otras voces.		

Nota. Elaboración propia.

Caso 10: Línea de Alto

Figura 10

La figura está organizada en cuatro columnas que enuncian:

Primera columna: el número de compás del MS

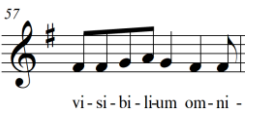
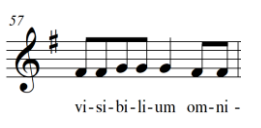
Segunda columna: descripción de la incompatibilidad según criterios rítmicos, melódicos y/o armónicos respecto las otras líneas de voces e instrumentos.

Tercera columna: representación en el pentagrama de la incompatibilidad. y/o la reconstrucción de la línea que está incompleta en el MS.

Cuarta columna: representación en el pentagrama de la alternativa propuesta.

Figura 10.1

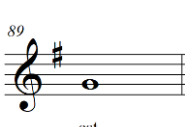
Criterio rítmico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
57	En el MS 2do tiempo y 2da corchea, <i>La</i> , el 4to tiempo es una negra y una corchea.		
57	En el MS 1er, 2do y 3er tiempo negras con punto y corchea.		
146	En el MS el 3er tiempo es <i>Fa</i> , el 4to una corchea,		

Nota. Elaboración propia

Figura 10.2

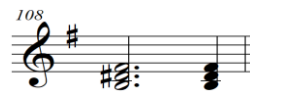
Criterio melódico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
86	En el MS no hay valor para la sílaba <i>est</i> , hay un silencio de dos redondas, se ha insertado un <i>Sol</i> redonda.		
92	En el MS 1er y 2do tiempo sol blanca con la sílaba <i>est</i> .		
142	En el MS el 4to tiempo es una corchea, falta una corchea.		
148 - 149	En el MS el compás 148 y 149 esta con un silencio de redonda.		

Nota. Elaboración propia

Figura 10.3

Criterio armónico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
46	En el MS el 2do tiempo es <i>Fa</i> .		
108	En el MS <i>Re</i> natural, se sugiere <i>Re#</i> .		
117	En el MS 3er tiempo <i>Do#</i> .		
121	En el MS 4to tiempo <i>Do</i> natural.		

Nota. Elaboración propia

Caso 11: Línea de Tenor

Figura 11

La figura está organizada en cuatro columnas que enuncian:

Primera columna: el número de compás del MS

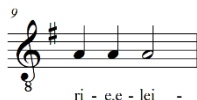
Segunda columna: descripción de la incompatibilidad según criterios rítmicos, melódicos y/o armónicos respecto las otras líneas de voces e instrumentos.

Tercera columna: representación en el pentagrama de la incompatibilidad. y/o la reconstrucción de la línea que está incompleta en el MS.

Cuarta columna: representación en el pentagrama de la alternativa propuesta.

Figura 11.1

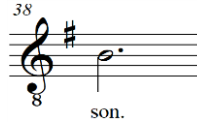
Criterio rítmico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
9	En el MS 1er tiempo una corchea, 3er y 4to tiempo Si blanca.		
64 - 65	En el MS 1er y 2do tiempo corcheas y semicorcheas.		
70 - 71	En el MS 1er tiempo negra, 2do tiempo semicorchea corcheas y semicorchea en el manuscrito 1er y 2do tiempo negra y semicorchea.		

Nota. Elaboración propia

Figura 11.2

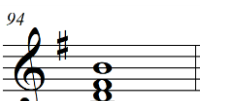
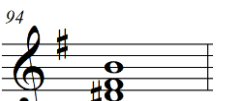
Criterio melódico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
38	En el MS la nota es Sol.		
142	En el MS falta un valor de corchea.		
150	En el MS la nota es un Si.		

Nota. Elaboración propia

Figura 11.3

Criterio armónico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
56	En el MS 3er tiempo <i>Do</i> natural negra.		
58	En el MS 3er tiempo <i>Do</i> negra.		
66	En el MS 1er tiempo <i>Si</i> negra.		
94	En el MS <i>Re</i> natural.		
123	En el MS 2do tiempo <i>Do</i> natural.		

Nota. Elaboración propia

Caso 12: Línea de Continuo

Figura 12

La figura está organizada en cuatro columnas que enuncian:

Primera columna: el número compás del MS donde se encontró la incompatibilidad con respecto las otras líneas de voces e instrumentos y/o la reconstrucción de la línea que está incompleta en el MS.

Segunda columna: la descripción de la incompatibilidad respecto las otras líneas de voces e instrumentos y/o la reconstrucción de la línea que está incompleta en el MS.

Tercera columna: la representación en el pentagrama de la incompatibilidad.

Cuarta columna: la representación en el pentagrama de la alternativa propuesta.

Figura 12.1

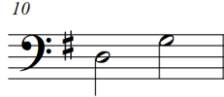
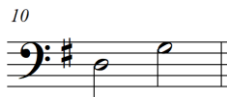
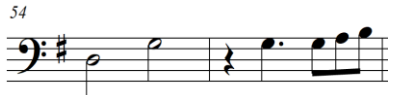
Criterio rítmico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
17	En el MS están escritas 6 negras, la 4ta negra se omitió para dar lugar a un 4to tiempo de corcheas.		
50	En el MS el 1er tiempo es silencio de negra.		
62	En el MS 1er tiempo Sol negra.		

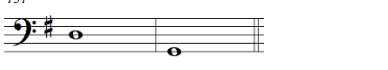
Nota. Elaboración propia

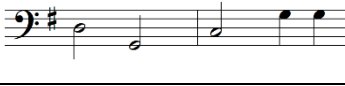
Figura 12.2

Criterio melódico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
10	En el MS se repite el compás 9; incompatible con el movimiento armónico posterior, se omitió compás 9 y dió lugar a recorrer hacia el siguiente compás.		
39 - 40	En el MS 3er y 4to tiempo tiene valor de blanca. En el MS el 1er y 2do tiempo blanca, 4to tiempo negra.		
54 - 55	En el MS silencio de redonda, se añadió Re y Sol blancas. En el MS 2do tiempo Do negra, se añadió Sol, negra con punto.		
132-133	Se han repetido los compases 130-131 por las funciones armónicas.		
134-135	Compases trocados, materiales que corresponderían a los compases 132-132.		

137-138	Compases trocados, materiales que corresponderían en el manuscrito a los compases 134-132. Se omitieron del manuscrito los compases 137-136.		
139-140	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 147. Se omitió del manuscrito las notas blancas <i>Do</i> y <i>Sol</i> .		
	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 148. El material del manuscrito se desplazó al 141.		
141-142	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 140. El material del manuscrito se desplazó al 142.		
	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 141. El material del manuscrito se desplazó al 143.		
143-144	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 142. El material del manuscrito se desplazó al 144.		
	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 143. El material del manuscrito se desplazó al 145.		
145-146	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 144. El material del manuscrito se desplazó al 146.		
	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás		

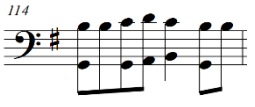
	145. El material del manuscrito se desplazó al 147.		
147-148	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 146. El material del manuscrito se desplazó al 139.		147 
	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 149. El material del manuscrito se desplazó al 140.		
149-150	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 150. El material del manuscrito se desplazó al 148.		149 
	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 151. El material del manuscrito se desplazó al 149.		
151-152	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 152. El material del manuscrito se desplazó al 151.		151 
	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 153. El material del manuscrito se desplazó al 152.		
153-154	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 154. En el manuscrito <i>Sol</i> negra con punto y <i>La</i> corchea.	154 	154 
	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 155. En el manuscrito <i>Do</i> blanca y <i>re</i> negra con punto.	155 	

155-156	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 156.		
	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 160.		
157-158	En el MS el re es blanca, la otra blanca fue omitida. El material del compás 157 del manuscrito fue omitido.		
	Compás trocado, material que correspondería en el manuscrito al compás 159.		
176-177	Se han insertado los compases 170 y 171 del manuscrito del continuo por proximidad armónica.		
178	En el MS 3er y 4to tiempo do, sol y re negra.		

Nota. Elaboración propia

Figura 12.3

Criterio armónico

Cc	Observación	Gráfico manuscrito	Gráfico propuesto
80	En el MS 4to tiempo <i>La</i> .		
114	En el MS 2do tiempo <i>Sol</i> y <i>La</i> , corcheas, 3er tiempo <i>Si</i> negra.		
119	En el MS 4to tiempo <i>La</i> .		
166	En el MS el <i>Fa</i> del 2do tiempo está becuadro.		

Nota. Elaboración propia

Conclusiones

Las copias del manuscrito de la Misa Concierto y la Misa Araujo, provenientes del Archivo Musical de Moxos sufrieron desajustes en su transcripción. Tal como se demostró, en la asignación de valores a las figuras musicales, valores que no se corresponden con la unidad de tiempo, en muchos casos; compases en los que por un lado sobran y por otro faltan valores²⁷, en el movimiento interválico de la construcción melódica horizontal, notas falsas que no se corresponden con los acordes o con la armadura, la repetición u omisión de compases en las partes instrumentales, por la pérdida de las copias o falta de claridad en el trazo del manuscrito. En este estudio, se transcribieron las copias, se ajustaron y enmendaron los elementos mencionados; el resultado propone una decodificación semiótica revisada y crítica.

Según este estudio, efectivamente los individuos locales conservaron el manuscrito musical, con un valor de archivo. También preservaron las sonoridades, ambos como objeto testimonial de su pasado misional, como parte de su tradición y cultura, en una posición resiliente²⁸ ante la adversidad, como un mecanismo que legitimaba su identidad como comunidad. Es decir, la evocación del pasado sonoro misional de los individuos locales fomentaba su sentido de identidad²⁹; nuestra transcripción, supone una contribución a ese proceso. Por otro lado, la dinámica de la dialógica sonora se constituiría en su sistema de convivencia y se habría permeado en todos los niveles de la vida misional, por ejemplo: relacionados a las sonoridades y la estética de los individuos locales, que se correspondían con su forma de vida³⁰ de tal manera que en sus construcciones sonoras resaltaban las que no buscaban significaciones artísticas, sino colectivas y comunitarias. Ante la “indiferencia absoluta”³¹ del estado colonial y luego el republicano³², los individuos locales habrían atravesado por una nostalgia de la axiología³³ construida junto a los Jesuitas.

²⁷ Se han encontrado evidentes errores del copista, en el manuscrito indica el compás 2/4 pero la notación de la obra está hecha en 3/4 (Nawrot, 2011, p. 24).

²⁸ (Evemuseos, 2021) Entendiendo que, los individuos locales hicieron del manuscrito su patrimonio y una representación sonora de su pasado glorioso misional, preservándolo y protegiéndolo, haciendo de esta representación una forma de identidad, frente a un contexto desfavorable; esto le pudo haber posibilitado una mayor capacidad de aceptar la pérdida de ese pasado y, una mejor adaptación a las nuevas circunstancias.

²⁹ Según Waissman: “situaba a los misioneros en la dimensión de íconos de su memoria cultural” (Como se menciona en Farenkrog, 2014, p.45).

³⁰ “de equilibrio en la convivencia entre el individuo y el medio ambiente, de respeto con él” (Gutiérrez, 2008, p. 34, 36).

³¹ Szabó HÉ, 2013, p. 118.

³² La creación de la nueva república de Bolivia no trajo muchos beneficios para la consolidación de los propios valores culturales y religiosos heredados desde la época jesuítica; más bien significó el comienzo de un proceso duro de explotación de mano de obra y violencia personal y social, que llevó a muchos originarios a emigrar al vecino país del Brasil (Tomichá 2000, p 402).

³³ (Govea, 2021, p. 1) Entendiendo que a partir de la dialógica sonora se estableció una forma de convivencia, de consenso, de intercambio, etc.; este mecanismo se habría prestado para desarrollar el objeto de los

La expulsión Jesuita en 1767 tuvo como consecuencias, por un lado, el progresivo abandono de la *performance*, ocasionando que sus procesos gnoseológicos inherentes se hayan deteriorado paulatinamente. Por otro lado, la desaparición gradual de los maestros de capilla³⁴, ocasionaría el menoscabo de la formación musical, por ende, el extravío de la dimensión del carácter disciplinar de la práctica de la música; es decir, la evocación del *repertorio* a través de su práctica rigurosa pudo haber significado un ejercicio árido, como en un estado de acidia³⁵; ésta parece haber sido la dinámica de la práctica de la música³⁶ hasta el último cuarto del siglo pasado.

Pese a todo, más allá de la inconsistencia gnoseológica en el contexto post misional, la representación de la dimensión del valor que persistió en los individuos locales, que mitifica el significado sonoro de su pasado, fue su espiritualidad, con la fe como fundamento³⁷. Es decir, su religiosidad habría sido el símbolo de la ontología del valor patrimonial del manuscrito musical de Moxos.

De acuerdo con este estudio, la esencia de la transmisión del estilo Barroco Misional a las generaciones futuras debería centrarse en las elaboraciones sonoras devocionales y de espiritualidad colectiva, que estaban sobre significaciones estéticas de interpretación y desarrollo de formas musicales que las destaquen. La revitalización de sus procesos de conocimiento, a través de la formación musical debería convertirse en una herramienta clave para el estudio y comprensión polisémica de las elaboraciones sonoras del contexto de las antiguas Misiones Jesuíticas de Moxos.

Desde finales del siglo XX, en Moxos, se ha retomado la formación musical³⁸, los procesos de conocimiento para la interpretación de los manuscritos del Archivo, es decir, los significados del manuscrito como objeto están atravesando procesos semióticos de decodificación para su representación sonora en instrumentos y voces, de tal manera que su cualidad de sujeto como *repertorio* para la *performance* está siendo recuperada en su dimensión legítima.

misioneros que era la evangelización y la de los individuos locales no subvertir completamente sus afectos sonoros y devociones espirituales.

³⁴ Quienes eran los supervisores de las Escuelas de Música (Nawrot, 2011, p. 11).

³⁵ Descrita como un estado de tristeza profunda y de una situación de estancamiento, como un ahogo improductivo, que llega siquiera a poder proferir su malestar (Singer, 2018, p. 109).

³⁶ “Hacia 1804, según el nuevo gobernador de Mojos, Antonio Álvarez de Sotomayor, las escuelas de música siempre continúan a cargo de los Maestros de Capilla y también estaban abandonadas” (Como se menciona en S.A.Priasco, 2004, p. 8 y 9).

³⁷ (Nawrot, 2021, p. 39),

³⁸ Desde 1996 existe la Escuela de Música de San Ignacio de Moxos – Bolivia.

Referencias

1. Antezana L., (2011). Consecuencias cataclísmicas de la expulsión de los Jesuitas: el caso de los Moxos. Open Edition Journal, e Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes (p. 1-9).
2. Arrien M. (2008). Sistemas de convivencia y cosmovisión de los chiquitanos. Castro S. (2003). La temporalidad de la obra de arte. N° 55 Anuario filosófico (587 – 598).
3. Claro Valdés, S. (1969). La música en las Misiones Jesuíticas de Moxos. N° 108, Revista Musical Chilena (p. 7-31).
4. Fahrenkrog L. (2014). La construcción de una memoria cultural: prácticas musicales en Chiquitos y Moxos, Bolivia (Siglos XIX y XX). N° 27, Ensayos historia y teoría del arte (p. 35-54).
5. Huhle R. (2002). De la capilla de músicos al Buena Vista Social Club Música, etnia y sociedad en América Latina. N° 7, Iberoamericana (p. 187-209).
6. Limpas V. (2010). Lo infernal, lo terrenal y lo celestial en la Misión de Moxos. N° 7, Entre cielos e infiernos (p. 289-304).
7. Nawrot P. (2000). Indígenas y Cultura Musical de la Reducciones Jesuíticas. Vol 1 Guaraníes, Chiquitos, Moxos. Editorial Verbo Divino.
8. Nawrot P. (2011). Misiones de Moxo: Catálogos: I. Tomos I y II Archivo Musical de Moxos, Catálogo de Música Escrita, Fondo Editorial APAC.
9. Pastrana T. (2016). La copia y la clonación para la conservación de la memoria histórica. N° 24 Revista Co-herencia. (p. 243-272).
10. Priasco S.A.(2004). La educación musical en el proyecto misional jesuítico. El caso de Moxos. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires CONICET – SECyT.
11. Saito A. (2015). Guerra de Evangelización en las Misiones de Moxos. N° 70, Boletín Americanista (p. 35 – 76).
12. Salinas M. Pozaglio F. (2012). La Compañía de Jesús en el Paraguay: religiosidad y doctrina a través de las cartas anuas, Contexto.

13. Schulzt M. (1998). La notación musical desde la perspectiva semiótica. N° 2, Arte e Investigación (p. 44-47).
14. Singer Deborah (2009). Entre la devoción y la subversión. N° 2, ESCENA. Revista de las artes (p. 45-54).
15. Singer Diego (2018). Acidia y la melancolía en la querella por lo imaginario. Números 21-22, Revista argentina de la sociedad de psicoanálisis (p. 107-116).
16. Silva Terán, A. G. (2023). Entrevista a Piotr Nawrot “El misionero enamorado”. N° 1, Dialógica Intercultural (p. 120-148).
17. Szabó H. É. (2015). Descripción del jesuita Francisco Xavier Eder de la Provincia de Moxos en el siglo XVIII. ELTE Digital Institutional Repository (EDIT) (p. 104-120).
18. Taylor D. (2015). El archivo y el repertorio. Vol 1 El cuerpo y la memoria cultural en las Américas. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
19. Tomichá R. (2011) Las Misiones de Moxos (1767-1842) Algunos datos sobre educación, artes y música. Misiones de Moxos: Catálogos II (p. 355-403), Fondo Editorial APAC.
20. Wilde G. (2010). Entre la duplicidad y el mestizaje: prácticas sonoras en las misiones jesuíticas de Sudamérica. A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano (p. 103-114).
21. Waisman L. (2004). La contribución indígena a la música misional en Moxos (Bolivia). Memoria americana. N° 12 (p. 11-38).
22. Eve Museos e innovación: Que es la resiliencia cultural (23/11/2021) <https://evemuseografia.com/2021/11/23/que-es-resiliencia-cultural/>
23. Govea A. L.: ¿Dónde quedó lo perdido? Sobre el duelo y la melancolía (28/01/2021) <https://www.centroeleia.edu.mx/blog/donde-quedo-lo-perdido-sobre-el-duelo-y-la-melancolia/>

Anexo A

Partitura general de la misa concierto

Score

Misa Concierto

Fiesta Solemne

Anónimo
Edición: Giovanni Silva

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violín I

Violín II

Cello

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vc.

AMMozono-PROEIB-Andes©2022

2

Misa Concierto

S.

A.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vc.

Misa Concierto

3

Soprano: Christe eleison
 Alto: Christe eleison
 Tenor: Christe eleison
 Bass: Christe eleison

Violin I: *[Musical notation]*
 Violin II: *[Musical notation]*
 Viola: *[Musical notation]*

Misa Concierto

4

Soprano: Kyrie eleison Gloria in excelsis deo
 Alto: Kyrie eleison Gloria in excelsis deo
 Tenor: Kyrie eleison Gloria in excelsis deo
 Bass: Kyrie eleison Gloria in excelsis deo

Violin I: *[Musical notation]*
 Violin II: *[Musical notation]*
 Viola: *[Musical notation]*

Soprano: Gloria in excelsis deo
 Alto: Gloria in excelsis deo
 Tenor: Gloria in excelsis deo
 Bass: Gloria in excelsis deo

Violin I: *[Musical notation]*
 Violin II: *[Musical notation]*
 Viola: *[Musical notation]*

Misa Concierto 5

Score for Misa Concierto, page 5. The page contains vocal staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and instrumental staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vc.). The lyrics are in Spanish, starting with 'Glo-ri-fi-ca-mus - te Gra - ti - as a - gi-mus - ti - bi'.

Misa Concierto 6

Score for Misa Concierto, page 6. The page continues the vocal staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), and instrumental staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vc.). The lyrics continue with 'Do - mi - ne De - us Rex coe - lus - tis De - us Pa - ter'.

Misa Concierto

7

Misa Concierto

8

Misa Concierto 9

Quo - ni - am tu so - lus san - c - tus Tu so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al - ti - si - mus

Quo - ni - am tu so - lus san - c - tus Tu so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al - ti - si - mus

Quo - ni - am tu so - lus san - c - tus Tu so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al - ti - si - mus

Quo - ni - am tu so - lus san - c - tus Tu so - lus Do - mi - nus Tu so - lus Al - ti - si - mus

Misa Concierto 10

Je - su Chris - te Je - su Chris - te Cum San - c - to Spi - ri - tus Je - su Chris - te Je - su Chris - te Cum San - c - to Spi - ri - tus

Je - su Chris - te Je - su Chris - te Cum San - c - to Spi - ri - tus Je - su Chris - te Je - su Chris - te Cum San - c - to Spi - ri - tus

Je - su Chris - te Je - su Chris - te Cum San - c - to Spi - ri - tus Je - su Chris - te Je - su Chris - te Cum San - c - to Spi - ri - tus

Je - su Chris - te Je - su Chris - te Cum San - c - to Spi - ri - tus Je - su Chris - te Je - su Chris - te Cum San - c - to Spi - ri - tus

Misa Concierto 11

160

S te - rae vi-si-bi-li-um om-ni-um et in-uisi-bi-li-um

A te - rae vi-si-bi-li-um om-ni-um et in-uisi-bi-li-um

T te - rae vi-si-bi-li-um om-ni-um et in-uisi-bi-li-um

B te - rae vi-si-bi-li-um om-ni-um et in-uisi-bi-li-um

Vln. I

Vln. II

Vc.

165

S Et in u-nam Do-mi-num Je-sum Chri-stum Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum Et ex Pa-tre na-tum an-te-

A Et in u-nam Do-mi-num Je-sum Chri-stum Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum Et ex Pa-tre na-tum an-te-

T Et in u-nam Do-mi-num Je-sum Chri-stum Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum Et ex Pa-tre na-tum an-te-

B Et in u-nam Do-mi-num Je-sum Chri-stum Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum Et ex Pa-tre na-tum an-te-

Vln. I

Vln. II

Vc.

Misa Concierto 12

170

S om-ni-a sac-ra-cu-la De-us de De-o lu-men de lu-mi-ne De-us ve-rum de De-o ve-

A om-ni-a sac-ra-cu-la De-us de De-o lu-men de lu-mi-ne De-us ve-rum de De-o ve-

T om-ni-a sac-ra-cu-la De-us de De-o lu-men de lu-mi-ne De-us ve-rum de De-o ve-

B om-ni-a sac-ra-cu-la De-us de De-o lu-men de lu-mi-ne De-us ve-rum de De-o ve-

Vln. I

Vln. II

Vc.

175

S ro Ge-ni-tum non fac-tum con-subs-tan-ti-a-lem Pa-tri per-que-m om-ni-a fac-ta sunt

A ro Ge-ni-tum non fac-tum con-subs-tan-ti-a-lem Pa-tri per-que-m om-ni-a fac-ta sunt

T ro Ge-ni-tum non fac-tum con-subs-tan-ti-a-lem Pa-tri per-que-m om-ni-a fac-ta sunt

B ro Ge-ni-tum non fac-tum con-subs-tan-ti-a-lem Pa-tri per-que-m om-ni-a fac-ta sunt

Vln. I

Vln. II

Vc.

14

Misa Concierto

S. *2^{da}*
fac - tus est

A.
fac - tus est

T.
fac - tus est

B.
fac - tus est

Vln. I. *2^{da}*
Cru-ci-fi-

Vln. II.
Cru-ci-fi-

Vc.
Cru-ci-fi-

S. *2^{da}*
Cru-ci-fi - tus

A.
Cru-ci-fi - tus

T.
Cru-ci-fi - tus

B.
Cru-ci-fi - tus

Vln. I. *2^{da}*
Cru-ci-fi - tus

Vln. II.
Cru-ci-fi - tus

Vc.
Cru-ci-fi - tus

Misa Concierto

15

274

S. *re-su-re-xi-tur - ti-a-di-e*

A. *re-su-re-xi-tur - ti-a-di-e*

T. *re-su-re-xi-tur - ti-a-di-e*

B. *re-su-re-xi-tur - ti-a-di-e*

Vln. I

Vln. II

Vc.

275

S. *se-cun-dum Scrip-tu - ras Et a-scen-dit in cae-lum se-det ad dex-te-rum Pa-tris Et i-te-rum*

A. *se-cun-dum Scrip-tu - ras Et a-scen-dit in cae-lum se-det ad dex-te-rum Pa-tris Et i-te-rum*

T. *se-cun-dum Scrip-tu - ras Et a-scen-dit in cae-lum se-det ad dex-te-rum Pa-tris Et i-te-rum*

B. *se-cun-dum Scrip-tu - ras Et a-scen-dit in cae-lum se-det ad dex-te-rum Pa-tris Et i-te-rum*

Vln. I

Vln. II

Vc.

16

Misa Concierto

276

S. *ven-tu-rus est cum glo-ri-a ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os cu-jus re-gni non e-rit fi-nis*

A. *ven-tu-rus est cum glo-ri-a ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os cu-jus re-gni non e-rit fi-nis*

T. *ven-tu-rus est cum glo-ri-a ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os cu-jus re-gni non e-rit fi-nis*

B. *ven-tu-rus est cum glo-ri-a ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os cu-jus re-gni non e-rit fi-nis*

Vln. I

Vln. II

Vc.

277

S. *Ei in Spi-ri-tu Sanc-tum Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem: qui ex Pa-tre Fi-li-o que pro-ec-*

A. *Ei in Spi-ri-tu Sanc-tum Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem: qui ex Pa-tre Fi-li-o que pro-ec-*

T. *Ei in Spi-ri-tu Sanc-tum Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem: qui ex Pa-tre Fi-li-o que pro-ec-*

B. *Ei in Spi-ri-tu Sanc-tum Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem: qui ex Pa-tre Fi-li-o que pro-ec-*

Vln. I

Vln. II

Vc.

Misa Concierto 17

S
dit Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur
A
dit Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur
T
dit Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur
B
dit Qui cum Pa-tre et Fi-li-o si-mul a-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur
Vln. I
Vln. II
Vc.

Misa Concierto 18

S
cam et A-pos-to-li-cam E-cle-si-am Con-fi-te-or u-num bap-tis-ma in re-mi-si-o-nem Pe-ca-to-rum Pe-ca-to-rum
A
cam et A-pos-to-li-cam E-cle-si-am Con-fi-te-or u-num bap-tis-ma in re-mi-si-o-nem Pe-ca-to-rum Pe-ca-to-rum
T
cam et A-pos-to-li-cam E-cle-si-am Con-fi-te-or u-num bap-tis-ma in re-mi-si-o-nem Pe-ca-to-rum Pe-ca-to-rum
B
cam et... A-pos-to-li-cam E-cle-si-am Con-fi-te-or u-num bap-tis-ma in re-mi-si-o-nem Pe-ca-to-rum Pe-ca-to-rum
Vln. I
Vln. II
Vc.

Misa Concierto 19

Soprano: Et ex-pec-to re-su-rrec-ti-o-nem mor-tu-o-rum Et vi-tam

Alto: Et ex-pec-to re-su-rrec-ti-o-nem mor-tu-o-rum Et vi-tam

Tenor: Et ex-pec-to re-su-rrec-ti-o-nem mor-tu-o-rum Et vi-tam

Bass: Et ex-pec-to re-su-rrec-ti-o-nem mor-tu-o-rum Et vi-tam

Violin I: [Musical notation]

Violin II: [Musical notation]

Viola: [Musical notation]

Misa Concierto 20

Soprano: San-cti-san-cti-san-cti A-men A-men A-men

Alto: San-cti-san-cti-san-cti A-men A-men A-men

Tenor: San-cti-san-cti-san-cti A-men A-men A-men

Bass: San-cti-san-cti-san-cti A-men A-men A-men

Violin I: [Musical notation]

Violin II: [Musical notation]

Viola: [Musical notation]

Misa Concierto 21

204

S. ri - a tu - a Ho - sa - na in ex - cel - sis Be - ne - dic -

A. ri - a tu - a Ho - sa - na in ex - cel - sis Be - ne - dic -

T. ri - a tu - a Ho - sa - na in ex - cel - sis Be - ne - dic -

B. ri - a tu - a Ho - sa - na in ex - cel - sis Be - ne - dic -

Vln. I. 204

Vln. II.

Vc.

205

S. us qui ve - rik qui ve - rik in no - mi - ne Do - mi - ni

A. us qui ve - rik qui ve - rik in no - mi - ne Do - mi - ni

T. us qui ve - rik qui ve - rik in no - mi - ne Do - mi - ni

B. us qui ve - rik qui ve - rik in no - mi - ne Do - mi - ni

Vln. I. 205

Vln. II.

Vc.

Misa Concierto 22

211

S. Ho - sa - na in ex - cel - sis Ho - sa - na in ex - cel - sis

A. Ho - sa - na in ex - cel - sis Ho - sa - na in ex - cel - sis

T. Ho - sa - na in ex - cel - sis Ho - sa - na in ex - cel - sis

B. Ho - sa - na in ex - cel - sis Ho - sa - na in ex - cel - sis

Vln. I. 211

Vln. II.

Vc.

212

S. Ho - sa - na in ex - cel - sis Ho - sa - na in ex - cel - sis

A. Ho - sa - na in ex - cel - sis Ho - sa - na in ex - cel - sis

T. Ho - sa - na in ex - cel - sis Ho - sa - na in ex - cel - sis

B. Ho - sa - na in ex - cel - sis Ho - sa - na in ex - cel - sis

Vln. I. 212

Vln. II.

Vc.

Anexo B

Partitura general de la misa araujo

Misa de Araujo
Misa cantada durante la cuaresma

Atribuido a
Juan de Araujo
(1646-1712)
Edición: Giovanni Silva

Soprano I
Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei -

Soprano II
Ky - ri - e - lei - son,

Alto
Ky - ri - e - lei - son,

Tenor
Ky - ri - e - lei - son,

Cello

SI
son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son,

SII
Ky - ri - e - lei - son, Ky -

A
Ky - ri - e - lei - son, Ky -

T
Ky - ri - e - lei - son, Ky -

Vc.
Ky - ri - e - lei - son,

AMD-Moxos-PROFIB-AndesC2022

Misa de Araujo

SI
Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son,

SII
ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, e - lei -

A
ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, e - lei -

T
ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, e - lei -

Vc.
Ky - ri - e - lei - son,

SI
e - lei - son. Chris - te, e - lei - son, Chris - te, e - lei - son,

SII
son, e - lei - son, Chris - te, e -

A
son, e - lei - son, Chris - te, e -

T
son, e - lei - son, Chris - te, e -

Vc.
son, e - lei - son,

Missa de Araujo

Misa de Araujo 5

SI
lei - son e - lei - son. Pa - trem om - ni - po - ten - tem,
SII
Ky - ri - e, e - lei - son. Cre - do
A
Ky - ri - e, e - lei - son. Cre - do
T
Ky - ri - e, e - lei - son. Cre - do
Vc.
49
53
fac - to - rem cae - li et te - rrae Cre - do
Cre - do vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um Cre - do
Cre - do vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um Cre - do
Cre - do vi - si - bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um Cre - do
55

Misa de Araujo 6

SI
et in u - num Do - mi - num Je - sum Chris - tum fi - li - um De - i un - ni - ge - ni -
SII
tum
A
De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne
T
Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la
Vc.
60
64
Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la
Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la
Et ex Pa - tre na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la
64

Misa de Araujo 7

68

SI

De - um ve - rum de De - o ve - ro Ge - ni - tum non fac - tum con - sub - tan - ti - a - lem Pa - tri

SII

De - um ve - rum de De - o ve - ro Ge - ni - tum non fac - tum con - sub - tan - ti - a - lem Pa - tri

A

De - um ve - rum de De - o ve - ro Ge - ni - tum non fac - tum con - sub - tan - ti - a - lem Pa - tri

T

De - um ve - rum de De - o ve - ro Ge - ni - tum non fac - tum con - sub - tan - ti - a - lem Pa - tri

Vc.

68

73

SI

quem om - ni - a fac - ta sunt Qui prop - ter nos ho - mi - nes, et prop - ter

SII

Om - ni - a fac - ta sunt

A

Om - ni - a fac - ta sunt

T

Om - ni - a fac - ta sunt

Vc.

73

Misa de Araujo

8

SI

nos - tram su - lu - tem des - cen - dit de coe - li de coe - lis Et in - car -

SII

des - cen - dit de coe - lis de coe - lis

A

des - cen - dit de coe - lis de coe - lis

T

des - cen - dit de coe - lis de coe - lis

Vc.

78

83

SI

na - tus est de Spi - ri - tu sanc -

SII

Et in - car - na - tus est

A

Et in - car - na - tus est

T

Et in - car - na - tus est

Vc.

83

Misa de Araujo 9

SI
to ex Ma - ri - a Vir - gi -

SII
de Spi - ri - tu Sanc - to

A
de Spi - ri - tu Sanc - to

T
de Spi - ri - tu Sanc - to

Vc.
92

99
ne et ho - mo fac - tus est

SII
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

A
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

T
ex Ma - ri - a Vir - gi - ne

Vc.
99

Misa de Araujo

SI
106
et ho - mo fac - tus est

SII
et ho - mo fac - tus est et ho - mo fac - tus est

A
et ho - mo fac - tus est et ho - mo fac - tus est

T
et ho - mo fac - tus est et ho - mo fac - tus est

Vc.
106

113
Cru - ci - fi - xus c - ti - am - pro - no - bis sub Pon - ti - o - Pi - la - to pa - ssus et sc - pul - tus est

SII
Et re - su -

A
Et re - su -

T
Et re - su -

Vc.
113

Misa de Araujo 11

118

SI

re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras Et as - cen - dit in coc - lum

SII

re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras Et as - cen - dit in coc - lum

A

re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras Et as - cen - dit in coc - lum

T

re - xit ter - ti - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras Et as - cen - dit in coc - lum

Vc.

122

SI

Et i - te - rum cum glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos

SII

se - det ad dex - te - ram Pa - tris

A

se - det ad dex - te - ram Pa - tris

T

se - det ad dex - te - ram Pa - tris

Vc.

127

SI

et mor - tu - os cu - jus re - gni non e - rit fi - nis

SII

Et in Spi - ri - tum Sanc - tum Do - mi -

A

Et in Spi - ri - tum Sanc - tum Do - mi -

T

Et in Spi - ri - tum Sanc - tum Do - mi -

Vc.

132

SI

Qui cum Pa - tre et Fi - li - o si

SII

num et vi - vi - fi - can - tem qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit

A

num et vi - vi - fi - can - tem qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit

T

num et vi - vi - fi - can - tem qui ex Pa - tre Fi - li - o - que pro - ce - dit

Vc.

Misa de Araujo 13

SI
mul-ti-do-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur qui lo-cu-tus est per pro-pheta-sas

SII

A

T

Vc.

SI
tas

SII
Et u-nam sanc-tam ca-tho-li-cam et a-pos-tho-li-cam E-cle-si-am con-fi-te-

A
Et u-nam sanc-tam ca-tho-li-cam et a-pos-tho-li-cam E-cle-si-am con-fi-te-

T
Et u-nam sanc-tam ca-tho-li-cam et a-pos-tho-li-cam E-cle-si-am con-fi-te-

Vc.

Misa de Araujo 14

SI
Et ex-pec-to re-su-rec-ti-o-nem mor-tu-o-rum

SII
or u-num-Bap-tis-ma in-re-mi-si-o-nem pec-ca-to-rum et vi-tam ven-

A
or u-num-Bap-tis-ma in-re-mi-si-o-nem pec-ca-to-rum et vi-tam ven-

T
or u-num-Bap-tis-ma in-re-mi-si-o-nem pec-ca-to-rum et vi-tam ven-

Vc.

SI
sae-cu-li A-men. Sane-tus Sane-

SII
tu-ri sae-cu-li A-men.

A
tu-ri sae-cu-li A-men.

T
tu-ri sae-cu-li A-men.

Vc.

Misa de Araujo 15

156

SI - tus Sanc - tus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

SII - - - - - Sanc - tus Sanc - tus

A - - - - - Sanc - tus Sanc - tus

T - - - - - Sanc - tus Sanc - tus

Vc. 156

163

SI - oth glo - ri - a tu - a Ho - sa -

SII Ple - ni - sunt cae - li et te - rra glor - ri - a tu - a

A Ple - ni - sunt cae - li et te - rra glo - ri - a tu - a

T Ple - ni - sunt cae - li et te - rra glo - ri - a tu - a

Vc. 163

Misa de Araujo

16

169

SI - mu in ex - cel - sis in ex - cel - sis Be - ne - dic - tus qui

SII Ho - sa - nna in ex - cel - sis

A Ho - sa - nna in ex - cel - sis

T Ho - sa - nna in ex - cel - sis

Vc. 169

175

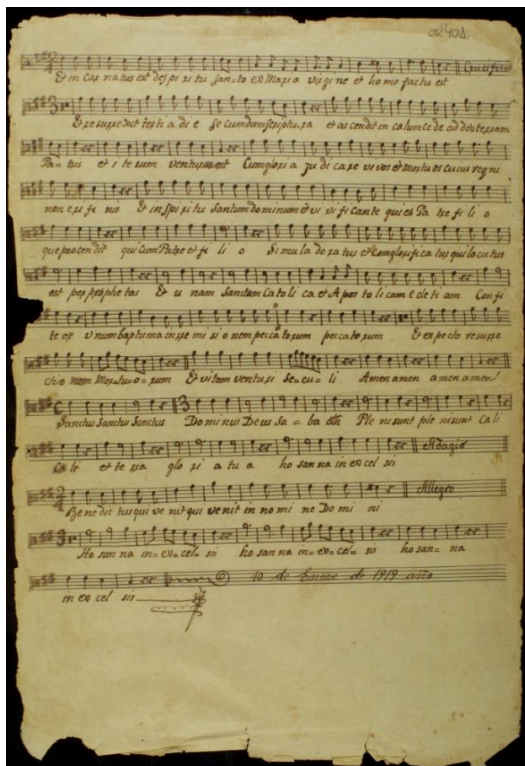
SI - ve - nit in - no - mi - ne Do - mi - ne Ho - sa - nna in ex - cel - sis

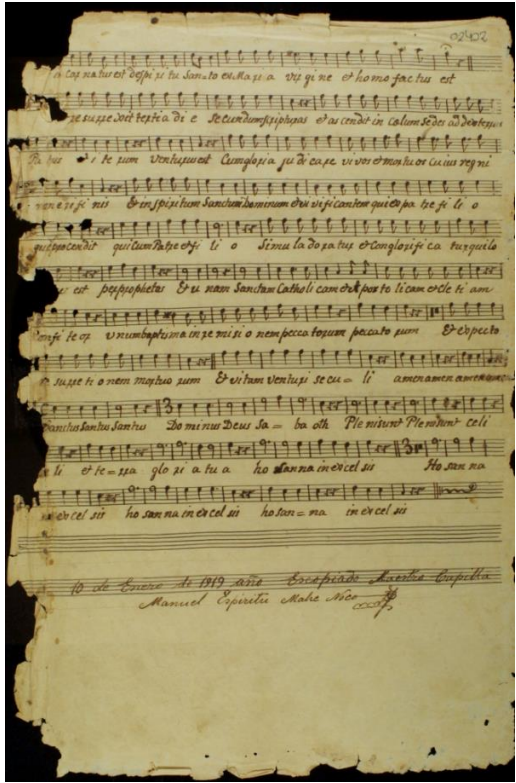
SII Ho - sa - nna in ex - cel - sis

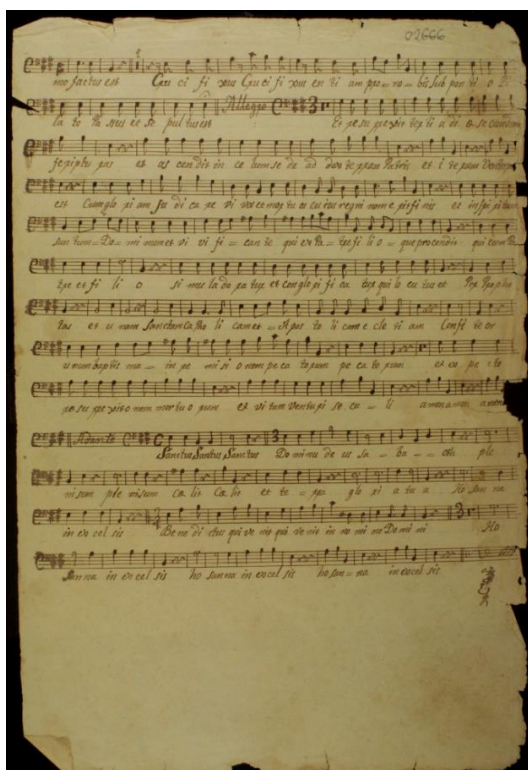
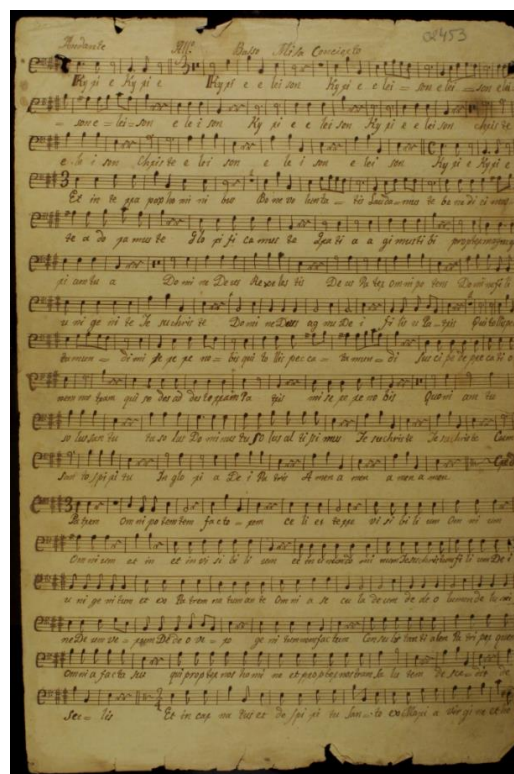
A Ho - sa - nna in ex - cel - sis

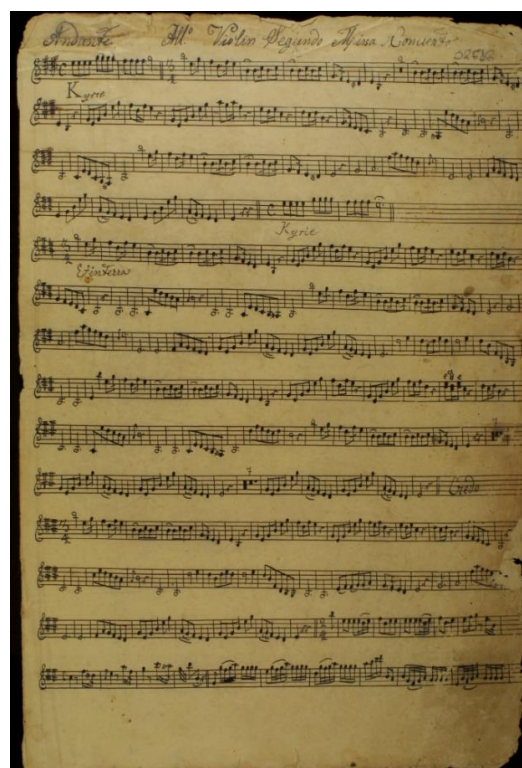
T Ho - sa - nna in ex - cel - sis

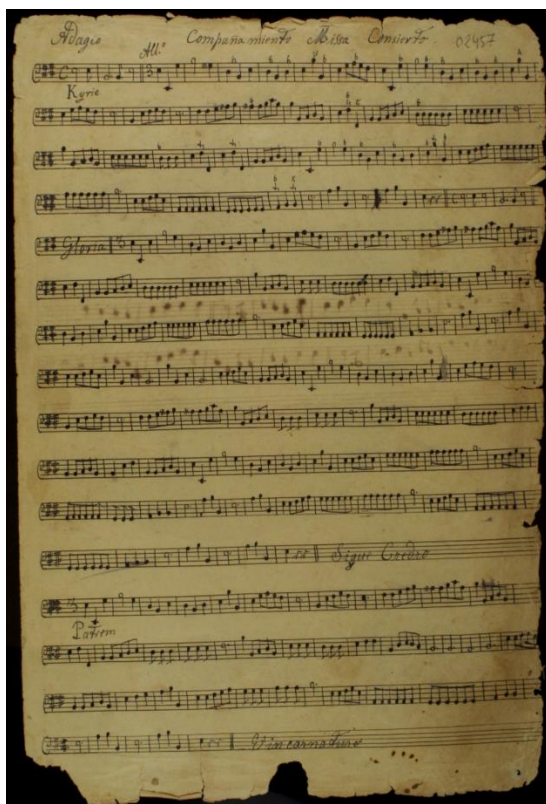
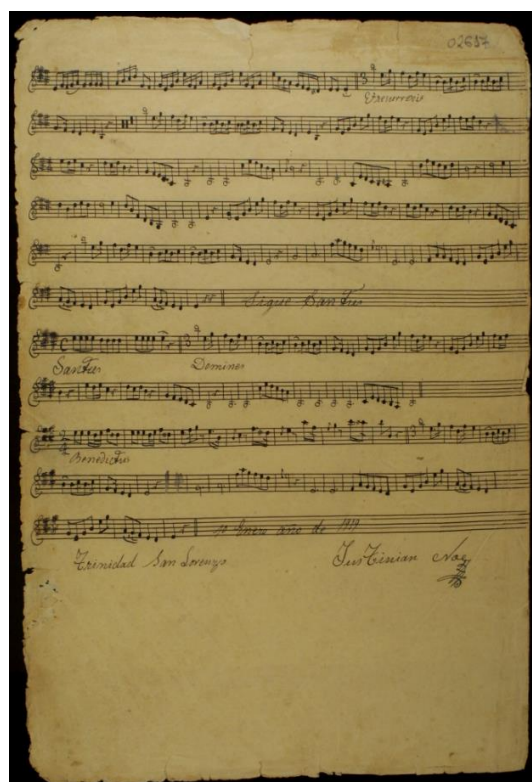
Vc. 175

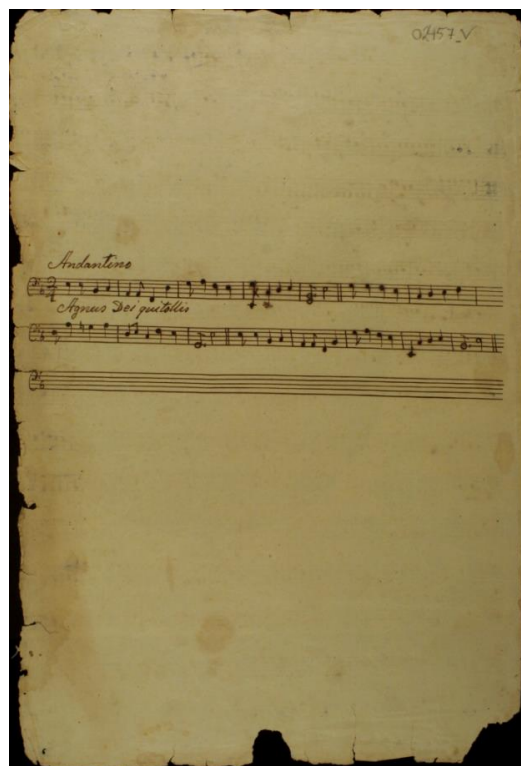
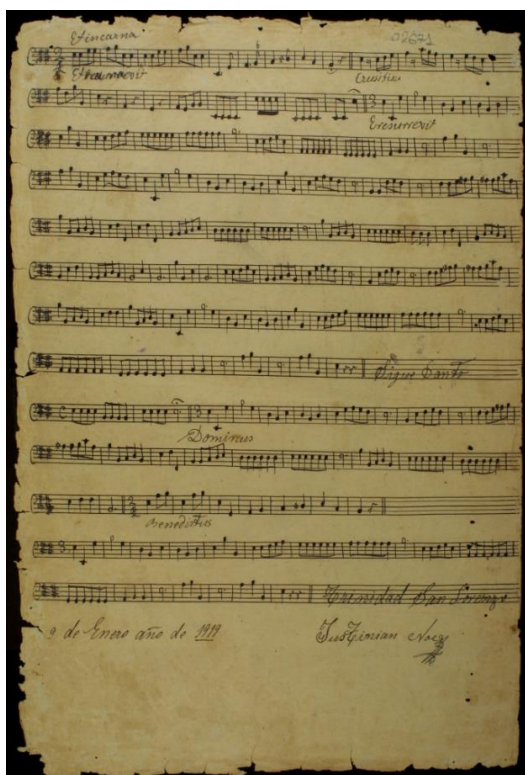






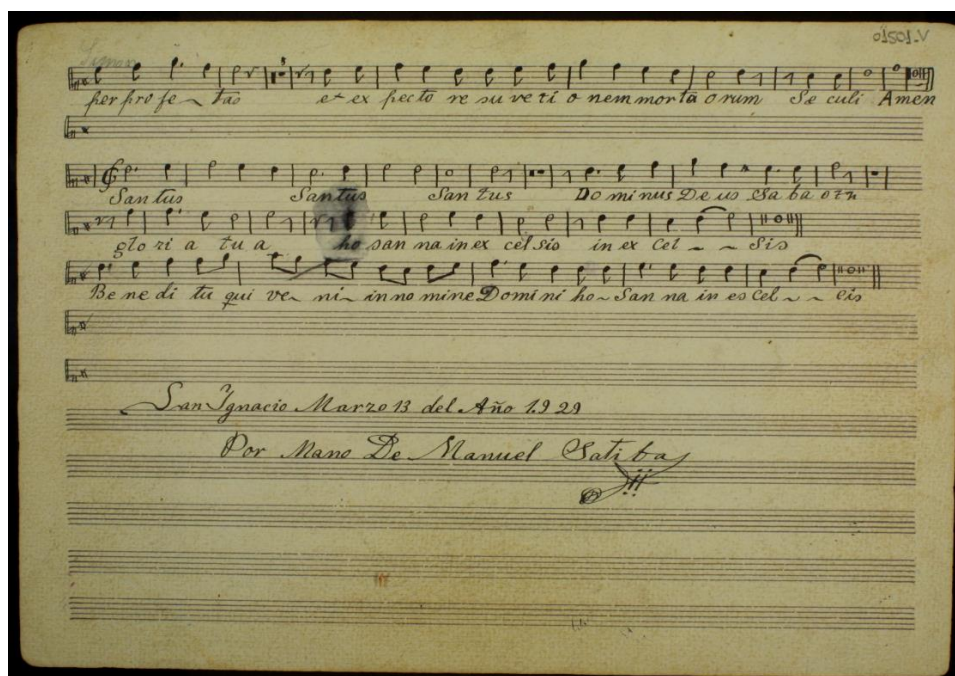
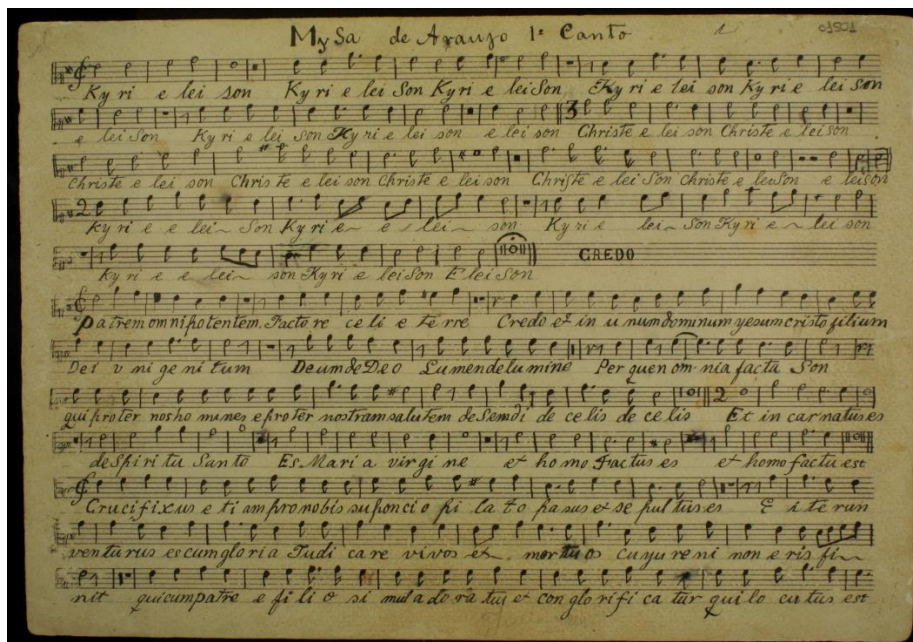


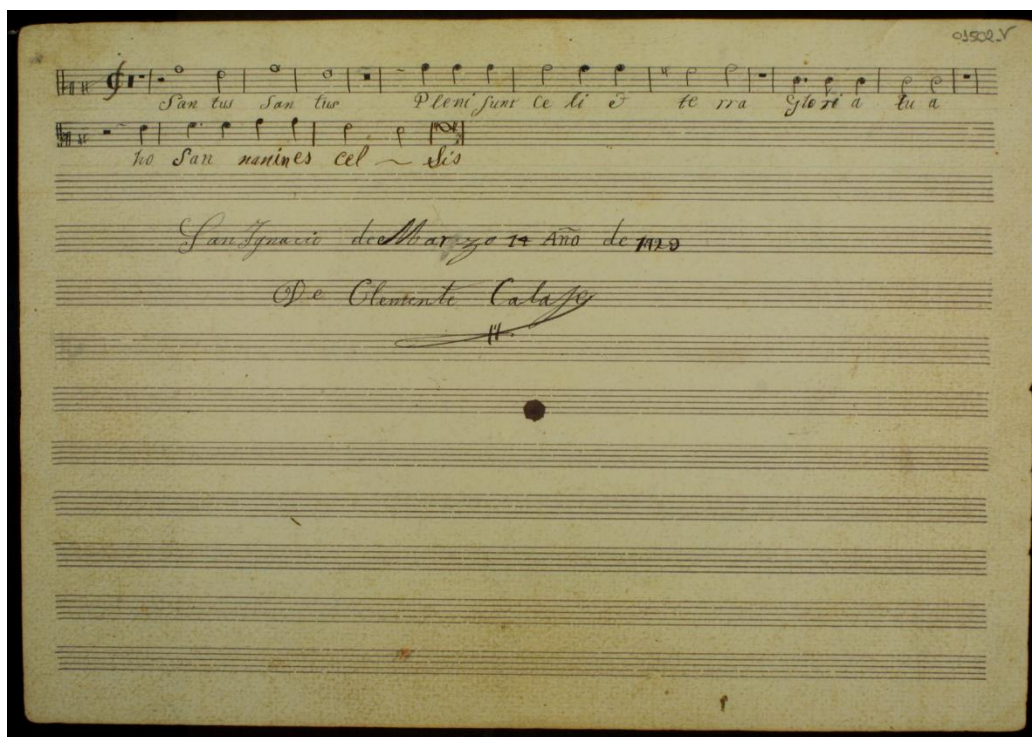
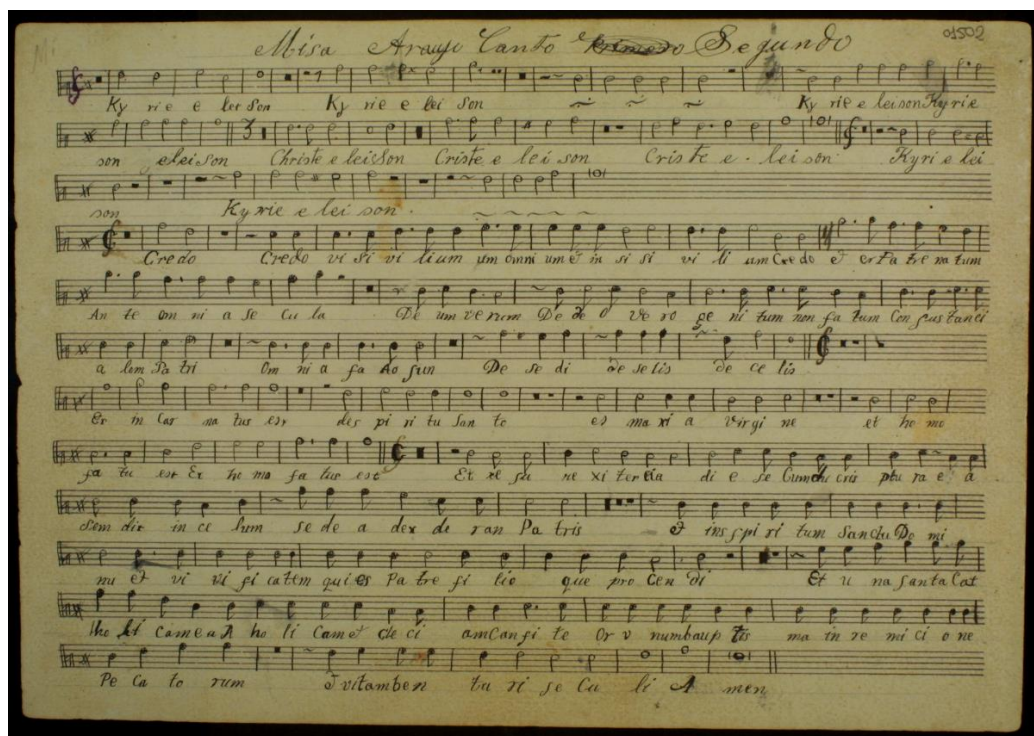


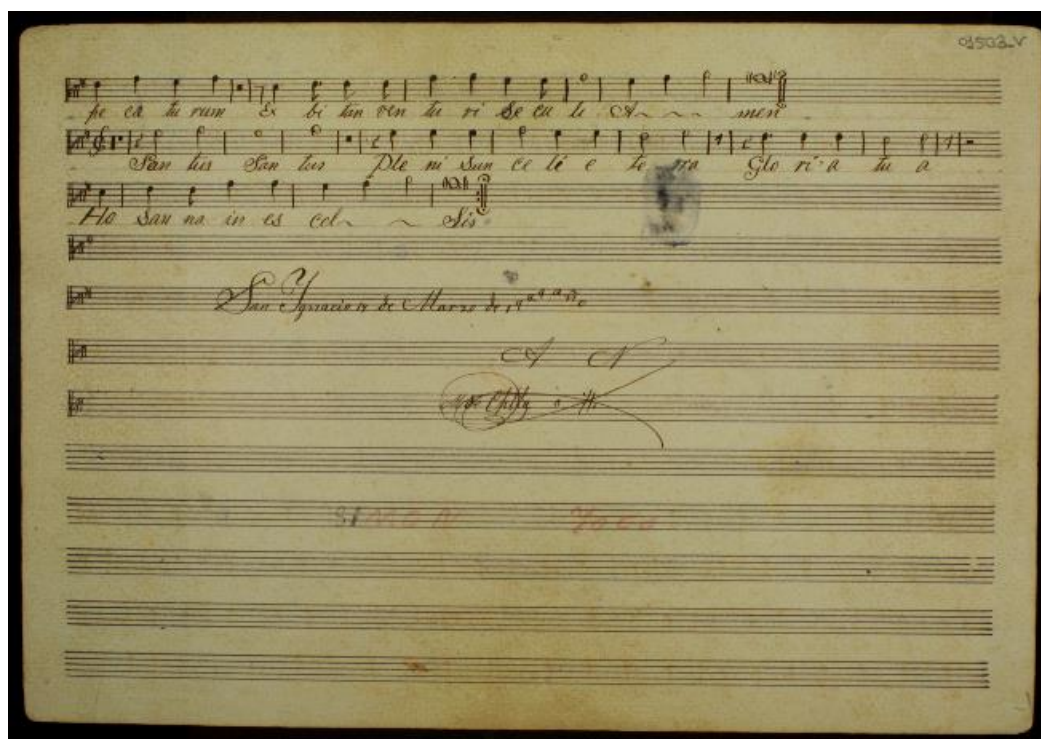
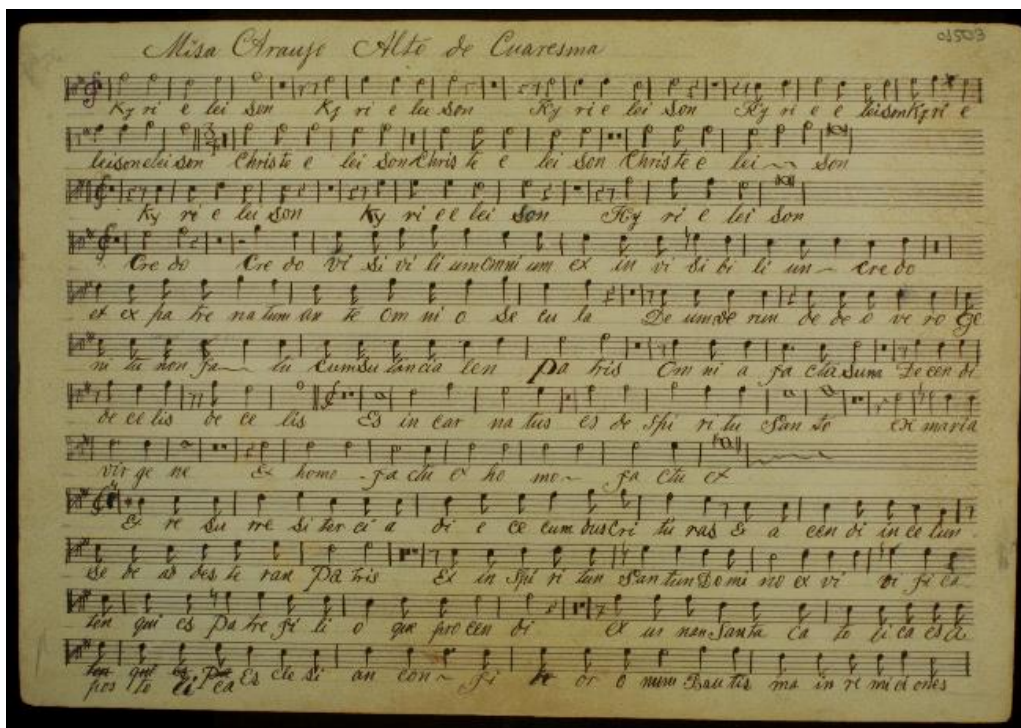


Anexo D

Imágenes de las copias de las particellas de la misa Araujo







Tenor Misa Acep. 01504

Handwritten musical score for a Mass, titled "Missa François Bayon". The score is written on ten staves, featuring various musical notations including notes, rests, and clefs. The text "Missa François Bayon" is written at the top. The score includes sections for "Kyrie eleison", "Christ eleison", "Credo", "In excelsis deo", and "Gloria". The bottom right corner of the page is dated "Paris le 1720" and signed "L. T. 20".

Notas

* Nuestro interés sobre el análisis musical del Manuscrito Musical de Moxos se origina en el valor extraordinario que se le asigna a la restauración de estos manuscritos, por el volumen descubierto, así como por las características de su objeto sonoro³⁹. En efecto, los hallazgos de los manuscritos en Chiquitos y Moxos han motivado a estudiosos de todo el mundo a profundizar en la herencia musical del pasado Jesuítico. Esta herencia, por sus particularidades, ha sido reconocida bajo la denominación estética de Barroco Misional⁴⁰, despertando un creciente interés por su estudio. Nuestro trabajo tiene por objetivo transcribir el contenido de dos títulos proporcionados por el Archivo Musical de Moxos para su divulgación, teniendo como referencia las copias de las particellas⁴¹. La inexistencia, de una partitura general que permita visualizar los signos integralmente para lograr una comprensión tanto vertical y horizontal del manuscrito, convierte la reconfiguración en una tarea ardua y prolongada. En la transcripción, resultan sorprendentes las inconsistencias entre las partes en el lenguaje escrito de la música, sus significados y su correspondencia con el objeto sonoro. En esta investigación, pretendemos indagar y comprender las posibles causas. Este análisis se encuentra en el marco de trabajo del Centro Interdisciplinario PROEIB-Andes, con el propósito de fortalecer procesos de investigación en el Programa de Licenciatura en Música.

** Investigador en el Centro Interdisciplinario PROEIB Andes y docente en la Facultad de Humanidades de la Universidad Mayor de San Simón. Es licenciado y magister en Música. Actualmente investiga sobre la recuperación de archivos musicales de San Ignacio de Moxos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3650-3545>. Dirección de correo electrónico: gsilva@proeibandes.org

*** *Nota*. Copia del manuscrito de violín de la Misa Concierto [Fotografía], por Archivo Musical de Moxos, Beni, Bolivia, copia entregada 2022.

³⁹ Según Piotr Nawrot, sus características son: “Melódica y rítmicamente simple, así como armónicamente tonal, sin mucha modulación, porque su función era alabar al Señor y elevar el alma del ser humano hacia el cielo, a diferencia de lo que sucedía en Europa y en la América Hispana de comienzos del Siglo XVIII donde se desarrolló la música a partir del Concierto, género en el que resalta la habilidad de los intérpretes (Silva, 2021, p. 132, 135, 136).

⁴⁰ Feria Ponce (2018, p. 54) habla de un estilo musical único basado en la estética barroca, creado por nativos y europeos en el que resalta un lenguaje musical diáfano, cándido, con líneas melódicas de sencilla riqueza que sin dejar de ser solemne es alegre, feliz y vivaz. Para Nawrot (Silva, 2021, p. 13) el estilo misional se fundamenta en la fe.

⁴¹ Partitura que contiene únicamente la línea musical de un instrumento o voz específica dentro de una obra orquestal o coral.
