

**Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Música
Mestrado em Música – Práticas Interpretativas**

ROBERTO RODRIGUES DE SALES DUTRA

YCHEPE FLAUTA

Possibilidades do uso da flauta doce na performance do repertório latino-americano
missional a partir da experiência nas missões de Chiquitos (Bolívia, 1650–1750)

PORTO ALEGRE

2023

ROBERTO RODRIGUES DE SALES DUTRA

YCHEPE FLAUTA

Possibilidades do uso da flauta doce na performance do repertório latino-americano
missional a partir da experiência nas missões de Chiquitos (Bolívia, 1650–1750)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música – Práticas Interpretativas (flauta doce) do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
Orientadora: Profa. Dra. Lucia Becker Carpena

PORTO ALEGRE

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Dutra, Roberto Rodrigues de Sales
Ychepe Flauta: Possibilidades do uso da flauta doce
na performance do repertório latino-americano
missional a partir da experiência nas missões de
Chiquitos (Bolívia, 1650-1750) / Roberto Rodrigues de
Sales Dutra. -- 2023.
122 f.
Orientadora: Lucia Becker Carpena.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Flauta Doce. 2. Música Misional
Latino-americana. 3. Adaptação. 4. Musicologia
histórica. I. Carpena, Lucia Becker, orient. II.
Título.

ROBERTO RODRIGUES DE SALES DUTRA

YCHEPE FLAUTA

Possibilidades do uso da flauta doce na performance do repertório latino-americano
missional a partir da experiência nas missões de Chiquitos (Bolívia, 1650–1750)

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre em
Música do Instituto de Artes da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Becker
Carpena

Aprovado em: 14/08/2023.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Marília Raquel Albornoz Stein
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Prof. Dr. Paulo Augusto Castagna
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Prof. Dr. Marcus Vinícius Sant'Anna Held Neves
Universidade de São Paulo (USP)

Ao Conservatório Pernambucano de Música
e seus Encontros de Música Antiga de
Olinda/Recife, que me despertaram o amor
pela música antiga e pela flauta doce.

AGRADECIMENTOS

A Deus, princípio e fim, Senhor da minha jornada; o mesmo que conduziu homens como São José de Anchieta a terras distantes e inóspitas, hoje me conduz pela mão e me dá força e coragem no seguimento da missão;

Aos meus pais e família, dom de Deus, que sempre me apoiam e me dão toda a estrutura necessária para que siga nas minhas escolhas e concretize meus projetos;

À Igreja Católica, minha formadora, *mater et magistra*, a quem devoto minha produção acadêmica e atuação artística;

A Daniele Cruz Barros, que tanto me estimulou para a realização deste mestrado, querida mestra a quem devo tanto e que me inspira na seriedade do trabalho artístico e acadêmico;

Ao Departamento de Música da UFPE, minha *alma mater*, no qual pude ser tão feliz e crescer tanto como artista, pesquisador e produtor;

A Luiz Kleber Queiroz, meu professor de canto, amigo de tantas risadas e conselheiro em tantos momentos de incertezas; a Luciana Câmara, que tanto me ensinou como professora e orientadora no estágio docência de Musicologia na UFPE; e a Maria Aida Barroso, querida amiga, parceira musical e mentora, que me apresentou o repertório missional e as sonatas chiquitanas, ponto estruturante de minha pesquisa;

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS na pessoa de minha orientadora artística e acadêmica, Profa. Dra. Lucia Becker Carpena, pela condução serena e competente dos trabalhos, pelo conhecimento refletido e ressignificado, e por tanto que aprendi na minha construção como artista. Cito com carinho os professores Leonardo Winter, Cristina Capparelli e Fredi Gerling, referências para tantos que passaram por este programa de pós-graduação;

Aos músicos Maria Aida Barroso, Rafaela Fonsêca, Fabiano Menezes, José Carlos dos Santos e Ladson Matos, por terem construído comigo meus dois recitais de

mestrado e por compartilharem comigo de tantos momentos especiais na vida e na música;

Aos colegas de pós-graduação, em especial a Letícia Arnold e Lucas Barbosa, por compartilharem, apesar da modalidade retoma em decorrência da pandemia, tanto companheirismo, alegrias, risadas e, principalmente, conhecimento. A Clara Tosi, minha aluna no estágio docente da UFRGS, que com sua docilidade e amor pela flauta doce me ensinou a ser um professor melhor;

Ao Padre Piotr Nawrot, svd, que com sua vida e produção devotada ao Arquivo Musical de Chiquitos salvaguarda tão importante patrimônio mundial;

Aos jesuítas, verdadeiros heróis que, em meio a tantas dificuldades e tormentas em seu trabalho missionário, conseguiram desenvolver um trabalho musical tão sublime, que louva ao Criador e encanta a criatura. Suas posturas e decisões podem ser discutidas e até ressignificadas, mas seu legado permanece vivo neste e em tantos outros trabalhos que ainda estão por vir;

Por fim, a todos que lerem e usarem este trabalho como inspiração para novas pesquisas e aprofundamentos na área.

*No princípio era a música,
a música estava com a vida
e a música era a vida.
Ela estava no princípio
no assobio dos ventos,
na dança das árvores e
no sussurro dos riachos...
E a música se fez canto
e habitou entre nós
cheio de encanto
e de paixão.*

Carlos Alberto Rodrigues Alves

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo discutir as possibilidades do uso da flauta doce na performance do repertório latino-americano das missões jesuíticas entre 1650 e 1750. Utilizando as missões de Chiquitos, na Bolívia, como ponto focal, buscamos traçar um paralelo entre a prática europeia e a prática missional dos séculos XVII e XVIII no que se refere à adaptação do repertório violinístico para a flauta doce, tendo em vista que boa parte do repertório instrumental disponível no Arquivo Musical de Chiquitos foi escrito para instrumentos de cordas. Por meio da historiografia, construímos um panorama histórico da música missional, levando em conta as heranças europeias e pré-hispânicas e buscamos apresentar um panorama quanto ao uso da flauta doce no âmbito missional e na interpretação contemporânea deste repertório. Como contribuição concreta às Práticas Interpretativas, propomos uma adaptação da *Sonata Chiquitana VI*, transcrita por Piotr Nawrot, utilizando o modelo de transcrição da *Follia* Op. 5 n. 12 de Arcangelo Corelli proposto por John Walsh (Londres, 1702) e as indicações do tratadista setecentista Francesco Geminiani (1687–1762).

Palavras-chave: Flauta Doce; Música Missional Latino-americana; Adaptação; Musicologia histórica.

ABSTRACT

The present work aims to discuss the possibilities of using the recorder in the performance of the Latin American repertoire of the Jesuit missions between 1650 and 1750. Using the missions of Chiquitos, Bolivia, as a focal point, we seek to draw a parallel between the European practice and the missional practice of the 17th and 18th centuries regarding the adaptation of the violin repertoire for the recorder, given that a good part of the instrumental repertoire available in the Musical Archive of Chiquitos was written for stringed instruments. Through historiography, we build a historical panorama of missional music, considering the European and pre-Hispanic heritages and we seek to present an overview regarding the use of the recorder in the missional context and in the contemporary interpretation of this repertoire. As a concrete contribution to interpretative practices, we propose an adaptation of Sonata Chiquitana VI, transcribed by Piotr Nawrot, using the transcription model of *Follia* Op. 5 n. 12 by Arcangelo Corelli proposed by John Walsh (London, 1702) and the indications of the 18th century treatise writer Francesco Geminiani (1687–1762).

Keywords: Recorder; Latin American Missional Music; Adaptation; Historical Musicology

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 PANORAMA DA INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA MISSIONAL HOJE: O USO DA FLAUTA DOCE	11
1.2 A PRESENÇA DA FLAUTA DOCE NAS MISSÕES: UMA PERSPECTIVA MUSICOLÓGICA	13
1.2.1 A flauta e o conjunto dos aerofones na música missional	18
1.3 METODOLOGIA.....	22
2 OS JESUÍTAS E A MÚSICA DE CHIQUITOS	26
2.1 O USO DA MÚSICA COMO PARTE DE UM PROJETO POLÍTICO E RELIGIOSO.....	28
2.1.1 Catequese e instrução	31
2.1.2 Música, Contrarreforma e a atuação da Companhia de Jesus	34
2.2 A MISSÃO DE CHIQUITOS E A PRESENÇA DA MÚSICA	37
2.2.1 A musicologia em Chiquitos e a redescoberta do acervo musical	37
2.2.2 A organização das missões na região de Chiquitos	39
2.2.3 O conceito de música “chiquitana”	43
2.3 A MÚSICA INSTRUMENTAL EM CHIQUITOS	46
2.3.1 O estilo antigo e o estilo moderno	47
2.3.2 Influência de Arcangelo Corelli e Domenico Zipoli	49
3 A FLAUTA DOCE E A MÚSICA VIOLINÍSTICA	54
3.1 A VERSATILIDADE COMO PRINCÍPIO	54
3.2 A ADAPTAÇÃO PARA FLAUTA DOCE: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	56
3.3 A MÚSICA DE CORELLI COMO MODELO DE ADAPTAÇÃO	60
3.3.1 A adaptação para flauta doce de John Walsh (Londres, 1702)	62
3.3.2 Corelli <i>apud</i> Geminiani: um olhar para a música italiana	65
4 SONATA CHIQUITANA VI: UMA PROPOSTA DE ADAPTAÇÃO	69
4.1 PRINCÍPIOS PARA A ADAPTAÇÃO: A CONTRIBUIÇÃO DE GEMINIANI	69
4.2 A ADAPTAÇÃO: PROBLEMAS E SOLUÇÕES	73
4.3 PARTITURA	78
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS	97
ANEXO A – SONATA CHIQUITANA VI (PARTITURA ORIGINAL)	101

1 INTRODUÇÃO

Tenho minha formação consolidada na igreja católica. Desde criança fui fascinado pelas histórias dos missionários que foram a todos os cantos do mundo levarem a mensagem do Cristo. Nessa identidade, tive meu primeiro motivo para pesquisar o tema: compreender melhor a atuação jesuíta na América do Sul e como a música se desenvolveu no processo missional. A igreja católica, inclusive, é ponto focal em outros trabalhos por mim desenvolvidos, como a dissertação¹ “O ‘canto do chão’: a construção da música litúrgica pós-conciliar na Arquidiocese de Olinda e Recife (1960-1970)”, apresentada no âmbito do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Pernambuco. Sendo assim, no contexto das missões, a música, ainda que permeada por questões de natureza diversa, passa também por uma experiência de fé vivida (e imposta) entre europeus e nativos.

Quanto ao uso da flauta doce, a busca pelo tema escolhido, como veremos mais à frente, tem raízes na minha trajetória musical. Sou Bacharel pela UFPE, e foi na graduação que conheci o repertório das missões de Chiquitos, sua aplicabilidade e a dificuldade em quem empreende a busca por esse repertório. Há grande carência de publicações e adaptações publicadas e disponíveis para o instrumento. Esse trabalho, portanto, traz como motivação a busca pela ampliação do repertório missional para flauta doce, tendo em vista a demanda trazida pelos flautistas e seus grupos quanto ao resgate e valorização deste universo musical. Essa pesquisa, portanto, parte de um flautista doce que busca a música missional, especialmente a dos acervos de Chiquitos, na construção de seu repertório.

É mister o resgate do repertório missional por uma série de fatores. Um deles é a busca pela reconstrução da história musical latino-americana e suas confluências. Um outro, a valorização de um repertório que se destaca cada vez mais como patrimônio imaterial reconhecido pela UNESCO. Além disso, a pesquisa tem o potencial de trazer uma série de contribuições para a produção acadêmica sobre a flauta doce e o processo de transcrição, ao buscar procedimentos de uma prática musical historicamente informada, seja quanto à transcrição como às práticas interpretativas.

¹ <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/48737>

1.1 PANORAMA DA INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA MISSIONAL HOJE: O USO DA FLAUTA DOCE

A interpretação contemporânea da música missional produzida na América Espanhola tem cada vez mais investido na versatilidade de instrumentação. Vemos que tanto o repertório de igreja como o de teatro e o de câmara tem utilizado a flauta doce. Algumas gravações e grupos, indo além, trazem instrumentos autóctones à interpretação da música missional e alguns deles são herança pré-hispânica, como as *zampoñas* e os *bajones*. Dentre as muitas gravações e grupos, os álbuns do Festival Internacional Misiones de Chiquitos², o mais importante no âmbito da música missional, nos dão um panorama importante dos repertórios tocados, instrumentos utilizados e dos grupos dedicados à interpretação da música das missões jesuíticas dos séculos XVI a XVIII.

No álbum do segundo festival (1998), o grupo Hesperus usa flauta doce nas canções bolivianas anônimas *Nua si hana* e *En cha en cha*. Do barroco missional chileno, o grupo Syntagma Musicum utiliza flauta doce para a interpretação da canção *Quiñe Dios*, do cancionero do jesuíta Bernard Havestadt (1714-1781). É o grupo Zarabanda que traz a primeira gravação de uma sonata chiquitana, a quarta, executada com duas flautas doces e baixo contínuo. No terceiro festival (2000), a flauta doce retorna nas gravações a partir das canções *Santo Angel em* e *Huera que che*, do cancionero jesuíta de Havestadt, interpretada novamente pelo grupo Syntagma Musicum.

Já no quarto festival (2002), em gravações do Ensemble Villancico, o flautista Markus Ström usa flautas doces, *zampoña* e *tarka*, em melodias chiquitanas. O Florilegium, grupo britânico, gravou a *Pastoreta Ychepe Flauta*³, original para flauta doce, e também usa o instrumento dobrando e alternando a melodia na gravação de um “tema chiquitano”. Já a Orquestra Moxos, grupo local, começa a mostrar os frutos do festival ao gravar três peças com conjunto de flautas doces. Não nos parece que sejam do repertório missional, mas o uso do instrumento é digno de nota.

No quinto festival (2004), o grupo chileno Les Carillons, chileno, usa um duo de flautas doces nas canções setecentistas *Bico payaco borechu*, composta para a festa de São Francisco Xavier, e *Al portal llegaron*, *villancico* de Natal. Ambas foram

² <https://www.festivalmisionesdechiquitos.com/>

³ Pastoreta com Flauta.

encontradas nas missões de Moxos⁴, próximas a Chiquitos. O grupo mexicano *Ars Antiqua*, dirigido pelo flautista doce Eduardo Arámbula, por sua vez, gravou a canção guarani *Ára vale háva pehendú Ava*, obra anônima do séc. XVII encontrada em Chiquitos. O grupo utiliza a flauta doce dobrando a melodia principal.

Ouvimos também a gravação do grupo chileno Estudio Músicantigua, que adicionou a flauta doce para trazer nova cor à voz dos violinos na peça *Deus in adiutorium*, das Vésperas de Santo Inácio, do importante compositor Domenico Zipoli (1688-1726). O grupo é dirigido pelo também flautista doce Sergio Candia Hidalgo.

O sexto festival (2006) traz em seu disco a canção *Señora, Doña María*, encontrada em Moxos e executada pela Orquestra Moxos. Já no álbum do sétimo festival (2008) podemos ouvir a *Sonata Chiquitana XIX* executada como trio sonata, com flauta doce, violino e baixo contínuo, pelo Gruppo Seicento, de Madri. Na peça *In Hoc Mundo*, de Domenico Zipoli, e na *Misa San Borja*, encontrada no acervo chiquitano e atribuída ao compositor italiano Giovanni Batista Bassani (c.1650–1716), gravada pelo Les Carrillons, a flauta doce é incorporada na orquestra com o mesmo objetivo de outrora: trazer novas cores à interpretação.

Na oitava edição do festival (2010), o disco oficial trouxe novamente a gravação da canção *Quiñe Dios*, pelo grupo Syntagma Musicum, utilizando flautas doces. A novidade foi o uso do instrumento na obra *Cantemus Domino*, original para coro, dois violinos e baixo contínuo, do compositor Johann Joseph Brentner (1689-1742), encontrada no acervo de Chiquitos. Na gravação, a Orquestra Arakaendar e o Les Carrillons optaram por usar a flauta doce soprano, soando uma oitava acima do violino e trazendo brilho nos momentos de *tutti*.

No disco do nono festival (2012), registramos a flauta doce na gravação pelo grupo Musica Fiorita da *Pasión de Moxos*, composta a partir do texto bíblico da paixão contido nos evangelhos e cantado na Semana Santa. *Circum de derunt me, Faciem mean, Pater in manustuas e Humiliavit* são as árias gravadas, e usam tanto flauta doce soprano quanto contralto. Não encontramos informações sobre se a obra possui partes escritas para flauta doce; é provável que, assim como em outras obras, a flauta dobra ou substitua vozes dos violinos.

⁴ As missões de Moxos (atual província de Beni) se relacionavam com as missões da Chiquitania, e foram igualmente ricas no desenvolvimento musical. Ambas estão contidas no território boliviano, mas tinham administrações diferentes. Chiquitos fazia parte da Província Jesuítica do Paraguai, e Moxos, da Província Jesuítica do Peru.

Na canção anônima chiquitana *Santo Curucis* (séc. XVIII), o Ensemble Moxos também faz uso da flauta doce, agregando-a ao grande grupo. O uso da flauta doce e de outros aerofones é uma marca do grupo, já consagrado internacionalmente por seus espetáculos com dança e ricas vestimentas locais. Um exemplo de aerofone utilizado são os *bajones*, grandes tubos nos quais eram tocadas as notas fundamentais do baixo contínuo, especialmente na música religiosa.



Figura 1: *Bajones* de Moxos, Bolívia. Disponível em: <https://lapalabradelbeni.com.bo/municipal/templo-misional-estrenara-el-telon-negro-y-el-coro-musical-dos-bajones/>. Acesso em: 10 de março de 2023.

1.2 A PRESENÇA DA FLAUTA DOCE NAS MISSÕES: UMA PERSPECTIVA MUSICOLÓGICA

Em 2004, o flautista e musicólogo chileno Víctor Rondon, ao gravar um CD dedicado à música colonial latino-americana dos séculos XVI a XVIII para flauta doce, faz, no texto de apresentação do registro fonográfico, uma interessante abordagem sobre os indícios do uso da flauta doce na música do período em questão. Ao discorrer sobre uma das peças, *Pastoreta Ychepe Flauta*, encontrada no Arquivo Musical de Chiquitos sob o número de catálogo AMCh 159, afirma que esta é a única peça original

conhecida, até o momento, nas Américas escrita à época para o instrumento. Foi o trabalho de Rondon e a existência da *Pastoreta* que nos despertaram a curiosidade em buscar maiores indícios sobre o uso da flauta doce no contexto missional.

Sobre a peça, constam no catálogo de Chiquitos as seguintes informações:

Tabela 1: Dados sobre AMCh 159 (*Pastoreta Ychepe Flauta*)

Autor	Anônimo (159)
Incipit⁵	Pastoreta Ichepe Flauta
Formação coral	Não está indicada
Partes existentes	Violino 1; flauta; acompanhamento
Folhas	11 ¼ verticais
Tonalidade	Sol M
Compasso	2/4
Manuscrito	Incompleto
Anotações	Nas partes, se diz: "Pastoreta" ou "Pastorela Ichepe flauta". Faltam todas as partes vocais.

Fonte: retirado a partir de Roldán (1990, tradução nossa).

Em seu trabalho musicológico, Rondón (2004)⁶ comenta sobre a peça:

A quarta unidade 'Ychepe flauta' também vem do repertório missionário Chiquitano e constitui a única peça original conhecida até hoje na América escrita especialmente para o instrumento. O material original preservado no Arquivo Musical Chiquitos corresponde ao violino 1, flauta 1 e baixo contínuo. Outras versões gravadas contemplaram apenas a reconstrução do violino 2, assumindo que a especificação do violino 1 implicava isso. Seguindo essa mesma lógica, nesta versão procedemos da mesma forma com a parte 2 da flauta. A tonalidade da obra está em Sol maior, porém a parte da flauta preservada aparece escrita em Dó maior, o que sugere o uso de um instrumento de transposição que, nesse caso, seria uma flauta em Sol; procedendo assim, o dedilhado dessa parte é muito simples, questão que parece condizente com os cuidados que os músicos missionários tomavam para facilitar a prática musical de seus neófitos. A função da peça permite atribuir a sua forma à de uma *pastoreta* de Natal com um primeiro movimento apenas para cordas, cuja construção e estilo permitem relacioná-lo com as obras do jesuíta Domenico Zipoli (1688-1726), que serviu na província do Paraguai, em Córdoba, e cuja obra foi amplamente divulgada em toda a província. Os três movimentos restantes poderiam ter sido executados por qualquer um dos músicos missionários que atuavam naqueles povoados

⁵ As primeiras palavras de um texto. No caso aplicado, a referência contida na partitura, um possível título da composição.

⁶ Citação traduzida. Todas as traduções são de nossa autoria.

missionais, não se descartando a possibilidade de alguns deles terem mesmo se apropriado da inspiração de algum músico indígena.⁷⁸

Isso nos leva a outra pergunta: a flauta à qual a peça se refere de fato é flauta doce ou algum outro tipo de flauta da época? Diversas são as possibilidades que apontam para o uso da flauta doce. Segundo o trabalho de Huseby, Ruiz e Waisman (1995), partes de flautas doces foram encontradas na missão de Chiquitos, mais especificamente de flautas doces contralto:

Instrumentos preservados em Concepción: Um pequeno sino (diâmetro: 120,5 mm); *tablillas de entrechoque*⁹ de presumível uso litúrgico na Semana Santa; uma *tablilla* pertencente a um instrumento semelhante ao anterior; uma viola de duas cordas, de formato arqueado e corpo muito pouco profundo; [...] uma peça de flauta transversal correspondente à mão direita, presumivelmente pertencente ao mesmo instrumento da cabeça anterior; uma cabeça de flauta doce contralto; [...]¹⁰

Outra evidência se apresenta nos relatos contemporâneos e nas imagens e registros visuais da época das missões. Segundo a mesma pesquisa, a documentação sobre Chiquitos, como inventários das igrejas, música escrita e relatos

⁷ “La cuarta unidad ‘Ychepe flauta’ proviene también del repertorio misional chiquitano y constituye la única pieza original conocida hasta ahora en América escrita especialmente para el instrumento. El material original conservado en el Archivo Musical de Chiquitos corresponde a violín 1, flauta 1 y bajo continuo. Otras versiones registradas han contemplado sólo la reconstrucción del violín 2, asumiendo que la especificación de violín 1 lo implicaba. Siguiendo esta misma lógica en esta versión hemos procedido de la misma manera con la parte de flauta 2. La tonalidad de la obra está en sol mayor, sin embargo la parte de flauta conservada aparece escrita en do mayor, lo que sugiere la utilización de un instrumento transpositor que en este caso sería una flauta en sol; procediendo de esta manera la digitación de esa parte resulta muy sencilla, cuestión que parece consistente con las prevenciones que los músicos misioneros tomaban para facilitar la práctica musical de sus neófitos. La función de la pieza permite adscribir su forma al de una ‘pastoreta’ de navidad con un primer movimiento sólo para cuerdas cuya factura y estilo permiten relacionarla con las obras del jesuita Domenico Zipoli (1688-1726) que sirvió a la provincia del Paraguay desde Córdoba y cuya obra tuvo amplia difusión en toda la provincia. Los tres movimientos restantes pudieron haber sido de la mano de cualquiera de los misioneros músicos que actuaron en esos pueblos misionales, no descartándose la posibilidad que algunos de ellos recogiese incluso la inspiración de algún músico indígena.”

⁸ Hoje alguns musicólogos acreditam que a peça seja do jesuíta Martin Schmid, e não de Domenico Zipoli.

⁹ Instrumento também conhecido como “Tablillas de San Lázaro”, consistia em três tábuas pequenas amarradas por um lado e que são chacoalhadas, produzindo um estalo semelhante ao da castanholha. Foi criado na Idade Média para identificar a chegada de pessoas contaminadas com a peste negra. Com o tempo, seu uso foi ressignificado, marcando presença nas procissões da Semana Santa, como sinal de penitência. No Brasil, é conhecido como matraca, e até hoje é usado pela igreja católica, especialmente nas paraliturgias.

¹⁰ “Instrumentos conservados en Concepción: Una campana de tamaño pequeño (diámetro: 120,5 mm); tablillas de entrechoque de presumible uso litúrgico en Semana Santa; una tablilla perteneciente a un instrumento semejante al anterior; un violón de dos cuerdas, de diseño arcaizante y caja muy poco profunda; [...] una pieza de flauta travesera correspondiente a la mano derecha, presumiblemente perteneciente al mismo instrumento que la cabeza anterior; una cabeza de flauta dulce contralto; [...]

contemporâneos, indica que instrumentos como flauta doce existiam nas reduções. Segundo consta na pesquisa de Rondón (2004):

Relatos da aquisição de conjuntos de flautas para igrejas indígenas podem ser encontrados durante a segunda metade do século XVI e início do século XVII. [...] Em meados do século XVII as referências ao instrumento começaram a desaparecer ou tornam-se cada vez mais genéricas, e só em meados do século XVIII voltamos a registrar a presença do instrumento, agora como restos materiais e um repertório específico, como acontece nas missões jesuíticas entre os Chiquitanos, no atual leste da Bolívia.¹¹

Apesar das diferenças existentes entre a construção das missões jesuíticas espanholas e portuguesas, flautas são registradas nos inventários e citadas nos relatos da época. Entretanto, é preciso lembrar que o termo “flauta” é usado genericamente, tanto para instrumentos locais quanto europeus, como a flauta transversal e a flauta doce¹². Termos encontrados nos arquivos também são *tibiae* e *fistulae*, além dos muitos tipos de aerofones indígenas que coexistiam com os europeus e que chegaram aos nossos dias.

Alguns dados são coincidentes nos inventários dos estabelecimentos portugueses e espanhóis, como o grande número de charamelas e a existência de pelo menos um órgão em cada estabelecimento; é, porém, evidente o número maior de inventários com referências a instrumentos nas reduções espanholas (19) e também a quantidade (500) e a variedade (22) de instrumentos encontrados. Essa diferença é um indício de que, no momento da expulsão, a produção musical nas reduções espanholas era mais rica que nos estabelecimentos jesuíticos da América Portuguesa [...] (HOLLER, 2006, p. 203)

Especialmente num contexto barroco europeu em que a flauta doce se desenvolve como instrumento solista, podemos supor que os padres que atuaram nas missões jesuíticas entre 1650 e 1750, em sua maioria nascidos e formados na Europa, conhecessem a flauta doce e seus repertórios, sobretudo o italiano. No Arquivo de Chiquitos, é notável a presença de música barroca italiana da primeira metade do século XVIII. Essas obras vieram com os padres jesuítas; vindos de países europeus, trouxeram quantidade expressiva de obras que estavam em voga no cenário musical

¹¹ Testimonios de la adquisición de conjuntos de flautas para iglesias indígenas podemos encontrar durante la segunda mitad del siglo XVI y comienzos del XVII. [...] Hacia mediados del siglo XVII las menciones sobre el instrumento van desapareciendo o haciéndose cada vez más genéricas y no es sino hasta mediados del siglo XVIII que volvemos a constatar la presencia del instrumento, ahora como resto material y repertorio específico, como sucede en las misiones jesuíticas entre los Chiquitanos, en el actual oriente boliviano.

¹² Segundo informações de Holler (2006, p. 99).

do Velho Continente. Segundo Faria-Ponce, entre os anos de 1691 e 1767, ano da expulsão dos jesuítas da missão de Chiquitos, dos 67 jesuítas que estiveram e trabalharam em Chiquitos neste período, 60 eram europeus, “dos quais: 44 eram espanhóis, 9 italianos, 3 alemães, 2 suíços, 1 francês e 1 tcheco” (2018, p. 59).

Outras questões também influenciaram a dinâmica musical das missões. A Espanha e a Itália, nesse período, tinham fortes conexões culturais e políticas entre si. Essas conexões podem ser entendidas a partir de um importante cenário político: durante boa parte do século XVIII, a família real espanhola reinou em Nápoles, capital do então Vice-Reino espanhol localizado no sul da Península Itálica, hoje pertencente à República Italiana. Vale destacar, entretanto, que a relação entre a Espanha e Nápoles remonta ao século XVI, quando a cidade é dominada por Fernando, Rei de Aragão, que transforma Nápoles em possessão do que viria a ser o Reino Espanhol. Esse intercâmbio político intenso reverberou também na prática cultural.

Faria Ponce comenta que, nessa época (século XVIII), “a balança das tendências musicais em Chiquitos se inclinava às escolas de influência italiana” (2018, p. 59), o que conduzia a um gosto especial pela música Italiana. Arcangelo Corelli, um dos compositores de maior destaque no território chiquitano, por exemplo, era um dos maiores representantes desta música barroca “italiana”.

González (2004, p. 292) também comenta a questão. Segundo o autor, o estilo italiano chegou às colônias espanholas no século XVIII em decorrência da ascensão dos Bourbon no Reino de Nápoles:

Essa variação estava ligada à mudança de governo dos Habsburgo para o clã Bourbon, pois as novas condições políticas e sociais trouxeram consigo a internacionalização do gosto musical, permitindo que a música e a ópera italiana dos séculos XVIII e XIX entrassem nas colônias espanholas. Essa mudança estilística, que em alguns países começou no século XVIII e em outros teve que esperar até meados do século XIX, também coincidiu aproximadamente com as guerras de independência; no entanto, os três séculos de contato com o império espanhol não provocaram a criação de um estilo musical que se possa chamar de música colonial, nem ninguém o propôs dessa forma até agora.¹³

¹³ Esta variación estuvo ligada al cambio de gobierno de los Habsburgo por el de los Borbones, pues las nuevas condiciones políticas y sociales trajeron consigo la internacionalización del gusto musical, permitiéndose la entrada a las colonias españolas de la música italiana y la ópera del siglo XVIII y XIX. Este cambio estilístico, que en algunos países se dio desde el siglo XVIII y en otros hubo que esperar hasta mediados del XIX, también coincidió grosso modo con las guerras de independencia; sin embargo, los tres siglos de contacto con el imperio español no ocasionaron la creación de un estilo musical que pueda ser llamado música colonial, ni ha habido quien lo proponga hasta el momento de esta manera.

O intercâmbio cultural promovido pelos Bourbon inaugurou o chamado “estilo moderno”, conforme era denominado à época, nas colônias e redutos espanhóis de além-mar. Apesar do estilo moderno já estar desenvolvido na Itália e na Europa, politicamente e estrategicamente não era interessante que mudanças acontecessem no perfil musical eclesiástico, sobretudo no ambiente da Contrarreforma. Segundo Castagna (2001):

Até o final do século XVII, o estilo predominante na música religiosa praticada em Portugal, na Espanha e, por conseguinte, na América Latina, foi o estilo antigo, embora na Itália o estilo moderno estivesse em pleno desenvolvimento. Esse fenômeno é decorrente da própria política colonial dos países ibéricos: Espanha e Portugal mantiveram, durante todo o século XVII e inícios do século XVIII, um respeito estrito às determinações eclesiásticas contra reformistas, para justificar a utilização da religião como principal elemento de submissão ao controle ibérico.

O uso da música italiana, ou melhor, do “estilo moderno”, não se limitava ao território chiquitano. Segundo Daniela Pereira, o repertório encontrado em Chiquitos é similar ao repertório executado entre os séculos XVII e XVIII nos trinta povos das missões da Província Jesuítica do Paraguai. Os povos estavam presentes em partes do território do que hoje é o Paraguai, Uruguai, Brasil, Argentina e Bolívia. (cf. PEREIRA, 2011, p. 13)

A partir deste contexto histórico, podemos situar a presença da flauta doce na realidade missional. Isso nos alicerça na construção de uma performance contemporânea e informada desse repertório e de suas possibilidades no que se refere ao uso da flauta doce.

1.2.1 A flauta e o conjunto dos aerofones na música missional

Os povos que habitavam a América do Sul antes da chegada dos europeus e que depois fizeram parte das missões jesuíticas tinham uma profunda relação com a música. Muitos instrumentos musicais faziam parte do cotidiano cultural das aldeias pré-hispânicas. Alguns dos instrumentos, entretanto, chegaram até nossos dias e são usados na interpretação da música missional. Vale salientar que, esses instrumentos, usados no contexto do Festival de Chiquitos, são apenas uma parte muito pequena do imenso instrumental dos povos originários da América do Sul.

a) *Bajón*

Instrumento típico da região de Moxos, consiste, segundo Civallero (2021, p. 6), em folhas de palmeira envolvidas em uma estrutura tubular, presas por fios de algodão e cera de abelha, encimada por bocal de madeira de cedro ou tarara. Cada tubo executa uma única nota. Por essa razão, é comum ver conjuntos de *bajones* de diferentes tamanhos, a fim de possibilitar a execução em sequência de diversas notas pela mesma pessoa. Eram comumente utilizados na execução do baixo contínuo, no qual um conjunto de *bajones* executava as notas mais graves de cada peça. O nome foi dado pelos jesuítas, que comparavam seu uso à dulciana renascentista (predecessor do fagote moderno), chamada pelos espanhóis de *bajón*. No arquivo de San Ignacio de Moxos constam partes de baixo contínuo específicas para a execução nos *bajones*¹⁴.



Figura 2: *Bajones*. Disponível em: <https://revistalatinoamericano.wordpress.com/2014/05/15/musiqueando-bajones-manojos-de-trompetas-de-tierras-calidas/>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

¹⁴ Informação dada por Waisman (2002 *apud* Civallero, 2021).

b) *Zampoña/Siku*

Instrumento de herança pré-inca, é comum a toda a região da Cordilheira dos Andes, como Bolívia, Colômbia, Chile, Equador e Peru. É formado por tubos amarrados por cordões. Geralmente são feitos de bambu, cortados em tamanhos diferentes para a construção da escala: cada tubo corresponde a uma nota diferente. Podem trazer diferentes tamanhos ou extensões, apesar de originalmente serem construídas em escala pentatônica. Não possui bisel: se sopra perpendicularmente ao tubo, como na flauta transversal, produzindo, dessa forma, o som. É presente em outras culturas do globo, conhecida também como “Flauta de Pan”.



Figura 3: *Zampoña*. Disponível em: <https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/el-siku/>. Acesso em: 15 de maio de 2023.

c) *Tarka*

Aerofone andino de bisel, feito de madeira, é comum a vários países da região, como Bolívia, Chile e Peru. Tocada verticalmente como a flauta doce, possui seis furos e pode ter tamanhos diferentes. São comumente tocadas em conjunto, como *ensembles*.



Figura 4: *Tarka Boliviana*. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/504071>. Acesso em: 15 de maio de 2023

d) Flauta e tambor

Comum a várias culturas de regiões como os Andes, Balcãs e leste europeu, consiste em dois instrumentos tocados simultaneamente pela mesma pessoa: em uma mão, se toca a flauta, geralmente de três furos; com a outra mão, se toca o tambor. Encontramos a figura do *tamborileiro* em diversos relatos das missões jesuíticas; entretanto, pesquisas recentes nos mostram que se trata de uma prática da própria cultura local. Segundo Di Giorgi (2010, p. 69), Rosado (2009) registra na região de Chiquitos o uso da flauta *mapunotuma* acompanhada de uma *caja*, tambor pequeno. A flauta é feita em *tacuarilla* (bambu), “possuindo canal completo e apenas dois furos situados na parte dianteira, o que a diferencia do restante das flautas sul-americanas”.



Figura 5: *Flauta e tambor boliviano.* Fonte: MOECK, 1996, *apud* DI GIORGI, 2010, p. XVI.

1.3 METODOLOGIA

Tendo como hipótese a ideia de que é possível transpor uma prática musical europeia já consolidada (a da transcrição, para a flauta doce, de obras compostas originalmente para outros instrumentos) à execução do repertório colonial latino-americano, perguntamos: “De que forma podemos, nos dias de hoje, usar a flauta doce na performance do repertório missional latino-americano dos séculos XVII e XVIII, sobretudo o encontrado nas missões de Chiquitos?”.

Nossa pesquisa teve como objetivo geral investigar as possibilidades do uso da flauta doce na interpretação contemporânea do repertório missional latino-americano, entendendo que a música produzida e executada no contexto das missões jesuíticas, tendo a missão de Chiquitos como ponto de partida para nossa investigação, não pode ser entendida como música latino-americana por si só, mas

música europeia executada, produzida e adaptada ao contexto das missões jesuíticas da América Espanhola.

Essa dissertação quis também, especificamente, elucidar a presença da flauta doce no contexto das missões jesuíticas de Chiquitos no recorte temporal supracitado, compreendendo a prática da adaptação do repertório de outros instrumentos para flauta doce e considerando aspectos históricos, estilísticos e idiomáticos no que tange à performance do instrumento. A pesquisa também buscou estabelecer critérios de adaptação do repertório missional para flauta doce, oferecendo, dessa forma, uma contribuição concreta à performance de flauta doce, ampliando o repertório do instrumento.

De abordagem qualitativa, optamos por usar na pesquisa o método histórico¹⁵, buscando compreender melhor por meio dos fatos históricos a trajetória da missão de Chiquitos, a construção, compilação e difusão do repertório, relacionando-os com as escolhas interpretativas dos *performers* contemporâneos dessa música missional, sobretudo no que se refere ao uso da flauta doce. Fizemos uso igualmente do método comparativo¹⁶, entendendo-o como medida de observação, que nos elucidou semelhanças e diferenças entre o repertório europeu e o latino-americano do período 1650-1750, sobretudo no que se refere à adaptação do repertório de outros instrumentos para a flauta doce.

O levantamento bibliográfico/documental ocorreu em duas frentes. A primeira, em torno dos registros musicais: documentos manuscritos e impressos, imagens e fotografias, sites e outros recursos audiovisuais, como gravações de áudio e vídeo. Dentre todos os trabalhos, as publicações do Festival Internacional *Misiones de Chiquitos* foram essenciais, sobretudo no que se refere à performance contemporânea da música missional. O trabalho tem como principal característica a

¹⁵ Comenta Marconi e Lakatos (2003): “o método histórico consiste em investigar acontecimentos, processos e instituições do passado para verificar a sua influência na sociedade de hoje, pois as instituições alcançaram sua forma atual através de alterações de suas partes componentes, ao longo do tempo, influenciadas pelo contexto cultural particular de cada época. Seu estudo, para uma melhor compreensão do papel que atualmente desempenham na sociedade, deve remontar aos períodos de sua formação e de suas modificações.”

¹⁶ Segundo Marconi e Lakatos (2003): “Considerando que o estudo das semelhanças e diferenças entre diversos tipos de grupos, sociedades ou povos contribui para uma melhor compreensão do comportamento humano, este método realiza comparações, com a finalidade de verificar similitudes e explicar divergências. O método comparativo é usado tanto para comparações de grupos no presente, no passado, ou entre os existentes e os do passado, quanto entre sociedades de iguais ou de diferentes estágios de desenvolvimento.”

interdisciplinaridade, pois a maior parte das monografias que tratam da experiência musical chiquitana, mesmo as publicadas em língua portuguesa, são de historiadores e pesquisadores das Ciências Sociais. Nesse contexto, agradecemos especialmente à equipe do Museu de Arte Sacra dos Jesuítas (Embu das Artes, SP), que nos disponibilizou uma série de referências e textos sobre a espiritualidade jesuítica e a experiência artística missional, muitas delas presentes no Encontro Temático “A música nos aldeamentos jesuíticos”, do qual também pude participar.

A outra frente de levantamento foi em publicações e bancos de teses e dissertações, buscando trabalhos escritos tanto sobre a interpretação da música colonial latino-americana, quanto sobre a música de Chiquitos e o uso da flauta doce dentro desse contexto. No âmbito da musicologia, a produção dos pesquisadores Leonardo Waisman, Marcos Holler, Marcus Held Neves, Paulo Castagna, Piotr Nawrot e Victor Rondon foram essenciais para o andamento da pesquisa. No que se refere à flauta doce, os trabalhos de Acácio Cardoso (2021), Daniele Barros (2010), Giulia Tettamanti (2010), Inês de Avena Braga (2015), Lucia Carpena (2007), Noara Paoliello (2011) e Patricia Michelini Aguilar (2017), além de contribuírem para meu trabalho, foram norteadores metodológicos para o trabalho de pesquisa em Práticas Interpretativas – Flauta Doce. Pesquisadores brasileiros que bem representam a flauta doce no Brasil e no exterior!

A partir das gravações disponíveis em meio digital, buscamos observar padrões utilizados na interpretação desta música missional, identificando o repertório no qual a flauta doce é presente, que tipos de flauta são comumente utilizados e em quais formações em geral consta a flauta doce. Num terceiro momento, buscamos, tanto de forma empírica como a partir da revisão da literatura, observar as práticas de adaptação do repertório violinístico para a flauta doce, tendo os dois recitais de mestrado como momento de estudo e experimentação da adaptação. Após isso, transpusemos a prática de adaptação para o contexto missional, propondo a adaptação de uma das sonatas chiquitanas (*Sonata VI*) encontradas no Acervo Musical de Chiquitos, original para dois violinos e baixo contínuo.

A publicação da adaptação, proposta por nós no quarto capítulo, é importantíssima, pois sedimenta a pesquisa de performance e amplia concretamente a possibilidade de repertório. Além disso, contribui para as práticas interpretativas, ao registrar as possibilidades de execução de repertório, contribuindo igualmente para o debate em torno do idiomatismo para o instrumento.

Para a prática de adaptação, as edições das sonatas realizadas por Piotr Nawrot através da Asociación Pro Arte y Cultura – APAC (Bolívia) são um oásis para pesquisadores como nós que, em detrimento de várias razões – dentre elas a dura pandemia de Covid-19 - não pudemos consultar diretamente o Arquivo Musical de Chiquitos (Bolívia).

Buscamos construir dois caminhos, que se encontram e se complementam: o musicológico (capítulos 1 e 2), entendendo como o fenômeno da música em Chiquitos se desenvolveu e chega até nossos dias através das pesquisas e das próprias práticas interpretativas, e o musical (capítulos 3 e 4), abrindo caminhos para a adaptação do repertório para a flauta doce, especialmente os escritos para instrumentos de corda, como no caso das sonatas chiquitanas.

No capítulo 2, propusemos apresentar o desenvolvimento da música missional na *Paracuaria*, tendo em Chiquitos e seu acervo ponto de referência para toda a experiência jesuítica na região. Essa experiência se desdobrou em um fenômeno religioso, político e, mais recentemente, musicológico. A música instrumental se desenvolve nesse contexto a partir de nomes como Antonio Sepp (1655-1773) e Martin Schmid (1694-1772), influenciados pela produção europeia de compositores como Arcangelo Corelli e Domenico Zipoli.

O capítulo 3 trata da relação entre a flauta doce e a música violinística, historicamente presente desde o Renascimento, passando pelos séculos XVII e XVIII, chegando às possessões espanholas de além-mar. A *Follia* de Corelli, já consagrada do repertório flautístico, é original para violino e foi adaptada por diversos editores como John Walsh. Usando a versão de Walsh como modelo histórico de adaptação, buscamos analisá-la, tendo como referência tratadística o trabalho de Geminiani, que nos trouxe luz sobre a técnica violinística e a música italiana, ponto de partida para nossa proposta de adaptação.

O quarto capítulo, por sua vez, apresenta os problemas e soluções ligados à adaptação da *Sonata Chiquitana VI*. Comparamos as soluções propostas por Walsh, as adaptamos ao contexto idiomático da flauta doce e usamos novamente a produção tratadística de Geminiani para elencar os princípios usados na prática da adaptação. Por fim, como colocado anteriormente, apresentamos nossa versão da *Sonata Chiquitana VI*, adaptada para flauta doce e baixo contínuo.

2 OS JESUÍTAS E A MÚSICA DE CHIQUITOS

A experiência musical na América Latina durante os séculos XVI a XVIII foi notoriamente influenciada pela prática nos colégios e aldeamentos jesuítas tanto da América Portuguesa quanto da Espanhola. A música era presente nas missas, ofícios, procissões e catequeses. Apesar de não estar no cerne formativo da Companhia de Jesus, seus padres e irmãos apreciavam e estimulavam a prática musical por meio de outros personagens, como os indígenas e os próprios alunos dos colégios, filhos dos europeus.

Ao longo de cerca de duzentos anos (de 1540, ano de fundação da ordem, até meados do século XVIII), o posicionamento da ordem religiosa fundada por São Inácio de Loyola em relação à música mudou radicalmente, seja pelas normas da igreja romana inauguradas pelo Concílio de Trento ou pelo próprio entendimento de que a música poderia ser utilizada como um importante instrumento de evangelização no contexto da Contrarreforma e da própria experiência com os povos nativos nas missões da América Portuguesa e Espanhola.

Mesmo com as restrições, os jesuítas serão responsáveis por alguns dos principais centros de ensino de música da Europa. No século XVI, não havia uma uniformidade: cada colégio executava e lecionava música à sua maneira. Os colégios de Roma e de Viena, por exemplo, possuíam forte tradição musical. Na Península Ibérica, por outro lado, ouviam-se músicas mais simples nos colégios da Companhia. (BITENCOURT, 2017, p. 30)

Enquanto influência do pensamento fundante da ordem, mesmo no século XVIII ainda reverberava a máxima “Jesuítas não cantam”. A música nos colégios e missões jesuíticas era estimulada e financiada pela ordem; entretanto, seus membros não se dedicavam à prática musical, pois deveriam estar disponíveis aos ofícios religiosos e exercícios espirituais, próprios do itinerário formativo e da espiritualidade inaciana. Exerciam o protagonismo musical os alunos dos colégios nos centros urbanos e os nativos que habitavam os aldeamentos.

Em diversos momentos do cotidiano jesuíta, a música se fazia presente: na liturgia das horas (ofício divino), nas missas cantadas, nas orações, na catequese e na própria dinâmica de trabalho, que era convocada a partir de certos rituais, como o toque do sino. Lara (2015, p. 97) apresenta um importante relato do Pe. Antonio Sepp,

SJ¹⁷, que esteve nas missões da Província Jesuítica do Paraguai, e mostra um pouco da rotina no contexto dos aldeamentos.

De manhã, uma hora antes do romper do dia, desperta-me meu garoto indígena, de nome Francisco Xavier. O rapazote é acordado pelo sacristão, e este pelo galo que canta. (...) Depois o sino grande dá a Ave-Maria, quando o sol já raiou dá-se o sinal para a Santa Missa. (...) Vou depois ter com os músicos, ora ouço o canto dos *tiples*¹⁸, de que tenho oito; outras vezes a dos altos, de que tenho seis. Os tenores são incontáveis; tenho seis baixos. Depois tocam as quatro trombetas, os oito chameleiros e as quatro trompas, dando sua lição. Dou lição aos quatro harpistas, aos quatro organistas e a um teorbista. (...) Depois que instruo os músicos e dançarinos, visito as outras oficinas, a olaria, o moinho, a padaria. (...) Pelas dez e meia horas o rapazote dá o sinal com o sino para o exame de consciência. Para isso, fecho-me por um quarto de hora em meu quarto, examino meus pecados e omissões e vou então à mesa. À mesa, o melhor dos *tiples* me lê em latim um capítulo da Sagrada Escritura. (...) Pela uma hora rezamos na igreja, com as crianças, a ladainha de Todos os Santos. Tenho então, até as duas horas, um pouco de tempo para trabalhar para mim: faço de cola¹⁹ diversas imagens de Alt-Oetingen, depois medalhas e relicários de seda. Noutra dia componho um pouco de música, e diariamente vou aprendendo um pouco mais da língua indígena. Às duas horas o sino grande dá o sinal de trabalhar.

Waisman (2004) propõe uma sequência do que geralmente acontecia cotidianamente nas reduções jesuíticas da região: pela manhã, a Ave Maria tocada nos sinos acompanhava os jovens com tambores pela praça para despertar todos os moradores da missão. No átrio da igreja, os jovens cantavam louvores e faziam orações em vernáculo. Depois, todos entravam em procissão e se preparavam para a missa, que era rezada durante a semana e cantada nos domingos. Entretanto, mesmo as missas rezadas tinham fundo instrumental, quando em momentos da missa eram tocados sonatas, concertos e peças para órgão. Depois da missa, os adultos iam trabalhar e as crianças seguiam para suas atividades formativas. Voltavam a partir do chamado do sino. À tarde, rezavam o rosário e entoavam outros cantos. No último toque do dia, cada um, em sua casa, voltado para o templo, cantava os louvores ao Santíssimo Sacramento, à Virgem Maria, ao anjo da guarda e a outros padroeiros.

¹⁷ *Societas Jesu*, sigla alusiva ao pertencimento da Ordem. Em português, Companhia de Jesus.

¹⁸ O mesmo que “soprano”. Inferimos que o autor se refere aos meninos que cantavam a voz do soprano no coro.

¹⁹ Reprodução a partir de modelo original, cópia.

2.1 O USO DA MÚSICA COMO PARTE DE UM PROJETO POLÍTICO E RELIGIOSO

A música não só fazia parte de um projeto espiritual no que tange aos diversos significados da música no contexto religioso. A partir dela, entretanto, se desenhava um projeto de poder que envolvia diversos entes e seus respectivos interesses, dentre eles a Coroa Espanhola, a Igreja Católica e a própria Companhia de Jesus.

Boa parte do território boliviano fazia parte da zona de influência do Vice-Reino do Peru, especialmente em vista da configuração geográfica do Norte e do ocidente boliviano, que propiciava o tráfego hidroviário, e a própria prospecção de minérios nos arredores da Cordilheira dos Andes, de onde surgiram cidades como La Paz, Sucre, Potosí e Santa Cruz de La Sierra, cidade mais avançada ao leste. A colonização do oriente boliviano, onde se localiza a região de Chiquitos²⁰, vai ser explorada por expedições partidas do Paraguai e se torna, a longo prazo, território do Vice-Reino do Rio da Prata.

No início da criação das missões na região, se desenrolaram disputas em relação à jurisdição provincial da Companhia de Jesus. A região de Chiquitos é oferecida à Província Jesuítica do Paraguai, entendendo que a atuação dos padres seria dada com maior facilidade de acesso pela rede hidrográfica do rio Paraguai, e que o desenvolvimento de missões na região promoveria a paz e a estabilização da região, que sofria com ataques constantes das tribos locais e com a disputa histórica entre as autoridades portuguesas e espanholas – e posteriormente entre o Império do Brasil e as repúblicas da região - para controle da navegação do rio Paraguai, importante canal de comércio.

²⁰ “O nome de Chiquitos adveio da suposição de que se tratava de uma povoação de gente de pequena estatura, devido às entradas das habitações serem baixas, o que, na verdade destinava-se a evitar a invasão dos mosquitos.” (LOBO, 1959, p. 355)

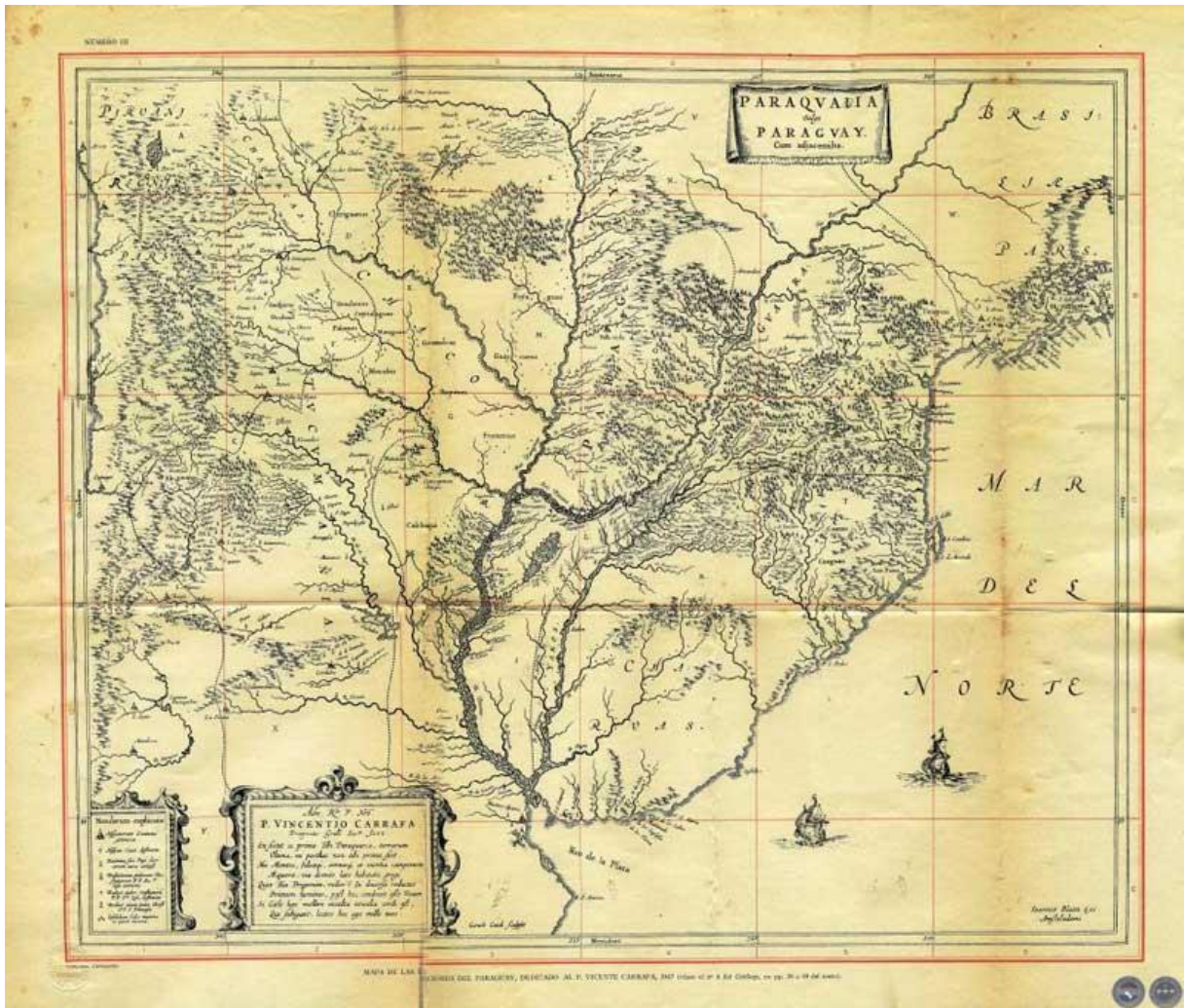


Figura 6: Mapa da *Paracuaria*. Disponível em:

<https://portalguarani.com/museos.php?pormustytr=MTE3>. Acesso em: 25 set 2023.

Diferenças de contexto fizeram com que as artes tivessem maior espaço nas missões jesuíticas espanholas do que nas brasileiras/portuguesas. Segundo Serafim Leite (*apud* HOLLER, 2006, p. 196), as missões brasileiras tinham três objetivos, o doutrinário, o econômico e o político, e se desenvolveram desde o início da colonização próximas dos centros urbanos, objetivando a participação dos nativos na defesa das vilas contra os inimigos internos e externos. As missões espanholas, por outro lado, se desenvolveram em regiões mais distantes dos centros urbanos. Apesar de também terem sido criadas a partir de interesses econômicos e questões políticas, tinham como objetivo primeiro a colonização a partir da estratégia doutrinária - conversão, propiciando espaço para as artes e, dentre elas, a música.

A arte, além de um instrumento de aproximação entre indígenas e missionários, foi também um instrumento de pacificação dos conflitos e de consolidação do discurso

religioso. Como a música, para muitos povos indígenas, era entendida como manifestação do sagrado, a opulência da música sacra católica proposta pelos europeus também reafirmava, em aspectos semióticos, a dignidade da religião que se apresentava, ainda que a conversão frente às ameaças por parte do colonizador fosse condição *sine qua non* para a sobrevivência dos povos indígenas.

Daniela Pereira (2011, p. 96) diferencia o uso da música religiosa no contexto colonial sob dois pontos de vista: enquanto expressão do poder religioso e como expressão artística. Entretanto, entendemos que mesmo a expressão religiosa também se configurava em expressão de poder, seja pela própria imposição simbólica e cultural que se dava na relação entre nativos e missionários²¹ como pela própria estrutura social que se construía a partir da música religiosa das diferentes classes de músicos no contexto missional.

A música religiosa foi utilizada durante o período colonial para atender a duas funções: a expressão do poder religioso e a expressão religiosa. Para expressar o poder da Igreja, ela utilizava-se de sofisticções de conteúdo estético e composicional. Executada geralmente em centros urbanos enriquecidos a partir da segunda metade do século XVII, sobretudo em catedrais e nas cortes de vice-reis ou de autoridades coloniais. Já os usos da música como forma de expressão religiosa aplicavam-se às paróquias e nas igrejas de ordens ou companhia, principalmente em relação às missões de conversão ou cristianização, como no caso jesuítico. (PEREIRA, 2011, p. 96)

Um outro ponto interessante de se pensar a música como projeto político e religioso era a própria atuação dos jesuítas como mediadores culturais. Em última instância, eram os jesuítas quem ditavam as normas e guiavam a interpretação da realidade (religiosa, social e cultural) sob a ótica cristã, filtro que também deveria fazer parte da experiência religiosa do nativo, resignificando sua vivência pregressa à luz da nova fé que lhes foi imposta. Além disso, a própria empreitada “civilizatória” das missões era vista sob o ponto de vista europeu, levando em conta os interesses temporais (da Igreja) e seculares (do Estado). Isso se dá, dentre outras coisas, pelo próprio discurso narrativo encontrado nas crônicas, documentos institucionais que relatavam questões ligadas ao território, à história cultural da região e aos

²¹ “Da mesma forma que cabia aos xamãs, através do ritual, o poder de comunicação com o não-humano, por meio das sonoridades de flautas e maracás, dos cantos xamanísticos, do uso do tabaco, da ingestão do cauim, cabia agora aos padres, detentores de agência e mestres da palavra, ditarem quais eram as melodias que possibilitariam este contato. E estas deveriam ser executadas da forma indicada, para não comprometer o ritual.” (LARA, 2015, p. 110)

acontecimentos do cotidiano que norteassem a atuação do colonizador no território. Eram os narradores, e esses tinham sempre um público-alvo: os europeus.

Os missionários jesuítas se colocaram como tradutores das crenças, costumes e ideias do espaço colonial, tomando o papel de (inter) mediadores no processo de entendimento da realidade que surgiu ao seu redor, pelo contato com o “Novo Mundo” e, conseqüentemente, com as “novas gentes”, uma vez que foram eles os atores sociais que detiveram consigo os elementos da autoridade religiosa cristã (MONTERO, 2006, p. 43-44). Eram eles, na visão do universo cristão, os agentes capazes de: 1) suscitar uma compatibilidade cultural entre o pensamento ocidental e a cosmologia do mundo imaginário indígena; e 2) gerenciar as relações sociais na medida em que o código religioso não se apresentava apenas como substrato de contato e ordenação hierárquica entre Deus e os homens, mas era também o código prioritário capaz de se universalizar e, com isso, ser socialmente o mais inclusivo e, simbolicamente, o mais aberto. (LONDOÑO; MARTINS, 2014, p. 191)

Essas narrativas, apesar de terem sido feitas com objetivos, contextos e destinatários específicos, nos trazem importantes relatos do cotidiano das missões e nos dão pistas em torno da música, seus intérpretes, instrumentos e usos. A música, presente em diversos momentos da vida missional, estava igualmente presente na catequese e no trabalho com as crianças indígenas, ponto focal no trabalho dos padres missionários.

2.1.1 Catequese e instrução

A catequização e a instrução, tanto no contexto dos colégios jesuítas na urbe quanto nos próprios redutos missionais, eram vistas como prioridade para os jesuítas, sobretudo quando se referia aos aspectos espirituais. A formação jesuítica para os membros da ordem, tal como sua atuação, focava nos exercícios espirituais e nas próprias atividades religiosas; a arte e a música se desenvolviam como consequência dessas atividades religiosas e eram submetidas a elas.

Desde o surgimento da Companhia de Jesus, no século XVI, Inácio de Loyola e a ordem jesuítica acreditavam que os jesuítas não deveriam perder o foco de sua missão espiritual com a música, fazendo surgir a conhecida máxima *jesuita non cantat*: “Jesuítas não cantam”. Essa ideia não foi inaugurada pelo pensamento inaciano, mas, desde o início da Cristandade, os primeiros padres da igreja viam com certa preocupação a inserção da música no culto e seus “encantos”. Segundo Basurko

(2005, p. 124), “Clemente de Alexandria, no *Paedagogus*, recomenda aos cristãos que escolham para os cantos de suas reuniões as melodias simples, deixando de lado melodias efeminadas e cromáticas que excitam a lascívia.”

Um exemplo dessa limitação do uso da música aos membros da ordem pode ser visto a partir da biografia de Domenico Zipoli, importante compositor italiano que foi mandado a Córdoba (Colégio Máximo) no estágio formativo da Companhia de Jesus. Entretanto, não pôde exercer seu ofício de compositor da mesma forma que fazia em Roma, antes de entrar na ordem religiosa. Agora estava à disposição de seu superior e precisava cumprir com uma série de outras obrigações. Segundo Bernardo Illari (2011, p. 227):

É insustentável sugerir que ele pôde continuar a ser o mesmo compositor que era em Roma. Pretendia-se que os noviços passassem por uma transformação interior que os preparasse para o ministério sacerdotal e missionário; o desenvolvimento da religiosidade de Zipoli, documentado em seu obituário, indica que a mudança ocorreu de fato, em resposta à pressão exercida sobre ele por seus superiores. Ao sair do noviciado, um jesuíta acabava sendo uma pessoa diferente daquele que nele entrava, e Zipoli não foi exceção.²²

No âmbito das missões, havia uma correlação interessante entre música e conduta de vida. Segundo o *Reglamento General de Doctrina*, de 1689 (*apud* LARA, 2015, p. 132), os cantores deveriam viver “virtuosa e honestamente”. Se fossem envolvidos em escândalos e não se corrigissem, poderiam ser expulsos das atividades musicais. A música, além da estratificação gerada pelos próprios cargos dentro da estrutura musical eclesiástica, também era medida em diferenciações através de questões morais.

Sobre a relação entre os colégios e os aldeamentos, é importante diferenciarmos suas funções e especificidades, que trazem desdobramentos para a prática musical. O Colégio Jesuítico, construído nos médios e grandes centros urbanos da Colônia, tinha como objetivo formar a elite colonial e prepará-la, dentre outras coisas, para o ensino universitário na Europa. Já nos aldeamentos jesuíticos,

²² Es insostenible sugerir que pudo continuar siendo el mismo compositor que era en Roma. Se pretendía que los novicios sufrieran una transformación interior que los preparara para los ministerios de sacerdotes y misioneros; el desarrollo de la religiosidad de Zipoli, documentado en su necrología, indica que el cambio efectivamente tuvo lugar, en respuesta a la presión ejercida sobre él por sus superiores. A su salida del noviciado, un jesuita terminaba siendo una persona diferente de la que ingresó en él, y Zipoli no fue una excepción.

especialmente num contexto reduzido de número de missionários, a educação era bem menos ampla: se oferecia doutrina cristã, alfabetização e noções de aritmética, além do enfoque nos ofícios cotidianos, englobando os ofícios artísticos. Segundo Holler (2007, p. 5), em grande parte a produção musical jesuítica na América Espanhola “se restringiu às aldeias ou reduções voltadas para o trabalho junto aos índios, e não é uma ocorrência observada nos estabelecimentos urbanos, como colégios e seminários.”

Nos aldeamentos, as crianças eram o público-alvo, tanto da catequese quanto da instrução. Elas eram mais amistosas e poderiam atuar junto aos outros membros dos aldeamentos, tornando a aproximação entre nativos e europeus um pouco menos custosa e violenta. Aguilar (2017) comenta que é nesse contexto catequético que aparecem as primeiras referências sobre o uso da flauta doce nas missões jesuíticas no Brasil. Entendemos que, por pertencerem à mesma ordem, essa sistemática também pode ter sido adotada nas missões na América Espanhola:

Foram as crianças indígenas o principal alvo da catequese dos jesuítas, ao menos nas primeiras décadas de sua atuação. Uma vez que a educação era um dos pilares da ordem, os padres e os irmãos não tardaram a ensinar música aos meninos índios, tanto o canto como alguns instrumentos, num esforço para concretizar sua ação pedagógica e a conversão cristã. Além de aprenderem com mais facilidade, através das crianças chegava-se mais rapidamente aos adultos, bastante arredios à presença dos brancos (HOLLER, 2006, p. 150). E é justamente neste contexto de catequização das crianças que vamos encontrar as primeiras referências ao uso da flauta. (AGUILAR, 2017, p. 51)

Mais adiante, a autora apresenta o contexto da utilização da flauta doce com as crianças indígenas, bem como os repertórios tocados e flautas utilizadas:

A flauta foi usada sistematicamente como instrumento de iniciação musical dos meninos índios durante toda a segunda metade do século XVI. A facilidade com que era ensinada aos curumins, acostumados que estavam às flautas indígenas, foi certamente um elemento a seu favor, já que era possível preparar música mais rapidamente em comparação a outros instrumentos. [...] Nos relatos jesuíticos, as menções à flauta são sempre no plural, indicando que eram tocadas em conjunto. Isso poderia ser feito com vários instrumentos tocando em uníssono (ou oitavas) uma única voz ou realizando música polifônica, o chamado canto de órgão, sempre presente nos textos. As flautas eram utilizadas em vasto repertório litúrgico e devocional: missas, vésperas, hinos, ladainhas, laudas, cantigas. Era empregada na doutrina, como forma de memorizar as lições cantadas, e em repertório didático, programado para introduzir polifonia, como cânones. Há também indícios de seu uso em autos e peças teatrais, e registros efetivos em cerimônias de láurea. (AGUILAR, 2017, p. 182)

Como podemos ver, a flauta doce fazia parte do contexto missional na América Latina. A presença da flauta doce no contexto da Companhia de Jesus, entretanto, remonta às primeiras décadas da ordem, no século XVI, e seu desenvolvimento na música católica da Baviera.

2.1.2 Música, Contrarreforma e a atuação da Companhia de Jesus

A Companhia de Jesus surge primordialmente como consequência da Contrarreforma, ou seja, como reação da Igreja Católica ao surgimento e crescimento das igrejas protestantes por toda a Europa. Fundada em 1540, a Companhia de Jesus vai em grande parte atuar na evangelização nos territórios ultramarinos, a exemplo do Brasil e da América Espanhola, e na educação católica por todo o mundo, tendo um projeto educacional católico estruturado em torno de uma educação disciplinada e voltada para a formação de indivíduos capazes de difundir a fé católica e combater as ideias protestantes, atenuando seus efeitos e retardando seus avanços, seja em torno das elites locais ou dos povos originários a serem convertidos. Esse projeto educativo era regido pela *Ratio Studiorum Societatis Jesu*, de 1599, documento normativo para os colégios jesuítas.

Para isso, a música também vai ser utilizada como estratégia ante o crescimento dos reformados. Após o Concílio de Trento (1545-1563), a ideia inicial de que os jesuítas não deveriam fomentar a prática musical se modifica. Nos colégios da Europa Central, a música se desenvolve com maior força, especialmente enquanto resposta ao uso estratégico da música pelos protestantes. Podem ser destacados o Colégio de Viena (1551) e o *Collegium Germanicum*²³ (1552), que incluíram o ensino e a prática musical em seu cotidiano.

Esse desenvolvimento musical perdura durante o século XVI. Segundo Griman e Kerr (2020), especialmente após a Paz de Westfália (1648), muitos colégios jesuítas surgem por toda a região da Europa Central, especialmente nas cortes germânicas católicas do sul da atual Alemanha. O desenvolvimento musical nesses redutos jesuítas vai influenciar também a própria música de corte da região:

A relação entre a educação jesuítica e o desenvolvimento da música nos estados germânicos católicos também pôde ser observada pela presença,

²³ Seminário em Roma para falantes da língua alemã, administrado pelos jesuítas a partir da fundação da Ordem.

nas cortes, de diversos músicos que frequentaram um colégio jesuítico, como Johann Joseph Fux, Philipp Jakob Baudrexel, Giovanni Felice Sances e Georg Muffat. (GRIMAN, KERR, 2020, p. 3)

Ao mostrar indícios do desenvolvimento da música no colégio (*Domus Gregoriana*) e na igreja jesuítica de São Miguel em Munique, Fisher aponta a recorrência de gastos com música e compra de instrumentos, dentre eles a flauta doce. Isso nos leva a crer que a flauta doce fazia parte do ambiente musical dos jesuítas dessa região e, portanto, que poderiam utilizá-la também na experiência das missões jesuíticas da América Espanhola, dentre elas, a de Chiquitos, uma vez que parte dos jesuítas enviados à América Espanhola provinham de Munique.

Outras evidências apontam para uma expansão dos recursos musicais em São Miguel no início do século XVII, emprestando ao espaço de culto uma suntuosidade auditiva que sublinhava a qualidade sacral da liturgia. Além de suas funções de canto, os meninos pobres da *Domus Gregoriana* em Munique também aprendiam a tocar instrumentos, sugerindo a possibilidade de uma música em escala maior que fosse mais diferenciada timbricamente. Em 1645, o núcleo do coro consistia em oito sopranos, seis contraltos, quatro tenores e três baixos; a maioria desses cantores tocava alaúde e muitos deles também eram treinados no órgão. Além disso, o professor tinha à sua disposição vários outros alaudistas, trompetistas e outros instrumentistas de metais (mas, aparentemente, sem instrumentistas de cordas). Os registros de despesas da escola (1635-1674) registram **pagamentos regulares para os seguintes itens: flautas ou flautas doces**, boquilhas para trombones, palhetas para dulcianas e assim por diante. (FISHER, 2013, p. 51, grifo nosso)²⁴

Para a missão de Chiquitos foram enviados jesuítas provenientes de várias partes da Europa, especialmente da Alemanha, Áustria, Bélgica, Boêmia, Espanha, Itália e Suíça. Segundo Faria-Ponce (2018, p. 46), além de Domenico Zipoli (1688-1726), três outros padres músicos atuaram na Província Jesuítica do Paraguai e foram essenciais na construção da prática musical chiquitana: o suíço Martín Schmid²⁵ (1694-1772), o austro-boêmio Jan Josef Messner (1703-1769) e o bávaro Julian

²⁴ Other evidence points to an expansion of musical resources at St. Michael in the early seventeenth century, lending the worship space an aural sumptuousness that underlined the sacral quality of the liturgy. In addition to their singing duties, the poor boys of the *Domus Gregoriana* at Munich were also taught instruments, suggesting the possibility of larger-scale music that was more timbrally differentiated. By 1645, the core of the choir consisted of eight discantists, six altos, four tenors, and three basses; the majority of these singers could play the lute, and number of them were trained on the organ as well. In addition, the choirmaster had at his disposal a number of other lutenists, trumpeters, and players of brass instruments (but, apparently, no strings). Expense records for the school (1635–1674) **record regular payments for such items: flutes or recorders**, mouthpieces for trombones, reeds for dulcians, and so forth.

²⁵ Schmid, nascido na Suíça, fez parte de sua formação jesuítica na Baviera.

Knogler (1717-1772). Acreditamos que a prática musical jesuítica dessa região tenha influenciado esses compositores na sua experiência latino-americana.

A música católica da Contrarreforma na Alemanha também pode ter influenciado o gosto desses padres músicos que atuaram e influenciaram a música executada em Chiquitos, especialmente no que se refere ao gosto italiano. Durante o reinado de Maximiliano I (1623-1651), Príncipe Eleitor da Baviera, passando por seu filho Fernando Maria (1651-1679) até parte do reinado de Maximiliano II (1679-1726), seu neto, o gosto italiano influenciou a cultura da corte bávara e a opulenta música sacra realizada em Munique. Dessa prática, resultou um grande intercâmbio de músicos²⁶, de instrumentos e de repertório, que trouxe o estilo moderno²⁷ para a região, e influenciou também a música que era executada no contexto jesuítico. Fisher comenta a influência do estilo italiano na corte de Maximiliano por meio de músicos italianos ou que tinham estudado na Itália e agora coordenavam o trabalho na capela musical:

Essa evidência da execução de concertos sacros na liturgia é consistente com a produção musical de compositores como Borlasca, Rodolfo di Lasso e Ferdinando II di Lasso, todos os quais abraçaram entusiasticamente formas italianas modernas que se afastaram significativamente do legado de Orlando [di Lasso]. Ao mesmo tempo, o pessoal da capela passou a ser dominado por italianos nativos ou músicos formados na Itália, o que não poderia deixar de ter consequências musicais para a liturgia, bem como outras variedades de música executadas na corte. Ferdinando II di Lasso e Holzner estudaram na Itália e, de fato, um número muito maior de músicos alemães foi enviado à Itália para instrução musical em vários momentos; na década de 1640, aliás, o Eleitor frequentemente indagava sobre bons cantores alemães da região que fossem capazes de cantar no *stile moderno*. E, além dos mestres de capela Perlazio, Borlasca, Crivelli e Porro, numerosos músicos italianos foram recrutados para a capela sob [o comando de] Maximiliano, muitos dos quais eram os cantores (incluindo vários *castrati*) ou especialistas nos instrumentos de cordas dedilhadas que, comumente, acompanhavam a música concertante nesta época. A implacável italianização da capela da corte de Munique mostra a forte possibilidade de que a música da igreja, junto com a

²⁶ Muitos foram enviados para estudarem no *Collegium Germanicum*, em Roma, administrado pelos jesuítas.

²⁷ CASTAGNA, 2000, p. 44: “Os conceitos de *prima* e *seconda prattica* de Monteverdi acabaram gerando uma terminologia análoga, porém de significado mais restrito, uma vez que foi aplicada exclusivamente à música religiosa: *stile antico* e *stile moderno* (italiano), ou *stylus gravis* e *stylus luxurians* (latim). O *stile antico* (estilo antigo) ou *stylus gravis* (estilo grave) era aquele derivado da música religiosa do século XVI, cuja harmonia comandava as palavras, enquanto o *stile moderno* (estilo moderno) ou *stylus luxurians* (estilo luxuriante/exuberante) era o da música religiosa influenciada pelas inovações do madrigal e da ópera, cujas palavras comandavam a harmonia. A grande diferença entre essa terminologia e a anteriormente proposta por Monteverdi é o fato de aquela ter sido meramente circunstancial e esta ter sido empregada a partir do século XVII para distinguir a música religiosa que se manteve fiel às regras da polifonia renascentista (*stile antico*) da música religiosa que recebia constantes modificações estilísticas advindas da ópera e da música instrumental profana (*stile moderno*). *Stile antico* e *stile moderno* não são, portanto, definições estilísticas estritas, pois ambos se modificaram no decurso dos séculos, diferenciando apenas uma modalidade.”

música de câmara e de mesa, provavelmente assumiu um tom moderno e elegante durante o reinado de Maximiliano. (FISHER, 2013, p. 92)²⁸

Conforme comentam Griman e Kerr (2020, p. 12), “nas cortes alemãs o contraponto continuou sendo, pelo menos até o início do século XVIII, parte fundamental tanto das composições sacras quanto seculares”. Nesse sentido, a ideia do uso da flauta doce na música polifônica produzida nos colégios jesuítas alemães coincide, segundo Aguilar (2017, p. 93), com o uso da flauta doce em tamanhos diversos na América Portuguesa, no chamado “canto de órgão”, prática ainda referente ao *stilo antico*, conforme relatado pelo Pe. Sepp em 1710. O estilo moderno foi provavelmente trazido (e aprimorado) pela geração seguinte de jesuítas vindos para Chiquitos.

2.2 A MISSÃO DE CHIQUITOS E A PRESENÇA DA MÚSICA

2.2.1 A musicologia em Chiquitos e a redescoberta do acervo musical

As primeiras notícias de um acervo musical notável em Chiquitos surgiram em 1958, com o historiador Plácido Molina Barbery que, em seu trabalho *Fuentes Auxiliares de la Historia Eclesiástica de Bolívia*, conforme apresenta Roldán (1990), relata o aparecimento de partituras variadas, com partes de orquestra e coro, na Igreja de San Rafael de Chiquitos, utilizadas por mestres de capela europeus e músicos indígenas de então.

Em 1972, no processo de reconstrução da Igreja de San Rafael, foram encontrados os manuscritos aos quais Molina Barbery fazia referência. Em Santa Ana também foram encontrados posteriormente arquivos musicais que já estavam em mau

²⁸ This evidence for the performance of sacred concertos in the liturgy is consistent with the musical production of composers like Borlasca, Rudolph di Lasso, and Ferdinand II di Lasso, all of whom were enthusiastically embracing modern Italianate forms that departed significantly from Orlando's legacy. At the same time, the personnel of the chapel came to be dominated by either native Italians or musicians trained in Italy, which could not have failed to have musical consequences for liturgical as well as other varieties of music performed at court. Ferdinand II di Lasso and Holzner both trained in Italy, and indeed, a much larger number of German musicians were sent to Italy for musical instruction at various times; in the 1640s, moreover, the elector frequently inquired after good German singers in the region who were capable of singing in the *stile moderno*. And apart from the chapel masters Perlazio, Borlasca, Crivelli, and Porro, numerous Italian musicians were recruited for the chapel under Maximilian, many of whom were either singers (including several *castrati*) or specialists in the plucked string instruments that commonly accompanied concerted music in this era. The relentless Italianization of the Munich court chapel speaks to the strong possibility that church music, along with music for chamber and table, likely took on a modern and fashionable cast during Maximilian's reign.

estado e Hans Roth, arquiteto responsável pelas obras, levou o acervo para a cidade de Concepción, também na Bolívia. Hoje, esses acervos, compostos por cerca de 5000 peças (dentre peças completas e excertos de peças) estão incorporados ao Arquivo Musical de Chiquitos, na sede do Vicariato Apostólico²⁹ de Ñuflo de Chávez, circunscrição eclesiástica local, na cidade de Concepción, Santa Cruz, Bolívia.



Figura 7: Sede do Vicariato Apostólico Ñuflo de Chávez. Fonte: El País. Disponível em: <https://www.elpaisonline.com/index.php/noticiastaraja/item/266021-la-ciudad-de-dios-misiones-jesuiticas-enclavadas-en-chiquitos>. Acesso em: 24 maio 2022.

O arquivo, além de abranger um importante repertório vocal, é o único em toda a América Espanhola que possui um nutrido e rico repertório instrumental (ROLDÁN, 1990). Segundo Waisman (2004, p. 229-230), não só foi encontrada música de Corelli e de Zipoli, mas de outros compositores italianos e ainda de alguns compositores locais e anônimos:

Sonatas, concertos e sinfonias (todos os três termos aparentemente com significados semelhantes), partitas, quartetos de cordas, *pastorelas*, marchas e minuetos são os principais gêneros da música de conjunto. Na maior parte, é música para dois violinos e baixo contínuo, com a adição ocasional de outro instrumento melódico. O núcleo principal deve ter sido copiado em San Rafael, na década de 1740. [...] Por outro lado, entre os cadernos de partituras

²⁹ Vicariato Apostólico é um tipo de jurisdição da igreja católica criada em regiões de missão, na qual, ainda não se configurando em diocese por motivos particulares, provisoriamente responde diretamente à Santa Sé, sendo nomeado um vigário apostólico.

para teclado, em sua maioria escritos por Martin Schmid na mesma década, encontram-se, juntamente com peças provavelmente compostas por sua autoria e um grande número de anônimos, um bom número de composições de Zipoli (publicadas e inéditas), e uma dezena de movimentos de sonatas de Corelli ou nele baseadas.³⁰

Nos acervos de Chiquitos, encontramos duas grandes categorias de música instrumental: (1) música para conjuntos instrumentais e (2) música para teclado, cada qual com cerca de 200 peças. Segundo o musicólogo Piotr Nawrot, das peças que constam no primeiro grupo, cerca de 110 são sonatas, a maior parte sem indicação de autoria. A partir das pesquisas musicológicas conduzidas por nomes como Waldemar Axel Roldán, Bernardo Illari, Leonardo Waisman e Piotr Nawrot, alguns compositores foram identificados: Arcangelo Corelli (1653-1713) – o mais difundido em Chiquitos dentre os compositores europeus - Antonio Vivaldi (1678-1741), Pietro Locatelli (1695-1764), Ignazio Balbi (1696-1773), Giovanni Battista Sammartini (1700-1775), Domingo Poretti (1709-1784), Niccolò Jommelli (1714-1774) e Nicola Calandro (1715-1760).

Olhando as datas de nascimento destes compositores em ordem cronológica, pode-se dizer, com segurança, que suas obras chegaram a Chiquitos pelo menos a partir de 1680 (em 1675, Corelli foi para Roma) ou até mais tarde, a partir de 1705 (se considerarmos que o Opus 5 foi publicado em 1700).

2.2.2 A organização das missões na região de Chiquitos

Na construção do projeto político-cultural-religioso das missões, os jesuítas lançaram mão de símbolos enquanto elementos essenciais no processo de conversão e conhecimento da fé. Alguns já eram amplamente utilizados pela igreja católica, como as celebrações litúrgicas e seus rituais, as imagens sacras, as histórias dos santos e passagens bíblicas e as procissões. Ao encontrarem a realidade indígena, também fizeram uso dos símbolos e elementos da cultura local como forma de aproximar a fé

³⁰ Sonatas, conciertos y sinfonías (aparentemente los tres términos con significado análogo), partidas, cuartetos de cuerda, pastorelas, marchas y minuetes son los principales géneros de música de conjunto. En su mayor parte se trata de música para dos violines y bajo continuo, con el agregado ocasional de otro instrumento melódico. El núcleo principal debe haber sido copiado en San Rafael, en la década de 1740. [...] Por otra parte, entre los cuadernos con música para tecla, mayoritariamente escritos por Martin Schmid en la misma década, hay, junto con piezas probablemente compuestas por él mismo y gran número de anónimos, una buena cantidad de composiciones de Zipoli (publicadas e inéditas), y una decena de movimientos de sonata de Corelli o basados en él.

cristã da compreensão dos nativos ou, ao menos, inseri-los em suas práticas religiosas. Segundo Ricardo Fitz (*apud* PEREIRA, 2011, p. 122, adaptado),

o discurso que acompanhava as práticas garantia o enquadramento dos indígenas em um sistema simbólico específico, e esse processo constitui-se em produção simbólica, também específica, definidora e legitimadora dos papéis dos grupos sociais envolvidos.

A música era uma dessas ferramentas e fazia parte do cotidiano das missões, seja na fabricação de instrumentos, no ensino e na performance, em especial no contexto religioso. Para os horários de convocação e sinalização de atividades, era feito o uso do sino. Já para estudo e atividades religiosas e culturais, uma variedade imensa de instrumentos era utilizada. O Padre Sepp ensinou dezenas de indígenas a fabricarem tanto instrumentos musicais quanto ferramentas para a construção desses instrumentos, e por isso a atividade musical em Chiquitos ia muito além dos cerca de trinta ou quarenta músicos que geralmente atuavam em cada redução.

Os indígenas eram considerados artesãos musicais habilidosos, que reproduziam com fidelidade os instrumentos e a música europeia que era importada para ser executada nas missões. Entretanto, não eram incentivados a aprender questões mais complexas da teoria e da composição musical, por exemplo, o que, geralmente, fazia com que mais tocassem que compusessem. Sepp fala no trecho abaixo sobre um outro ponto interessante que perpassava a prática musical no contexto das missões: a versatilidade. Muitos dos indígenas músicos tocavam mais de um instrumento e, em suas próprias aldeias, conseguiam construir uma diversidade de instrumentos e ainda se inserir em outras atividades necessárias à comunidade:

Os músicos são os mais habilidosos: não só alguns deles tocam todos os instrumentos, e não apenas um ou dois como os músicos alemães, mas também fundem sinos cujo som é tão retumbante quanto os sinos de Nola na Campânia, fabricam relógios semelhantes aos de Augsburg, órgãos, clarins, pífanos e flautas [doces], charamelas, fagotes, harpas, alaúdes, violinos, castiçais de prata, lustres, cálices, custódias e tudo que se faz de ouro, prata, ferro, cobre, latão, estanho, chumbo nas cidades de Nurembergue, Viena, Munique, Colônia ou Estrasburgo. E o que é ainda mais inusitado: o mesmo homem que ontem na forja com o martelo na mão, parecia um Vulcano negro maciço, forjando ferro duro na bigorna, vê-se hoje bordar, como outra Aranha, com uma agulha de pesponto especial, o uniforme de gala para o porta-estandarte ou alferes real. (SEPP, 1973 *apud* WILDE, 2005, p. 89)³¹

³¹ Los músicos son los más hábiles: no sólo tocan algunos de ellos todos los instrumentos, y no solamente uno o dos como los músicos alemanes, sino que también funden campanas cuyo sonido es tan sonoro como el de las campanas de Nola en Campania, fabrican relojes de campana parecidos a los de Augsburg, órganos, clarines, pífanos y flautas, chirimías, fagotes, arpas, laúdes, violines, candeleros de plata, lámparas de suspensión, cálices, custodias y todo lo que se hace en base a oro,

A música era considerada uma atividade privilegiada no contexto das missões e os músicos tinham projeção na hierarquia da comunidade. Era considerado um ofício de honra pela sua importância no ofício sagrado e disputado por estar ligado aos mais importantes eventos e festas da vida social das missões. Muitas vezes, os músicos das reduções eram levados para tocar em outras festividades e eventos da região, e a possibilidade de sair e conhecer outros espaços e lugares também era um elemento que chamava a atenção para a prática musical naquela sociedade habitualmente fechada das reduções.

Segundo Leonardo Waisman (*apud* PEREIRA, 2011, p. 133), os músicos, por exemplo, exerceram papéis de liderança no contexto das missões após a expulsão dos jesuítas e o fim das missões na América Espanhola, em 1767. Além disso, muitos continuaram exercendo suas atividades musicais nas cidades, criando bandas, pequenos grupos e se integrando às atividades do comércio musical da região.

Diversos espaços na estrutura das missões eram permeados pelas atividades musicais. A figura abaixo (fig. 7), que apresenta a estrutura da missão de Nossa Senhora da Candelária, pertencente aos Trinta Povos das missões da Província Jesuítica do Paraguai, exemplifica bem o modelo arquitetônico que, em formas gerais, era replicado por toda a região.

plata, hierro, cobre, hojalata, estaño y plomo en las ciudades de Nüremberg, Viena, Munich, Colonia o Estrasburgo. Y lo que todavía es más insólito: el mismo hombre que ayer en la herrería con el martillo en la mano, parecía un Vulcano macizo y negro, forjando el hierro duro sobre el younque, se ve hoy bordando, como otra Aracné, con una aguja de pespunte especial, el uniforme de gala para el abanderado o alférez real.

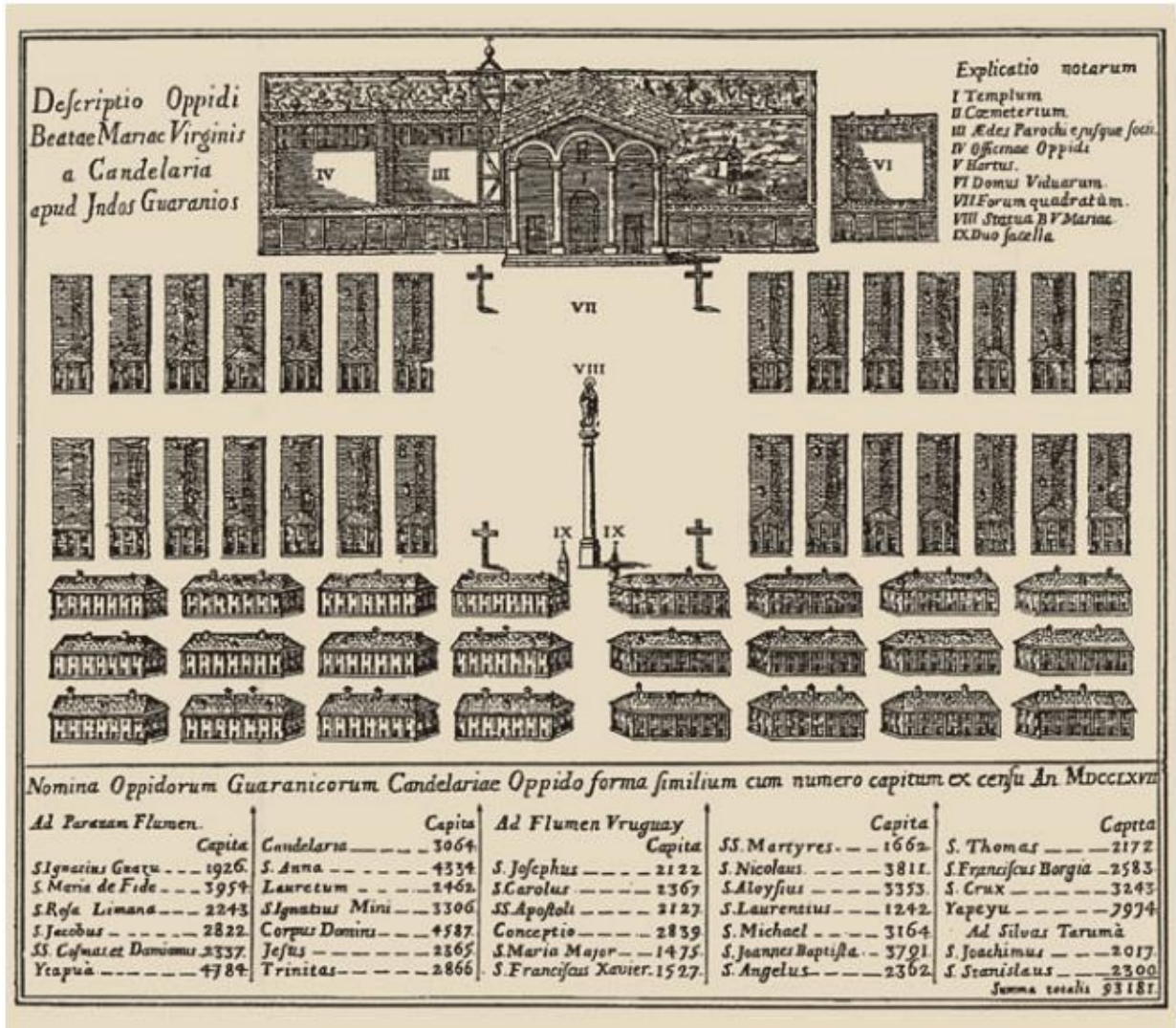


Figura 8: Plano da missão de Nossa Senhora da Candelária – Província Jesuítica do Paraguai. Disponível em: <https://bitly.com/ZYrPv>. Acesso em: 05 de junho de 2022.

Ao centro, a praça em formato quadrangular, centro da missão e onde aconteciam os principais eventos sociais, culturais e religiosos. Junto à igreja se formava um complexo religioso e educacional voltado às necessidades da missão, como oficinas e salas para reuniões, espaços para o ensino de música, para o alojamento dos padres, para o cuidado dos órfãos (Casa das Viúvas) e espaços comuns, como a horta e o cemitério. As crianças, especialmente, eram o foco das escolas e atividades. Quem não fizesse parte das escolas de alfabetização, música ou dança ia colaborar nas atividades coletivas, como a horta, por exemplo.

Na igreja, eram realizados os ofícios e atividades religiosas e era onde, em grande parte, se desenvolvia a atividade musical. Segundo Roxana Loza de Guggisberg (2006), cada capela musical era coordenada por um mestre de capela, eleito entre os indígenas segundo suas capacidades musicais e pedagógicas.

Entretanto, a atividade desses grupos estava, em grande parte, atrelada à atuação dos padres-músicos que vieram da Europa em missão para a *Paracuaria*³². Nas missões de Chiquitos, a atividade das capelas musicais se intensificou, especialmente, com a chegada do Pe. Martin Schmid, em 1730.

Dada a aptidão dos chiquitanos para a música, o Padre Schmid começou, no mesmo ano de sua chegada, a construir instrumentos musicais e a ensinar as técnicas de interpretação aos jovens de cada redução. Graças à sua perseverança e à colaboração de Messner, todos os povoados de Chiquitos construíram uma capela musical para o exercício dos rituais da igreja. Com a fabricação de instrumentos, formaram-se orquestras; nesse meio tempo o repertório musical não era mais apenas vocal, mas também instrumental. Cada capela musical ficava a cargo de um mestre de capela, escolhido entre os nativos de acordo com suas habilidades musicais e pedagógicas. O exercício dessa função conferia prestígio e privilégios: "Há, em cada povoado, indígenas muito ilustres chamados 'os da família', que serviam como *solfas*³³ ou músicos, sacristãos, ferreiros, carpinteiros, cozinheiros, tecelões e outras ocupações que ocupavam lugar nos colégios". (GUGGISBERG, 2006, p. 242)³⁴

Na estrutura hierárquico-organizacional da sociedade missional, dois grupos estavam no topo. Um deles era o dos padres, que coordenavam e protegiam a missão de ataques externos, responsáveis pela catequese e pelo cuidado espiritual dos indígenas. Outro grupo era o dos caciques, líderes dos nativos e responsáveis pela intermediação entre os indígenas e os jesuítas. As casas dos líderes em geral ficavam ao redor da praça, área bem localizada dentro do projeto arquitetônico de cada missão.

2.2.3 O conceito de música “chiquitana”

A experiência das missões foi, sem dúvida, um empreendimento europeu, e, em grande parte, pudemos observar um viés de intenções “civilizatórias” nas

³² Província Jesuítica do Paraguai.

³³ Se referindo a cantores ou copistas.

³⁴ Ante la aptitud de los chiquitos para la música, el padre Schmid comenzó, el mismo año de su llegada, a fabricar instrumentos musicales y a enseñar las técnicas de interpretación a los jóvenes de cada reducción. Gracias a su perseverancia y a la cooperación de Messner todos los pueblos de Chiquitos levantaron una capilla musical para el ejercicio de los rituales de la iglesia. Con la fabricación de instrumentos se formaron orquestas; mientras el repertorio musical ya no era simplemente vocal sino también instrumental. Cada capilla musical estaba a cargo de un maestro de capilla, el cual era elegido entre los autóctonos según sus capacidades musicales y pedagógicas. El ejercicio de esta función otorgaba prestigio y privilegios: “Hay en cada pueblo, indígenas muy distinguidos llamados 'los de la familia', éstos servían de solfas o músicos, sacristanes, herreros, carpinteros, cocineros, tejedores y otras ocupaciones que se daban en los colegios.”

atividades propostas pelos padres missionários. A prática dos indígenas deveria ser mimética: copiava-se os modelos para fabricação de instrumentos e a forma de tocar, e as partituras que vinham da Europa circulavam nas missões da província. Em mais um relato do Pe. Antonio Sepp (*apud* PEREIRA, 2011, p. 155), vemos reafirmada a ideia de que os nativos eram excelentes na prática musical, mas não seriam capazes de compor música, por uma dita falta de “imaginação ou fantasia”:

Na música vocal e instrumental, eles têm muito mais facilidade para aprender e se aperfeiçoar do que todos os europeus; mas como não têm ideias, ocorrências, imaginação ou fantasia, não são capazes de inventar algo novo e de pôr por escrito, ou seja, não servem para compor música. Mas cantam muito bem e sem desafinar, as suas vozes não são, no entanto, tão puras como as nossas, sobretudo no *tiple* e baixo, talvez pela água mais ou menos limpa e leve que bebem nas suas povoações. Aprendem rapidamente qualquer instrumento, seja trompete ou outro instrumento de metal, órgão, harpa, guitarra, alaúde, teorba, saltério, que todos eles tocam com maestria, sejam pífanos, flautas, charamelas, fagotes ou cornetas³⁵, dos quais são artistas, e também são úteis para tocar viola contralto, tenor e baixo.³⁶

A ideia de que a produção composicional dos indígenas foi menos importante acaba sendo reforçada pelo interesse da musicologia histórica, especialmente nas pesquisas desenroladas nos anos pós-redescoberta dos acervos musicais nas missões, que revelaram obras de compositores europeus já consagrados que constam nesses acervos e as adaptações desse repertório no contexto da prática musical chiquitana. Entretanto, pesquisas mais recentes vêm voltando o olhar para um protagonismo nativo dado pela existência de muitas obras anônimas, o que sugere que sejam de compositores indígenas. Segundo Waisman (2004), Piotr Nawrot confirma a existência desses compositores tendo, como base, os dados documentais (especialmente cartas e relatos) mas, também, a partir da convicção do autor de que os nativos tiveram uma reação criativa a partir do “dom da revelação do Evangelho”, como comenta Nawrot.

³⁵ Não encontramos o significado do termo. Acreditamos que possa se referir a trompetes ou cornetas, ambos instrumentos de sopro.

³⁶ En la música vocal e instrumental tienen mucho más facilidad para aprender y perfeccionarse que todos los europeos; pero como no tienen ideas, ocurrencias, imaginación o fantasía, no son capaces de inventar algo nuevo y ponerlo por escrito, es decir, no sirven para componer música. Pero cantan bastante bien y sin desafinar, sus voces no son, sin embargo, tan puras como las nuestras, especialmente en el tiple y el bajo, talvez por culpa del agua más o menos limpia y liviana que toman en sus pueblos. Aprenden rápido cualquier instrumento, sea trompeta u otro instrumento de metal, órgano, arpa, guitarra, laúd, tiorba, salterio, que tocan todos magistralmente, sean pífanos, flautas, chirimías, fagotes o cornetas, de las cuales son artistas, y sirven también para tocar la viola contralto, tenor y bajo.

A produção desses compositores, sem dúvida, se deu com maior influência da música europeia. Entretanto, por mais que os jesuítas buscassem nortear a experiência missional, é preciso que se leve em conta as múltiplas referências que coexistiram nas missões e que influenciaram – se não o relato e a produção oficial, o que foi entendido como importante de ser salvaguardado à época – não só a produção musical, mas a cultura chiquitana que existe até hoje. Segundo Pereira (2011), as trocas culturais acontecem em todas as esferas da sociedade, e, mesmo que se prevalecesse o controle por parte de missionários e colonizadores, a organização política e social missionária sofreu a influência de duas correntes: a local e a externa e internacional.

Existem questionamentos em torno das possíveis classificações do repertório que era executado nas missões: “barroco missional”, “barroco”, “música jesuítica”, “música da Contrarreforma”, dentre outras. É importante lembrar que, de fato, a maior parte do repertório que foi encontrado nos arquivos chiquitanos é de música de compositores europeus. Os relatos que temos nos dão indícios acerca do resultado sonoro da performance na época e nos dão caminhos possíveis para a interpretação contemporânea do repertório. Algo a ser questionado, entretanto, é até que ponto além do que conhecemos pode ter ido o protagonismo nativo e de como ele influenciou as adaptações que eram feitas na música europeia e na própria música indígena, como a adequação das letras religiosas (no caso da música europeia, como a substituição do latim pelas línguas nativas) e sobreposição dos símbolos (substituição dos significados religiosos nativos originais por equivalentes católicos), por exemplo.

Sobre a nomenclatura da experiência musical das missões jesuíticas, Nawrot sugere a utilização do termo “música missionária” ou “das missões”, tendo em vista as singularidades que teriam a música criada e executada ali, bem como as possibilidades dadas a partir do encontro entre a cultura jesuítica e a diversidade étnica dos povos que faziam parte das diversas missões que ocuparam o território chiquitano, no que hoje é a Bolívia. Houve, portanto, um encontro de dois mundos: o indígena, originário, e o jesuíta, europeu. Esse encontro foi determinante na história do povo “chiquitano”, que não pode ser compreendido como um povo homogêneo, mas como um coletivo de várias etnias da região, como os chiquitanos, guarayos, ayoreos, chiriguanos e guaranis, concentrados em torno das missões jesuíticas. A própria ideia da “redução” (reunir, reduzir, agrupar) passa pela dispersão dos povos ao longo do território e seu conseqüente agrupamento a partir das missões jesuíticas.

Podemos observar a questão da identidade no contexto missional principalmente sob o ponto de vista da hibridicidade, já que se formam uma nova identidade e novas referências a partir dos elementos e do “modo de ser missionário”, o modo imposto pelo estilo de vida que ali foi construído.

As adaptações culturais também se deram no aspecto da fabricação e utilização de instrumentos musicais. Alguns instrumentos representativos da diversidade cultural chiquitana seguiram sendo utilizados na música europeia interpretada em Chiquitos, como os *bajones*, já citados.

Ainda hoje, grupos como o Ensemble Moxos, constituído por moradores locais e atuantes na interpretação do repertório missional, fazem uso desses instrumentos na interpretação da música missional.

Os nativos interpretavam suas composições musicais com o auxílio de vários instrumentos de sopro e percussão, entre os quais citamos: flautas como o *seku seku*, píforo, *topur*, *ioresoma*, e os *bajones* de Moxos. Já as percussões eram feitas de sementes de árvores ou unhas de animais. Segundo Herczog, o uso de flautas em Chiquitos se deve à influência andina naquela área: musicalmente, isso se manifesta pela transformação de uma complexa estrutura pentatônica [...]. (GUGGISBERG, 2006, p. 239)³⁷

2.3 A MÚSICA INSTRUMENTAL EM CHIQUITOS

Desde o início da colonização europeia no continente americano no século XV, a música permeou o surgimento e crescimento dos grupamentos urbanos e das ações missionárias da igreja na região. Desde os rituais religiosos e catequese às festas e cerimônias civis, a música era presente, influenciada pelas práticas europeias trazidas para as Américas. Ao longo dos séculos, entretanto, a música foi ganhando particularidades, seja em relação ao contexto em que era utilizada como também pela influência da música indígena local e da africana, que contribuíram imensamente na gestação da identidade musical latino-americana.

No que tange à música religiosa na América Latina, dois polos importantes se desenvolveram: a) a música catedralícia, realizada nos grandes centros coloniais, sedes do poder da metrópole, nos quais as autoridades constituídas e suas cortes

³⁷ Los originarios interpretaban sus composiciones musicales con la ayuda de varios instrumentos de viento y percusión, entre los cuales mencionamos los siguientes: flautas como el *seku seku*, píforo, *topur*, *ioresoma*, y los *bajones* de Moxos. En cuanto a las percusiones, eran hechas de semillas de árboles o de unhas de animales. Según Herczog el uso de las flautas en Chiquitos se debe a la influencia andina sobre esa zona: musicalmente, esto se manifiesta por la transformación de una estructura compleja pentatónica [...].

usavam a música em grande parte como símbolo de poder por meio dos solenes ritos e serviços litúrgico-musicais; e b) a música missional, que se desenvolvia a partir das reduções jesuíticas no interior do território.

Segundo Castagna, a música católica desse período e nesses contextos pode ser diferenciada também quanto ao seu estilo³⁸: estilo antigo e estilo moderno.

Uma das questões mais complexas no estudo dessa música é a sua caracterização estilística. Os estilos utilizados na música religiosa latino-americana e mesmo europeia têm sido objeto de vários trabalhos, mas ainda são frequentes as classificações baseadas na nomenclatura utilizada em compêndios de história da música europeia, essencialmente aplicada à música profana: renascimento, barroco, classicismo, etc. Uma perspectiva diferente de análise estilística é a divisão da música católica, durante os séculos XVII, XVIII, e XIX em duas grandes categorias, de acordo com a nomenclatura utilizada nessa época: o estilo antigo e o estilo moderno. (CASTAGNA, 2003, p. 1)

2.3.1 O estilo antigo e o estilo moderno

O estilo antigo tinha como marca a influência da música da Contrarreforma, especialmente da música romana de compositores como Giovanni Pierluigi da Palestrina (c.1525-1594), fazendo uso da polifonia e do baixo contínuo como instrumentação. Dessa prática, como visto, derivam o “canto de órgão” e o próprio uso da flauta doce e seus *consorts*, que já circulavam na América Latina desde o século XVI. A música praticada nas catedrais vai, em grande parte, se apropriar desse estilo, já que, até início do século XVIII, o estilo moderno se aplicava aos gêneros não-litúrgicos, ou seja, que não tinham utilidade religiosa.

Já o estilo moderno, influenciado pela ópera italiana e instrumental que já se consolidava durante o século XVII, só chegou à música religiosa na América Latina tardiamente. Tinha como marca a ampla possibilidade instrumental, traduzida pelo uso constante de instrumentos de corda e de sopro nas missas e peças compostas a partir desse período. Os padres-compositores das missões jesuíticas do Paraguai, das quais faziam parte a missão de Chiquitos, tiveram grande protagonismo na

³⁸ GROUT; PALISCA, 2007, p. 311: “Em meados do século surgiram sistemas mais amplos e mais complexos de classificação estilística. O que gozou de maior aceitação foi uma ampla divisão tripartida entre estilos: *ecclesiasticus* (sacro), *cubicularis* (de câmara ou concerto) e *theatralis* ou *scenicus* (teatral ou cênico).”

consolidação do estilo moderno na música colonial latino-americana, especialmente no âmbito da música religiosa e missional³⁹.

Ao observar a presença do repertório em estilo moderno nos arquivos bolivianos, o musicólogo Piotr Nawrot definiu algumas categorias, de acordo com o estilo. Dessas, a grande maioria foi produzida em estilo moderno, com exceção da música renascentista e maneirista, ainda escrita em estilo antigo. A música instrumental de influência italiana, como as sonatas chiquitanas, já sofre influências do novo estilo que circulava nos países europeus.

Música em estilo antigo em manuscritos bolivianos tem sido impressa e investigada pelo musicólogo polonês Piotr Nawrot. Após estudar documentos musicais de nove arquivos desse país, Nawrot definiu cinco categorias estilísticas de música religiosa: 1) Renascimento e maneirismo; 2) Barroco madrigalesco; 3) Barroco à italiana (estilo *concertato*); 4) “*Mestizo o dieciochesco americano*” (mestiço ou americano do século XVIII); 5) Barroco missional. O primeiro item dessa classificação é análogo ao estilo antigo, enquanto os demais representam manifestações diversas do estilo moderno. (CASTAGNA, 2003, p. 9)

A música vocal foi, em grande medida, o ponto de inflexão da música sacra em estilo moderno na experiência missional, especialmente por ser a música composta para os atos religiosos o foco da produção musical jesuíta. Dessas obras, dezenas foram descobertas completas e nos oferecem grandes possibilidades de adaptação para flauta doce dentro da diversidade instrumental trazida por essas obras. Uma das peças frequentemente adaptadas para a flauta doce, por exemplo, é a aria *Zuipaqi Santa Maria* (AMCh 010), escrita para voz, dois violinos e baixo contínuo. Nela, observamos o uso de outros instrumentos além do baixo contínuo, a grande variedade rítmica nas vozes solistas e a valorização da harmonia num ritmo harmônico intenso. Algo interessante de se perceber é que a peça foi escrita em latim e em idioma chiquitano, como podemos ver abaixo.

³⁹ O estilo moderno catedralício foi cultivado por Manuel de Sumaya (1678-1756) nas Catedrais do México e de Oaxaca, Ignacio de Jerusalém (c.1710-1769), na Catedral do México, Esteban Salas (1725-1803) nas Catedrais de Havana e Santiago de Cuba, André da Silva Gomes (1752-1844) na Catedral de São Paulo e José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) na Catedral do Rio de Janeiro, entre outros, enquanto **Antônio Sepp** (1655-1773), **Domenico Zipoli** (1688-1726), **Martin Schmid** (1694-1772), Roque Cerutti (?-1760) e outros levavam o estilo moderno às missões da América do Sul. (CASTAGNA, 2003, p. 12, grifo nosso)

Zuipaqui Santa Maria AMCh 10 (Domenico Zipoli)	
Chiquitano	Latim
<p><i>Zuipaquî, Santa Maria, napoquînu, nauçica, asataizo zuichacu. Zumoncatî aemo, caîma zupanquiquia aibi zuiñemo moquîmana, zuichacu.</i></p> <p><i>Zuipaquî, Santa Maria, apoquîrui zuichacu, apoquîrui anacatî, zai zuizoo, ti zai zuizoo. Moo zomenot'tanu ape, Zuipaquî ta, ta apari auzuma sauaicari.⁴⁰</i></p>	<p><i>Ad Mariam properâte, Matrem piam invocâte, turris est fortíssima. Haec vos mille scutis regat; et pugnâtis, arma regat. O ter fausta proélia.</i></p> <p><i>Sub Maria haec duélla, necne terrent dirá bela. Certa est victória. Mundus fremit, caro tremet, victus orcus iugum fremit, caro tremet, mundus fremit. Tu sic pugnas Domina.</i></p>

O aumento de possibilidades com a música sacra vocal, a partir do estilo moderno, fez com que se abrisse o caminho para a música instrumental, tanto para fins didáticos quanto para fins litúrgicos e cerimoniais. Duas frentes então se formaram com os padres-músicos em Chiquitos: 1) As escolas de construção de instrumentos, para que as demandas das missões da região fossem atendidas; 2) O ensino dos instrumentos musicais dentro do contexto formativo das missões, abrangendo instrumentos de tecla, cordas e sopros, que fez com que a música instrumental na região se desenvolvesse com destaque. Além dos relatos históricos sobre a prática orquestral em Chiquitos no século XVII e XVIII, vemos salvaguardada, até hoje, a prática orquestral do repertório barroco europeu e missional por meio das partituras preservadas nos acervos (o que nos faz ter hoje um sabor) do que foi a experiência musical nas missões da região.

2.3.2 Influência de Arcangelo Corelli e Domenico Zipoli

Obras vocais e instrumentais de diversos compositores de estilo italiano circulavam nas missões jesuíticas do Paraguai e foram encontradas em seus acervos. Arcangelo Corelli e Domenico Zipoli figuram entre os principais compositores, tanto pela quantidade maior de peças encontradas nos arquivos quanto pelas influências que esses compositores trouxeram à música produzida e executada nas missões.

Arcangelo Corelli figura entre os principais compositores do período barroco e um referencial para a música realizada em Chiquitos. Nascido em Fusignano em 1653, foi em Roma que viveu a maior parte de sua vida e se consolidou como violinista e

⁴⁰ Nossa Santa Mãe Maria, alegre-te, cheia de graça. Nossa Santa Mãe Maria, alegre-te cheia de graça, cuida de nós. Nossa esperança és tu. Hoje, imploramos que você esteja conosco, cuide de nós.

compositor, sendo admitido em 1706 na Academia da Arcádia, célebre instituição que reúne, até hoje, importantes nomes da intelectualidade e das artes da Itália. Desde sua época é reconhecido como *auctoritas* no que se refere ao barroco italiano. Geminiani, violinista que foi aluno de Corelli e depois tratadista sobre o instrumento, escreve, em 1749, o seguinte sobre seu mestre e de como representa o gosto italiano:

Não tenho a pretensão de ser o inventor destes [estilo e maneira incomuns], pois outros compositores da mais alta classe foram aventureiros desta mesma *Voyage*, e ninguém com maior êxito que o celebrado Corelli, como pode ser visto em sua quinta composição sobre a *Aria della Follia di Spagnia*. Tive o prazer de conversar com ele sobre esse assunto e ouvi-o reconhecer a satisfação que obtivera ao compor [esta peça], bem como o valor que atribui a ela. (GEMINIANI, 1749 *apud* NEVES, 2017, p. 42)

De todas as obras compostas por Corelli, seu *Opus 5*, constituído por 12 sonatas para violino e baixo contínuo, citado por Geminianni no trecho anterior, serve como obra referencial do compositor, do instrumento e do estilo italiano até hoje. Diversas sonatas de Corelli foram encontradas no Acervo Musical de Chiquitos. Dentre elas, as já citadas sonatas do seu *Opus 5* se destacam. Também são encontradas adaptações de movimentos de Corelli para instrumentos de tecla escritas no próprio ambiente missional, além do que Waisman (2004) chama de Sonatas “Corellizantes”, encontradas nas missões de Chiquitos e escritas a partir de temas de Corelli. Até o momento, não foi possível encontrar informações sobre quem as compôs.

Compositor igualmente influenciado por Corelli e pelo estilo italiano, Domenico Zipoli foi um importante compositor jesuíta nascido em 1688 em Prato, na Itália. Durante seu itinerário formativo, estudou com diversos mestres de sua época, como o compositor Alessandro Scarlatti – que atuou com Corelli em Roma - e se tornou um dos mais prestigiados organistas em Roma, assumindo, em 1716, o posto de organista da *Chiesa del Gesù*, templo principal da Companhia de Jesus. Entretanto, se deixou atrair pela espiritualidade inaciana e entrou para a ordem dos jesuítas, sendo enviado de Sevilha à Argentina em 1717. Na província do Paraguai, assim como na Europa, se tornou um músico conhecido e respeitado. Entretanto, sua atuação se modificou a partir dos seus compromissos eclesiásticos. Se dedicou inteiramente à música sacra, adaptando seu modo de compor à realidade latino-americana. Não manteve a regularidade de outrora em seu ofício de compositor, decorrente das responsabilidades e prioridades impostas pela vida religiosa; entretanto, suas

composições adentram o território missional e se espalham como genuína música jesuítica. Segundo Bernardo Illari (2011, p. 515):

Zipoli atuou dentro de um quadro geralmente europeu ou ocidental. No entanto, longe de se limitar a transplantar a música barroca italiana com a qual se ocupava em Roma, adaptou-se ao seu novo público, redesenhando a música em função do outro. [...] em todos os sentidos expressos Zipoli deixa de ser apenas um compositor italiano e assume plenamente sua condição de membro da Companhia de Jesus. A isso acrescento agora que essa condição é consequência das características e tensões do contexto latino-americano em que atuou: Zipoli era jesuíta e compositor, sim, mas, ao sê-lo, tornou-se latino-americano.⁴¹

Os relatos da época também dão conta da presença da música de Zipoli nas missões jesuíticas e de como ela era benquista nos relatos da Ordem. Segundo José Manuel Peramás, em relato de 1768 no livro *Annus patiens sive Ephemerides, Quibus continetur iter annuum Jesuitarum Paraquariorum* sobre as viagens dos jesuítas no território provincial, nas missões da região se executava música dos mais famosos compositores italianos, cujas obras eram trazidas da Itália pelos jesuítas. Entretanto, se executava especialmente música de Domenico Zipoli, jesuíta da província e “músico de elegância superior”:

[Nas reduções] os cantores eram excelentes. Do enorme grupo de crianças, foram escolhidos para o canto aqueles que se destacavam entre os demais pela maior doçura e elegância de suas vozes. Sua única ocupação era aprender música. As obras que usavam então foram encomendadas pelos jesuítas à Itália; e as melhores composições dos mais famosos [autores] italianos eram encontradas entre os guaranis. Foram introduzidas as composições musicais de Zipoli, um jesuíta da Província do Paraguai, outrora músico romano, a quem - ah! – silenciou uma morte muito precoce; e que se ele tivesse permanecido em Roma, talvez o chefe do Orbe tivesse ouvido um músico de elegância superior. (PERAMÁS *apud* ILLARI, 2011, p. 537)⁴²

⁴¹ Zipoli actuó dentro de un marco generalmente europeo y occidental. Sin embargo, lejos de efectuar un mero trasplante de la música barroca italiana que le ocupaba en Roma, se adaptó a su nueva audiencia, rediseñando la música en función del Otro. [...] en todos los sentidos expresados Zipoli deja de ser solamente un compositor italiano y asume plenamente su condición de miembro de la Compañía de Jesús. A ello agregaré ahora que tal condición es consecuencia de las características y tensiones del contexto latinoamericano en el que actuó: Zipoli fue jesuita y compositor, sí, pero, al serlo, se volvió latinoamericano.

⁴² Cantores lectissimi erant. Eligebantur ad cantum ex infinito Puerorum grege, qui dulciori, et elegantiori voce inter caeteros eminebant. Horum unum erat opus musicem discere. Formae autem quibus utebantur inde usque Italiâ à Jesuitis petebantur: erantque inter Guaranios celebriorum Itatorum nobiliores harmoniae complexiones. Penetrarant etiam eò compositiones musicales Zipoli Jesuitae Provinciae Paraquariae, Musici olim Romani, quem ah! Nimum imatura mors mutum reddidit; et qui si Roma mansisset, elegantiorum fortasse musicum namquam caput Orbis audisset.

Em 1770, Jaime Oliver igualmente relata a presença de música de Zipoli no contexto missional, mesmo passados quase quarenta anos de sua morte, ocorrida em 1727. Essa música estava ligada a uma grande diversidade instrumental, explorada por Zipoli em sua obra:

Todas as cidades têm grupos musicais completos, com cerca de trinta músicos; os sopranos são muitos e bons, porque são escolhidas as melhores vozes de toda a cidade, direcionando-as desde a mais tenra idade à escola de música, cujos professores trabalham com grande tenacidade e cuidado: e verdadeiramente merecem o título de professores, pois com perfeição sabem [música], e talvez componham muito bem: Embora eles não precisem disso, pois têm as melhores composições da Itália e da Alemanha trazidas pelos procuradores e missionários, que eram destes lugares, e as obras de Zipoli: estão bem providos de muitas e boas partituras para todas as suas festas, que eles usam com perfeição, que devem ao trabalho e aplicação dos padres italianos e dos professores de música alemães que os ensinaram com tanto esmero como se não tivessem outra coisa para fazer. Os instrumentos são bons: há órgãos, cravos, harpas, *trombas marinas* e *trompas da caccia*, trompetes, muitos e bons violinos, violones, *bajones*, oboés ou *chirimias* [charamelas]. A música é completa em todos os povoados; embora em alguns seja maior e melhor do que outros.⁴³ (OLIVER *apud* ILLARI, 2011, p. 536)

Um ponto a se refletir, entretanto, é a atuação musicológica tradicional ligada à experiência de Chiquitos e seu acervo, já que, devido ao reconhecimento que já possuía Zipoli e outros compositores europeus, os pesquisadores, em grande parte, concentraram suas forças na busca pelo repertório desses compositores no acervo colonial. Surgiam, dessa forma, Zipolis “italianos”, “bolivianos”, “argentinos”, “paraguaios”, fruto das narrativas e objetivos de cada musicólogo. Comenta Castagna (2008, p. 40):

Embora houvesse muitas diferenças entre os musicólogos brasileiros que atuaram entre as décadas de 1960 a 1980, foi comum a ênfase no período colonial, nas obras-primas e em autores que tivessem condições de serem associados aos seus contemporâneos europeus de destaque, mesmo que essas tendências já estivessem sendo abandonadas na musicologia europeia, que visava não mais estudar “a grandeza própria de um artista”, mas sim as modificações da música no tempo (PORTO, 1962:28). Surgia, no Brasil, dessa maneira, a tendência que podemos denominar de “exclusivismo

⁴³ Todos los Pueblos tienen su Música Completa como de 30 músicos; los sopranos son muchos Y buenos, pues se escogen las mejores voces de todo el Pueblo, aplicandolos desde su mas tierna edad à la Escuela de la Música, Cuios Maestros trabajan con gran teson, y Cuidado: y Verdaderamente Merecen el titulo de Maestros, pues con perfeccion la saben, y tal Vez componen mui bien; Aunqe. esto no necesitan, pues tienen Composiciones de las mejores de Ytalia y Alemania traídas de los Procuradores y Misioneros, qe. Fueron de estas partes, y las obras de Sipoli: estan pues mui proveidos de ms. y buenos papeles pa. todas sus fiestas, qe. Usan con perfeccion, la qe. Deben al trabajo, y aplicacion de los PP.s Ytalianos, y Alemanes Maestros de Música, qe. les enseñaron com tanto esmero como si no tubiessen otra cosa qe. hazer. Los instrumentos son buenos: hay Organoz Claves, Arpas trompas marinas, y trompas de Caza, Clarines, ms. y buenos Violines, Violones, bajones obuees, ò Chirimias. En todos los Pueblos es completa la Música; si bien en unos es mayor y mexor qe. em otros.

autoral”, ou seja, uma íntima relação entre compositor e musicólogo, segundo a qual um pesquisador estudava preferencialmente as obras de um determinado compositor, ao mesmo tempo em que as obras desse compositor deveriam ser preferencialmente estudadas pelo mesmo musicólogo. E isso nem foi exclusividade brasileira. Leonardo WAISMAN (1998) já identificava essa tendência na América Latina, enfatizando a relação que distintos musicólogos haviam estabelecido com a música do compositor italiano Domenico Zipoli (1688-1726), radicado desde 1717 em Córdoba (hoje Argentina, mas então pertencente ao Paraguai) e cujas obras foram principalmente preservadas na Bolívia: surgia, assim, um Zipoli italiano, um Zipoli boliviano, um Zipoli paraguaio e Waisman preconizava o possível surgimento de um Zipoli argentino.

O recorte feito pelos pesquisadores trouxe sérios problemas no tocante ao registro e salvaguarda da produção musical dos nativos, que permanece como “anônima” nos grandes acervos da música colonial latino-americana. Pereira (2011, p. 20) comenta que, alguns anos após a dissolução das missões jesuíticas da região, surgiram registros de vários compositores indígenas com “nome e sobrenome”. O que nos leva a pensar que não existiram compositores dos povos indígenas, ainda que escrevessem música europeia? Veremos ao longo do trabalho que, em aspectos de interpretação, alguns grupos resgatam o uso de instrumentos locais na interpretação do repertório missional. Isso, sem dúvida, nos ajudará a pensar as possibilidades do uso da flauta doce nesse repertório.

3 A FLAUTA DOCE E A MÚSICA VIOLINÍSTICA

O encontro entre a flauta doce e o repertório executado pelo violino remonta ao renascimento, e é sistematizado durante o período barroco, no qual a prática da adaptação do repertório, sobretudo num contexto de crescimento do mercado editorial de partituras e de expansão além-mar, incluindo os territórios missionários na América do Sul. Neste capítulo, veremos como a prática da música italiana – sobretudo a adaptação do repertório violinístico para a flauta doce, tendo em Corelli um importante representante, vai fundamentar a proposta de adaptação contemporânea do repertório missional instrumental, escrito em grande parte para violino, mas que pode ser igualmente um repertório em potencial para os flautistas doces.

3.1 A VERSATILIDADE COMO PRINCÍPIO

A música desenvolvida nas missões chiquitanas, conforme apresentado no segundo capítulo, tem como marca a versatilidade. Essa versatilidade se configura, dentre outros aspectos, na ampla possibilidade de instrumentação. Entretanto, no caso jesuítico, a adaptação vai além do aspecto técnico-musical, se apresentando como alternativa pastoral ante as dificuldades no trato com os povos originários, com o poder colonial e com a própria ordem e suas normas internas. A adaptação se deu tanto no discurso como no método, decorrente do “enfrentamento de culturas e religiões tão diferentes da cristã ocidental. Quanto mais complexas eram a vida e a religião dos outros povos, crescia a necessidade de adaptação.” (COSTA, 2005, p. 86).

A adaptação enquanto estratégia na catequização foi necessária sobretudo num primeiro momento de aproximação entre os padres e os indígenas, e a música já era usada como elemento de contato com o divino. Nesse processo, muitas melodias dos próprios nativos eram adaptadas aos textos cristãos – boa parte deles traduzidos ao vernáculo, no caso os idiomas indígenas falados na região e o espanhol – e utilizadas no contexto eclesiástico.

Refletindo sobre o poder da música, também não devemos nos surpreender que houvesse ferozes discussões entre os jesuítas se era seguro adotar e adaptar essas melodias indígenas. Que significados e afetos os jesuítas extraíam ao usar essas melodias? O método e o uso da música como modelo para a missão é o que há de extraordinário aqui. A adaptação do modelo

revela o aprimoramento da missão à mensagem cristã. (KENNEDY, 2007, p. 23)⁴⁴

No caso da música, indo além dos objetivos pastorais, a adaptação se dava em face às estruturas disponíveis, do que era possível e mais prático de ser feito. Sobre isso, Rondón também comenta dois outros aspectos apresentados pelos cronistas da época: a falta de conhecimento musical de parte dos padres jesuítas, que compuseram e ensinaram música a partir do pouco que sabiam, e a opção pela simplicidade, por fazer o que propiciava o contato com os nativos. É importante lembrar que, a exemplo do período formativo de Domenico Zipoli na Companhia de Jesus, no início do século XVIII, a música não tinha destaque na formação dos jesuítas, herança traduzida na máxima jesuíta seiscentista “*Jesuita non cantat*” (“jesuíta não canta”). Figuras de maior destaque da história da música missional, como Zipoli, Sepp e Schmidt, que tiveram formação musical paralela e puderam desenvolver um trabalho de maior envergadura na experiência missional, são exceções, como nos explica Rondón:

A maioria dos missionários “não conhecia 'o estilo'”, seja porque não tinham concluído a sua formação, seja porque privilegiavam ter múltiplos recursos que lhes permitissem adaptar-se melhor às situações e necessidades pastorais locais”, assinalando que entre eles predominava mais “praticidade do que maestria”, ou seja, atingiram um conhecimento musical básico – segundo B. Illari - mas sem ser “especialistas” como as figuras que a história oficial da música missionária consagrou (Vaisseau, Berger, Sepp, Zipoli, Schmidt, entre outros). Um deles, Sepp, ao constatar o nível da música reducional que encontrou ao chegar, aponta fartamente a falta de criatividade⁴⁵ dos músicos indígenas, ao mesmo tempo em que destaca sua capacidade de imitar ou replicar, tanto na interpretação quanto na luteria.⁴⁶ (RONDÓN, 2009, p. 19)

⁴⁴ Reflecting on the power of music, we are also not surprised that there were fierce arguments among the Jesuits whether it was safe to adopt and adapt these Indian tunes. What meanings and emotions were the Jesuits tapping into by using these melodies? The method and use of music as a template for mission is what is extraordinary here. The adaptation of the template reveals the honing of the mission to the Christian message.

⁴⁵ Sepp, em seus escritos, retrata uma “falta de criatividade” por parte dos nativos. Mais à frente (p. 32), acerca desse tema, comenta Rondón: “Son numerosos los taxativos testimonios de los misioneros respecto de las limitaciones de sus músicos indígenas referente a que no tenían capacidad creativa alguna a la vez que descollaban en la copia y la réplica. Lo que creo es que no eran limitaciones intelectuales, ni falta de creatividad u originalidad, sino simplemente de la carencia vivencial del proceso que sus guías jesuitas no les pudieron transmitir. Lo que postulo, entonces, respecto de la categoría barroco que compartimos instrumentalmente, es que en nuestras latitudes lo que se observa son expresiones culturales barrocas, pero en término de productos, no de procesos, de réplicas de los primeros, no de estos últimos.”

⁴⁶ En su mayoría los misioneros “desconocían ‘el estilo’, o porque no había completado su formación, o porque privilegiaban contar con recursos múltiples que les permitieran adaptarse mejor a las situaciones y necesidades pastorales locales”, señalando que entre ellos predominaba más “practicidad que maestría”, o sea que alcanzaron un conocimiento musical básico – a decir de B. Illari - pero sin

A adaptação, entretanto, era algo comum na prática musical do século XVI – XVIII não só na América missional, mas também no continente europeu. As composições eram adaptadas, rearranjadas e republicadas para diversas formações instrumentais, sendo uma delas a adaptação do repertório violinístico para flauta doce, ponto transversal de nossa pesquisa.

3.2 A ADAPTAÇÃO PARA FLAUTA DOCE: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Tomando o século XVI como ponto de referência, já vemos registros acerca do uso do *consort* de flautas doces, seja na música de câmara ou na música sacra. Seu uso, entretanto, é uma dentre tantas possibilidades de instrumentação aberta, flexível, que a polifonia proporciona. Reservada à centralidade da voz como instrumento a ser imitado⁴⁷, os compositores deixavam em aberto a configuração instrumental, já que muitas peças eram publicadas como adequadas e próprias para serem tocadas por todos os instrumentos. Sobre isso, comenta Lasocki (*apud* Spanhove, 2009, p. 54):

A primeira coleção publicada que especifica a execução com flautas doces foi *Vingt et sept chansons a quatre parties desquelles les plus convenable a la fleuste dallemant...et a la fleuste a neuf trous* (Paris: Pierre Attaignant, 1533), que contém 14 canções a quatro vozes, específicas para flautas doces. A *Musique de joye* de Jacques Moderne (c. 1550) contém ricercars e danças destinadas originalmente à execução instrumental por "*espinetes, violons & fleustes*" [espinetas, violinos e flautas doces]. Os flautistas doces, então, continuaram a executar peças vocais, especialmente aquelas notadas nas *chiavi naturali* bem como danças, adicionando música instrumental escrita em imitação de estilos vocais. Embora o número de peças que especificam a flauta doce seja pequeno, os instrumentos certamente participaram do grande número de peças publicadas que são convenientemente chamadas de "*convenables et propres a jouer de tous instrumens*" (adequadas e apropriadas para tocar em todos os instrumentos - Tielman Susato) ou alguma designação semelhante.⁴⁸

llegar a "ser 'especialistas' como las figuras que la historia oficial de la música misional consagró (Vaisseau, Berger, Sepp, Zipoli, Schmidt, entre otros). Uno de estos, Sepp, al constatar el nivel de la música reduccional que encontró a su llegada, señala abundantemente la falta de creatividad de los músicos indígenas, a la vez que destaca sus capacidades para imitar o replicar, tanto en su interpretación como en la luthería.

⁴⁷ Silvestro Ganassi, em seu tratado Fontegara (1535) comenta: "Vós deveis saber que todos os instrumentos musicais são, em relação e em comparação à voz humana, menos dignos. Portanto, nós nos esforçaremos para aprender com ela e imitá-la." (GANASSI *apud* TETTAMANTI, 2010, p. 77)

⁴⁸ The first published collection that specifies performance on recorders was *Vingt et sept chansons a quatre parties desquelles les plus convenable a la fleuste dallemant...et a la fleuste a neuf trous* (Paris: Pierre Attaignant, 1533), which contains 14 four-part chansons marked for recorders. Moderne's *Musique de joye* (ca. 1550) contains ricercars and dances intended primarily for instrumental performance on "*espinetes, violons & fleustes*" [spinets, violins, and recorders]. Recorder players thus continued to perform vocal pieces, especially those notated in the *chiavi naturali*, as well as dances,

Os instrumentistas, em seu cotidiano, também lidavam com a adaptação do repertório. Era levado em conta o princípio da disponibilidade: dadas as limitações de diversas ordens, o que era possível de ser feito? Nesse contexto, alguns músicos deviam, inclusive, tocar vários instrumentos, e essa constante adaptação exigia, também, a adequação do repertório à instrumentação e aos músicos disponíveis. Transposição, adaptação, adição e supressão de vozes, improvisação e diminuição eram algumas das técnicas que já eram utilizadas nesse período. Carlo Lo Presti (*apud* TETTAMANTI, 2010, p. 17), ao falar sobre os *piffari* de Veneza, relata um pouco dessas práticas nesse contexto:

Ganassi foi contratado com o cargo de 'contralto'. Logo depois, os instrumentos de palheta dupla (charamelas e bombardas), de timbre áspero, foram substituídos pelos cornetos, obtendo uma sonoridade mais próxima àquela dos grupos vocais. Porém aos *piffari* era requerido também saber manusear as flautas: um documento de 1515, relativo à *Scuola Grande di San Marco*, prescrevia que: "dita procissão [...] deveria ser acompanhada pelas trombetas e *piffari*, os quais, ao ir e vir da *scuola*, em toda a solenidade junto com a missa deveriam tocar, fosse com trombetas e *piffari*, como com flautas e *cornettos* [...]" Este documento testemunha também a participação dos *piffari* na liturgia, em ocasiões solenes: o repertório destas companhias de fato incluía motetos dos mais famosos mestres franco-flamengos, apropriadamente adaptados às características sonoras dos grupos instrumentais. As intervenções iam da transposição para uma quarta ou quinta acima, com a inserção de novas partes graves para os trombones; à improvisação de contrapontos, até à prática extemporânea da diminuição. Sobre esta última se volta a atenção de Ganassi: ele quer divulgar uma prática cultivada até aquele tempo por um restrito círculo de músicos profissionais.

A prática de adaptação com conjuntos de flautas doces é encontrada não somente no uso da música de câmara, mas também na música de igreja. Segundo Julia Miller, a música da catedral de Sevilha exerceu grande influência na música do Novo Mundo, especialmente no contexto da música catedralística na América Espanhola. Na catedral de Sevilha, Francisco Guerreiro, que, durante vários anos, foi seu *maestro di capilla*, registrou que, nas festas do coro, sempre deveria ser utilizado um grupo de flautas (MILLER, 2019, p. 349). A flauta doce também era comumente

adding instrumental music written in imitation of vocal styles. Although the number of pieces that specify recorders is small, the instruments would surely have partaken in the large number of published pieces that are helpfully said to be "convenables et propices a jouer de tous instrumens" (suitable and appropriate for playing on all instruments - Tielman Susato) or some such similar designation.

associada ao tempo do Natal, o que fazia com que fosse recorrentemente utilizada nas festas da Calenda⁴⁹, do Natal e da Epifania (*Fiesta de los Reyes*).

Por que as instituições exigiriam o uso de flautas doces nesses dias específicos? A inclusão de Guerrero de flautas doces para todos os dias de festa com o coro pode ter servido para aumentar a variedade nesses serviços. Talvez, requisitar esses instrumentos em celebrações em dias específicos implique que seu uso nessas ocasiões carregasse algum significado especial. O simbolismo valorizado culturalmente pode ter motivado algumas dessas escolhas. As flautas doces e outros membros da família das flautas têm uma associação simbólica muito antiga com cenas pastorais e pastores, o que pode explicar a sua inclusão musical nas festividades da Calenda, do Natal e da Epifania.⁵⁰ (MILLER, 2019, p. 352)

A prática da adaptação de música polifônica para flauta doce não só se mantém, como se expande à música para instrumento solista, no período barroco. Robert Donington, em seu livro *The interpretation of Early Music* (1963), discute as possibilidades de instrumentação, apresentando a versatilidade como prática da época, já que grande parte das edições previam as trocas de instrumento, por mais que, originalmente, determinado repertório fosse pensado para um instrumento específico, em um advento do desenvolvimento da escrita idiomática. Ampliar e facultar a escolha da instrumentação também era algo rentável, já que, num contexto de ampliação do comércio de partituras por toda a Europa, oferecer versatilidade na instrumentação de uma obra era sinônimo de mais vendas. Donington ainda cita diversos tratados da época, como L'Affilard, Couperin e Rameau, como forma de justificar historicamente a prática da adaptação de um mesmo repertório para outros instrumentos.

Percebemos, a partir das orientações históricas do século XVII, que a interseção entre o repertório para violino e para flauta doce se dava gradualmente. Michel L'Affilard, por exemplo, sugere a simples transposição para a tonalidade mais adequada ao instrumento que for tocar uma de suas peças. Já Couperin, em suas

⁴⁹ A Calenda se refere ao anúncio do Natal, tradicionalmente feito na missa da noite do Natal, realizada na madrugada do dia 24 para o dia 25 de dezembro. Isso nos leva a concluir que, de fato, se refira a esta solenidade.

⁵⁰ Why might institutions have required the use of recorders on these particular days? Guerrero's inclusion of recorders for all feast days with coro might have served to augment the provision of variety in those services. Perhaps calling for these instruments in celebrations on specific days implies that their use on those occasions carried some special meaning. Culturally valued symbolism might have motivated some of these choices. Recorders and other members of the flute family have a very long symbolic association with pastoral scenes and shepherds, which may explain their musical inclusion in festivities of the Calenda, Christmas, and Epiphany.

orientações para os *Concertos royaux* (1722), abre a possibilidade de novas configurações instrumentais, o que demonstra traços de versatilidade no que se refere ao uso dos instrumentos. Segundo o compositor, “combinam não só o cravo, mas também o violino, a flauta, o oboé, a viola da gamba e o fagote. Repete a mesma ideia no prefácio de seu *Troisième livre de pièces de Clavecin* (1722), no qual admite a execução de suas peças também com duas flautas ou dois violinos, por exemplo, “entendendo-se que aqueles que as executem adaptem-nas à extensão delas.”

Quanto à execução do repertório violinístico com flauta, Jean-Philippe Rameau, no prefácio de suas *Pieces de clavecin en concerts* (Paris, 1741), nos dá importante solução aos problemas de adaptação, como cordas duplas ou acordes:

[Quando substituindo a flauta] se encontrar acordes, é necessário escolher a nota que faz a melodia mais bonita e que normalmente é a mais aguda. 'No que diz respeito às notas que ultrapassam a extensão da parte inferior da flauta, transponha a passagem uma oitava acima, entre os sinais mostrados; [mas] em uma passagem rápida de várias notas, basta substituir as que descem muito abaixo por notas vizinhas da mesma harmonia, ou repetir aquelas que julgar adequadas. (*apud* DONINGTON, 1963, p. 437) ⁵¹

O século XVIII testemunhou uma grande produção musical para outros instrumentos, como o traverso (flauta transversa barroca) e o violino. Algumas sonatas tiveram adaptação contemporânea publicada para flauta doce, como no caso do Opus 5 de Corelli, original para violino. Entretanto, alguns artifícios práticos eram adotados no dia-a-dia dos instrumentistas. Segundo Rowland-Jones (*apud* THOMSON, 1995, p. 51),⁵² “os flautistas [doces] eram incentivados por Telemann e outros a transpor a música para traverso e violino uma terça menor acima, como frequentemente acontecia, para acomodá-la para uma flauta doce contralto em fá”. A flauta de voz, afinada em ré, também era uma possibilidade para aqueles que queriam tocar peças originais para outros instrumentos, já que, com ela, não havia necessidade de transposição, pelo menos para o repertório de traverso.

⁵¹ Jean-Philippe Rameau, 1741: '[When substituting the flute] if one finds chords, it is necessary to choose the note which makes the most beautiful melody, and which is ordinarily the highest. 'With regard to notes which pass beyond the compass at the bottom of the flute [take the passage an octave up, between the signs shown; [but] in a rapid passage of several notes, it is sufficient to substitute for those which descend too low the neighboring ones in the same harmony, or to repeat those which one deems fit.'

⁵² But recorder players were invited, by Telemann and others, to transpose flute or violin music a minor third up where suitable, as it often was, to accommodate it to the treble recorder in F.

Além disso, embora houvesse muitas sonatas para flauta, especialmente de compositores franceses, os flautistas frequentemente adaptavam composições para violino, e compositores como Leclair indicavam aquelas que eram adequadas. Em suas *Pièces de Clavecin en concert*, Rameau aconselha os flautistas exatamente como modificar a parte de violino. Um flautista doce pode, com proveito, estender seu repertório às sonatas para flauta de J. S. e C. P. E. Bach (incluindo as duas sem acompanhamento), Leclair, Stanley, Boismortier, Locatelli e outros. Abre-se então a possibilidade de combinar o prazer com a formação, tocando as doze *Sonatas Metódicas* de Telemann (1728 e 1732), que incluem suas sugestões de ornamentação para os movimentos lentos, bem como as suas doze sonatas de 1734, também para violino ou traverso. (ROWLAND-JONES *apud* THOMSON, p. 52)⁵³

Na rica prática musical do *settecento*, veremos que a música violinística e os tratados escritos para o instrumento nos dão valiosos direcionamentos que, adaptados às especificidades da flauta doce, nos ajudarão na construção da adaptação do repertório, objeto deste trabalho.

3.3 A MÚSICA DE CORELLI COMO MODELO DE ADAPTAÇÃO

Com a ampla circulação de partituras na Europa e no Novo Mundo e um pujante mercado editorial, muitos editores, compositores e músicos profissionais se dedicaram à prática da transcrição, buscando ampliar o repertório instrumental e suas possibilidades de execução. Em alguns casos, vemos também a transcrição usada como ferramenta didática, a exemplo do livro *Sones mo organo*, de 1746, publicado em San Rafael de Chiquitos (Bolívia) e atribuído a Martin Schmid. O livro chiquitano conta com uma série de peças a serem utilizadas pelos músicos de teclas, como órgão e cravo, dentre elas, uma série de movimentos de sonatas do Op. 5 de Arcangelo Corelli, adaptadas e compiladas em duas sonatas, conforme apresenta o pesquisador Leonardo Waisman na tabela abaixo.

⁵³ Furthermore, although there were plenty of flute sonatas, especially by -French composers, flautists often adapted compositions for violin, and composers such as Leclair indicated -those which were' suitable. In his *Pièces de Clavecin en concert* Rameau advises flautists exactly how to modify the violin part. A recorder player can profitably extend his repertoire to flute sonatas by J. S. and C. P. E. Bach (including the two unaccompanied ones), Leclair, Stanley, Boismortier, Locatelli and others. The possibility is then opened up of combining pleasure with instruction by playing Telemann's twelve *Sonate metodiche* (1728 and 1732) which include his suggestions for ornamenting the slow movements, as well as his twelve sonatas of 1734, also for violin or flute.

TABELA 2: Obras de Corelli adaptadas para tecla nas primeiras páginas dos manuscritos R80 e R79 do Acervo Musical de Chiquitos⁵⁴.

	CATÁLOGO	MOVIMENTO	COMPASSO	TÍTULO EM R80	TÍTULO EM R79	CORELLI	COMENTÁRIO
Sonata 1	Te17a	I	2/4	Sinfonia	<i>Pitipié</i>	Sem concordâncias	
	Te17b	II	3/4	Alegre	(sem título)	Op. 5 n. 7, Corrente	Várias modificações
	Te17c	III	3/4	Grave	<i>Quitazol</i>	Sem concordâncias	
	Te17d	IV	6/8	Giga	(sem título)	Op. 5 n. 8, Giga	Transposta e muito modificada
Sonata 2	Te18	I	2/4	(sem título)	<i>Endechas</i>	Op. 5. n. 7, Preludio	Poucas modificações
	Te19	II	C	Prelúdio	(Não está)	Sem concordâncias	
	Te20	III	3/4	Adagio	<i>Suspiros</i>	Op. 5 n. 7, Sarabanda	Quase sem modificar
	Te21	IV	6/8	Giga	(Sem título)	Op. 5 n. 7, Giga	Só modificações para preencher harmonia.

Fonte: WAISMAN, 2004, p. 4.

Não é de se estranhar que a música de Corelli tenha sido conhecida e interpretada nas missões jesuíticas. Corelli, e especialmente seu Opus 5, é tido como obra de referência para o estilo italiano desde a época de publicação. Por causa disso, se difundiu rapidamente por toda a Europa, tendo sido republicada por mais de cinquenta vezes durante o século XVIII, em cidades como Amsterdam, Londres, Madri, Paris e Veneza, importantes centros da música no Velho Continente.

Muitas peças de Corelli foram adaptadas para flauta doce, e nomes como Johann C. Schickhardt⁵⁵ e John Walsh figuram entre os responsáveis por transcrições para flauta doce. Dentre elas, a *Follia* da *Sonata XII* Op. 5 se destaca como exemplo de transcrição histórica, já que foi publicada em 1702, dois anos após a publicação

⁵⁴ No Acervo Musical de Chiquitos, “R” se refere ao local onde o manuscrito foi encontrado: nesse caso, San Rafael de Chiquitos. Já o termo “TE”, que vemos na tabela apresentada por Waisman (2004), é utilizado para as peças escritas para instrumentos de tecla, como é o caso encontrado no “Sones mo organo”.

⁵⁵ Carl Dolmetsch, 1957: “About 1710, Corelli's violin solos and trios were transcribed by the recorder virtuoso, J. C. Schickhardt. His portrait, which is in my possession, shows him holding a fine treble recorder, apparently the identical twin of the instrument on which Arnold Dolmetsch taught himself to play [a Bressan]. On a table by Schickhardt's side can be seen a volume bound in red leather, on which is printed in gilt lettering: Corelli's Solos for the Flute”. Disponível em: <http://www.instantharmony.net/Music/schickhardt.pdf>. Acesso em: 05/12/2022.

original em Roma (1700). Além disso, hoje, a *Follia* figura entre as principais peças do repertório italiano para flauta doce, o que nos fez escolhê-la como exemplo de transcrição e caminho para a adaptação do repertório missional não-original para o nosso instrumento.

A versão da *Follia* de Corelli publicada por Walsh⁵⁶ foi, possivelmente, adaptada para flauta doce por John Banister II. Essa versão é referência para outras edições modernas, como a de Hans Martin Linde (SCHOTT, 1972). Comenta Lasocki (1997):

Em 1702, dois anos após a publicação das sonatas para violino solo de Corelli, Op. 5, Walsh publicou um arranjo anônimo para flauta doce das seis últimas delas (as sonatas de câmara) feitas "com a aprovação de vários mestres eminentes", que evidentemente não podiam ser nomeados. Um desses mestres pode muito bem ter sido John Banister II, conhecido violinista, flautista e promotor de concertos, que ajudou a importar de Roma as sonatas para violino em 1700. O arranjo das variações de *La Follia*, Op. 5 no. 12, é de longe a obra mais virtuosística de flauta doce que Walsh já publicou, e tornou-se justificadamente famosa em nossos dias. Duas das sonatas das primeiras seis sonatas de Corelli (as sonatas da *chiesa*), n. 3 e 4, foram publicadas como bônus em uma coleção.⁵⁷

3.3.1 A adaptação para flauta doce de John Walsh (Londres, 1702)

A partir de nossa observação, dividimos as estratégias utilizadas por Walsh/Banister II em cinco aspectos: tessitura/tonalidade, oitavação, articulação, cordas duplas e dinâmica. Na versão original para violino (Roma, 1700), escrita em ré menor, Corelli escreve em tessitura que vai do Sol² ao Mi⁴, o que impossibilita inclusive, o uso da flauta de voz, já que a nota mais grave possível seria o Ré³. Walsh então, opta por reescrever a peça uma quarta acima, resultando na tonalidade de Sol menor, mais adequada à flauta doce.

⁵⁶ Arcangelo Corelli. Six Solos for a Flute and a Bass Being the Second Part of his Fifth Opera...the Whole Exactly Transpos'd and Made Fitt for a Flute and a Bass with the Approbation of Several Eminent Masters. John Walsh & John Hare, [1702] Price 4s. (Smith 85,112) John Walsh, ca. 1730; no. 111. (Smith-Humphries 442).

⁵⁷ LASOCKY, 1997: "In 1702, two years after the publication of Corelli's solo violin sonatas, Op. 5, Walsh published an anonymous recorder arrangement of the second six of them (the chamber sonatas) made "with the approbation of several eminent masters," who could evidently not be named. One of these masters might well have been John Banister II, the well-known violinist, recorder player, and concert promoter, who had had a hand in importing the violin sonatas from Rome in 1700. The arrangement of the variations on *La Follia*, Op. 5 No. 12, is by far the most virtuoso recorder work that Walsh ever published and become justly famous in our own day. Two of the sonatas, nos. 3 4, from the first six of Corelli's sonatas (the church sonatas) were published as a bonus in a collection."

Entretanto, a transposição, por si só, resultaria na tessitura Dó3-Lá4, o que ultrapassa a tessitura da flauta contralto, instrumento a ser utilizado para esse repertório. A partir disso, tendo como objetivo a reorganização das notas, a versão de Walsh opta pela oitavação, mudando a oitava ascendente ou descendente para que os trechos muito agudos ou graves se adequem à extensão da flauta doce contralto. Essa ferramenta também é utilizada para questões de idiomatismo, buscando adequar melhor os trechos que não se adequam para o instrumento cuja adaptação está sendo feita.

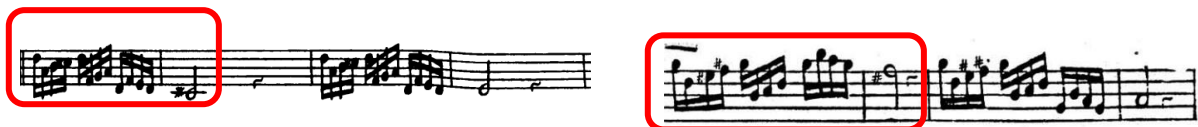
Figura 9: Exemplo de oitavação para adequação de tessitura. Sonata Op.5/12, compassos 133-136.



Fonte: CORELLI, 1700

Fonte: CORELLI (*apud* WALSH, 1702)

Figura 10: Exemplo de oitavação para adaptação idiomática. Sonata Op.5/12, compassos 49-52.

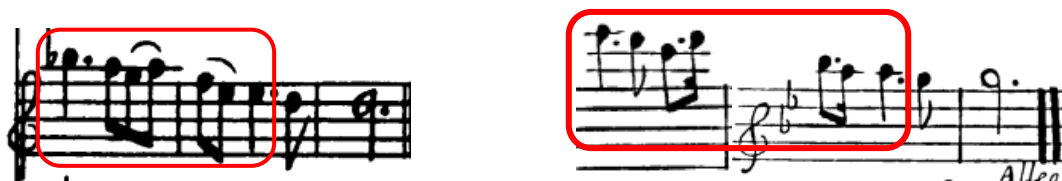


Fonte: CORELLI, 1700

Fonte: CORELLI (*apud* WALSH, 1702)

Walsh não realiza muitas alterações ligadas à articulação. Mantém a maioria das ligaduras propostas por Corelli. Entretanto, altera algumas finalizações de variações, transcrevendo, então, a alteração da articulação, como vemos nos compassos 30 e 159, por exemplo.

Figura 11: Diferenças de articulação entre Corelli e Walsh. Sonata Op. 5/12, compasso 30.



Fonte: CORELLI, 1700

Fonte: CORELLI (*apud* WALSH, 1702)

Outro aspecto a se observar é o uso de cordas duplas, recurso idiomático característico da escrita para cordas e presentes em todo momento na composição de Corelli. Uma das propostas usadas na transcrição para flauta doce é o desmembramento das terças, com as notas do intervalo tocadas sucessivamente – uma depois da outra – ao invés de simultaneamente, fazendo uso alternado de movimentos ascendentes ou descendentes: se o primeiro intervalo foi ascendente (nota mais grave para nota mais aguda), o segundo se apresenta com o oposto, e assim por diante. Sendo assim, recorre-se à diminuição dos valores das notas para que a quantidade maior de notas decorrente da adaptação corresponda à duração de tempo original. Um dos exemplos é a variação iniciada no compasso 81 da *Follia*, cujos primeiros compassos apresentamos abaixo.

Figura 12: Cordas duplas em *La Follia*: uma proposta. Sonata Op. 5/12, compassos 81-82.



Fonte: CORELLI, 1700



Fonte: CORELLI (*apud* WALSH, 1702)

Outro mecanismo é a escolha de uma das notas da terça a ser tocada. Em geral, Walsh opta pela mais aguda, algo que também é proposto por Rameau, conforme vimos na citação de Robert Donington⁵⁸.

Figura 13: Cordas duplas e o uso da nota superior. Sonata Op. 5/12, compassos 65-66.



Fonte: CORELLI, 1700



Fonte: CORELLI (*apud* WALSH, 1702)

Percebemos que a versão de 1702 também se preocupa com questões ligadas à dinâmica e à sonoridade. Em determinados trechos, Walsh opta por deixar uma oitava acima mesmo tendo a opção de manter na oitava inferior, o que nos leva a

⁵⁸ Vide página 61.

acreditar que, de fato, ele preferiu manter o trecho mais brilhante ou com maior sonoridade, por exemplo. Um exemplo disso está na última variação, como veremos abaixo.

Figura 14: Nuances de dinâmica a partir da relação de alturas (compassos 346-349).



Fonte: CORELLI, 1700

Fonte: CORELLI (*apud* WALSH, 1702)

3.3.2 Corelli *apud* Geminiani: um olhar para a música italiana

Como mencionado anteriormente, o Op. 5 de Arcangelo Corelli já era largamente difundido e utilizado na Europa e em além-mar em meados do século XVIII. Segundo Zaslav (1996, p. 95⁵⁹), ainda hoje as sonatas de Corelli seguem tendo protagonismo enquanto repertório de alto valor pedagógico por três motivos principais: como estudo para violinistas novatos em formação, modelo de composição e base para improvisação e ornamentação no estilo italiano do começo do século XVIII.

Os compositores e tratadistas da época já viam na obra célebre de Corelli o mesmo potencial. Além das muitas republicações, diversas versões ornamentadas por músicos da época como Tartini⁶⁰, Duborg⁶¹, Matteis⁶² e Veracini⁶³ são encontradas nas bibliotecas da Europa⁶⁴. Geminiani, por sua vez, utilizou Corelli como referência para sua obra teórica e composicional, o que podemos ver em sua adaptação publicada por Walsh do Opus 5 para dois violinos, cordas e baixo contínuo (Londres,

⁵⁹ Their pedagogical value lay, presumably, in three areas: (1) as etudes - Op. 5 contains a body of finely wrought music many movements of which were within the reach of novice violinists; (2) as compositional models-most of the sonatas (or 'solos' or 'lessons') for one violin with basso continuo composed and performed in the first seven or eight decades of the century may be viewed as attempts to enlarge upon or modernize op.5; (3) as a basis for improvisation - the plainness of certain movements made them ideal vehicles for practising ornamentation.

⁶⁰ Giuseppe Tartini (1692 – 1770).

⁶¹ Matthew Dubourg (1703-1767).

⁶² Nicola Matteis (c. 1650 – 1714).

⁶³ Um exemplo de versão é a *Dissertazioni sopra l'Opera Quinta del Corelli*, escrita por Francesco Maria Veracini (1690-1768).

⁶⁴ Maiores informações sobre versões e adaptações feitas para o Op. 5 de Corelli podem ser encontradas na tabela escrita por Neal Zaslav (1996, p. 97).

1726), em formato de Concerto Grosso⁶⁵, e em seu *Tratado sobre o bom gosto na arte da música* (Londres, 1749) e a *Guida Armonica* (Londres, 1756/58), nos quais Corelli é citado e reverenciado.

Dos muitos tratadistas do século XVIII, Francesco Geminiani é um dos mais prolíficos. Entre 1748 e 1760, além dos dois tratados supracitados, foram publicados outros cinco tratados, que tratam sobre diversas questões técnicas e estilísticas, sobretudo em relação ao bom gosto em música. São eles: *Rules for Playing in a True Taste* (c. 1748), *Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749), *The Art of Playing on the Violin* (1751), *The Art of Accompaniment* (1756/1757), *Guida Armonica* (1756/1758), *The Harmonical Miscellany* (1758) e *The Art of Playing the Guittar or Citra* (1760).

Revisitar e adaptar a obra de Corelli e de outros compositores, como feito por Geminiani, também foi algo que se deu na experiência chiquitana. Waisman (2004, p. 14), ao discorrer sobre sonatas “corellizantes” (inspiradas pelo compositor) encontradas no Arquivo Musical de Chiquitos, comenta que, tanto lá como em outros lugares, essa adaptação se deu também com a adição de novos elementos da época: novas linhas contrapontísticas, contribuições pessoais do compositor, passagens de virtuosismo e maior atividade do baixo, influenciada por compositores como Geminiani, Veracini e Telemann⁶⁶.

Muitas são as contribuições de Geminiani que trazem um novo olhar para a música italiana e a prática histórica da adaptação. A questão do gosto na ornamentação, amplamente discutida pelo autor, tinha como premissa a necessidade de equilíbrio. Para o autor, a ornamentação era, muitas vezes, entendida como algo que destrói a melodia e a habilidade em sua prática era um verdadeiro dom reservado aos de ouvido privilegiado. Entretanto, entendendo que a ornamentação, se bem empregada, reforça as intenções e afetos do compositor, Geminiani defende que

⁶⁵

[https://imslp.org/wiki/12_Concerti_Grossi_after_Corelli's_Violin_Sonatas_\(Geminiani%2C_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/12_Concerti_Grossi_after_Corelli's_Violin_Sonatas_(Geminiani%2C_Francesco))

⁶⁶ Por supuesto, las reducciones de Chiquitos no son el único lugar que reprodujo y transformó las músicas de Arcangelo Corelli. Además de las innumerables ediciones y manuscritos de sus obras confeccionados durante el siglo XVIII, además del influjo que ejerció su arte en casi todos los compositores de la generación siguiente, un nutrido grupo de compositores se sintió impulsado a emularlo más directamente, publicando arreglos de sus obras o utilizándolo explícitamente como modelo. Ahora bien, en todos los casos que hemos podido estudiar, estas piezas “corellizantes”, si no se limitan a una imitación académica y estereotipada, invariablemente enriquecen la clásica formulación corelliana con elementos tales como nuevas líneas contrapuntísticas, elementos del estilo personal del autor, pasajes de virtuosismo, mayor actividad del bajo (Geminiani, Veracini, Telemann).

regras da arte poderiam ser criadas e aplicadas para esse fim, tornando-as acessíveis e de bom uso.

No contexto dos estudos de Retórica, a ornamentação era uma das virtudes das quais o orador deveria fazer uso. Segundo Bartel (1997, p. 67) são quatro as virtudes: a) *latinitas/puritas* (sintaxe correta); b) *perspicuitas* (clareza); c) *ornatus* (linguagem figurativa) e *aptum/decorum* (adequação da forma ao conteúdo). O *ornatus* se referia às figuras de linguagem, tropos e metáforas, e tinham como objetivo trazer beleza, ampliar e retratar vividamente os pensamentos. O ornamento deveria reforçar o discurso retórico, e não ser utilizado como simples enfeite ou cópia. “O compositor procura emular o retórico em vez do ator, com a composição replicando uma construção retórica ordenada em vez de imitar uma apresentação teatral inspirada”⁶⁷ (BARTEL, 1997, p. 68).

Para Geminiani, tocar com bom gosto significava “expressar com força e elegância a intenção do compositor” (GEMINIANI *apud* NEVES, 2017, p. 182). A ornamentação trazia ganhos para a composição, e o intérprete poderia, com seu uso, aprimorar o discurso do autor ao evidenciá-lo para o público. O instrumentista, se colocando como um orador, deve provocar os afetos em seus ouvintes.

Cada ornamento, usado com decoro e equilíbrio, provocaria um efeito específico. Geminiani em seu tratado *The art of playing on the violin* (Londres, 1751) apresenta catorze ornamentos, dentre os quais seis trazem referências a afetos. O discurso do autor é traduzido e amplificado pelo orador (intérprete) e recebido pelo ouvinte que, assim como o intérprete, também é afetado pela mensagem. Dessa forma, a ornamentação pode ser usada como um importante instrumento para a adaptação.

TABELA 3: Relação entre ornamentos e afetos a partir de *The art of playing on the violin* (GEMINIANI, 1751)

ORNAMENTO	VARIAÇÃO	AFETO	REFERÊNCIA
Trinado		Alegria, terna paixão	NEVES, 2017, p. 268
Apojatura superior		Amor, afeição, prazer	
<i>Staccato</i>		Descanso, respiração ou mudança de palavra	<i>Ibid</i> , p. 270
Separação (apojatura)		Ternura	

⁶⁷ The composer sought to emulate the rhetorician rather than the actor, with the composition replicating an orderly rhetorical construction rather than mimicking an inspired theatrical presentation.

<i>Pincé</i>	Forte e longa	Fúria, raiva, determinação	<i>Ibid</i> , p. 273
	Menos forte e mais curta	Júbilo, satisfação	
	Suave e crescendo	Horror, medo, pesar, lamentação	
	Curta e com crescendo delicado	Afeição, deleite	
Vibrato	Crescendo gradual	Majestade, dignidade	<i>Ibid</i> , p. 274
	Curta e com menos volume	Aflição, medo	

A música setecentista italiana foi orientada pela retórica, encontrando na oratória ferramenta essencial, sobretudo no quesito interpretativo, de proferimento do discurso. O objetivo do intérprete era muito mais imitar o ator do que o dramaturgo, entendendo que “o gesto dramático e o discurso carregado de *páthos* passaram a fornecer a inspiração necessária para a invenção musical.” (BADEL *apud* RIBEIRO, 2020, p. 17) O discurso era reforçado mais pelo sentimento/expressividade que pela explicação ou atribuição de sentido linguístico ou teológico, por exemplo.

No livro *Defense de la basse de viole contre les enterprises du violon et les prétensions du violoncelo*⁶⁸ (Amsterdam, 1740), Hubert Le Blanc, ao descrever uma disputa de virtuosismo entre Giovanni Battista Somis (1686-1763) e Geminiani, louva as habilidades deste último ao interpretar as sonatas de Corelli.

Geminiani, uma vez que era necessário começar pelo mais fino tocar, tocou as sonatas de Corelli, e tanto o seu desempenho musical quanto as sonatas foram admiradas. Elas fornecem o fundamento da harmonia mais comvente que põe em movimento corpos sonoros como a voz. Geminiani ornamentou as notas de sonoridade crua com todas as formas de desenhos. O espírito era encantador, os ouvidos estavam satisfeitos. (AUGUSTIN *apud* SILVA, 2009, p. 120)

Olhar para a produção de Geminiani nos ajuda a compreender a prática violinística da época, as questões de gosto que permeavam o trabalho do compositor e do intérprete, e as possibilidades da ornamentação enquanto ferramenta da oratória. No próximo capítulo, discutiremos a transcrição por nós proposta e a contribuição de Geminiani na formulação de princípios para a transcrição.

⁶⁸ Defesa da viola baixo contra as investidas do violino e as pretensões do violoncelo.

4 SONATA CHIQUITANA VI: UMA PROPOSTA DE ADAPTAÇÃO

Sob a ótica do gosto, o trabalho de Geminiani nos ajuda a construir princípios para a prática da adaptação. Para ele, aquele que transcreve pode ter maior protagonismo se esta atuação está sob a égide do “bom gosto”. Em seu tratado sobre o tema, fala que está buscando por meio da adaptação “aprimorar”⁶⁹ melodias do compositor David Rizzio (1533-1566), seja por meio da reharmonização como também pela criação de novas partes para outros instrumentos, algo que também fez em seus concertos grossos a partir do Opus 5 de Corelli.

Geminiani, em *A arte de tocar violino*, ao falar do papel do intérprete, defende que “a imaginação do ouvinte está à disposição do mestre em tal proporção que, com a ajuda de variações, andamentos, intervalos e melodias com harmonia, pode praticamente estampar a expressão que lhe agrada na mente [dos ouvintes].” (HELD, 2017, p. 274). Aplicando o mesmo princípio ao contexto da adaptação, aquele que adapta, ao propor variações do texto original, faz com que o discurso ganhe novo relevo. Quem adapta se torna coautor do discurso.

4.1 PRINCÍPIOS PARA A ADAPTAÇÃO: A CONTRIBUIÇÃO DE GEMINIANI

Geminiani mantém o estilo composicional do seu predecessor⁷⁰ em muitos aspectos, como forma, instrumentação habitual e elementos de harmonia. Entretanto, traz uma maior variedade motívica e acelera o ritmo harmônico de suas peças, aplicando a ele maior variação. Esse aspecto se estende igualmente ao baixo contínuo, do qual o autor se refere grandemente. Um dos aspectos é a necessidade de variedade na harmonia e movimento nas duas mãos, entendendo a importância de um acompanhamento presente e protagonista que influencie também o solista.

⁶⁹ Sua melodia, embora agrade a todos, raramente comunica o mais alto grau de deleite; e é em virtude dessa constatação que, nos últimos tempos, empreendi-me em aprimorar a melodia de Rizzio por meio da harmonia, arranjando algumas de suas melodias (em peças) a duas, três ou quatro partes e, ao fazer esses adendos e acompanhamentos às outras, dar-lhes-ei toda a variedade e plenitude requeridas para um concerto. (GEMINIANI, 1749 *apud* NEVES, 2017, p. 42)

⁷⁰ Apesar da evidente presença de elementos da escola francesa, Geminiani, inevitavelmente, conserva características do estilo italiano: o padrão da *sonata da chiesa*, seguindo a fórmula corelliana de quatro movimentos contrastantes, pouco vínculo com a música de dança e a inclusão de improvisações *extempore* – atitude que pode ser vista como a intenção de reunir os estilos nacionais. (SILVA, 2009, p. 121)

Um outro ponto, importante também na forma de se representar os afetos, é a dinâmica. Em sua publicação de c.1748, o tratadista afirma que o bom gosto se dá em “garantir que os acordes sejam divididos entre as duas mãos (...). Às vezes, devem soar muitos acordes e, outras, poucos, porque nosso deleite advém da variedade”. (*apud* NEVES, 2017, p. 156). Sendo assim, na prática da adaptação/transcrição, a variação de registros, o bom uso dos manuais e o trabalho de articulação ao cravo seja algo a ser pensando também hoje no processo de escrita da realização do baixo cifrado pelo arranjador.

No que se refere ao uso de instrumento melódico para a realização do baixo (eg. violoncelo, viola da gamba, fagote), Geminiani propõe uma variação de texturas, dada pela separação, em determinados momentos, do instrumento melódico e do instrumento harmônico. Um exemplo disso pode ser observado em sua versão da *Follia* Op. 5 nº XII de Corelli, na qual, escrita como *concerto grosso*, o baixo e o violoncelo compartilham boa parte das notas. Entretanto, em alguns momentos, temos o violoncelo como *concertino* nas partes virtuosísticas e o baixo contínuo fazendo parte do *ripieno*, sustentando o ritmo e a harmonia, dividindo o que, na peça original, fazia parte de um único conjunto.

A questão do gosto novamente é colocada por Geminiani, que acredita que tocar bem não seja sinônimo para bom acompanhador. Além da técnica, é preciso “juízo, gosto e discrição”, conhecimentos de estilo e o entendimento do discurso. O continuísta deve, também, abdicar de suas vontades e, racionalmente, construir com o solista o discurso musical. O risco que aplicava à ornamentação exacerbada e sem racionalidade também se aplica à arte do acompanhamento: a falta de decoro por parte do continuísta pode obscurecer a habilidade do cantor ou instrumentista, trazendo ruído na comunicação do discurso:

Ele deve, no entanto, exercitar essa faculdade com juízo, gosto e discrição, conforme o estilo de composição, a maneira e a intenção do intérprete. Se um acompanhador não pensa em nada além de satisfazer a sua própria vontade e capricho, [ele] poderá, talvez, tornar-se conhecido por tocar bem, mas, certamente, será conhecido por acompanhar mal. (GEMINIANI *apud* NEVES, 2017, p. 94)

Um outro ponto no que se refere à variedade e ornamentação é a criação e execução de linhas melódicas no baixo contínuo. Segundo Geminiani, a criação dessas melodias causaria efeitos no solista e nos ouvintes, que poderiam se “deleitar”

com o engenho do acompanhamento. A ideia de protagonismo do acompanhador, aqui posta, dialoga também com outro aspecto, segundo Neves (2017, p. 91), buscado por Geminiani: que o cravo rivalize em atenção com o solista. Essa atenção, a nosso ver, se refere especialmente à eloquência e ao bom gosto, questões centrais na construção da virtuosidade.

Resumindo a reflexão teórica sobre o papel do baixo contínuo a partir dos tratados, comenta Silva (2009, p. 172):

As variações melódicas devem ser praticadas também pela mão esquerda. A realização do baixo contínuo, de acordo com o gosto de Geminiani, deve ser elaborada com atenção às qualidades sonoras e de ressonância do instrumento. Devem-se utilizar acordes completos, porém as notas devem ser acrescentadas de forma a evitar interrupções nas passagens entre as harmonias. As improvisações melódicas, conquistadas através da prática de variações devem também ser consideradas.

Algumas questões técnicas ligadas ao violino podem nos ajudar a construir o ideal de sonoridade e interpretação que um violinista de época como Geminiani buscava ter. Segundo Silva (2009, p. 152), “o emprego do *free use of the bow*⁷¹ é justificadamente adequado para este repertório.” Tendo como objetivo despertar as emoções a partir de um discurso claro e eloquente, o uso da arcada longa e da movimentação lenta propiciaria um som mais redondo, possibilitando alterações amplas de dinâmica (*swelling and falling the sound*⁷²), vibratos e outros artifícios de expressividade.

⁷¹ Uso livre do arco. *Messa di voce*.

⁷² *Crescendo e diminuendo*.

Essempio XX

The image shows a musical score titled "Essempio XX" from the book "A arte de tocar violino" (1751). The score is divided into two main sections: "Adagio, o And.te" and "All. o Prato".

Adagio, o And.te section:

- Example 1º: Buono. Mediocre. Buono.
- Example 2º: Cattivo. Cattivo o particolare. Cattivo.
- Example 3º: Buono. Ottimo. Cattivo o particolare. Buono.
- Example 4º: Meglio. Cattivo o partic.º
- Example 5º: Cattivo o partic.º. Particolare.

All. o Prato section:

- Example 6º: Buono. Mediocre. Cattivo. Buono. Ottimo.
- Example 7º: Buono. Meglio. Pessimo. Buono.
- Example 8º: Cattivo. Buono. Ottimo. Ottimo.

Figura 15: Exemplos de articulação em "A arte de tocar violino" (Londres, 1751).
Fonte: GEMINIANI apud NEVES, 2017, p. 276-277.

Conforme a tabela acima sobre a articulação, em *A arte de tocar violino*, Geminiani usa diversos termos para classificar as articulações. Divide suas aplicações em duas, movimentos lentos e movimentos rápidos. Quanto à classificação de cada caso, usa a seguinte terminologia: bom (*buono*), mediano (*mediocre*), ruim (*cattivo*), ruim ou especial (*cattivo o particolare*), melhor (*meglio*), muito bom (*ottimo*) e muito ruim (*pessimo*). Usando o princípio da variedade defendido pelo tratadista, vemos a possibilidade de propor ou alterar, no trabalho de adaptação da *Sonata Chiquitana VI*, as articulações a serem utilizadas.

Conforme discutido acima, questões como engenho, dinâmica e novas possibilidades de articulação, ornamentação, acompanhamento e instrumentação são

apresentadas por Geminiani. Entretanto, é necessária atenção no processo de adaptação, para que questões idiomáticas e próprias de cada instrumento sejam levadas em conta, para que equivalentes da articulação ao violino, por exemplo, sejam encontrados se tocados por outros instrumentos, como a flauta doce, foco deste trabalho. Acima da fidelidade ao texto musical, é necessário que se leve em conta as questões idiomáticas e pragmáticas ligadas a cada instrumento especificamente.

4.2 A ADAPTAÇÃO: PROBLEMAS E SOLUÇÕES

A *Sonata Chiquitana* faz parte de um grupo maior de composições instrumentais (cerca de 110 obras) que constam no Arquivo Musical de Chiquitos, compostas por compositores italianos (parte deles já identificados) e copiadas pelos habitantes das missões. Em grande parte, foram escritas para trio (dois violinos e baixo contínuo), apesar das possibilidades instrumentais de interpretação serem bem mais livres, como até hoje são executadas por grupos como o Ensemble Moxos, da Bolívia⁷³. Eram possivelmente executadas nos momentos não-sacros, como jantares e recepções de autoridades civis e eclesiásticas.

A peça escolhida por nós foi a *Sonata Chiquitana VI*, por ser, das que tínhamos disponíveis, a que melhor contemplava a tessitura da flauta doce. Escrita em Sol maior, com duração aproximada de dez minutos, é dividida em três movimentos: *Ouvertura*, *Adagio* e *Allegro*. Para este trabalho, utilizamos o volume II da coleção das sonatas chiquitanas, editada por Piotr Nawrot e publicada pela Editora Verbo Divino e pelo Fundo Editorial APAC (Associação Pró-Arte e Cultura – Bolívia).

a) Notas de transcrição

No sumário do volume II, encontramos o primeiro movimento da *Sonata VI* entre colchetes, algo que nos chamou a atenção. No primeiro volume das sonatas, os critérios de transcrição nos apontam alterações feitas pelo editor: notas e ritmos de alguns trechos foram modificados seguindo o critério de adequação do texto musical. Em algumas sonatas – não sendo o caso da sonata por nós escolhida – foram

⁷³ Ver *Sonata XII* executada pelo Ensemble Moxos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JKDRcEAUs8>. Acesso em: 05 abril 2023.

inclusive reconstruídas partes de movimentos e linhas de instrumentos, algo comum na Musicologia.

O Catálogo Provincial do Arquivo Musical de Chiquitos, escrito por um grupo de musicólogos argentinos liderados por Bernardo Illari e Leonardo Waisman, classificou as sonatas em vários grupos: A, B, C, D, etc. As obras incluídas neste estudo pertencem ao ciclo C da coleção de sonatas do Arquivo Musical de Chiquitos. A fim de oferecer ao músico todas as composições deste ciclo de sonatas, as obras que se revelaram incompletas foram complementadas pelo autor deste estudo. No entanto, cada alteração ou adição foi colocada entre colchetes ou identificada com um número arábico ou um sinal colocado acima da nota.⁷⁴ (NAWROT, 2006a, p. 10)

b) Extensão⁷⁵ e tonalidade

A linha do violino da *Sonata VI* vai de Sol 2 a Ré 4, o que nos levou a escolher a flauta doce contralto, dada a maior proximidade desta flauta com a tessitura em questão. Entretanto, as notas graves são um problema, seja pela flauta não alcançar a sexta entre o Sol 2 e o Fá 3 (a nota mais grave da flauta contralto), e o uso inapropriado do registro grave em longos trechos de escalas. Optamos pela sugestão encontrada em Walsh, mudando as notas para uma oitava acima das passagens que não cabem na extensão da flauta. Essa mudança, entretanto, teve, como princípio, a preservação das estruturas frasais, o que nos fez transpor trechos mais longos de uma mesma frase e que não necessariamente precisariam ser transpostos em sua totalidade.

Figura 16: Adaptação de tessitura – *Sonata Chiquitana VI*, compassos 33-34.



Fonte: NAWROT, 2006b.



Fonte: Do autor, 2023.

⁷⁴ El Catálogo Provincial del Archivo Musical de Chiquitos, escrito por un grupo de musicólogos argentinos guiados por Bernardo Illari y Leonardo Waisman, afilió las sonatas en varios sectores: A, B, C, D, etc. Las obras incluidas en este estudio pertenecen al ciclo C de la colección de las sonatas del Archivo Musical de Chiquitos. A fin de ofrecer al músico todas las composiciones de este ciclo de sonatas, las obras que fueron encontradas incompletas fueron complementadas por el autor de este estudio. Sin embargo, cada alteración o añadidura ha sido puesta entre corchetes o codificada con un número arábico o una señal situada encima de la nota.

⁷⁵ Extensão se refere a todas as notas que o instrumento é capaz de tocar, da mais grave à mais aguda.

Quanto à tonalidade, Sol maior, optamos por mantê-la, tendo em vista o efeito bem-sucedido da oitavação na resolução dos problemas de extensão, o que preserva a tonalidade proposta pelo compositor. Vale o registro de uma coincidência interessante: a tonalidade da sonata, Sol maior, é a mesma da *Pastoreta Ychepe Flauta*, única peça encontrada no Arquivo Musical de Chiquitos provavelmente composta para flauta doce.

c) Articulação, acordes, arpejos e cordas duplas

As ligaduras propostas por Nawrot se localizam nos trechos de ornamentação. Entretanto, partindo das adaptações feitas, algumas não funcionaram bem para a flauta doce, especialmente em razão da digitação de forquilha, que dificulta a emissão das notas ligadas, problema já apontado por Cardoso:

Na flauta doce a articulação ligada em grandes frases não é algo comum. As notas de forquilha demandam combinações digitais complexas e a flauta doce é um instrumento que não tem chaves (recurso que simplifica a execução principalmente em tonalidades com muitos acidentes). Sendo assim, passagens rápidas e ligadas tendem a sair sujas, com pouca precisão, devido a determinadas combinações de dedos, cuja imprecisão fica evidente quando realizadas com articulação ligada (CARDOSO, 2021, p. 98)

Sendo assim, a partir da experiência empírica⁷⁶ na preparação da performance, optamos por suprimir as ligaduras em alguns casos, como no compasso sexto do segundo movimento, no qual usaremos a articulação dupla (D-G):

Figura 17: Ligaduras – *Sonata Chiquitana VI*, segundo movimento, compasso 6.



Fonte: NAWROT, 2006b.



Fonte: Do autor, 2023.

⁷⁶ Williamon, em seu trabalho sobre metodologia da pesquisa em música, comenta sobre o tema: “You might combine the roles of participant and observer as a participant-researcher investigating your own practice in activities you carry out yourself, alone, for example if you were a pianist investigating the course of your own preparation for practicing a solo recital. (WILLIAMON *et al*, 2021, p. 91)”

No primeiro movimento, a *Sonata VI* apresenta passagens com cordas duplas, triplas e acordes sucessivos para o violino, recursos que a flauta doce não oferece. Para a adaptação que propomos, optamos por variar as possibilidades de execução ou, pelo menos, de emulação desses efeitos, típicos da escrita violinística. Em alguns trechos seguimos o modelo de Walsh, executando a nota superior de cada estrutura, já que as outras notas já estarão preenchidas pelo acompanhamento do baixo contínuo. Em outros pontos, optamos por manter o desenho melódico da sequência dos arpejos, tocando a nota mais grave, em grande parte, a tônica, conforme o exemplo do compasso 35. No compasso 36, algo também interessante de observar: tendo em vista a dificuldade de execução do Fá# 4 em passagens difíceis, optamos por suprimir a nota si, e recomeçar a escala ascendente a partir da próxima nota, Si, uma oitava abaixo, conservando o movimento da melodia e possibilitando um desenho mais idiomático.

Figura 18: Acordes no instrumento melódico – *Sonata Chiquitana VI*, compasso 35-36.



Fonte: NAWROT, 2006b.



Fonte: Do autor, 2023.

d) Ornamentação

Como vimos anteriormente, a ornamentação é uma importante aliada na construção do discurso, tendo sido utilizada largamente pela música italiana, modelo para a música encontrada em Chiquitos. O segundo movimento da sonata traz uma simples, mas interessante proposta de ornamentação escrita, o que nos leva a acreditar que a ornamentação também era uma prática utilizada comumente no contexto missional. Utilizando a tabela de ornamentos de Geminiani como referência, conforme apresentado no terceiro capítulo, o uso recorrente de apojeturas na sonata (especialmente no segundo e terceiro movimentos) nos leva a entender que o discurso é construído tendo em vista o afeto de “amor, afeição, prazer”.

Figura 19: Apojaturas - Sonata Chiquitana VI, 2º movimento, compassos 1-2.



Fonte: do autor, 2023.

Figura 20: Apojaturas - Sonata Chiquitana VI, 3º movimento, compassos 42-46.



Fonte: do autor, 2023.

Todos os ornamentos propostos são plenamente realizáveis com a flauta doce. Entretanto, outros, que não estão escritos, mas são organicamente colocados e fazem parte do idiomatismo do instrumento, como o trinado e o vibrato, podem ser acrescentados, tendo sempre em vista a forma de execução da própria flauta.

e) Baixo contínuo e instrumentação

O baixo contínuo tem grande importância na execução desta adaptação. Optamos pela flauta tocar a parte do primeiro violino, levando em conta as adaptações de tessitura e questões ligadas ao idiomatismo, como respiração, articulação, fraseado e timbre. O segundo violino, quase sempre em uníssono ou em terça com o primeiro violino, foi suprimido no primeiro e segundo movimentos da nossa adaptação, já que a harmonia realizada pelo acompanhamento consegue perfeitamente compensar a ausência da segunda voz que, inclusive, mantém uma regularidade rítmica em semelhança com a primeira voz ou com o baixo. No terceiro movimento, em decorrência das entradas em imitação, o cravo também fará em alguns momentos a segunda voz, buscando manter a proposta original da peça.

Em nossa edição, optamos por indicar a cifragem do baixo contínuo, que não consta na edição de Nawrot. A cifragem foi escrita a partir da relação original entre as vozes e para esta parte do trabalho contamos com a colaboração da cravista Maria Aida Barroso, professora do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco. Na execução do baixo contínuo, a cifragem proposta oferece os parâmetros para que, a partir deles, o cravista use seu engenho. Algo que propomos na execução da peça, por ocasião do Recital II de Mestrado, foi a alternância entre diferentes registros do cravo, que fez com que novas dinâmicas aparecessem e contribuíssem na construção da performance da flauta doce solista. O mesmo princípio foi aplicado ao violoncelo que, executando o baixo contínuo, usou tanto o arco como a técnica de *pizzicato*.

A instrumentação para a adaptação proposta, sobretudo para o baixo contínuo, pode ser tanto mais ampla quanto variada. Dos relatos e registros que chegam aos nossos dias da prática musical em Chiquitos no século XVIII, vários instrumentos eram e podem ser utilizados para a realização do baixo contínuo. Harpa, cravo, órgão e guitarra barroca são possibilidades de instrumentos harmônicos. Violoncelos, fagotes e *bajones* (instrumento local) são exemplos de instrumentos melódicos que eram utilizados para o baixo contínuo.

4.3 PARTITURA

Veremos agora nossa proposta de adaptação para a *Sonata Chiquitana VI* em Sol maior, entendendo a adaptação como caminho importante para a expansão do repertório missional latino-americano para flauta doce.

Anônimo (Séc. XVIII)

SONATA CHIQUITANA VI

AMCh 266

Adaptação: Roberto Dutra (a partir de NAWROT, 2006b)

Cifragem: Maria Aida Barroso

[1º movimento] Overtura

Flauta Doce

Baixo

3

5

7

9

7 # 6

6 # # 6

©Roberto Dutra, 2023.

Editoração feita no âmbito do Mestrado em Práticas Interpretativas - Flauta Doce da UFRGS.

Orientadora: Profa. Dra. Lucia Becker Carpena.

2

11

6 5 # 5

13

15

17

19

6

21

Musical notation for measures 21-22. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff contains a bass line with slurs. Chord symbols are placed below the bass line: ♯ 6, ♯ 6, 6 ♭.

23

Musical notation for measures 23-24. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff contains a bass line with slurs.

25

Musical notation for measures 25-26. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff contains a bass line with slurs. Chord symbols are placed below the bass line: 6 4, ♯, ♭.

27

Musical notation for measures 27-28. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff contains a bass line with slurs. Chord symbols are placed below the bass line: ♯, 4 2, 7 4 2.

29

Musical notation for measures 29-30. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef staff contains a bass line with slurs. Chord symbols are placed below the bass line: 7, 6 4, 7 6 4, 7 5 2.

4

31

Musical notation for measures 31 and 32. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in the key of D major. Measure 31 features a complex rhythmic pattern in the treble with eighth and sixteenth notes, while the bass line is a steady eighth-note accompaniment. Measure 32 continues this pattern with a slight variation in the treble.

6 4 6 4 4 #

33

Musical notation for measures 33 and 34. Measure 33 shows a treble staff with a series of sixteenth-note runs and a bass staff with a simple eighth-note accompaniment. Measure 34 features a treble staff with a similar sixteenth-note pattern and a bass staff with a few notes and rests.

35

Musical notation for measures 35 and 36. Measure 35 has a treble staff with sixteenth-note runs and a bass staff with eighth-note accompaniment. Measure 36 continues with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with notes and rests.

37

Musical notation for measures 37 and 38. Measure 37 shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with notes and rests. Measure 38 continues with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with notes and rests.

39

Musical notation for measures 39 and 40. Measure 39 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with eighth-note accompaniment. Measure 40 continues with a treble staff featuring a melodic line and a bass staff with notes and rests.

41

Musical notation for measures 41-42. The treble clef staff contains a continuous eighth-note melody in G major. The bass clef staff contains a simple accompaniment with rests and eighth notes. Measure 41 has a 6/4 time signature and a sharp sign. Measure 42 has a sharp sign.

6/4 # #

43

Musical notation for measures 43-44. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff has a more active accompaniment. Measure 43 has a sharp sign. Measure 44 has a 6/5 time signature and a sharp sign.

6/5 6

45

Musical notation for measures 45-46. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff has a more active accompaniment. Measure 45 has a sharp sign. Measure 46 has a 6 time signature and a sharp sign.

6 6

47

Musical notation for measures 47-48. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff has a more active accompaniment. Measure 47 has a sharp sign. Measure 48 has a 6 time signature and a sharp sign.

6

49

Musical notation for measures 49-50. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff has a more active accompaniment. Measure 49 has a sharp sign. Measure 50 has a 6 time signature and a sharp sign.

6

6

51

Musical notation for measures 51-52. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in the key of D major. Measure 51 features a treble staff with a sixteenth-note triplet and a bass staff with a quarter-note triplet. Measure 52 continues with similar rhythmic patterns.

53

Musical notation for measures 53-54. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in the key of D major. Measure 53 features a treble staff with a sixteenth-note triplet and a bass staff with a quarter-note triplet. Measure 54 continues with similar rhythmic patterns.

55

Musical notation for measures 55-56. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in the key of D major. Measure 55 features a treble staff with a sixteenth-note triplet and a bass staff with a quarter-note triplet. Measure 56 continues with similar rhythmic patterns. A flat and the number 6 are written below the bass staff in measure 56.

57

Musical notation for measures 57-58. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in the key of D major. Measure 57 features a treble staff with a sixteenth-note triplet and a bass staff with a quarter-note triplet. Measure 58 continues with similar rhythmic patterns. A flat and the number 6 are written below the bass staff in measure 57, and a flat and the number 6 are written below the bass staff in measure 58.

59

Musical notation for measures 59-60. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in the key of D major. Measure 59 features a treble staff with a sixteenth-note triplet and a bass staff with a quarter-note triplet. Measure 60 continues with similar rhythmic patterns. A flat and the number 6 are written below the bass staff in measure 59, and a flat and the number 6 are written below the bass staff in measure 60.

7

61

$\flat 6$
4

#

\flat

63

9
6
4

9
7
4

65

7

6

7
4
2

7
5
2

67

5

6
4

7
5
2

#

69

8

[2° movimento] Adagio

Measures 1-5 of the second movement. The treble clef staff features a melodic line with eighth and quarter notes, while the bass clef staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

Measures 6-8. Measure 6 is marked with a box containing the number 6. The treble clef staff includes a sixteenth-note triplet in measure 6 and a nine-measure slur in measure 7. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

Measures 9-12. Measure 9 is marked with a box containing the number 9. The treble clef staff features a sixteenth-note triplet in measure 9. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

Measures 13-16. Measure 13 is marked with a box containing the number 13. The treble clef staff has a melodic line with dotted notes. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. Measure numbers 6, 6, and 7 are indicated below the bass staff.

Measures 17-21. Measure 17 is marked with a box containing the number 17. The treble clef staff has a melodic line with dotted notes. The bass clef staff continues with eighth-note accompaniment. Measure numbers 6, 4/2, 6, 6, and 6 are indicated below the bass staff.

22

Musical notation for measures 22-26. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 22 starts with a double bar line and a repeat sign. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols are placed below the bass staff: ♯ (measure 22), 6 (measure 23), and b7 (measure 26).

27

Musical notation for measures 27-30. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line continues with eighth-note accompaniment. Chord symbols are placed below the bass staff: ♯ (measure 27) and 6 (measure 30).

31

Musical notation for measures 31-34. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 31 features a five-fingered scale in the treble staff. The bass line continues with eighth-note accompaniment. Chord symbols are placed below the bass staff: ♯ (measure 31) and 6 4 (measure 34).

35

Musical notation for measures 35-38. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains sixteenth-note runs. The bass line continues with eighth-note accompaniment. Chord symbols are placed below the bass staff: ♯ (measure 35), b6 (measure 36), ♯ (measure 37), and 6 (measure 38).

39

Musical notation for measures 39-42. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features eighth-note runs. The bass line continues with eighth-note accompaniment. Chord symbols are placed below the bass staff: ♯ (measure 39), 6 4 (measure 40), ♯ (measure 41), and b6 (measure 42).

10

42

1. 2.

[3º movimento] Allegro

6/4

*

7

13

*

b b b \flat_6 b

4

19

b b b \flat_7 \flat_6 #

4

*Parte do cravo na voz inferior.

25

25

31

31

37

37

43

43

49

49

12

55

3

61

6
4 #

67

47

73

3

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A flauta doce cada vez mais se mostra como um instrumento versátil, dado o esforço dos próprios flautistas em demonstrar essa possibilidade. As pesquisas feitas no âmbito do mestrado em Práticas Interpretativas – Flauta Doce provam esta dinâmica: do Renascimento à música contemporânea, do erudito ao popular, passando por novos arranjos e repertórios, todas elas buscam identificar novas possibilidades para a flauta doce, tendo, como referência, questões ligadas ao idiomatismo e à prática instrumental, pontos estruturantes da pesquisa em performance.

Tendo um olhar para o uso contemporâneo da flauta doce na interpretação de música missional latino-americana, este trabalho buscou trazer luz quanto ao seu uso: registros fonográficos, partituras e repertórios acrescentados ao longo dos anos, publicações e gravações na internet mostram o quanto a flauta tem se difundido na “performance missional”. Um ponto a ser registrado: tudo isso se deve ao protagonismo dos próprios flautistas doces. Ao observar as gravações do festival “Misiones de Chiquitos”, percebemos que muitos flautistas⁷⁷ dirigem grupos especializados e sempre trazem a flauta doce para o centro da interpretação, construindo arranjos e adaptações e ampliando o repertório disponível. São verdadeiros desbravadores num universo que oferece originalmente possibilidades para os instrumentos de corda e o canto.

As pesquisas musicológicas em torno da herança musical das missões jesuíticas nos apontam a presença da flauta doce, ainda que o instrumento não tenha exercido no período o mesmo protagonismo que na Europa, como em Nápoles. Entretanto, o uso da flauta doce no repertório missional latino-americano é historicamente justificado, seja pelo princípio missional da versatilidade na instrumentação, pela prática europeia da adaptação do repertório – que, pelo teor do acervo encontrado Chiquitos, pode, em paralelo, ser aplicada a este repertório -, e pelos próprios indícios do uso da flauta doce nesse universo. Podemos citar o uso e presença da flauta doce nos colégios jesuítas da Alemanha – que influenciaram a formação dos padres jesuítas que vieram para Chiquitos, a presença da flauta doce nas missões jesuíticas do Brasil, os relatos e indícios físicos de pedaços de flautas

⁷⁷ Ashley Solomon, Ramiro Albino, Víctor Rondón, dentre outros.

doces encontrados nas missões da *Paracuaria* e a própria *Pastoreta Ychepe Flauta* que, até o presente momento, se entende como original para flauta doce.

A adaptação da *Sonata Chiquitana VI* que apresentamos no capítulo anterior é uma contribuição concreta ao repertório missional para flauta doce. Não buscamos definir um modelo prático definitivo para a transcrição. À luz de Walsh e Geminiani, pudemos contribuir trazendo possibilidades historicamente contextualizadas quanto à prática de transcrição, sobretudo no que se refere à adaptação do repertório violinístico para a flauta doce.

A experiência chiquitana nos apresenta o encontro entre dois mundos: o europeu e o autóctone, ambos com suas culturas, práticas e músicas. Apesar dos conflitos culturais derivados desses encontros, hoje percebemos uma maior valorização da herança cultural destes povos que habitavam a *Paracuaria*, desde os povos das missões, que incluía as reduções jesuíticas do próprio Rio Grande do Sul, indo até o Nordeste da Bolívia. No que se refere a esses esforços, novos experimentos sobre os instrumentos de tradição nativa e seus possíveis usos na música missional vêm surgindo, conforme vemos apresentado na introdução deste trabalho.

Dado o contexto em questão, duas coisas nos saltam os olhos. A primeira, a vocação do flautista doce como multi-instrumentista. Seja na prática profissional como nos diferentes estágios da formação do *performer*, o uso de diversos tipos de flauta faz parte do cotidiano: diferentes tamanhos, afinações, períodos e modelos estão no *set* instrumental do flautista doce. A experimentação, destarte, faz parte da expertise, e pode ser aproveitada quanto ao uso dos aerófonos locais, como os *bajones* de Moxos (que até hoje são usados na prática da música missional) e outros instrumentos que fazem parte da herança musical pré-hispânica.

No Brasil, os povos originários igualmente nos apresentam ricos instrumentos aerófonos que eram utilizados em cerimônias e festividades. Algum desses, inclusive, se popularizaram, como as flautas de taboca, que influenciaram o pífano, instrumento próprio da tradição cultural do Nordeste. Outras flautas podem ser pesquisadas e inseridas em novos repertórios, o que pode, inclusive, expandir o repertório e o campo de atuação do flautista doce.

A segunda questão a se destacar, entretanto, é a necessidade de que outros trabalhos surjam, identificando o que já se produz na performance da flauta doce e propondo novas reflexões a partir da produção acadêmica da Musicologia e dos próprios estudos em Práticas Interpretativas. A pesquisa sobre instrumentos

autóctones pode também influenciar o trabalho dos compositores. Duas peças do repertório flautístico contemporâneo para quarteto de flautas doces nos mostram que o interesse dos compositores para flauta doce por outros tipos de flauta remonta à década de 1950. Na peça *Sieben Flötentanze* do alemão Hans Ulrich Staeps (1909-1988), cada movimento é inspirado em um tipo de flauta, como a *tibia* e o *csakan*. Já na brasileira *Moacaretá*, de Sérgio Vasconcelos Corrêa (1934), vemos a inspiração na música instrumental da tribo Tukano, da região do Rio Negro (Amazonas), que tem a flauta como um instrumento sagrado⁷⁸.

A utilização desses instrumentos, entretanto, não deve ser aplicada genericamente, pois se corre o risco de uma interpretação caricaturizada que busca muito mais uma sonoridade “latino-americana” moderna ao invés de ter como base a experiência trazida pela historiografia. Sobre a interpretação da música do período colonial, especificamente, comenta Bernardo Illari (2005, p. 7):

A música colonial latino-americana não é latino-americana da forma com que esperamos hoje. Por regra geral, encontra-se muito pouca matéria musical marcada como local na música colonial. Não há ritmos ou gestos folclóricos, não há nada do que hoje reconhecemos na salsa, no “son” cubano ou no merengue. A linguagem, por outro lado, é primeiramente de base polifônica, depois hispânico-barroca, ítalo-hispânica em seguida e, finalmente, “classicoide”. Todos os gêneros reconhecem antecedentes ibéricos, até mesmo as *negrillas* que tantas vezes são vistas como um desenvolvimento colonial e as canções missionais que parecem tão específicas do continente. Isso não quer dizer que sejam sempre composições “cultas” no sentido atual: já mencionei as referências populares comuns nos *villancicos*. É que o povo de que falam é um povo diferente daquele que imaginamos: é hispano-colonial e não americano tal como nos entendemos hoje⁷⁹.

Com um tom mais crítico, comenta Javier Lopez (2016, p. 293):

Alguns conjuntos, especialmente na última década, têm buscado ativamente a “diferença latino-americana”, recorrendo ao exotismo folclorizante como um símbolo genuíno de essencialismo e originalidade. O sucesso comercial das

⁷⁸ Para mais informações, consultar trabalho do Acácio Piedade (1999). Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/9vZtqJcGVB7HFHXB4LT67kn/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 19 jun 2023.

⁷⁹ La música colonial latinoamericana no es latinoamericana en el modo en que hoy esperamos. Por regla general, uno encuentra muy poca materia musical marcada como local en la música colonial. No hay ritmos ni gestos folclóricos, no hay nada de lo que hoy reconocemos en la salsa, el “son” o el merengue. El lenguaje, en cambio, es de base polifónica primero, hispánica-barroca enseguida, ítalo-hispánica a continuación, y en fin clásicoide. Todos los géneros reconocen antecedentes ibéricos, incluso las *negrillas* que tan a menudo se consideran como un desarrollo colonial y las canciones misionales que parecen tan específicas del continente. Esto no quiere decir que se trate siempre de composiciones “cultas” en el sentido actual: ya mencioné las referencias populares comunes en los *villancicos*. Sólo que el pueblo del que hablan es un pueblo distinto del que nos imaginamos: es hispano-colonial y no todavía americano tal como nos entendemos hoy.

primeiras experiências levou a uma enxurrada de gravações que, sob o rótulo de *latin american baroque* ou “barroco latino-americano”, caracterizam-se basicamente pela incorporação de timbres e técnicas vocais e instrumentais de influência popular (vozes sem impostação, amplo espaço para improvisação e rasgueado, protagonismo da percussão, etc.) juntamente com aqueles elementos típicos da tradição da música antiga. Esta ficção interpretativa, baseada na ideologia da miscigenação e relacionada com o interesse quase fetichista da cultura ocidental pelo Outro, continua a ganhar adeptos entre os grupos de música antiga; isso fez com que os poucos conjuntos que defendem interpretações não exóticas andassem um tanto na contramão diante do horizonte de expectativas que o Barroco Latino-americano gerou em um público ávido por novidades e entretenimento.⁸⁰

Indo além da prática, é necessário que se aprofunde a compreensão sobre o protagonismo dos povos nativos nesse processo, compreendendo que, ao contrário da visão de muitos dos relatos, os povos nativos trouxeram sua contribuição à música das missões jesuíticas. Os próprios indígenas, inclusive, estão recontando a história da música colonial do seu ponto de vista. Há cada vez um número maior de representantes das várias etnias nas universidades e espaços de discussão, pensamento e produção acadêmica. Ainda assim, muitas das fontes históricas e dos discursos em torno da música missional estão carregados de colonialidade. É preciso, portanto, um olhar decolonial sobre o tema. Sobre isso, nos provoca o musicólogo Marcos Holler, cujas palavras faço minhas:

Apesar de toda a autocrítica que se tornou parte de nossa atividade desde o surgimento da chamada “Nova Musicologia”, teríamos nós, musicólogos e historiadores, o mesmo olhar colonialista sobre o nosso objeto, quando se trata da música nas reduções jesuíticas? Ampliando essa questão, como seria possível uma abordagem dessa música sob um olhar decolonial, sobretudo quando se considera o massacre físico e cultural que foi parte do mesmo processo? Encerro o texto com estas questões, sem ousar apresentar uma resposta a elas. (HOLLER, 2019, p. 23)

⁸⁰ Algunos conjuntos, sobre todo en la última década, han buscado de manera activa la «diferencia latinoamericana» recurriendo al exotismo folklorizante como símbolo genuino de esencialismo y originalidad. El éxito comercial de los primeros experimentos ha provocado un aluvión de grabaciones que, bajo el rótulo de Latin American Baroque o «Barroco Latinoamericano», se caracterizan, básicamente, por la incorporación de timbres y técnicas vocales e instrumentales de influencia popular (voces sin impostación, amplio margen para la improvisación y el rasgueo, protagonismo de percusiones, etc.) junto a los propios de la tradición de la música antigua. Esta ficción interpretativa, basada en la ideología del mestizaje y relacionada con el interés casi fetichista de la cultura occidental por el Otro, sigue ganando adeptos entre los grupos de música antigua; ello ha provocado que los pocos conjuntos que abogan por interpretaciones no exóticas vayan en cierta manera a contracorriente ante el horizonte de expectativas que el Latin American Baroque ha generado en un público ávido de novedades y espectáculo.

Entendemos que a prática atual desse repertório, suas experimentações e licenças poéticas, são importantes como registros históricos da redescoberta deste repertório e de popularização dele, o que pode facilitar a criação de políticas de salvaguarda desse acervo. Entretanto, é preciso que se busque um equilíbrio entre a liberdade interpretativa e o embasamento histórico, para que não surjam equívocos ou até mesmo sejam criados cânones interpretativos, baseados numa realidade latino-americana ficcional ou em práticas europeias que “podem operar subliminarmente como novas formas de colonialismo”. (LÓPEZ, 2016, p. 294)

O tema desta pesquisa nos ultrapassa, dada a magnitude da experiência musical nas missões jesuíticas da América do Sul. Há muito a percorrer, especialmente quanto ao repertório do arquivo musical de Chiquitos. Entretanto, todos que se aventuram por esse tema percebem a dificuldade para obtenção de material para pesquisa. As partituras cuja editoração e reconstrução foram coordenadas pelo Pe. Piotr Nawrot, da APAC – Bolívia, são de imensa relevância no âmbito da música missional. Entretanto, a maior parte dessas publicações está esgotada para compra e não está disponível para acesso virtual.

No Brasil, são fartos os exemplos de acervos importantes, mal-cuidados e não disponibilizados para acesso físico ou virtual. É de responsabilidade mundial a salvaguarda do acervo musical de Chiquitos, entendendo-o como patrimônio da Humanidade que precisa ser preservado. Para isso, projetos e iniciativas devem surgir com vistas à digitalização e disponibilização online do acervo. Parcerias público-privadas podem ser um caminho na busca por financiamento para o projeto, potencial para o alavancamento da pesquisa em torno da música missional. O turismo local também seria beneficiado, trazendo novas oportunidades em torno da cadeia produtiva local da cultura que ganha relevância internacional.

Por fim, esperamos que este trabalho seja ponto de partida para a prática do repertório missional com a flauta doce, especialmente no Brasil, e que novas pesquisas surjam e aprofundem este tema. Meu primeiro contato com o tema “flauta doce e missões jesuíticas” foi na universidade, durante a graduação, como falado anteriormente. Pude assistir uma palestra da flautista Patricia Michelini Aguilar sobre sua tese, na qual falava sobre a flauta doce e os jesuítas no Brasil. Na performance, conheci um pouco mais desse repertório no grupo *Follia Criola*, projeto de extensão da Universidade Federal de Pernambuco, coordenado pela cravista e Profa. Ma. Maria Aida Barroso.

Unindo os pilares do ensino, pesquisa e extensão, a Universidade pública se coloca como ator essencial para o crescimento da sociedade e o fortalecimento da cultura. A flauta doce brasileira, tendo a UFRGS como farol no âmbito da pesquisa (fundando o primeiro Mestrado e Doutorado em flauta doce do país), segue com o dever de fortalecer a rede de pesquisa em torno da flauta doce, fazendo que a teoria e a performance estejam unidas, buscando o desenvolvimento desta área de pesquisa em diálogo com outras áreas da ciência musical.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Patricia Michelini. *A flauta doce no Brasil: da chegada dos jesuítas à década de 1970*. Tese – Doutorado em Música. São Paulo: USP, 2017.
- BARROS, Daniele Cruz. *A flauta doce no século XX: o exemplo do Brasil. palestras e pesquisas*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica - Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1997.
- BASURKO, X. *O canto cristão na tradição primitiva*. São Paulo: Paulus, 2005.
- BITENCOURT, Eron. *A música nos aldeamentos Jesuíticos – Encontro temático*. São Paulo: Pateo do Collegio, 2017.
- BRAGA, Inês de Avena. *Dolce Napoli: approaches for performance - Recorders for the Neapolitan Baroque repertoire, 1695-1759*. Universiteit Leiden, 2015.
- CARDOSO, Acácio Tavares. *Investigando o conceito de idiomatismo da flauta doce a partir do ponto de vista de flautistas e professores do instrumento*. Dissertação - Mestrado em música. Porto Alegre: UFRGS, 2021.
- CARPENA, Lucia B. *Caracterização e uso da flauta doce nas óperas de Reinhard Keiser (1674-1739)*. Campinas, 2007. 529f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. São Paulo, 2000. Tese (Doutoramento) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. v.1/3.
- _____. *Estilo antigo e estilo moderno na música antiga latino-americana*. IN: SEKKEF, Maria de Lourdes. *Arte e culturas: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.
- _____. *Estilo antigo e estilo moderno na música antiga latino-americana. Apostila do curso de história da música Brasileira*, v. 5, São Paulo, 2003.
- _____. *Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira*. *Revista do Conservatório de Música UFPel*, v. 1 (dez/2008), Pelotas, 2008, p. 32-57.
- CIVALLERO, Edgardo. *Los bajones*. Bogotá: Wayrachaki, 2021.
- COSTA, Célio Juvenal. *A evangelização jesuítica e a adaptação*. *Revista Educação em questão*, v. 22, n. 8, p. 82-112, jan/abril 2005.
- DI GIORGI, Camilo H. *A banda de um homem só: estudo organológico da flauta e tambor*. Campinas, 2010. 241f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2010.

DONINGTON, Robert. Instruments in early music. In: *The interpretation of Early Music*. Londres: Faber and Faber, 1963, p. 435 – 438.

FARIA PONCE, Manuel-Jesús. *Transculturación y apropiación cultural: el patrimonio musical de las reducciones jesuíticas de chiquitos, Bolivia*. Cuadernos de Etnomusicología. Nº12, 2018.

FISHER, Alexandre. *Music, piety, and propaganda: the soundscapes of counter-reformation Bavaria*. New York: Oxford University Press, 2014

GONZÁLES, Juliana Pérez. Génesis de los estudios sobre música colonial hispano-americana: un esbozo historiográfico. *Fronteras de la Historia*, v. 9, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2004.

GRIMANN, Caio Amadatsu; KERR, Dorotéa Machado. Os jesuítas e a música nos territórios germânicos católicos (1648-1705). *Opus*, v. 26, n. 2, p. 1-21, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2020b2608>. Acesso em: 12 fev 2023.

GROUT, Donald J; Palisca, Claude. *História da música ocidental*. Lisboa: Brádiva, 2007

GUGGISBERG, Roxana O. Loza de. En busca de uma estética originária: La Misa Encarnación del Archivo Musical de Chiquitos. *Acta Musicologica*, vol. 78, fasc. 2, p. 235-260, 2006.

HOLLER, Marcos. *Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. Campinas, 2006, 949 f, 2 v. Tese – Doutorado em Música. Campinas: Unicamp, 2006.

_____. O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial.

_____. *A Missão: por uma visão decolonial da música nas reduções jesuíticas*. Revista Vórtex, Curitiba, v.7, n.3, 2019, p.1-26

HUSEBY, Gerardo; RUIZ, Irma; WAISMAN, Leonardo. *Un panorama de la música en Chiquitos*. In: Las misiones de Chiquitos. Pedro Querejazu (org.). La Paz: Fundación BHN, 1995, p. 659-676.

ILLARI, Bernardo. *La Música Colonial Latinoamericana Es...*Buenos Aires, 2005. Disponível em: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc974485/m1/3/>:. Acesso em: 04 abril 2023.

ILLARI, Bernardo. *Domenico Zipoli: Para una genealogía de la música clásica latinoamericana*. Havana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2011.

KENNEDY, T. Franck. Music and the Jesuit Mission in the New World. *Studies in the Spirituality of Jesuits*, St. Louis, v. 39, n. 3, p. 1-24, 2007.

LARA, Lucas Ferreira de. *A música instrumento: o Padre Antônio Sepp, S.J., e as práticas musicais nas reduções jesuíticas (1691-1733)*. Dissertação – Mestrado em História Social. São Paulo: USP, 2015.

LASOCKI, David. The London Publisher John Walsh (1665 or 1666-1736) and the recorder. In: *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, ed. Nikolaus Delius, 343-74. Celle: Moeck Verlag und Musikinstrumentenwerk, 1997.

LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. Caminho de Chiquitos às missões Guaranís (1690 a 1718). *Revista de história*, n. 40, p. 353 – 384, 1959.

LONDOÑO, Fernando Torres; MARTINS, Fredson Pedro. *Jesuítas, indígenas e o código religião nas crônicas de Maynas, Mojos e Chiquitos no século XVIII*. *Revista História e Cultura*, Franca-SP, v.3, n.2, p.188-213, 2014.

LOPEZ, Javier Marín. *Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales*. *Revista de Musicología*, v. 39, n. 1, p. 291-310. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/24878550>. Acesso em: 18 jun 2023.

MARCONI, Marina; LAKATOS, Eva. *Fundamentos da metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2003.

MILLER, Julia. Recorder Use in Spanish Churches and Cathedrals in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 5, n. 2, p. 341-356. Disponível em: <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/download/351/615>. Acesso em: 20 abril 2023.

NAWROT, Piotr (ed.) *Sonatas Barrocas: Archivo Musical de Chiquitos*. Vol 1. Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial APAC; Cochabamba: Editorial Verbo Divino, 2006a.

_____. *Sonatas Barrocas: Archivo Musical de Chiquitos*. Vol 2. Santa Cruz de la Sierra: Fondo Editorial APAC; Cochabamba: Editorial Verbo Divino, 2006b.

NEVES, Marcus Vinicius Sant'anna Held. *Francesco Geminiani (1687-1762)*. Comentários e tradução da obra teórica completa. Dissertação – Mestrado em Música. São Paulo: USP, 2017

PAOLIELO, Noara de Oliveira. *Os Concertouvertures de Georg Philipp Telemann: um estudo dos Gostos Reunidos segundo as preceptivas setecentistas de Estilo e Gosto*. Dissertação – Mestrado em Música. São Paulo: USP, 2011.

PEREIRA, Daniela Ribeiro. “Si soy misionero es porque canto, bailo y toco música”: para uma história social da música na Província Paracuaria (1609-1768). Dissertação – mestrado em história. Porto Alegre: PUCRS, 2011.

RIBEIRO, Roger Lins de Albuquerque Gomes. *Ornamentação barroca italiana em trio-sonatas: o Opus III de Arcangelo Corelli*. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: USP, 2020.

ROLDÁN, Waldemar Axel. Catálogo de manuscritos de música colonial de los archivos de San Ignacio y Concepción (Moxos y Chiquitos), de Bolivia. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, n. 11, 1990. Disponível em: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=catalogo-manuscritos-musica-colonial>. Acesso em: 25 mar 2021.

RONDÓN, Víctor. *Ychepe Flauta: música para flauta dulce colonial americana de los siglos XVI al XVIII*. Santiago: FONDARTE, 2004. 1 CD. *Gravado em novembro de 2003*.

RONDÓN, Víctor. *Jesuitas, música y cultura em el Chile colonial*. Tese (Doutorado em História). Santiago: PUC – Chile, 2009.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues. *Ao gosto de Il foribondo: um estudo das seis Sonates pour le violoncelle et basse continue de Francesco Geminiani segundo seus tratados e transcrições*. Tese (Doutorado em Música), São Paulo, UNICAMP, 2009.

SPANHOVE, Bart. *The finishing touch of ensemble playing*. Seul: Recordia, 2009.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. *Silvestro Ganassi: obra intitulada Fontegara. Um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do século XVI*. Campinas, 2010. 390 f. Dissertação – Mestrado em música. Campinas: Unicamp, 2010.

THOMSON, John Mansfield (ed.). *The Cambridge Companion to the Recorder*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

WAISMAN, Leonardo. Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye Arcadia. In: CARRERAS LOPEZ, Juan Jose; MARÍN LOPEZ, Miguel Angel. *Concierto barroco: estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*. Logroño: Universidade de La Rioja, 2004.

WILDE, Guillermo. Música, sonido y poder en el contexto misional paraguayo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, v. 19, n. 19, 2005, p. 79 – 102.

WILLIAMON, Aaron *et al.* *Performing Music Research: methods in music education, psychology, and performance science*. Oxford: Oxford University Press, 2021.

ANEXO A – SONATA CHIQUITANA VI (PARTITURA ORIGINAL)

Sonata VI

Overtura

Anónimo
ed. Piotr Nawrot

AMCh 266
So 20

Violín 1

Violín 2

Continuo

3

6

© Piotr Nawrot

SONATA VI

39

8

1)

1) MS: mi

10

12

2)

2) MS: si

© Piotr Nawrot

15



18

3) MS: re

4) MS:

≡

21

© Piotr Nawrot

24



27



29

© Piotr Nawrot

31

Musical score for measures 31-32. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music consists of continuous eighth-note patterns in the upper staves and a steady eighth-note accompaniment in the bass staff.



33

Musical score for measures 33-34. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a more complex rhythmic pattern with sixteenth-note runs in the upper staves and a bass line with some rests.

35

Musical score for measures 35-36. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music continues with intricate sixteenth-note passages in the upper staves and a bass line with rests and eighth-note accompaniment.

© Piotr Nawrot

38



41



5) MS: la, sol, la
6) MS: la, sol, la

43

© Piotr Nawrot

45



47

7)



7) MS: do, sol, si

49

8)

8) MS: fa, mi, fa, sol

© Piotr Nawrot

52



55



58

© Piotr Nawrot

61



64



66

© Piotr Nawrot

68

Musical notation for measures 68 and 69. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes. A double bar line is present at the end of measure 69.



70

Musical notation for measures 70 and 71. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and eighth notes. A double bar line is present at the end of measure 71.

© Piotr Nawrot

Adagio

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music features a slow, melodic line in the upper voices and a steady eighth-note accompaniment in the lower voices.



The second system of music consists of three staves. It begins with a measure number '5' in a box. The top staff contains a melodic line with a slur over measures 5 and 6, and a fermata over measure 7. The middle and bottom staves continue the accompaniment. A bracketed space [] is present in the top staff at the end of measure 7.



The third system of music consists of three staves. It begins with a measure number '8' in a box. The top staff features a melodic line with a slur over measures 8 and 9, and a fermata over measure 10. The middle and bottom staves continue the accompaniment.

© Piotr Nawrot

12



16



19

© Piotr Nawrot

23

Musical score for measures 23-26. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a treble clef with a key signature of two flats and a bass clef. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

27

Musical score for measures 27-29. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The treble clef melody begins with a quarter note Bb4, followed by quarter notes C5, D5, and E5. The bass line continues with eighth-note accompaniment.



30

Musical score for measures 30-32. The score continues in 3/4 time and B-flat major. The treble clef melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The bass line continues with eighth-note accompaniment.

© Piotr Nawrot

33

Musical score for measures 33-35. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 33 features a complex melodic line in the upper treble staff with many sixteenth notes and some slurs. The middle treble staff has a simpler line of eighth notes. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment.



36

Musical score for measures 36-38. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. Measure 36 shows a melodic line in the upper treble staff with some slurs and a descending line in the middle treble staff. The bass staff continues with a steady eighth-note accompaniment.

© Piotr Nawrot

Musical score for measures 39-41. Measure 39 is marked with a box containing the number 39. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 40 contains a first ending bracket labeled '1)'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

1) MS: mi



Musical score for measures 42-44. Measure 42 is marked with a box containing the number 42. The score consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The key signature has two flats. Measure 43 contains first and second ending brackets labeled '1.' and '2.'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

© Piotr Nawrot

Allegro

The first system of music consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes and rests.



The second system begins with a measure rest symbol, the number '6' inside a small square box. It then continues with three staves of music in the same key signature and time signature as the first system. The notation includes eighth and sixteenth notes, some with stems pointing up and some with stems pointing down.

© Piotr Nawrot

11



16



21

1) MS: sib, sib, re

© Piotr Nawrot

25



30



2) MS: sol

35

© Piotr Nawrot

40



45

3)

3) MS: fa

© Piotr Nawrot

50



55

© Piotr Nawrot

59

4)

4) MS: 



64

5)

5) MS: mi

© Piotr Nawrot

69

6) MS: do



74

7) MS: si

© Piotr Nawrot