



PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

JUAN PARIS

MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL
DE SANTIAGO DE CUBA (1805-1845)

Villancicos de Navidad (1808-1814)

— libro —
SEGUNDO

REVISIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN
Claudia Fallarero



DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN EDITORIAL

Dra. Miriam Escudero
Dra. María Antonia Virgili

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA
OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE LA HABANA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA

-2012-

JUAN PARIS

MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL
DE SANTIAGO DE CUBA (1805-1845)

Villancicos de Navidad (1808-1814)



PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

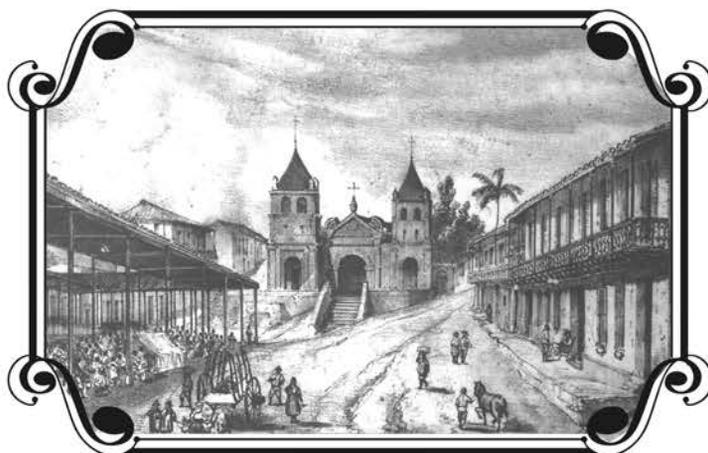
JUAN PARIS

MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL
DE SANTIAGO DE CUBA (1805-1845)

Villancicos de Navidad (1808-1814)

— libro —
SEGUNDO

REVISIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN
Claudia Fallarero



DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN EDITORIAL

Dra. Miriam Escudero
Dra. María Antonia Virgili

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DESARROLLO DE LA MÚSICA CUBANA
OFICINA DEL HISTORIADOR DE LA CIUDAD DE LA HABANA
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA

—2012—

Dirección y coordinación editorial

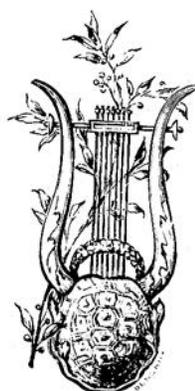
Miriam Escudero
María Antonia Virgili

Corrección de estilo

Ernesto Pérez Chang

Diseño de colección, cubierta e interior

Susana de la Cruz



Primera edición, 2012
Todos los derechos reservados

Sobre la colección Patrimonio Musical Cubano

- © Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
- © Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana
- © Miriam Escudero

Sobre la presente edición

- © Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
- © Claudia Fallarero

ISBN Obra completa- 978-959-7216-01-8
ISBN Volumen II- 978-959-7216-08-7

Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
Calle G, No. 505, entre 21 y 23, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba

Edita

Ediciones Cidmuc

Imprime

PALCOGRAF. Palacio de las Convenciones



Grabado del libreto de villancicos impreso en 1815 por Mathías Alqueza para la Catedral de Santiago de Cuba

Agradecimientos personales

Dr. Eusebio Leal Spengler	Lic. Orlando Vistel
Lic. Raida Mara Suárez	Dr. Jesús Gómez Cairo
Mons. Dionisio García, Arzobispo	Pbro. Jorge Catasús
Dra. María Antonia Virgili	MSc. Antonio López de Queralta
Dra. Águeda Pedrero Encabo	Sr. José Fernández
Dra. Victoria Eli	Sr. Roger González
Lic. Martha A. Montero	Sr. Eduardo Delgado
MSc. Teresa Paz	Sr. Aland López

Agradecimientos institucionales

Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana
Universidad de Valladolid
Arzobispado de Santiago de Cuba
Museo Archidiecésano de la Catedral de Santiago de Cuba
Biblioteca Elvira Cape
Museo Nacional de la Música
Instituto Cubano de la Música
Conjunto de Música Antigua Ars Longa

ÍNDICE

<i>Juan Paris: la música en la Catedral de Santiago de Cuba durante la Guerra de Independencia española (1808-1814)</i>	9
<i>Villancicos de Navidad (1808-1814)</i>	13
<i>Acerca de la música De la tímbrica y la escritura</i>	15
<i>De la estructura</i>	19
<i>Acerca del texto</i>	24
<i>Bibliografía citada</i>	31
<i>Edición de las obras</i>	33
<i>Abreviaturas</i>	34
Obras	
	1808
37	<i>Cesen tus gemidos</i>
	1809
63	<i>Oíd cielos piadosos</i>
115	<i>Duerme Niño hermoso</i>
131	<i>Produzca la tierra</i>
	1812
167	<i>Oh quando santos cielos</i>
193	<i>Tierno infante</i>
	1814
209	<i>Parió María en Belén</i>
233	<i>Alarma ciudadanos (ca. 1809)</i>

JUAN PARIS:

la música en la Catedral de Santiago de Cuba durante la Guerra de Independencia española (1808-1814)

Tan sólo tres años habían transcurrido desde la toma de posesión de Juan Paris como nuevo maestro de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba cuando estalló la Guerra de Independencia española contra Francia, y tuvieron lugar los primeros sucesos que condujeron a los sangrientos enfrentamientos del 2 de mayo de 1808 en Madrid. Desatada la guerra, toda la América española comenzaría a dar síntomas de agitación, proceso que en muchos países culminaría en movimientos independentistas del poder colonial, y en otros, como en el caso de la Isla de Cuba, serviría para afianzar la pertenencia política y cultural que nos mantendría siendo parte de «las Españas» hasta finales del siglo XIX.

El Capitán General de la Isla, Salvador de Muro y Salazar, marqués de Someruelos, tras tomar medidas preventivas y asegurarse de que fueran ciertos los rumores del encarcelamiento del rey Fernando VII, dio parte al cabildo habanero en julio de 1808 sobre los hechos:

En el día 15 de Julio hubo Cavildo ordinario a que asistí yo para manifestar al Ayuntamiento, como lo hice, el que sospechaba fuesen ciertas las sensibles noticias que se habían esparcido por la Ciudad de resultas de la entrada en el Puerto de un Buque procedente de Veracruz, diciendo estar el Rey, sus augustos padres y demás familia Real en Francia, como prisioneros, y que habían renunciado la Corona de España e Yndias en Bonaparte [...] en el acto del mismo Cavildo estuvimos todos conformes en que no se debía admitir su dominación continuando el reconocimiento de soberanía en Fernando 7º.¹

Unos días más tarde, el 20 de julio de 1808, se celebraba la proclamación solemne de Fernando VII en La Habana, «habiéndose excusado toda festividad por la triste suerte que padece nuestro amado soberano detenido en Francia».² A pesar de esa declaración oficial, en la ciudad de Santiago de Cuba las autoridades esperarían hasta el 7 de septiembre de 1808 para jurar fidelidad a Fernando VII, tras varias demostraciones de descontento y acusaciones de condescendencia hacia el gobierno local y hacia la persona del gobernador Sebastián Kindelán y luego de varios enfrentamientos contra los franceses radicados en la zona (Vázquez, 2009).

A la parte oriental de Cuba había comenzado a migrar un flujo importante de individuos franceses desde 1791, procedentes de la vecina *Saint Domingue*, a consecuencia de

¹ AC, Ayuntamiento de La Habana, Cabildo Ordinario, 30-IX-1808.

² AC, Ayuntamiento de La Habana, Cabildo Ordinario, 22-VII-1808.

las revueltas de esclavos. Gran parte de los refugiados llegados unos cinco años antes de que se iniciara la guerra se radicaron fundamentalmente en Santiago de Cuba y sus alrededores, elevando los índices demográficos de la zona a un 22% del total de la población y convirtiendo a Cuba en la posesión española con mayor presencia de galos en su territorio (Vázquez, 2009: 384-385). Para la fecha del comienzo de la guerra en España, las autoridades del territorio oriental compartían importantes intereses económicos con los franceses instalados en esa zona (Vázquez, 2008: 2). Las tensiones derivadas de ese hecho hasta desataron un conflicto entre el gobernador local, Sebastián Kindelán, y el arzobispo de la diócesis, Joaquín de Osés y Alzúa.³ Sin embargo, antes de que concluyera el propio año de 1808, el gobernador Kindelán elogiaba las manifestaciones de «cordialidad y verdadero amor al Soberano» de los habitantes de Santiago de Cuba:

Estaría por demás detenerme á referiros los actuales acontecimientos de la Europa, y en especial de nuestra España para avivar los estímulos de sensación sobre vuestros corazones, quando estáis enterados de todo por los papeles públicos que andan en vuestras manos, y solo me contraeré à manifestaros acompañándolos algunas advertencias [...]. Vuestro distinguido Patriotismo se ha hecho conocer con todas las señales de cordialidad, y verdadero amor al Soberano en cuyo nombre real os doi las gracias, y del generoso donativo que á pesar de la escases de numerario y otras penurias en que labora el Pueblo por consecuencia de tan dilatada guerra habéis hecho en mis manos, y en la de los Comisarios nombrados por mí para su percepción, de que he dado cuenta á la superioridad competente, é informaré así mismo en el próximo correo de las demostraciones de vuestra sencibilidad patriótica. Y del publico alborozo, que con motivo de los felices sucesos de nuestras armas en Europa, resonó por todas las calles, y Plazas de la Ciudad en las noches del 28'' y 29'' del pasado [mes de septiembre de 1808], y 6 del corriente en que no cabíais de gozo, y disteis à conocer de más en más que sois verdaderos españoles, y dignos Vasallos del gran FERNANDO, que adoramos.⁴

Con tales condiciones demográficas, la ciudad de Santiago de Cuba —como se percibe en la comunicación pública del gobernador Kindelán— estaba sumida en una ebullición de sentimientos de patriotismo a propósito de la guerra, principalmente demostraciones antifrancesas e identificación política con la Madre Patria, como se esperaba de los «verdaderos españoles» de las provincias de ultramar. Aun cuando no se conocen en detalle los sucesos acontecidos durante las expresiones públicas espontáneas, como las que narra Kindelán producto de las victorias armadas en Europa, es casi seguro que el «público alborozo» que resonó por varias noches en la ciudad estaría acompañado de manifestaciones culturales de todo tipo y, por supuesto, de música.

Pocos días antes de la Navidad de ese primer año de la guerra, el Capitán General de la Isla, el Marqués de Someruelos, solicitaba a los vecinos de Santiago de Cuba: «dexad

³ Sobre el conflicto entre Kindelán y Osés y Alzúa véase Vázquez, 2009.

⁴ *A los Muy Nobles Muy leales cubanos, y demás vecinos habitantes de esta jurisdicción*. Proclama de Sebastián Kindelán de 12 de octubre de 1808. Santiago de Cuba, impreso por D. Matías Alqueza. (ANC, Asuntos Políticos, Legajo 297, N° 53).

vivir en paz á esos franceses agoviados con el peso de su propio nombre nacional, que se acogen á vuestra hospitalidad». ⁵ Sin embargo, el proceso de expulsión de los franceses en la Isla comenzaría poco tiempo después, oficialmente en 1809, tras la presión de varios sectores como el propio cuerpo del Ayuntamiento de La Habana que solicitó al Capitán General:

que este Cuerpo no debe diferir por más tiempo el hablarle detenidamente y con toda claridad sobre las medidas que a su juicio deven adoptarse [...] Así este como el Ayuntamiento ven establecidos en el País porción de Franceses que desean fuesen expedidos por su mala conducta, inmoralidad y depravadas costumbres por su reiterado odio al nombre Español à nuestros usos costumbres y Religión. ⁶

Junto a la persecución de los franceses y a las juntas de vigilancia que se formaron para dar noticia sobre los comportamientos de estos en cada paraje de la Isla, en Santiago de Cuba se comenzó a cuestionar en general el crecimiento de otros grupos sociales como los catalanes, que al parecer arribaron a Cuba en mayor número a sazón de la contienda. Así, el síndico del Ayuntamiento de Santiago de Cuba informa en 1812 que:

observa con dolor una multitud de jovenes forasteros, y los más Catalanes, los quales ignora por dónde se han introducido en esta Población; pero precindiendo de que sean con las licencias necesarias, lo cierto es, que no los vé aplicarse à la agricultura, o á las artes, sino que todos reprehenden la marcha del comercio ratéro de tiendas, y tabernas; mosos robustos que pudieran tomar una más decente aplicación, y aunque há muchos años que se experimenta este perjuicio, há sido sin duda más frecuente desde la guerra que oprime à la metropoli, de donde probablemente huyen con ignominia, por [no] tomar las armas en su defensa. ⁷

Poco o nada sabemos aún de las motivaciones que tuviera el músico catalán Juan Paris para trasladarse al contexto americano y en particular a Santiago de Cuba. A pesar de ello, por su presencia en la ciudad desde 1805 es evidente que su salida de la Península no guarda relación alguna con la Guerra de Independencia, tal como sucedió con reconocidos músicos de su época en España al comenzar los enfrentamientos. Algunos de los casos más nombrados han sido los de Mariano Rodríguez de Ledesma y Fernando Sor, que partieron de España huyendo de la invasión napoleónica o fueron obligados a salir de ella por claudicar y servir durante la administración del gobierno francés (Garrido-Jeffery: 2008).

Para 1808 Juan Paris ya había ejercido por tres años la maestría de capilla en la Catedral de Santiago de Cuba, había realizado una reforma tímbrica en la estructura musical de ese cuerpo y presentado, a disposición del Cabildo eclesiástico y el público en general,

⁵ *Nobilísimos habitantes de la ciudad de Cuba*. Proclama del Marqués de Someruelos de 14 de diciembre de 1808. (ANC, *Asuntos Políticos*, Legajo 297, N° 53).

⁶ AC, Ayuntamiento de La Habana, Cabildo Ordinario, 2-III-1809.

⁷ AC, Ayuntamiento de Santiago de Cuba, Jueves 10 de Diciembre de 1812. Impreso por Matías Alqueza. (ANC, *Asuntos Políticos*, Legajo 290, N° 15).

numerosas obras donde se percibían algunos rasgos de su pensamiento estético, diferente por completo al de su predecesor Esteban Salas. Entre 1808 y 1814, Paris se mantuvo muy activo en la composición para la Catedral y más involucrado de lo que puede parecer en los sucesos históricos del momento.



VILLANCICOS DE NAVIDAD

(1808-1814)

El sexenio de la Guerra de Independencia española (1808-1814) ofrece la posibilidad de relacionar una considerable cantidad de referencias contextuales con resultados musicales correspondientes. Se trata por tanto de valorar cómo la condicionante socio-cultural de la guerra en España incide en el ambiente y la creación musical de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba durante la maestría de Juan Paris

Tratándose este libro nuevamente de los villancicos de Paris, serán ellos el material ideal para establecer la interrelación antes enunciada, puesto que, a diferencia de la música litúrgica que no ofrece una datación exacta y la rigen un canon y una funcionalidad específicos, la inmediatez compositiva con que un maestro de capilla generaba nuevos villancicos cada año hacía que ese tipo de obras fuera portadora, en muchos casos, de la latencia social de su época.

Además de estas razones, en el cuadernillo manuscrito de los villancicos de Paris compuestos para el año 1809 aparece insertada una obra que aborda el tema de la guerra, la más antigua partitura de una composición no religiosa localizada en Cuba. Titulada, según su *incipit* literario, *Alarma ciudadanos*, esta pieza posee correspondencia compositiva con uno de los villancicos de ese cuadernillo.

Los siete villancicos que publicamos en el presente volumen fueron concebidos al amparo del impacto histórico en Cuba de la Guerra de Independencia española, hecho que se justifica en sus fechas explícitas —datados en 1808, 1809, 1812 y 1814— y el carácter que Paris le imprimiera. Desde hoy, estos deberán ser un corpus musical imprescindible a tomar en cuenta si se quiere profundizar en el conocimiento de las expresiones culturales de los primeros años de nuestro siglo XIX y de aspectos de nuestro desarrollo social como las formas de «sentimiento patriótico», en los primeros años del ochocientos.

Sucede que no es posible rehacer un ciclo completo de los villancicos escritos entre 1808 y 1814, es decir, no hay uno solo de los ciclos que contenga las cuatro obras que se acostumbraba a interpretar durante la Navidad en la Catedral de Santiago de Cuba: un villancico de calenda para el 24 de diciembre a la hora de Prima, y tres villancicos, uno para cada nocturno, de la hora de Maitines, el día de Navidad, según se constata en los ciclos publicados en el libro primero de esta colección —cuatro villancicos para 1805 y otros cuatro en 1807.

El estado de conservación actual de los manuscritos originales, así como la pérdida y rotura de algunos documentos, impide la edición de una muestra completa de las obras que compusiera Paris para las navidades de 1808 a 1814, durante el período de la Guerra de Independencia española. De ahí que sólo sea posible publicar: el villancico de calenda de 1808; el villancico de calenda y los compuestos para el segundo y tercer nocturnos del año 1809; el villancico de calenda y el del segundo nocturno de 1812, y el villancico para el primer nocturno de 1814. Todas estas obras se localizan en los fondos de la ciudad de

Santiago de Cuba que atesoran los originales del compositor, dígase el archivo de música del Museo Archidiecésano de la Catedral y la Biblioteca Elvira Cape.

Además de los manuscritos musicales se conservan algunos ejemplares de los pliegos impresos con las letras de los villancicos que —a pesar de no contar algunos con su soporte musical— dan una idea más exacta del repertorio escrito en el período estudiado. Se trata puntualmente de los pliegos impresos para las navidades de 1809, 1811, 1812 y 1813.

En resumen, de haber sido posible rehacer la colección íntegra de villancicos de Juan Paris compuestos para la Catedral de Santiago de Cuba entre 1808 y 1814, la muestra hubiera sido de veinte obras, tal como se muestra en la tabla 1.

Año	Título	Ubicación litúrgica	Tipo de documento
1808	<i>Cesen tus gemidos</i>	Calenda	manuscrito musical
1809	<i>Oíd cielos piadosos</i> <i>Acentos armoniosos</i> <i>Duerme Niño hermoso</i> <i>Produzca la tierra</i>	Calenda 1er. nocturno 2do. nocturno 3er. nocturno	manuscrito musical/ pliego impreso
1810	<i>Se cantaron obras de Esteban Salas por enfermedad de Juan Paris</i>		
1811	<i>De un profundo seno</i> <i>Zagales venturosos</i> <i>Lía y Rachel</i> <i>¿Es posible, amados míos?</i>	Calenda 1er. nocturno 2do. nocturno 3er. nocturno	manuscrito musical/ pliego impreso manuscrito musical/ pliego impreso pliego impreso pliego impreso
1812	<i>O quando santos cielos</i> <i>O justos y patriarcas</i> <i>Tierno infante</i> <i>Al ver del mundo el gozo ya cumplido</i>	Calenda 1er. nocturno 2do. nocturno 3er. nocturno	manuscrito musical/ pliego impreso
1813	<i>La tierra adolorida</i> <i>Pastores escogidos</i> <i>No lloréis mis ojos</i> <i>Las pajas del pesebre</i>	Calenda 1er. nocturno 2do. nocturno 3er. nocturno	manuscrito musical/ pliego impreso pliego impreso manuscrito musical/ pliego impreso pliego impreso
1814	<i>Cante en sonoro acento</i> <i>Parió María en Belén</i> <i>Decidnos buenos pastores</i>	Calenda 1er. nocturno 2do. nocturno	manuscrito musical

Tabla 1: Relación de títulos de los villancicos que se ubican entre 1808-1814.

Acerca de la música

De la tímbrica y la escritura

Coincidiendo con el inicio de la guerra, a mediados del año 1808, se produce una vacante en la plaza de organista de la Catedral de Santiago de Cuba y Juan París decide presentarse a oposiciones para alternar dichas funciones con su responsabilidad como maestro. Al edicto también responde —aunque tardíamente— el bajo de la capilla Manuel Millares. El Cabildo reacciona explicitando su fallo en favor de París y poniendo de manifiesto la eficacia de este último como organista y, en general, el buen servicio que había desarrollado en la Catedral desde su elección como maestro de capilla. París permanece en el puesto de organista desde 1808 hasta finales del año 1810.

por cuyos motivos no se admite á la propuesta oposición, atendidas las resoluciones de la Sagrada Congregación del Concilio cerca de los que se oponen pasado el término de los Edictos; y en su conseqüencia con viniendo proveher esta plaza en propiedad, y concurriendo en el mismo opositor, (presentado, y admitido en tiempo Presbítero Don Juan París Regente de la Capilla de Musica de esta Santa Yglesia, que hasta hoy la ha servido interinamente, la circunstancia de su pericia, y destresa notoria en el órgano, con la de ser maestro y compositor, y su exactitud, y zelo en el mejor desempeño en el cumplimiento de sus obligaciones, de que tiene repetidas pruebas este cabildo, á tiempo que por el servicio que se le ha visto en el interinato se viene en conocimiento que en esta ciudad no hay en el día quien le iguale, y menos el citado Presbítero Don Manuel Millares, que ha poco tiempo comenzó á pulsar el órgano con objeto á esta oposición.⁸

Llegada la Navidad de 1808 París compone los villancicos habituales de los que sólo se conserva la obra *Cesen tus gemidos*. Se trata de una Calenda cuya organización tímbrica es de tiple, alto, tenor, flauta, dos violines y bajo. Cabe recordar que, excepto el bajón y el órgano, no se sabe qué otros instrumentos estaban destinados a la realización de la función de acompañamiento señalada en la *particella* de bajo. Es por eso que —respecto a las anteriores obras publicadas de París— resulta significativa la presencia, por primera vez, de indicaciones en la parte de bajo de *Cesen tus gemidos* que evidencian un uso diferenciado de instrumentos graves. Así, de los compases 23 al 31, el compositor dispone una escritura en *divisi* de la línea del bajo en dos pentagramas: en uno mantiene una escritura más sencilla y en el otro escribe una especie de variación ornamentada con figuraciones más rápidas que quizás podrían corresponder a un instrumento de teclado, coincidiendo con que ese mismo año París había tomado posesión de la plaza de organista (véase ejemplo 1).

En general, las partes de bajo de las obras fechadas entre 1808 y 1814 aportan elementos sobre los instrumentos de registro grave de la capilla. A partir del villancico de Calenda de 1809 *Oíd cielos piadosos*, se encuentran en la *particella* de bajo indicaciones como

⁸ AC, Cabildo eclesiástico de la Catedral de Santiago de Cuba, 28-VI-1808.

Ej. 1 Cesen tus gemidos, *particella* de Bajo.

«piz», «pizzicato» y «arco», hecho que se repite también en los villancicos para el primer y segundo nocturnos de ese año —*Duerme Niño hermoso* y *Produzca la tierra*, respectivamente—, así como en *Tierno infante*, para el segundo nocturno de 1812. Es evidente que —a pesar de no ser explícito en obras de períodos anteriores—, la capilla de música poseía al menos un instrumento de cuerda frotada para el acompañamiento.

Otro vocablo que se introduce en la *particella* de bajo, puntualmente en la de *Produzca la tierra*, de 1809, es la palabra *Supra*, al comienzo de la segunda copla de la obra. La expresión latina seguramente indicaría a los músicos que ese fragmento debía ser realizado por el timbre más agudo de todos los de la franja del bajo.

En el año 1810, a sazón de la provisión de una plaza de tenor segundo, Paris se dirige al Cabildo para dar su veredicto y en ese escrito hace mención a plazas relativas a los instrumentos de acompañamiento:

Yo no hallo otros sugetos que pudiesen desempeñarla si no es el Presbítero Don Manuel Millares, ó Don Matías Alqueza, el primero baxo, y el segundo Baxon de la Capilla. El primero tiene elegante voz, pero se excusa diciendo que no tiene animo de dexar su plaza de baxo: el segundo al contrario, el mismo se ofrece, y la sirve quantas veces es necesario. [...] del sueldo que da de la expresada plaza de tenor segundo podría distribuirse proveyendo un segundo *baxo* en la persona de Juan Crea quien lo desempeña con bastante ex[presión] y gusto, tocando asimismo la flauta, entiéndase esto también interinamente.⁹

Según detalla Paris en este documento, puede saberse que la sección del acompañamiento estaba integrada por un primer *baxo*, un *baxon* y un «segundo» —o más bien tercer— *baxo*. Si Juan Creagh podía tocar igualmente la flauta, es posible que ese segundo *baxo* fuera un instrumento de viento, quizás un fagot. Lo cierto es que Paris en las obras de este período, en las que se encontró involucrado como compositor y organista, establece una propuesta mucho más exhaustiva de la escritura y la organización tímbrica de la cuerda grave de la capilla.

Respecto al uso de los instrumentos de viento madera en la Calenda de 1808 *Cesen tus gemidos* y los villancicos de Calenda y tercer nocturno de 1809 *Oíd cielos piadosos* y *Produzca la tierra*, encontramos *particellas* que confirman su uso. En el caso de *Oíd cielos piadosos*, la *particella* original es para oboe, sin embargo, numerosas indicaciones de «flaut»

⁹ Carta de Juan Paris al Cabildo, en *Diligencias obradas sobre la plaza de segundo Tenor...*, 30 de octubre de 1810, ff. 15v-16r.

insertadas sobre varios pasajes melódicos en la parte de violín primero condicionaron que en esta edición presentáramos una propuesta de transcripción en la que alternan las entradas de oboe y flauta. La aclaración tímbrica de *Supra* o «superior», en términos de altura, también está presente en las *particellas* de instrumentos de viento madera, en particular, en las partes de oboe de las obras *Oíd cielos piadosos* y *Produzca la tierra*, de 1809, donde coincide el *Supra* con fragmentos melódicos escritos en tesitura aguda, posiblemente para indicar que deben ser interpretados con la flauta.

Ahondando sobre el tema del reemplazo del tenor, Paris comenta al Cabildo, en una segunda comunicación de noviembre de 1810, acerca del estado de la sección de las cuerdas en la capilla de música:

En quanto a los instrumentos he dicho que estan completos en el exercicio. Porque Don Tomas Crea que toca desde que hizo ausencia Don Juan Buque, casandose y avecinandose en Holguin, me dijo que el supliria este defecto, pero que le había de dar lo mismo que al Violín primero esto es ocho pesos (y a la verdad que toca tan perfectamente y con tanta dulzura como el dicho Primero, y tiene mérito por haber tocado muchísimo tiempo sin interés). Don Juan Buque no tenia mas sueldo que quatro pesos y asi le agregue de mi propia renta otros quatro hasta que murio Guerra, que entonces le agregue los quatro de este. Y ciertamente Señorías Muy Venerables vale más un buen instrumento habil que dos ni tres principiantes. Pero Dios premió mi zelo para el culto, haciendo que inmediatamente [...] se me presentara D. Josef Corrilla pidiendome la gracia le dexase seguir la capilla en todas sus funciones sin interes. Al qual agradecido procuro recompensarle con las obvenciones.¹⁰

Según esta enumeración, Tomás Creagh —hermano de Juan Creagh— sustituía para entonces a Juan Buque en la plaza de violín primero (segundo atril); y el tal Josef Corrilla, a Francisco Guerra, violín segundo (segundo atril). Afirma París que «vale más un buen instrumento habil que dos ni tres principiantes» con lo cual la mejor calidad de los intérpretes provocó un aumento en las indicaciones de dinámica y articulación de la escritura de los violines. De este modo, *Cesen tus gemidos* y *Oíd cielos piadosos* —calendas de 1808 y 1809— presentan en sus *particellas* un despliegue de signos de dinámica más profuso que el de las obras de 1805 y 1807 (véase ejemplo 2).



Ej. 2 *Cesen tus gemidos*, *particella* de violín primero.

¹⁰ Carta de Juan Paris al Cabildo, en *Diligencias obradas sobre la plaza de segundo Tenor...*, 6 de noviembre de 1810, f. 17v.

El uso de los dos violines —al menos con dos músicos doblando cada línea— es un elemento común a todas las obras entre 1808 y 1814, aun las que concibe en pequeño formato de violines y bajo, como son *Duerme Niño hermoso* y *Tierno infante*, para los segundos nocturnos de 1809 y 1812. A ello se suma el empleo de la viola, sonoridad que introduce Paris en la capilla de música de Santiago de Cuba desde su llegada y que propicia la asimilación de la tímbrica del cuarteto de cuerdas.

Los villancicos editados en este volumen poseen una organización vocal «a 3» (tiple, alto y tenor) o «a 4» (tiple solo/tiple coro, alto y tenor). La escritura de las voces de tiple aparece siempre unificada en una sola *particella*. Sólo una de las obras, *Parió María en Belén*, de 1814, presenta *particellas* independientes para tiple primero y segundo. En sentido general —y a diferencia de los villancicos de Paris que ya se publicaron—, la voz del tiple es el timbre predominante en las partes a solo de este período.

Así, por ejemplo, *Cesen tus gemidos* (1808) comienza con una introducción «a 3», seguida de un *recitado* para tiple y una sección de coplas donde alternan tiple y coro; en *Oíd cielos piadosos* (1809) inicia un estribillo «a 3» con un canon de tenor y tiple, sigue un *recitado* de tiple y varias coplas, unas «a coro» y otra «a solo» de tiple; en *Duerme Niño hermoso* (1809) se inicia con numerosas coplas hechas por el tiple, luego el estribillo (alternancia tiple/coro), *recitado* de tiple y *aria* «a 3»; por último, en *Produzca la tierra* (1809), hay un Coro «a tres» para empezar, luego una parte denominada *Dúo* (de tiples) y otra que aparece como *Solo*, también de tiple.

Excepcionalmente, el villancico de Calenda de 1812 *Oh quando santos cielos* se inicia con un *recitado* de «Alto obligado» —denominación autógrafa— y un *aria* para este mismo, culminando con un Coro «a 3» donde el alto solista alterna pasajes en estilo responsorial con el resto de las voces. Aquí, no sólo es llamativo el regreso del alto a la posición de solista de la capilla, sino además, el hecho de que la melodía de esta obra está escrita en un registro más bien grave, más cómodo para un tenor que para un contralto, y casi seguro para un «tenor acontraltado» como Matías Alqueza, según lo describe el propio Paris:

yo mismo he suplido siempre que ha faltado el alto primero, como se lo prometí a V. S. M. V. dexando de este modo a Don Matías tocar su instrumento a fin de que todo saliese con mas complemento. Pero es accidental que el Alto algunas veces haga el Tenor, mayormente quando este tiene puntos de uno y otro, como sucede en el expresado Alqueza que es tenor acontraltado.¹¹

Los dos últimos villancicos, según sus fechas —*Tierno infante* (1812) y *Parió María en Belén* (1814)—, vuelven a recuperar en algo el protagonismo del tiple, con una disposición general de alternancia tiple/coro «a 3» en *Tierno infante* y de diálogo entre tiples primero y segundo, y el coro «a 4» en *Parió María en Belén*, aunque en este último el registro del alto vuelve a tener una tesitura que abarca el registro de tenor.

En cuanto a la secuencia de composición de los villancicos que debió escribir Paris entre 1808 y 1814, detectamos la pérdida de algunas obras como es el caso de *La tierra adolorida* (Calenda, 1813) y *No lloréis mis ojos* (segundo nocturno, 1813), imposibles de re-

¹¹ *Ibidem*, f. 17r.

construir. Asimismo hay un período entre 1810 y 1811 en el que Paris dejó de componer, al parecer, por encontrarse muy enfermo. En una carta del alto primero de la capilla, Agustín Portuondo, refiriéndose a un tiempo pasado, hace mención a la ayuda prestada al maestro cuando estaba convaleciente: «que padeciendo usted ruina de la vida postrado en una cama sin humanos auxilios en cuya virtud por muchos días y [muchas] noches abandoné la comodidad de mi casa para auxiliarle en aquella desvalida suerte auxiliado del Presbítero Don Manuel Miyares».¹²

Llegada esa Navidad de 1810, las evidencias apuntan a poco liderazgo de parte de Paris, seguramente producto de la enfermedad. Sólo encontramos dos villancicos autógrafos fechados en 1810, *De un profundo seno* (véase ejemplo 3) y *Zagales venturosos* (véase ejemplo 4) que aparecen en el pliego impreso de 1811, lo que apunta a que fue esta la fecha de su estreno en Santiago de Cuba. Existen, además, noticias de que tres villancicos de Esteban Salas fueron reutilizados en 1810, según datos expresados en sus propias portadas. Ellos son: *Oigan una nueva*, villancico de Calenda (1793) «a 4 y a solo», *Un Musiquito nuevo*, villancico (1797) «a 3 y a solo» y *Astros luminosos*, cantada (1798) «a 3 triples», que poseen la indicación de: «cantado en 1810».

En la opinión de Paris, él mismo pensaba ofrecer un panorama sonoro «renovado» a finales del año 1810, mediante el entrenamiento musical que les estaba dando a los triples de la capilla: «nadie negará que actualmente lo instrumental de la capilla está mas fuerte y mejor que nunca, aunque no suceda lo mismo con las voces. Mas espero en Dios que dentro de poco, y no se pasará esta Navidad, sin que los nuevos niños den a conocer su aprovechamiento».¹³ Por demás, la elección de la tímbrica de tres triples de *Astros luminosos* coincide perfectamente con la idea de Paris de mostrar el aprovechamiento de los niños en la Navidad de 1810, que parecían ser los más aptos para la interpretación vocal en aquella fecha.

De la estructura

De los villancicos propuestos en este volumen, es posible establecer relaciones compositivas, al menos, entre la Calenda de 1808, *Cesen tus gemidos*, y los tres que se conservan de 1809, *Oíd cielos piadosos* (para la Calenda), *Duerme Niño hermoso* (segundo nocturno) y *Produzca la tierra* (tercer nocturno).

Desde el punto de vista estructural, las calendas de 1808 y 1809 comparten la grandilocuencia formal de obras homólogas de los ciclos de 1805 y 1807, aunque en general estas son algo menos extensas que aquellas. El criterio de organización de la estructura coincide en varios aspectos, como la concepción de un primer momento expositivo —que se ha denominado *Introducción* en la transcripción—, la aparición de un *Recitado* como segundo bloque y la existencia de *Coplas* en tercer lugar. Dentro de esa forma, la *Introducción* es en sí misma una estructura estrófica, con una primera parte con sentido enunciativo de *Estríbillo* donde se sintetiza la idea general del texto de la obra, bajo una relación tonal mayor-menor muy similar en las dos obras: Re Mayor-re menor en *Cesen...* y Sol Mayor-sol menor en *Oíd cielos...* Seguido a esto, aparece en ambos casos un segundo momento con dos estrofas

¹² Carta de Agustín Portuondo a Juan Paris, ca. 1812. (SMEC, Caja 11 «Documentos de la Capilla de Música»).

¹³ Carta de Juan Paris al Cabildo, en *Diligencias obradas sobre la plaza de segundo Tenor...*, 6 de noviembre de 1810, f. 18r.

de texto, en compás de 6/8 y un carácter entre pastoral y danzario. Al finalizar las estrofas, Paris establece un signo de repetición hacia la primera parte, la que puede considerarse como *Estribillo*.

Comparativamente, el villancico de Calenda de 1809 *Oíd cielos piadosos* posee un criterio compositivo más elaborado que el de 1808. Uno y otro comienzan con un fragmento instrumental previo a la entrada de las voces con un desarrollo tonal tenso, con figuraciones largas, cromatismos y cierta inestabilidad armónica. En el caso de *Oíd cielos...* esta entrada instrumental se extiende mucho más que en *Cesen...*, generándose un ámbito dramático que prepara la llegada del coro de las voces. La segunda parte —las estrofas en la *Introducción* de *Oíd cielos...*— es denominada por el propio compositor como *Canon*, siendo ese el recurso musical que utiliza para el comienzo del texto, en un diálogo melódico entre el tenor y el tiple.

Las dos introducciones contienen sonoridades como la del acorde de VII grado, interdominantes, y recurrencia del II y VI grados alterados, todas ellas poco abordadas por Paris hasta este momento. Para culminar las calendas, las *Coplas* —espacio más dilatado en cantidad de texto en *Oíd cielos...* que en *Cesen...*— se hallan en 6/8 nuevamente, con carácter pastoril y un tono expositivo. Aun así, en *Cesen tus gemidos* Paris propone una sección de «vuelta» sobre la parte del texto «venga el claro día, ponga a tanta sombra fin», que reitera, en un tempo *Presto* de poco más de veinte compases, esa idea musical a la manera de una *Coda*. Si bien no es posible establecer un análisis general de todos los ciclos de estos años por hallarse incompletos, es necesario decir que las obras de 1809 poseen puntos de contacto entre sí que las hacen partícipes de un mismo proceso compositivo.

Al cabo de un año de haber estallado la Guerra de Independencia española, se habían producido numerosos embates, divulgado los reveses y victorias del pueblo español en las provincias de ultramar y generado en Cuba un palpable proceso de identificación social con estos hechos. Para 1809, España y sus colonias se retroalimentaban con la circulación de textos literarios y musicales sobre el tema de la guerra, lo que hace probable que parte de esas influencias se encuentren en las obras navideñas de Paris de ese año.

De este modo, *Oíd cielos piadosos*, por ejemplo, está claramente influido por la estética marcial, elemento que se percibe en la concepción de su dibujo melódico de tríada deglosada, junto al uso de figuraciones con puntillo (véase ejemplo 3), y en el empleo abundante de la factura coral para presentar el texto, tanto en la *Introducción* como en las *Coplas*.



Ej. 3 *Oíd cielos piadosos*, *Introducción*, cc. 13-17, exposición instrumental.

Siguiendo con las obras de ese ciclo de 1809, en *Duerme Niño hermoso* y *Produzca la tierra*, se perciben de igual modo alusiones formales a la sonoridad de los himnos y marchas patrióticas que debieron circular en la época de la guerra. *Duerme Niño...* es un villancico escrito prácticamente en compás de 6/8 —a excepción de su pequeño *Recitado*— que alterna un discurso pastoral y danzable en las *Coplas* y *Estribillo*, con una factura coral de sincronismo melódico y figuraciones sincopadas en el *Aria* «a 3» voces con que finaliza la obra. Seguido a este, el villancico para el tercer nocturno *Produzca la tierra* fue casi seguro el ensayo de composición del himno *Alarma ciudadanos*, encontrándose entre ambos algunas coincidencias que llegan hasta la reutilización intertextual de un fragmento extenso en los dos finales de estas obras.

Produzca la tierra, también en 6/8, inicia con un *Coro* y *Dúo* —especie de estrofas— seguido de un *Solo* —al estilo de un *Aria*—, sin que Paris le haya incluido sección de *Recitado*. Entre sus dos partes fundamentales existe contraste a niveles tonales (relación mayor-menor), temático y de factura, donde la alternancia tutti-solo es el elemento más visible de diferenciación de las mismas. No obstante, está íntegramente construido bajo una relación de subordinación rítmica y melódica de las voces entre sí y de estas con el dibujo instrumental, que una vez más aluden a la verticalidad de la música militar.

En *Alarma ciudadanos* —nuevamente en 6/8— encontramos dos partes que contrastan en modo mayor-menor, cuya melodía se construye a partir de un criterio de conjunción de intervalos de 3ra. y de 6ta. Es evidente que el dibujo melódico de la segunda sección, el que se recicla del villancico *Produzca la tierra*, fue «acomodado» a la estructura literaria de este himno y no viceversa, a la idea textual del villancico, pues la distribución silábica es más lógica en la obra navideña que en la profana (véanse ejemplos 4 y 5). Por su parte, el diseño del acompañamiento es similar tanto en el villancico como en el himno. Un último elemento que le da carácter marcial al villancico es el sentido de su propio texto: «*Produzca la tierra/ un nuevo cantar/ y acordes los cielos/ con ella a la par/ entonen mil himnos/ al niño inmortal*».

Superados los primeros cuatro años de la guerra, el lenguaje musical de los villancicos de Paris, compuestos para la Navidad de 1812, adoptan un carácter menos marcial y más acorde con las modas musicales de la época. Así, el villancico de Calenda *Oh quando santos cielos*, a pesar de contener aún muchas referencias textuales al asunto de la guerra, es un tipo de obra más cercana a la estética italiana y la influencia de la ópera en general. Los villancicos de 1808 y 1809 son, por un lado, propuestas híbridas entre la forma del villancico tradicional (estribillo y copla) y la esencia italiana de recitados y arias —sobre todo en las calendas— y, por otro, apelan solamente a la estructura estrófica convencional que Paris identifica como: coro/estrofa —como en el segundo y tercer nocturnos de 1809—. Esta recurrencia a la forma estrófica puede observarse como una tendencia relacionada con los himnos y canciones patrióticas que recorrían las calles en los años de la guerra. Contrario a ello, la Calenda de 1812 *Oh quando santos cielos* es un cantada a la manera italiana, con secciones como *Recitado*, *Aria* y *Pastorela*. En esta última sección versiona la *Pastorela* de la cantada *Pues logra ya* de Esteban Salas (Escudero, 2004: 83-102).

Respecto a la influencia directa de la música para escena del entorno ciudadano en este repertorio, debemos explicar que la ciudad de Santiago de Cuba, a diferencia de La Habana, en el año 1812 no contaba aún con un teatro pero, al parecer, sí existía actividad teatral. A finales de 1813, se analiza en reunión del Cabildo civil un oficio del Capitán General de la Isla

Sal - - ve o sa - pien - cia, di - - - vi - na, e - ter - nal

Voz

The image shows a musical score for a villancico. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line labeled 'Voz'. The third and fourth staves are instrumental accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'Sal - - ve o sa - pien - cia, di - - - vi - na, e - ter - nal'.

Ej. 4 *Produzca la tierra*, cc. 147 a 154.

Ya des - per - - tó de su le - tar - go

The image shows a musical score for a villancico. It consists of two staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The bottom staff is the instrumental accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: 'Ya des - per - - tó de su le - tar - go'.

Ej. 5 *Alarma ciudadanos*, cc. 34 a 41.

adjunto a una Real Cédula de 13 de julio del mismo año, por la que se mandaba a «arreglar el ramo de teatros» en todos los ayuntamientos del país. El Cabildo oriental no obstante concluyó: «que se archive el citado [sic] Real orden para que obre sus efectos en su oportunidad, en atención a que actualmente no existe en esta Ciudad teatro alguno».¹⁴ Días más tarde, en diciembre de 1813, «la Compañía de Cómicos» —que evidentemente ya desde antes ofrecía funciones en la zona, dada la familiaridad con que la citan— pedía permiso para establecer un teatro, para lo que se nombró una comisión encargada de llevar el asunto.¹⁵ Finalmente, el 10 de abril de 1814 «se abren las funciones en el coliseo, calle de Santo Tomás, y se principia por puestas patrióticas de mucho gusto».¹⁶ A pesar de no contar con un teatro antes de 1814, es evidente que existía en el público de la ciudad el gusto por la música vocal italiana, pues para julio de 1814 se intercalaba ya un aria italiana entre una comedia y un sainete.¹⁷

Este interés teatral es el marco en que se desenvuelve la composición de *Oh quando santos cielos*, con el «alto obligado» como cantante principal, que presenta un discurso de cuestionamientos sobre la llegada del Salvador en el *Recitado*, al que responde el coro reiteradamente: «hoy», «hoy». Luego de esto, el *Aria* vuelve a ser —como en algunos villancicos del año 1807—, un espacio para el lucimiento vocal, con largos pasajes melismáticos, dividida en dos partes: una «a solo» y otra «a coro» y rematada por una especie de *Coda* de

¹⁴ *Miscelánea de Cuba*, sábado 13 de noviembre de 1813, N° 1. AC, Ayuntamiento de Santiago de Cuba, Lunes 8 de noviembre de 1813. Impreso por Matías Alqueza. (ANC, *Asuntos Políticos*, Legajo 296, N° 2).

¹⁵ *Miscelánea de Cuba*, sábado 15 de diciembre de 1813, N° 4. AC, Ayuntamiento de Santiago de Cuba, Lunes 9 de diciembre de 1813. Impreso por Matías Alqueza. (ANC, *Asuntos Políticos*, Legajo 296, N° 2).

¹⁶ *Miscelánea de Cuba*, domingo 10 de abril de 1814, N° 27. (ANC, *Asuntos Políticos*, Legajo 296, N° 3).

¹⁷ *Miscelánea de Cuba*, martes 5 de julio de 1814, N° 46. (ANC, *Asuntos Políticos*, Legajo 296, N° 4).

veintinueve compases. La sonoridad sincopada y redundante que proporcionaba el 6/8 en los villancicos de 1808 y 1809 se reemplaza aquí por compases binarios como el 4/4 y el 2/4, dejándose sólo el 6/8 para el *Coro* de la segunda parte del *Aria*.

El siguiente villancico del año 1812 es *Tierno infante*, para el segundo nocturno, que podría ser considerada quizás la obra más «simple» entre las que se presentan en este volumen. Con un único desarrollo tonal y temático, la relación música-texto de *Tierno infante* fue concebida para ser reiterativa y funcionar lo mismo para la primera estrofa que para las seis restantes que se imprimieron en el pliego de ese año. No obstante, el original de esa obra no presenta ningún rasgo que indique que se interpretaron todas las estrofas.

Corría la mitad del año de 1814 cuando comenzaron a llegar a puerto las primeras noticias del cese de la guerra. En la ciudad de Santiago de Cuba las primeras expresiones populares se describen del siguiente modo:

En la tarde del lunes 6 del corriente mes [de junio], fondeo en este puerto, procedente del de Puerto Rico, la Goleta que nos trajo la confirmacion de la plausible noticia que habiamos obtenido verbalmente por la fragata que vino de la Aguadilla. Apenas anclò en la Bahia, y se le pasó la vizita de estilo, cuando todos los buques nacionales y extrangeros se empabesaron, e hicieron salvas de artilleria que duráron alternativamente hasta el anocheser; El repique general de todos los templos, la iluminacion espontánea de la ciudad, y las alegres comparsas de toda clase de gentes que inundaron sus calles en toda la noche con orquestas alegrisimas han dado una idea nada vulgar del entusiasmo que anima á este muy noble leal vesindario, en favor de su Rey Don Fernando VII cuya buelta á la Peninsula acaba de colmar sus fervientes deseos.

En la mañana del día 8 se cantó un solemne *Te Deum* en la Santa Iglesia Metropolitana, á que asistió El Ilustrisimo Señor Arzobispo su Señoría, el Señor Gobernador G. S. P á la cabeza de las corporaciones, y militares no empleados solemnizando mas el acto las descargas que durante el sagrado *Hymno* hicieron los piquetes de la tropa franca de la guarnicion: El siguiente día que por serlo de la festividad del Corpus Christi se solemnisa en Cuba con esplendidéz y decencia, ha sido este año mas alegre que nunca; y Su Señoría el Señor Gobernador contribuyò por su parte á la magnificencia sirviendo un banquete esplendido á los Prelados, Autoridades individuos de las corporaciones, gefes de cuerpos, y fortalezas; manifestando todos y cada uno el mas intimo placer, por el augusto y fausto motibo que los unia.¹⁸

Unida la capilla de música a los festejos oficiales celebrados por el fin de la contienda —precisamente en la Catedral con el canto del *Te Deum* y la fiesta del Corpus Christi—, estas no fueron las únicas manifestaciones en las que se vieron implicados sus integrantes. Algunos días más tarde, en el mes de julio, con los músicos aficionados de la ciudad, el pro-

¹⁸ *Miscelánea de Cuba*, viernes 10 de junio de 1814, N° 40. (ANC, *Asuntos Políticos*, Legajo 296, N° 4).

pio maestro Juan Paris preparaba un concierto público en favor de la figura de Fernando VII. En el mismo se interpretarían un «trío» y una «marcha», ambos compuestos por el músico. Este hecho viene a reafirmar aquella incursión en la composición de obras vinculadas a la guerra, que en 1809 lo llevaron a la creación de *Alarma ciudadanos*.

Habiendo llegado á este puerto el 29 por la mañana cierto buque de Jamaica con gazetas de aquella plaza, en que se comunican las noticias de la paz general, y otras del mayor interes como la llegada á Aranjuez de nuestro deseado REY DON FERNANDO VII; el presbítero Don Juan París en regocijo de tan plausibles noticias dió en casa del capitán del Puerto Don Francisco Radillo, un excelente concierto executado por todos los aficionados de este pueblo, en cuyo intermedio se cantò un soberbio trio con su letra adecuada al dia, y una excelente marcha, todo compuesto por el mismo Don Juan París, quien despues obsequio á las Señoras de la concurrencia, intermediando sus cantos con una musica bélica, que asistiò tocando durante el paseos [sic] siendo el objeto de todo el busto del adorado Fernando llevado por las mismas Señoras con iluminacion baxo de palio.¹⁹

Llegada la Navidad de 1814 y despojados del tono dramático y la tensión social de los años de la guerra, el único villancico de Paris de ese año que ha subsistido da fe del desenfado y regocijo que se vivían al menos en Santiago de Cuba. *Parió María en Belén*, para el primer nocturno, es una obra íntegramente en modo mayor, sin complicaciones formales, con una estructura estrófica donde la voz de tenor por primera vez tiene el protagonismo de encargarse de toda una copla y el tiple, de la otra. Es la única obra de estos años donde ha sido posible reconstruir el cuarteto de cuerdas de la capilla, incluida la viola.

Acerca del texto

Más pronto de lo que se puede imaginar deben haber llegado a las colonias españolas los periódicos, volantes, correspondencias oficiales, privadas, y noticias en general del estallido de la guerra y los enfrentamientos en la Península. Apenas un día después de los fusilamientos del 3 de mayo de 1808, el *Diario de Madrid* publicaba una comunicación del general francés Murat: «Soldados, la población de Madrid se ha sublevado, y ha llegado hasta el asesinato. Sé que los buenos españoles han gemido de estos desórdenes...» (Lolo, 2008: 114). En respuesta a ello, en el primer villancico de Juan Paris de los años de la guerra se insertaban ya algunos vocablos que calificaban el tono de la situación.

*Cesen tus gemidos,
Pueblo de Sion
Mitiga tus ansias
Cese tu clamor,*

¹⁹ *Miscelánea de Cuba*, martes 5 de julio de 1814, N° 46. (ANC, *Asuntos Políticos*, Legajo 296, N° 4).

*Pues viene y no tarda
Vuestra redención.*

Avanzaba la guerra y aún en 1810 continuaba teniendo vigencia esta expresión para acercar al pueblo de ultramar a la realidad que vivían sus hermanos españoles. Un manifiesto del Consejo de Regencia de España e Indias a los «americanos españoles» fechado el 5 de mayo de 1810 resumía: «dos años van corridos desde que los gemidos de las víctimas del dos de mayo dièron en Madrid la señal á esta sangrienta contienda».²⁰ Juan Paris, por su parte, había vuelto a utilizar la imagen de «los gemidos» en la Navidad de 1809, en el texto del *Recitado* del villancico de Calenda *Oíd cielos piadosos*.

*Desiertos tenebrosos,
Altivos montes, valles deprimidos,
Cesen vuestros gemidos,
Mirad que luminosos destellos se desprenden.*

De acuerdo con la funcionalidad que poseía cada obra dentro del ciclo navideño, el discurso de la «espera» de la llegada del Salvador, propio de las Calendas, sirvió para asociarse perfectamente al ansiado retorno de Fernando VII al trono español. De este modo, la evocación de épocas pasadas y la expectación de un futuro de paz fueron sentimientos recurrentes en los textos de los villancicos de Calenda de 1808, 1809 y 1812 (Tabla 2).

Como se ha visto, entre los villancicos que perviven del ciclo de 1809 es posible establecer relaciones musicales. Asimismo pueden encontrarse relaciones literarias que consisten en el reciclaje de palabras como «produzca»: «*produzca el Salvador*» en la Calenda y «*Produzca la tierra*» en el tercer nocturno. Un tiempo después de comenzada la contienda fue un período de compleja efervescencia social, donde se acumulaban sentimientos encontrados de patriotismo y heroicidad junto al anhelo de la restauración política y el cese, por ejemplo, de los donativos económicos para la guerra que desangraban a los pueblos americanos. Las peticiones económicas eran solicitadas desde el Consejo de Regencia, siendo esta la justificación para invocar «la paz y abundancias tan deseadas», frase presente en el texto de la Calenda de 1809:

Vosotros pagáis la deuda del estado en plata y oro, ellos en sangre. [...] Ellos no se cansan de resistir, ellos no desesperan de vencer, ¿y vosotros os cansaréis de auxiliar? Si americanos: vuestros hermanos de Europa os piden y reclaman vuestra generosidad y vuestros envíos. [...] vuestro oro y vuestra plata se convierten luego que llegan en soldados que mantienen la libertad de la patria.²¹

También de 1809, el himno *Alarma ciudadanos* puede considerarse la explicación del texto del último villancico de ese año, uno de cuyos versos convoca: «entonen mil himnos al niño inmortal». El contenido literario del himno *Alarma ciudadanos* tiene la función de alertar que ha despertado de su letargo el «León» —símbolo de España— para derrotar al «infernál Napoleón».

²⁰ Manifiesto del Consejo de Regencia de España e Indias á los americanos españoles. (ANC, Asuntos Políticos, Legajo 11, N° 23).

²¹ Ídem.

Cesen tus gemidos 1808	Oíd cielos piadosos 1809	Oh quando santos cielos 1812
<p>Recitado</p> <p>Pueblo santo no llores Convierte tu lamento en alegría Vuelve los ojos, mira a los albores De aquel deseado día Que Abraham, Yssac, Jacob fue prometido Viene el Santo, el unguido, el rey de tu nación, el nuevo Oriente con brazo omnipotente a romper la cadena vergonzosa, época prodigiosa en que Jacob y aun todos los mortales á ver el fin van de todos sus males.</p>	<p>Recitado [...] ya el gran día Se asoma, está a las puertas (¡qué alegría!) En que el pueblo dichoso Sentado se ha de ver, con gran reposo, En las bellas moradas De la paz y abundancia tan deseadas.</p>	<p>Recitado</p> <p>¡O quando santos cielos Daréis fin a mis ansias y desvelos! ¿Dónde está la promesa Que hizo de mi salud vuestra grandeza? Después de mi caída No espero otra salud consuelo y vida Que ver la imagen de tus perfecciones Restaurada en el hombre, las prisiones Con que el fiero tirano lo arrastra, Caer á impulso de tu mano. ¡O quando será el día Que vuelva la alegría De tu rostro y su luz al desdichado Libre ya de la muerte y del pecado O quando cielos! Hoy. ¿Qué oygo? ¿Qué dulce acento Me inspira al corazón Un nuevo aliento? Hoy!</p>

Tabla 2: Sentido literario de los villancicos de Calenda de 1808, 1809 y 1812.

*Alarma ciudadanos
Triunfe de ellos la gloriosa nación
Y antes morir que ser esclavos
Del infernal Napoleón.
Ya despertó de su letargo
las españas el león
y con sus rugidos espantosos
cubre la tierra de pavor.*

La razón por la que Paris decidiera incursionar en la creación de este himno es probablemente su respuesta personal a la instigación lanzada por el organista de la Catedral de Málaga Tadeo de Murguía, en su opúsculo *La música considerada como uno de los medios más eficaces para exaltar el patriotismo y el valor* (Málaga, 1809). En ese texto, Murguía incitaba a los compositores españoles a que compusieran música militar antifrancesa: «españoles músicos, sacudid ese letargo, salid de ese fango de inacción en que yacéis».²²

El símil que asocia en el himno de Paris a España con un león, que espanta con sus rugidos a Napoleón, es una mención que posee respaldo en los escritos políticos de la época. Esta imagen venía apareciendo en el discurso oficial desde comienzos de la guerra y continuó aflorando cada vez que fue necesario referirse a la valentía del pueblo español. El propio Marqués de Someruelos le explicaba al pueblo de Santiago de Cuba en su proclama *Nobilísimos habitantes de la ciudad de Cuba* de diciembre de 1808: «vivid tranquilos, pues que el Tirano amedrentado por el rugido del León, ya no encuentra lugar seguro donde guarecerse».²³

En Santiago de Cuba —según describe Emilio Bacardí en sus *Crónicas*— hubo unas celebraciones el 6 de agosto de 1809 en donde aparecieron algunos versos que contenían las alegorías del león y su fiereza (Bacardí, 1909: 56-58):

*Unidos Jorge y Fernando
contra el fiero Napoleón,
Vemos, rugir al león,
al toro vemos bramando.*

Influidos los textos de los villancicos por imágenes tan sugerentes, el león se halla mencionado incluso en el villancico de Calenda de 1809, *Oíd cielos piadosos*. La tercera copla lo presenta como un animal soberbio sólo superado por el poder espiritual del niño Jesús:

*El tigre y el pardo
Y el soberbio león
Al cordero manso
Se rendirán hoy.*

²² Tadeo de Murguía: *La música considerada como uno de los medios más eficaces para exaltar el patriotismo y el valor* (Málaga, 1809) en Lolo, 2008: 116.

²³ *Nobilísimos habitantes de la ciudad de Cuba*. Proclama del Marqués de Someruelos de 14 de diciembre de 1808. (ANC, *Asuntos Políticos*, Legajo 297, N° 53).

Años más tarde, en 1811, el periódico habanero *El Lince* proponía a sus lectores una disertación sobre la aparente pasividad del «carácter español», que identificaba con el talante de un león:

que naturalmente frios cuando nada de extraordinario nos mueve, nos inflamamos hasta el grado de entusiasmo cuando la fiereza, cuando el resentimiento, cuando alguna de las pasiones, que componen nuestro carácter, se ve herida por el ultraje y por la contrariedad. [...] Los animales mas temibles no son los que mas se agitan. Ved el león: todo su exterior es grave, lo mismo que su andar. Sus movimientos nunca carecen de objeto: su voz no se exala en vanos sonidos, y en tanto que se respeta su inacción, él ama el silencio y la paz. ¿Se le provoca? sacude su crin, un fuego devorador anima sus ojos, ruge sordamente, y se reconoce en él al rey de los animales.²⁴

En 1812, como parte de los adornos de un festejo para conmemorar la Constitución en la casa del Conde de Valledano de La Habana, existían aún escenas como esta: «en el lado derecho del retrato esta un león, devorando entre sus garras un águila; pero tan naturalmente pintado, que parece excedía las reglas del arte, debaxo del cual se hallaba la siguiente alegoría [sic]: Caída de la tiranía».²⁵

El epíteto de *tirano* imputado a Napoleón, es otro de los símbolos que pervivió en el imaginario popular durante los años de la guerra. El texto del villancico de Calenda de 1812 *Oh quando santos cielos* pedía:

*Después de mi caída
No espero otra salud consuelo y vida
Que ver la imagen de tus perfecciones
Restaurada en el hombre, las prisiones
Con que el fiero tirano lo arrastra,
Caer á impulso de tu mano.*

De igual modo se calificaba al emperador francés en una «Canción Heroica» del reconocido poeta Manuel de Zequeira, que debe haberse musicalizado en 1812 para celebrar la Constitución:

**A LA CONSTITUCION ESPAÑOLA.
CANCION HEROYCA.**

*Llegó desde Gades la fúlgida aurora,
El cófio santo llegó de la España,
Cual astro que alegre, que anima, que baña
De luz á la planta que muere infeliz:
Ya tiembla el tirano; yà el dèspota llora
Al ver como dictan los pueblos sus leyes;*

²⁴ *El Lince*, viernes 1 de febrero de 1811, Tom. I, pp. 1-2.

²⁵ *Diario del Gobierno de La Habana*, Lunes 10 de agosto de 1812. Tom. V, Num. 733. (BNC, Colección Cubana, Siglo XIX).

*Y como en trono obedecen los reyes,
Y el yugo sacude la hispana cerviz.*²⁶

Por último, a punto ya de recibirse las primeras noticias del final de la guerra, en Santiago de Cuba se publicaba un soneto anónimo dedicado a Napoleón en el que nuevamente aparece el calificativo de «tirano»:

*Infáme Corso, cuya frágil suerte
Obscureció los días mas serénos,
¡Que yo no pueda aborrecerte menos
Para empesár de nuevo á aborrecerte!
¿Es posible, por fin, que llego á verte
Detestado de malos y de buenos;
Estos del odio, que te tienen, llenos,
y cansados aquellos de temerte?
Si **tirano ferós**: Se acerca el día
Del vaticinio que anhelába ansiosa,
La grande, la felís filantropía.
De Engbien la sombra pálida te acòsa,
Moreau te persigue, Pichegrú te espía
Y los aliados te abrirán la fòsa.*²⁷

Todos estos signos del ambiente político y social en los textos de los villancicos —al menos entre aquellos concebidos para los años de 1808 a 1812—, demuestran ser parte de un proceso de creación circunstancial y atento a las exigencias del momento histórico que se vivía en la Isla. Es posible que la autoría de las letras corresponda a uno o varios poetas locales que trabajaran en función de la composición del maestro Juan Paris. No sería de extrañar, pues tanto España como Cuba vivían un dinámico apogeo cultural paralelo a la guerra y son muy numerosas las expresiones, sobre todo literarias, que se conservan en las publicaciones de esta época. Sin embargo, es significativo que Paris realizara préstamos de fragmentos de textos dentro de los propios villancicos compuestos durante la guerra, e incluso, incorporara letras de villancicos escritos en el período anterior —1805 a 1807—, cargándolos nuevamente de sentido y funcionalidad. Así, vuelven a aparecer frases hechas como «antes que el alba ría/ seréis en libertad», que había utilizado en la Calenda *Cautivos de Ysrael* (1805) y que reitera —algo más ampliada— en la obra *Oh quando santos cielos* de 1812 (véase tabla 3). De igual modo, por ejemplo, se repite entre los villancicos de 1809 y uno de 1812 la idea de Dios de nacer en medio de unas pajas y preferir la pobreza (véase tabla 4).

Estas son algunas consideraciones que pudieran comenzar a indicar la posibilidad de que haya sido Juan Paris el autor literario de los textos de sus villancicos. Por lo demás, estas obras de 1808 a 1814 se incorporan al panorama sonoro de principios del siglo XIX, desconocido por nuestra historiografía cubana, en el que por primera vez se incluye una pieza no religiosa, escrita al fragor de las condiciones históricas de enfrentamiento entre

²⁶ *Diario del Gobierno de La Habana*, sábado 25 de julio de 1812. Tom. V, N° 717. (BNC, Colección Cubana, Siglo XIX).

²⁷ *Miscelánea de Cuba*, sábado 30 de abril de 1814, N° 31. (ANC, Asuntos Políticos, Legajo 296, N° 3).

Cautivos de Ysrael 1805	Oh quando santos cielos 1812
<i>Cautivos de Ysrael las lágrimas dexad que antes que el alva ría seréis en libertad.</i>	<i>Antes que el alva ría, Antes que ostente el sol Su bello rostro y antes Que su carro veloz Precipite la noche, Vendrá tu redención.</i>

Tabla 3: Préstamos literarios entre un villancico de 1805 y otro de 1812.

Duerme Niño hermoso 1809	Produzca la tierra 1809	Tierno infante 1812
<i>Esas pajas, niño, Hebras de oro son, Ó rayos de gloria, Cuyo resplandor Atrae á los reyes Á ese vil rincón.</i>	<i>Entre el heno y paja Más divino estás Que en trono de estrellas Verbo divinal.</i>	<i>Tierno infante que naces, Con tanto asombro, Entre el heno y la paja, Callad un poco, Que me matan llorando Tan dulces ojos.</i>

Tabla 4: Préstamos literarios entre villancicos de 1809 y 1812.

España y Francia. A partir de estos villancicos y estas noticias deberá comenzar a valorarse la incidencia de la Guerra de Independencia española en nuestra historia musical, un proceso poco abordado, y que no puede obviarse como importante escalón histórico que fue para la concreción de los criterios de nacionalidad de la segunda mitad del ochocientos.

Bibliografía citada

BACARDÍ MOREU, Emilio (1909) *Crónicas de Santiago de Cuba*, Cataluña, Tipografía de Carbonell y Esteva.

ESCUDERO SUÁSTEGUI, Miriam (2004) *Esteban Salas y la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba. Villancicos de Navidad*. Libro V, Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, Universidad de Valladolid, España.

GARRIDO, Tomás/ JEFFERY, Brian (2008) «Dos músicos en la Guerra de la Independencia: Mariano Rodríguez de Ledesma y Fernando Sor», *Revista de Música Scherzo*, año XXIII, N° 231, pp. 118-123.

LOLO, Begoña (2008) «Nuevos cantos, viejas guerras. La canción patriótica en la España napoleónica», *Revista de Música Scherzo*, año XXIII, N° 231, pp. 114-117.

VÁZQUEZ CIENFUEGOS, Sigfrido (2008) «Víboras en nuestro seno: Franceses y afrancesados en Cuba durante la Guerra de la Independencia», en DIEGO, Emilio de y MARTÍNEZ SANZ, José Luis (Coord.): *El comienzo de la Guerra de la Independencia. Congreso Internacional del Bicentenario*, Madrid.

VÁZQUEZ CIENFUEGOS, Sigfrido (2009) «Santiago de Cuba durante la crisis de 1808», *Revista de Estudios Jacobeos y Medievales*, 25-26, León, Sahagún, Centro de Estudios del Camino de Santiago, pp. 383-411.



EDICIÓN DE LAS OBRAS

La presente edición de villancicos de Juan Paris intenta servir, de manera simultánea, tanto al estudio musicológico como a la interpretación práctica de este repertorio del siglo XIX. Por esta razón se ha establecido este acápite y el apartado crítico, de manera que todas las decisiones de transcripción queden íntegramente explicadas.

En el caso del texto literario de las obras, se conservó la ortografía original del mismo, aunque normalizándose aspectos como la acentuación y signos de exclamación. En la mayoría de las ocasiones se respetó la división original de las sílabas, pero en algunos fragmentos fue necesario deducir la correspondencia entre las sílabas literarias y la posición de los sonidos, porque no era explícita la concordancia música-texto. Algunas veces fue necesario colocar ligaduras con líneas discontinuas, siempre que debieran unificarse sonidos que corresponden a una misma sílaba.

Todos los fragmentos mutilados o ilegibles se completaron siguiendo la lógica estructural, tonal y armónica de las obras, apareciendo entre corchetes las reconstrucciones libres o sobrentendidas de aquellas partes que no constan en el original.

No se transcribieron alteraciones de precaución en el caso de tratarse de sonidos alterados en la armadura de clave. En el caso de las alteraciones que se añaden por no constar en el original, se indican sobre la nota alterada en cuestión con el símbolo correspondiente de becuadro, sostenido o bemol. En las ocasiones en las que se ha añadido más de una alteración a las notas de un acorde, estas se han colocado en orden ascendente, según su posición en el acorde.

Fueron normalizados en ejecución real los fragmentos instrumentales y vocales sugeridos por signos de repetición arcaicos.

Se respetó el diseño de articulación y fraseo de la agrupación métrica de oboes, flautas, violines y viola. Además, fueron colocados todos los signos de dinámica y articulación, así como los términos de tempo que el compositor designa en el original para cada sección.

En el caso de partes como las coplas u otras secciones que comenzaban en anacrusa, fueron relacionados sus comienzos con el final de la sección anterior, a fin de presentar de modo continuo la lectura de la obra.

En cuanto a la nomenclatura de las partes, en la mayoría de los casos se ha respetado la designación que aporta el propio compositor. Sin embargo, en muchos casos en los que no aparece declarado se ha sugerido una indicación de parte, entre corchetes —como *Introducción*, *Copla*, *Estríbillo*—, en función de aportar una transcripción lo más completa posible.

Se han respetado para la presente edición indicaciones arcaicas como la colocación de calderones al cierre de cada sección, por considerarse rasgos fisonómicos de las inflexiones de interpretación que el propio Paris proponía a sus músicos.

La repetición de las partes no fue sobrentendida. La edición y análisis de las obras condujo a la comprensión de que la intencionalidad de Paris en muchos casos no era repetir las, sino plantear un modelo formal de sucesión de secciones. Por ello, sólo aparecen las repeticiones de las partes que establece el propio autor. En otros casos se han sugerido repeticiones en función de la disposición estructural de las obras, con la finalidad de ofrecerle al intérprete una propuesta clara desde el punto de vista formal.

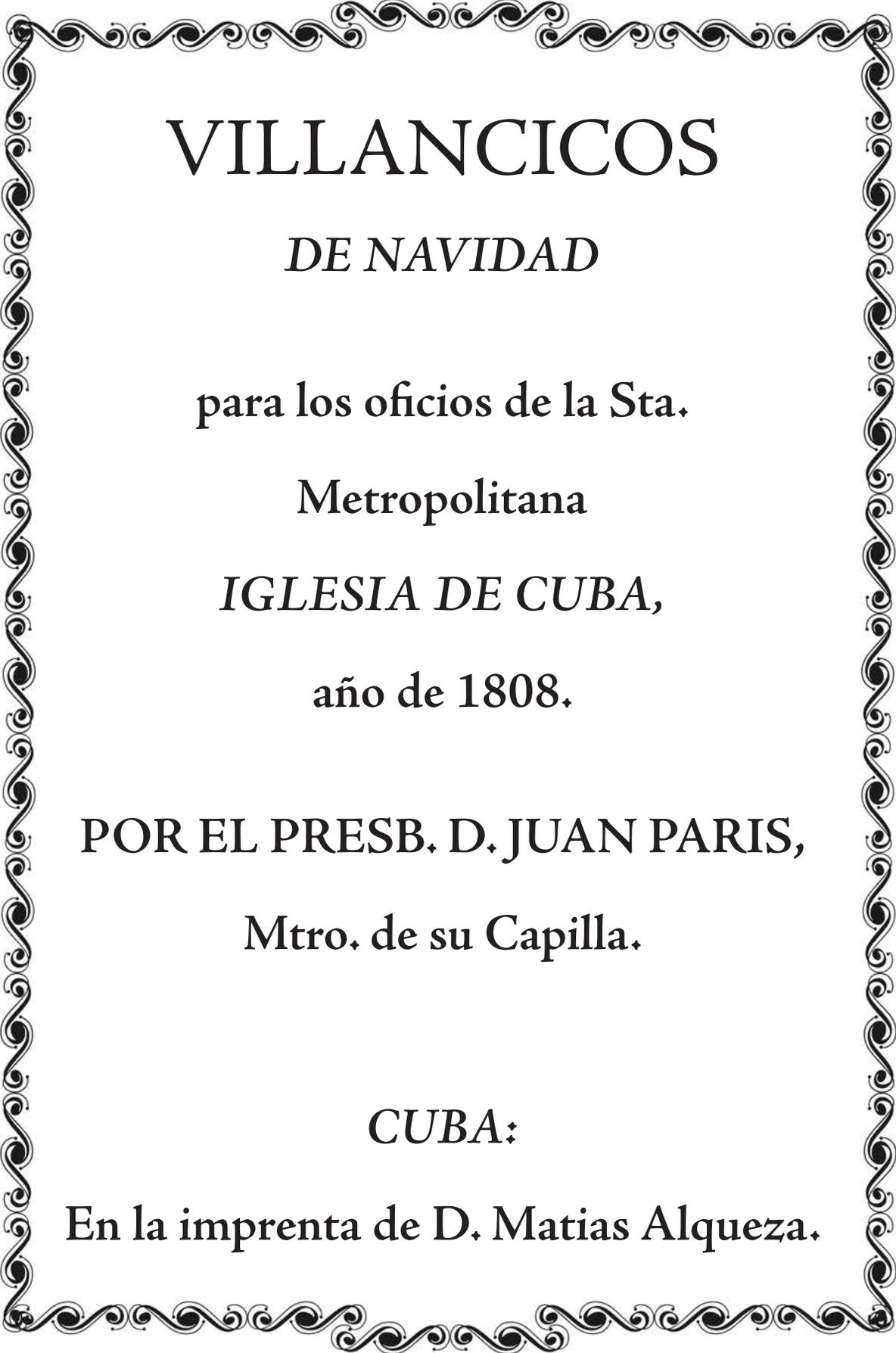
La tesitura original de las piezas fue mantenida. Sólo en algunos casos en que la voz de contralto es muy grave en la escritura se transcribió este registro en clave de *sol*, octava baja.

Toda clase de correcciones, añadiduras, cambios o eliminación de elementos en las partituras se comentan en la sección de Notas del aparato crítico. En esta misma sección se consignan los cambios según la siguiente metodología abreviada: «A, 135, *re*₂; negra», por ejemplo, donde el primer elemento indica la voz o instrumento en el que se produce la modificación; luego aparece el número de compás, seguido del nombre de la nota modificada y su posición dentro del compás (número en subíndice); finalmente, se enuncia el cambio o añadidura.

Por último, se incorporaron silencios que faltan para completar algunos compases. Al respecto sólo se aclaran los cambios de silencios de una figura por otra —por ejemplo, silencio de corchea por uno de negra—, que figuran en el original por error de copia.

Abreviaturas

A: alto	leg.: legajo
AC: Acta Capitular	lib.: libro
ANC: Archivo Nacional de Cuba	Ob: oboe
ca.: circa	SBEC: Santiago de Cuba, Biblioteca Elvira Cape
cc.: compases	SMEC: Santiago de Cuba, Museo Eclesiástico Catedral
exp.: expediente	T: tenor
f.: folio	Ti: tiple
ff.: folios	v.: verso
Fl: flauta	Vla: viola
leg.: legajo	Vn: violín
Ob: oboe	
r: recto	



VILLANCICOS
DE NAVIDAD

para los oficios de la Sta.

Metropolitana

IGLESIA DE CUBA,

año de 1808.

POR EL PRESB. D. JUAN PARIS,

Mtro. de su Capilla.

CUBA:

En la imprenta de D. Matias Alqueza.

CESEN TUS GEMIDOS

Villancico de Calenda, a tres con violines, bajo y flautas (1808)

Texto

[Introducción]
Cesen tus gemidos
Pueblo de Sion
Mitiga tus ansias
Cese tu clamor
Pues viene y no tarda
Vuestra redención.

[1.] Ya el fruto bendito
Que tanto esperó
La nación hebrea
Llegó a la sazón.

[2.] Sin duda el rocío
Celeste mojó
La tierra sedient[a]
Viene el Salvador.

Recitado
Pueblo santo no llores
Convierte tu lamento en alegría
Vuelve los ojos, mira a los albores
De aquel deseado día
Que Abraham, Yssac, Jacob fue prometido
Viene el Santo, el ungido,
el rey de tu nación, el nuevo Oriente

*con brazo omnipotente
a romper la cadena vergonzosa,
época prodigiosa
en que Jacob y aun todos los mortales
á ver el fin van de todos sus males.*

Copla
O día deseado
O aurora felís
Rompa tu alborada
Dexa, dexate sentir.
Venga el claro día
Ponga a tanta sombra fin.

El día y la noche
En dichosa lid,
Ascender pretenden
Al alto zenid.
Venga el claro día
Ponga a tanta sombra fin.

Presto
Venga el claro día
Ponga a tanta sombra fin.



Signatura

SMEC, Leg.03, Exp. 10 / SBEC, Carp. 08

Incipit en particella de Ti

Cesen tus gemidos

Datos de portada

Kalenda / «Cesen tus gemidos» / Villancico / a 4. con Viol.^s viola baxo y flaut.^s / año 1808.

Características de los manuscritos

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son 7 *particellas* manuscritas de: Ti, A, T, Fl, VnI, VnII y Bajo. Además, posee partitura manuscrita de 15 cuartillas.

Comentario

La obra se conserva autógrafa. Es el villancico que da inicio al ciclo de Navidad de 1808. De los originales, la partitura o guión manuscrito se conserva incompleto, faltándole la parte de las *Coplas* y la sección final de *Presto*. Todas las *particellas* se conservan en SMEC y la mayor parte de la partitura manuscrita se localiza en SBEC. Según la portada autógrafa de la obra la conformación de las voces es «a 4», a pesar de ello sólo existen *particellas* de Tiple, Alto y Tenor, hecho que no afecta la integridad de la obra. Es posible que —a pesar de estar copiados en la misma *particella*— las partes del coro (*introducción* y el *tutti* de las *coplas*) y la de *Recitado* hayan sido concebidas para diferentes tiples. Esta hipótesis supone la existencia de *divisi* de tiples en I y II, con lo que se cumpliría el criterio «a 4» descrito en portada.

Según los datos de portada, el compositor debe haber dispuesto una parte de viola, sin embargo la actual propuesta de transcripción no toma en cuenta este instrumento debido a que no se ha podido localizar dicho manuscrito en los archivos. A pesar de que el único texto que se conserva de las *Coplas* posee dos partes bien diferenciadas por la propia música, el señalamiento autógrafo en el Tenor de: «3 veces y a la fin sigue *Presto*» denota la existencia, seguramente, de otros dos textos generales para las *Coplas*, desconocidos hasta la actualidad. Por esta razón se ha dispuesto que luego de la única *Copla* que existe siga el *Presto*, sección final de la obra.

Estructura

[Introducción] – *Recitado* – *Coplas* – *Presto*

Notas

--Se ha sugerido una numeración a las estrofas que componen la *Introducción*, anotación que no ha sido acotada por el compositor.

--En las partes de VnI y VnII, las indicaciones de picado y ligado de los compases 6 al 20 se han tomado del mismo fraseo dispuesto en los siguientes compases.

--En la parte de VnII, el compositor sugiere que el motivo que abarca los compases 150 a 157 sea repetido, sin embargo, ha sido omitida dicha repetición en función de la correspondencia armónica con el resto de las partes.

--Dentro de las estrofas de las *Coplas* existe un fragmento «*a tutti*» que se puede considerar como un pequeño *Estríbillo*. En la transcripción, este motivo ha sido separado con doble barra tal como indica el compositor en el original.

-- Ti, 25, sol_3 : corchea. 

-- Ti, 56: la_1 «sedienta». 

-- Ti, 112, sol_2 : negra. 

-- Ti, 138-141: texto ilegible en el original.

-- A, 48-49: «bendito».

-- A, 56: fa_1 «sedienta». 

-- A, 107, fa -sol-la-si-do-re: semicorcheas, «rompa». 

--A, 142-156: quince compases de espera.

-- T, 30: re.

--T, 139: ligadura con líneas discontinuas.

-- VnI, 92, fa_1 : negra con puntillo. 

-- VnI, 95, sol : negra con puntillo. 

-- VnI, 101, mi : blanca con puntillo.

-- VnI, 128: fusas. 

-- VnI, 161, *si*: negra con puntillo. 

-- VnII, 116, *re*₅: no consta.

-- VnII, 123, *mi*₁. 

-- VnII, 160, *sol*₁: negra. 

-- Bajo, 85: *sol*.

--Bajo, 99: *re*₁. 

--Bajo, 102: *re*.

-- Bajo, 123: *mi*.

Cesen tus gemidos

Villancico a tres con violines, bajo y flautas. Calenda, 1808

Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

[Introducción]
Largo Maestoso

Tiple
sotto voce
Cesen tus ge - mi - dos

Alto
sotto voce
Ce - sen tus ge - mi - dos

Tenor
sotto voce
Ce - sen tus cla - mo - res

Flautas
Largo

Violin 1°
Largo maest°

Violin 2°
Maest°

Bajo
Largo maest°

Cesen tus gemidos

6

ad libitum

10

f *p* *f* *p* *f* *p*

14

Musical score for measures 14-17. The score is written for a grand staff with three systems. The first system consists of three empty staves (treble, treble, and bass clefs). The second system has a treble clef staff with a whole note chord (F#4, A#4, C#5) and a bass clef staff with a whole note chord (F#2, A#2, C#3). The third system has a treble clef staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic, and a bass clef staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

18

Musical score for measures 18-21. The score is written for a grand staff with three systems. The first system consists of three empty staves (treble, treble, and bass clefs). The second system has a treble clef staff with a whole note chord (F#4, A#4, C#5) and a bass clef staff with a whole note chord (F#2, A#2, C#3). The third system has a treble clef staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, starting with a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic, and a bass clef staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Cesen tus gemidos

22 *Allegro*
sotto voce

Ce - sen tus ge - mi - dos ce - sen tus ge - mi - dos ge -
Ce - sen tus ge - mi - dos ce - sen tus ge - mi - dos ge -
Ce - sen tus ge - mi - dos ce - sen tus ge - mi - dos ge -

26

mi - dos ce - - - sen tus ge - mi - dos pue - blo de
mi - dos ce - - - sen tus ge - mi - dos pue - blo de
mi - dos ce - - - sen tus ge - mi - dos pue - blo de

cresc.
cresc. *f*
cresc. *f*
f

30

Sion mi - ti - ga tus an - sias ce -

Sion mi - ti - ga tus an - sias ce -

Sion

p *p*

p *p*

p *p*

34

se tu cla - mor; pues vie - ne_y no tar - da

se tu cla - mor; pues vie - ne_y no tar - da

pues vie - ne_y no tar - da

p *p*

p *p*

p *p*

Cesen tus gemidos

38

vues - tra re - den - ción vues - - - - tra

vues - tra re - den - ción vues - - - - tra

vues - tra re - den - ción vues - - - - tra

42

re - - - den - - - ción.

re - - - den - - - ción.

re - - - den - - - ción.

Juan Paris

46

[1.]Ya_el fru - to ben - di - to que
[2.]Sin du - da el ro - cí - o ce -

[1.]Ya_el fru - to [ben - di - to] que
[2.]Sin du - da el ro - cí - o ce -

p *Pizz.* *p* *Pizz.* *p*

50

tan - - - to es - pe - ró
les - - - te mo - jó

tan - - - to es - pe - ró
les - - - te mo - jó

arco *arco*

Cesen tus gemidos

54

la na - ción he - bre - a lle - - - gó á la sa -
la tie - - rra se - dien - t[a] vie - - - ne el Sal - va -

la na - ción he - bre - a lle - - - gó á la sa -
la tie - - rra se - dien - t[a] vie - - - ne el Sal - va -

Pizz. piano

Pizz.

58

zón la na -
dor la tie -

zón la na -
dor la tie -

arco

Pizz.

62

ción la na - ción he - bre - - - a lle - - - gó á la
rra la tie - rra se - dien - - - t[a] vie - - - ne el Sal -

ción la na - ción he - bre - - - a lle - - - gó á la
rra la tie - rra se - dien - - - t[a] vie - - - ne el Sal -

66

sa - zón. Pue - blo
va - dor.

sa - zón.
va - dor.

arco

p *p*

p *p*

p *p*

Cesen tus gemidos

Recitado

70

san - to no llo - res con - vier - te tu la - men-to_en a - le - grí - a vuel - ve vuel - ve los

Musical score for measures 70-72. The system includes a vocal line with lyrics and four piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The vocal line features a recitative style with a mix of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and simple rhythmic patterns.

73

o - jos, mi - ra los al - bo - res de_a-quel de - sea - do dí - a que á_A-brahan, Y - ssac, Ja -

Musical score for measures 73-75. The system includes a vocal line with lyrics and four piano accompaniment staves. The vocal line continues the recitative style. The piano accompaniment features a change in the bass line with a flat sign (b) in the second measure.

76 *Adagio*

cob fue pro-me-ti-do vie- - - ne el San 3-to, el un -

p

tempo largo

piano tutto

p

p

79

gi 3-do el un 3-gi-do, el rey de tu na-ción,

ad libitum

ad libitum

ad libitum

ad libitum

Cesen tus gemidos

82 *tempo*

el nue-vo_O-rien - te con bra-zo_om-ni - po - ten - te

The musical score for measures 82-84 consists of six staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "el nue-vo_O-rien - te con bra-zo_om-ni - po - ten - te". The second and third staves are empty. The fourth and fifth staves are the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with chords. The sixth staff is the bass line, starting with a bass clef and a few notes.

85

a rom-per tu ca-de-na ver-gon - zo - sa, é-po-ca pro - di-

The musical score for measures 85-87 consists of six staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "a rom-per tu ca-de-na ver-gon - zo - sa, é-po-ca pro - di-". The second and third staves are empty. The fourth and fifth staves are the piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with chords. The sixth staff is the bass line, starting with a bass clef and a few notes.

88

gio - sa en que Ja - cob y aun to - dos los mor - ta - les á ver el fin van de to - dos sus ma - les.

The score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The music is in a 4/4 time signature.

92

Coplas
Amoroso

cántico

The score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Amoroso'. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The music is in a 6/8 time signature. The word 'cántico' is written above the vocal line.

Cesen tus gemidos

97

O dí - a de - sea - do

102

O dí - a de - sea - do O au - ro - ra fe - lís

107

de - xa de - xa de - xa

Rom - - - pa [rom] - pa tu al - bo - ra - da de - xa de - xa de - xa

112

de - xa-te sen - tir ven - ga ven - ga_el cla - ro dí - a pon - ga_a tan - ta som - bra

de - xa-te sen - tir ven - ga ven - ga_el cla - ro dí - a pon - ga_a tan - ta som - bra

ven - ga ven - ga_el cla - ro dí - a pon - ga_a tan - ta som - bra

f

f

f

Cesen tus gemidos

117

fin pon - ga_a tan - ta som - bra fin. El dí - a y la

fin pon - ga_a tan - ta som - bra fin.

fin pon - ga_a tan - ta som - bra fin.

p

p

p

122

no - che y la no - che en di - cho - sa

127

lid, en di-cho-sa, di - cho - sa lid
as - - - cen - der

132

al al - to al al - to ze - nid
pre - ten - den al al - to al al - to ze - nid ven - ga
ven - ga

Cesen tus gemidos

137

[som - bra fin a tan - ta som - bra
ven - ga el cla - ro dí - a pon - ga_a tan - ta som - bra fin a tan - ta som - bra
ven - ga el cla - ro dí - a pon - ga_a tan - ta som - bra fin a tan - ta som - bra

f

Final
Presto

142

fin.]
fin.
fin.

f

147

Musical score for measures 147-151. The score is written for a piano with three staves (treble, middle, and bass clefs) and a vocal line. The key signature is one sharp (F#). Measures 147-151 show a vocal line with notes and rests, and piano accompaniment with chords and moving lines in all three staves.

152

Musical score for measures 152-156. The score is written for a piano with three staves (treble, middle, and bass clefs) and a vocal line. The key signature is one sharp (F#). Measures 152-156 show a vocal line with notes and rests, and piano accompaniment with chords and moving lines in all three staves.

Cesen tus gemidos

157

ven - ga ven - ga_el cla - ro dí - a pon - ga_a tan - ta som - bra

ven - ga ven - ga_el cla - ro dí - a pon - ga_a tan - ta som - bra

ven - ga ven - ga_el cla - ro dí - a pon - ga_a tan - ta som - bra

162

fin pon - ga_à tan - ta som - bra fin fin fin.

fin pon - ga_à tan - ta som - bra fin fin fin.

fin pon - ga_à tan - ta som - bra fin fin fin.

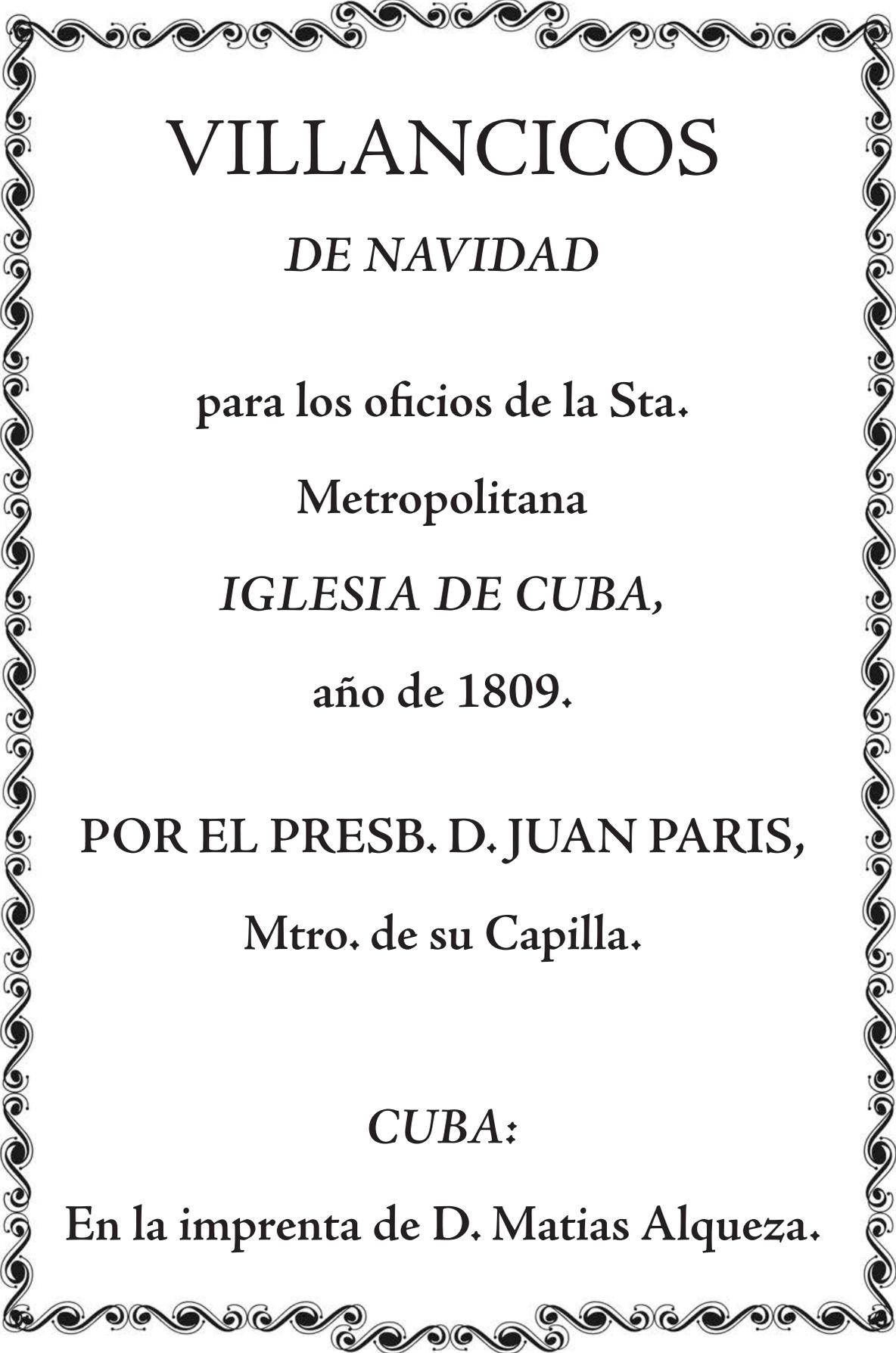
pp

ff

ff

Pizz.

f



VILLANCICOS
DE NAVIDAD

para los oficios de la Sta.

Metropolitana

IGLESIA DE CUBA,

año de 1809.

POR EL PRESB. D. JUAN PARIS,

Mtro. de su Capilla.

CUBA:

En la imprenta de D. Matias Alqueza.

OID CIELOS PIADOSOS

Villancico de Calenda, a tres y a cuatro con violines, oboes y bajo (1809)

Texto

[Introducción]

Oíd cielos piadosos
de tu pueblo el clamor,
destilad el rocío,
haz que sienta el calor
la tierra, y de su seno
produzca el Salvador.

[1.] Lloved cielos al Justo,
brote el campo la flor,
produzca el germen santo
de nuestra salvación.

[2.] Atento a los clamores
se Abraham, Isaac, Jacob,
no dilatéis la dicha,
dadnos consolación.

Recitado

Desiertos tenebrosos,
Altivos montes, valles deprimidos,
Cesen vuestros gemidos,
Mirad que luminosos
Destellos se desprenden: ya el gran día
Se asoma, está a las puertas (¡qué alegría!)
En que el pueblo dichoso
Sentado se ha de ver, con gran reposo,
En las bellas moradas
De la paz y abundancia tan deseadas.

Cántico

[1.] Cantemos acordes
del hijo de Amós
el gran vaticinio
del Libertador.

[2.] El pueblo (¡qué dicha!)
de Judá ha de ser
quien domine el Orbe,
dando á todos ley.

[3.] El tigre, y el pardo,
y el soberbio león
al cordero manso
se rendirán hoy.

[4.] Habitará el lobo
con el recental,
y un niño naciente
los conducirá.

[5.] Salte la Judea,
y el monte de Sion,
que antes que ría el alba
ha de ver el sol.



Signatura

SMEC, Leg. 04, Exp. 16 / SBEC, Carp. 05

Incipit en particella de T

Oíd cielos piadosos

Datos en portada

Kalenda / Oíd cielos &c.^a / á 3 y a 4 / con vv.^s oboes y baxo / 1809.

Características de los manuscritos:

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son siete *particellas*: Ti, A, T, Ob, VnI, VnII y Bajo. Además posee partitura manuscrita incompleta de 24 cuartillas.

Comentario

La obra se conserva autógrafa. Es el villancico que da inicio al ciclo del año 1809. Los originales se encuentran repartidos del siguiente modo: la mayor parte de las *particellas* se localizan en SBEC, mientras que la partitura o guión manuscrito y la sección de *Recitado* del Tiple se hallan en SMEC. Respecto a la organización del conjunto vocal, los datos de portada expresan «á 3 y a 4», sin embargo, sólo un pequeño motivo dentro de las *Coplas* 1ra y 3ra cumple con el criterio de «a 4», a través de un *divisi* del Alto que provoca la conformación de Tiple, dos Altos y Tenor. La *particella* de oboe no posee la indicación de estar concebida además para la flauta —como sucede en otros villancicos del compositor— sino que este instrumento fue incorporado a la parte de violín I —como sucede en los compases iniciales de la obra y en los compases 40 a 45. En la presente edición se ha sugerido la bi-funcionalidad de esta parte (Flauta/Oboe) en un mismo pentagrama, donde siempre que haya *divisi* la flauta debe realizar la voz superior y el oboe la inferior.

Estructura

[Introducción] – *Recitado* – *Coplas*

Notas

-- En la sección de las *Coplas*, en los compases 236 al 247, se ha propuesto una repetición del fragmento con texto «*acordes el gran vaticinio del libertador*». Esta repetición está expresada en las partes instrumentales y en la de Tenor, con la siguiente aclaración: «*repite y despues de contar 2 comp. va arriba otra vez ó como sigue*». En el caso de la 5ta copla igualmente se ha insertado este último fragmento para las voces (cc. 394-405), de acuerdo a la homogeneidad musical que comparte esta con las coplas 1ra y 3ra.

-- En las partes vocales todas las indicaciones entre corchetes corresponden a repeticiones literarias normalizadas a partir de sugerencias dadas por el compositor en el original.

--Ti, 128-129: ligadura con líneas discontinuas para ambos textos.

--Ti y T, 146: ligadura con líneas discontinuas relativa al segundo texto.

--Ti, 156, sol_1 - sol_2 : corchea con puntillo-semicolon. 

--Ti, 260, sol : blanca con puntillo.

--A, 63, fa_3 : negra con puntillo. 

--A, 90, mi_1 : negra. 

--A, 192-206: quince compases de espera.

--A, 258, mi : blanca con puntillo.

--T, 41: «piadosos».

--T, 128-129: ligadura con líneas discontinuas relativas al segundo texto.

--T, 221, 241, 399, sol : corchea.

--T, 223, 243, 401, do : corchea. 

--T, 345: ligadura con líneas discontinuas.

--T, 365: re .

--Ob, 26, re_5 : negra. 

--Ob, 27, si : negra con puntillo. 

--Ob, 37: compás de espera.

--Ob, 38, sol_2 : semicorchea. 

--Ob, 96-99: cuatro compases de espera.

--Ob, 179 y 337, *la-si*: negra con puntillo-corchea. 

--Ob, 182, 242, 340 y 380: *la*. 

--Ob, 193 y 351, *re₃*: corchea. 

--VnI, 13, *sol₂₋₃*: corchea, silencio, semicorchea. 

--VnI, 17, *sol₁₋₂*: corchea, silencio, semicorchea. 

--VnI, 77: no consta en el original.

--VnI y Fl: 120: blancas.

--VnI, 121: negras con puntillo.

--VnI, 125: *do₂*. 

--VnI y II, 136: silencios de corchea.

--VnI, 145, *si₁*: negra. 

--VnI, 261, *fa₂*: negra con puntillo. 

--VnI, 293, *fa-sol*: negras con puntillo.

--VnI, 295: no consta en el original.

--VnI, 297, *do₂*: negra con puntillo. 

--VnII, 10, *sol*: semicorchea. 

--VnII, 20: *mi₃*. 

--VnII, 109, *la*: negra. 

--VnII, 110: fusas. 

--VnII, 158: *mi*₂. 

--VnII, 255: *si*₃. 

--VnII, 259 y 261: *sol*. 

--VnII, 267, *fa*₁: negra con puntillo. 

--Bajo, 93: *la*. 

--Bajo, 124: *do*₂. 

--Bajo, 158: *mi*. 

--Bajo, 162-163: ligadura con líneas discontinuas.

--Bajo, 166, *fa*: negra. 

--Bajo, 248, 332 y 406: ilegible en el original.

--Bajo, 268: *sol*₃. 

Oid cielos piadosos

Villancico a 3 y a 4 con violines, oboe y bajo. Calenda, 1809

Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

[Introducción]

Allegro Maestoso

Tiple
29 27
All° Maestoso
Des-ti

Alto
29 32
All° Maestoso
O

Tenor
29 10 solo
All° Maest.
O - id

[Flautas y] Oboes
All° Maest.

Violin 1°
All° Maest°

Violin 2°
All° Maest.

Bajo
All° Maest.

Flauta
Oboe

15

Musical score for measures 15-19. The score consists of seven staves. The first three staves are empty. The fourth staff has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and a quarter rest. The fifth staff has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and a quarter rest. The sixth staff has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and a quarter rest. The seventh staff has a bass line starting with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note B3, and a quarter rest.

20

Musical score for measures 20-24. The score consists of seven staves. The first three staves are empty. The fourth staff has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and a quarter rest. The fifth staff has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and a quarter rest. The sixth staff has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note B4, and a quarter rest. The seventh staff has a bass line starting with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a half note B3, and a quarter rest.

Oid cielos piadosos

25

Musical score for measures 25-29. The score consists of seven staves. The top three staves are empty. The fourth staff contains the vocal line. The fifth and sixth staves contain the piano accompaniment, with the right hand featuring several triplet figures (marked '3') and the left hand providing a steady bass line. The seventh staff is empty.

30

Musical score for measures 30-34. The score consists of seven staves. The top three staves are empty. The fourth staff contains the vocal line. The fifth and sixth staves contain the piano accompaniment, with the right hand featuring triplet figures (marked '3') and a dynamic marking 'p'. The seventh staff is empty.

34

pp *pp* *p* *pp* *pp* *p*

39

Solo

O - - - íd cie - los [pi-a] - do - sos [cie-los pia - do - - - -

p *p* *p* *p*

Oid cielos piadosos

44

sos] de tu [de tu] pue - blo_el cla-mor

p cresc.

p

p

p

48

el cla - mor

p

p

p

53

Musical score for measures 53-56. The score consists of seven staves. The top three staves are empty. The fourth staff contains a vocal line with notes and rests. The fifth and sixth staves contain a piano accompaniment with intricate sixteenth-note patterns. The seventh staff is empty.

57

des - ti - - - - - lad el ro - cí - o, haz que

sotto voce tutto

sfp

Musical score for measures 57-60. The score consists of seven staves. The top three staves are empty. The fourth staff contains a vocal line with lyrics: "des - ti - - - - - lad el ro - cí - o, haz que". The fifth and sixth staves contain a piano accompaniment with triplets. The seventh staff is empty.

Oid cielos piadosos

60

sien - ta la tie - rra_el ca - lor. O -

O -

O -

§

íd cie - los pia - do - sos [pia - do - sos]

íd cie - los pia - do - sos [pia - do - sos]

íd cie - los pia - do - sos [pia - do - sos]

3

66

de tu pue - blo de tu pue - blo_el cla - mor

de tu pue - blo de tu pue - blo_el cla - mor

de tu pue - blo de tu pue - blo_el cla - mor

p

p

p

p

69

de tu pue - blo el cla -

p

Oid cielos piadosos

73 *Recitado* *a tempo*

O - íd O - íd

mor.

p

p

p

p

77

haz que sien - ta [haz que sien - ta] la tie - rra

pp

pp

pp

81

el ca - lor

85

la
la
ca - lor la

Oid cielos piadosos

88

tie - rra_y de su se - no pro - duz - ca la

tie - rra_y de su se - no pro - duz - ca la

tie - rra_y de su se - no pro - duz - ca la

The musical score for measures 88-90 consists of six staves. The first three staves are vocal parts with lyrics. The fourth staff is a tenor part. The fifth staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The sixth staff is a bass line.

91

tie - rra_[y] de su se - - - no pro - duz - - - ca el

tie - rra_[y] de su se - - - no pro - duz - - - ca el

tie - rra_[y] de su se - - - no pro - duz - - - ca el

The musical score for measures 91-93 consists of six staves. The first three staves are vocal parts with lyrics. The fourth staff is a tenor part. The fifth staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The sixth staff is a bass line.

94

Sal - - - - - va - - - - - dor.

Sal - - - - - va - - - - - dor.

Sal - - - - - va - - - - - dor.

97

97

Oid cielos piadosos

101

Musical score for measures 101-104. The score consists of seven staves. The first three staves are empty. The fourth staff contains a vocal line with notes and a flat (b) above the first measure. The fifth staff contains a vocal line with notes and a flat (b) above the first measure. The sixth staff contains a piano accompaniment with a dense texture of sixteenth notes. The seventh staff contains a bass line with notes.

105

Musical score for measures 105-108. The score consists of seven staves. The first three staves are empty. The fourth staff contains a vocal line with notes and a flat (b) above the first measure. The fifth staff contains a vocal line with notes and a flat (b) above the first measure. The sixth staff contains a piano accompaniment with a dense texture of sixteenth notes. The seventh staff contains a bass line with notes.

109

Musical score for measures 109-112. The score consists of seven staves. The first three staves are empty. The fourth staff contains a melodic line with notes and rests, including a fermata over the final note. The fifth and sixth staves contain dense, rhythmic patterns of sixteenth notes. The seventh staff is a bass line with notes and rests.

113

Musical score for measures 113-116. The score consists of seven staves. The first three staves are empty. The fourth staff contains a melodic line with notes and rests, including a fermata over the first note. The fifth and sixth staves contain dense, rhythmic patterns of sixteenth notes. The seventh staff is a bass line with notes and rests.

Oid cielos piadosos

117 [3ra vez al Recitado]

121 *Canon*
Andantino

[1.]Llo - ved cie - los al Jus - to [al Jus - to]
[2.]A - ten - to_a los cla - mo - res [cla - mo - res]

[1.]Llo - ved cie - los al Jus - to [al Jus - to] bro - te el
[2.]A - ten - to_a los cla - mo - res [a los cla - mo - res] de A - bra - ham,

126

bro - te el cam - po la flor
de A - bra - ham, I - saac Ja - cob,

cam - po la flor
I - - - saac Ja - cob, [I - saac, Ja - cob,] [cam - po la flor],

p p p p

131

pro - - - duz - ca el ger - men ger - men san - to
no no di - la - té - is la di - cha [la di - cha]

pro - - - duz - ca el ger - men el ger - men san - to de
no no di - la - té - is la di - cha [la di - cha] dad - nos

p

Oid cielos piadosos

136

de nues - - tra de nues-tra sal - va - ción de nues-tra sal - va -
dad - nos dad - nos dad-nos con - so - la - ción dad - nos con - so - la -

nues - tra nues - tra sal - va - ción de nues-tra sal - va -
dad - nos dad - nos con - so - la - ción dad - nos con - so - la -

141

ción ción pro - duz-ca el ger-men san - to de nues - tra sal - va -
ción ción no di - la - té - is la di - cha dad - nos con - so - la -

ción ción pro - duz-ca el ger-men de nues-tra sal - va -
ción ción no di - la - té - is dad-nos con - so - la -

p

146 [al Signo]

ción nues-tra sal - va - ción. O
ción con - so - la - ción.

ción nues-tra sal - va - ción.
ción con - so - la - ción.

solo ad libitum

p

p

Recitado

151

De - sier - tos te - ne - bro - sos, al - ti - vos mon-tes, va - lles de - pri - mi - dos,

Oid cielos piadosos

155

ce - sen vues-tros ge - mi - dos, mi - rad quelu - mi - no - sos des - te - llos se des-pren-den:

159 *Adagio*

ya_elgran dí - a se_a-so - ma, es-tá_a las

163

puer - tas ¡qué_a - le - grí - a! en

p

p

p

167

que_el_pue - blo di - cho - so sen - ta - do se_ha de ver, con gran re - po - so,

b

Oid cielos piadosos

171

en las be-las mo - ra-das de la paz y_a-bun - dan-cia tan de-sea-das.

The musical score for measures 171-174 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "en las be-las mo - ra-das de la paz y_a-bun - dan-cia tan de-sea-das." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets in both the right and left hands. The bass line is in a bass clef with a key signature of one flat.

175

Coplas [1ra y 3ra]
Pastorale Allegreto

The musical score for measures 175-178 is titled "Coplas [1ra y 3ra]" and "Pastorale Allegreto". It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature changes to two sharps (D major). The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps.

180

1. Can - te - mos a -
3. El ti - gre y_el

1. Can - te - mos a -
3. El ti - gre y_el

1. Can - te - mos a -
3. El ti - gre y_el

Voz

p

185

cor - des del hi - jo de A - mós del
par - do y_el so - ber - bio le - ón y el

cor - des del hi - jo de A - mós del
par - do y_el so - ber - bio le - ón y el

cor - des del hi - jo de A - mós del
par - do y_el so - ber - bio le - ón y_el

Oid cielos piadosos

190

hi - jo de A - mós
so - ber - bio le - ón

hi - jo de A - mós
so - ber - bio le - ón

hi - jo de A - mós
so - ber - bio león]

195

Supra

200

can - te - mos a - cor - des del
el ti - gre y_el par - do y el

205

can - te - mos a - cor - des del
el ti - gre y_el par - do y el

8^{vb}-
can - te - mos a - cor - des del
el ti - gre y_el par - do y el so -

Oid cielos piadosos

210

hi - jo de A - mós
so - ber-bio le - ón

(Soprano)
hi - jo de A - mós
so - ber-bio le - ón

hi - jo de A - mós
ber - bio le - ón

215

a - cor - des el gran va - ti - ci - nio
y_el par - do al cor - de - ro man - so

a - cor - des el gran va - ti - ci - nio
y el par - do al cor - de - ro man - so

a - cor - des el gran va - ti - ci - nio
el par - do al cor - de - ro man - so

220

del man - so se ren - di - rán ho - y ho - y del se ren - di - rán Li - ber - ta - dor

del man - so se ren - di - rán ho - y ho - y del se ren - di - rán Li - ber - ta - dor

del se ren - di - rán hoy del se ren - di - rán Li - ber - ta - dor

225

dor ho - y [ho - y] del se ren - di - rán hoy. Li - ber - ta - dor.

ho - y ho - y del se ren - di - rán hoy. Li - ber - ta - dor.

hoy del se ren - di - rán hoy. Li - ber - ta - dor.

Oid cielos piadosos

230

235

a - cor - des el gran va - ti - ci - nio

a - cor - des el gran va - ti - ci - nio

a - cor - des el gran va - ti - ci - nio

240

del Li - ber - ta - dor del Li - ber - ta -

del Li - ber - ta - dor del Li - ber - ta -

del Li - ber - ta - dor del Li - ber - ta -

245 [segunda vez a la 4ta Copla]

dor del Li - ber - ta - dor.

dor del Li - ber - ta - dor.

dor del Li - ber - ta - dor.

Oid cielos piadosos

[Copla 2da]
Andantino

Musical score for the first system, labeled [Copla 2da] *Andantino*. It consists of seven staves. The first four staves are empty. The fifth staff contains a vocal line with notes and rests. The sixth staff contains a piano accompaniment line with eighth and sixteenth notes. The seventh staff is empty.

255

Duo

Musical score for the second system, labeled 255 *Duo*. It consists of seven staves. The first four staves are empty. The fifth staff contains a vocal line with notes and rests, ending with a piano (*p*) dynamic marking. The sixth staff contains a piano accompaniment line with notes and rests, also ending with a piano (*p*) dynamic marking. The seventh staff is empty.

259

pue - blo ¡qué di - cha! de Ju -

pue - blo ¡qué di - cha! de Ju -

264

dá_ha de ser de Ju - dá_ha de

dá_ha de ser de Ju - dá_ha de

Oid cielos piadosos

269

ser do - mi - ne quien do - mi - ne el Or - be,

ser do - mi - ne quien do - mi - ne el Or - be,

274

Or - be dan - do [dan - do] á to - dos ley.

Or - be dan - do á to - dos le - y [dan - do] dan - do a to - dos le - y dan - do

279 [A la 3ra Copla] [Copla 4ta] *Andantino*

dan - do a to - dos ley.

284

Oid cielos piadosos

289

4. Ha - - - bi - ta - rá el lo - bo

p *p*

p *Pizzicato* *p*

p *p*

294

[el lo - bo] con el re - cen -

299

tal y_un ni - ño na - - - - cien - te

304

los con - - - du - ci - rá.

Oid cielos piadosos

309

Musical score for measures 309-313. The score consists of seven staves. The first four staves are empty. The fifth staff contains a vocal line with notes and rests. The sixth staff contains a piano accompaniment line with eighth and sixteenth notes. The seventh staff contains a bass line with notes and rests.

314 *Allegretto*

Musical score for measures 314-318, marked *Allegretto*. The score consists of seven staves. The first four staves are empty. The fifth staff contains a vocal line with notes and rests. The sixth staff contains a piano accompaniment line with sixteenth-note patterns. The seventh staff contains a bass line with notes and rests.

319

a - cor - des el gran va - ti - ci - nio

324

del Li - ber - ta - dor del Li - ber - ta -

Oid cielos piadosos

329

dor del Li-ber - ta - dor.

This block contains the musical notation for measures 329 through 333. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'dor del Li-ber - ta - dor.' are written below the notes. The piano accompaniment consists of five staves: three treble clefs and two bass clefs. The piano part includes a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the lower staves, and chords in the upper staves.

[Copla 5ta]

334

This block contains the musical notation for measures 334 through 338, labeled as '[Copla 5ta]'. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment consists of five staves: three treble clefs and two bass clefs. The piano part includes a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the lower staves, and chords in the upper staves.

339

5. Sal - te la Ju - de - a y_el

p

344

mon - te de Sion, y_el mon - te de

p

Oid cielos piadosos

349

Sion,

This system contains measures 349 through 353. It features a vocal line with the lyrics "Sion," and an instrumental accompaniment consisting of two treble clefs and one bass clef. The key signature is one sharp (F#).

354

This system contains measures 354 through 358. It continues the vocal line and instrumental accompaniment from the previous system. The key signature remains one sharp (F#).

359

Musical score for measures 359-363. The score consists of seven staves. The first three staves are empty. The fourth staff contains a vocal line with lyrics: "sal - te la Ju - de - a y el mon - te de Si -". The fifth and sixth staves contain piano accompaniment. The seventh staff is a bass line.

364

Musical score for measures 364-368. The score consists of seven staves. The first three staves are empty. The fourth staff contains a vocal line with lyrics: "sal - te la Ju - de - a y el mon - te de Si -". The fifth and sixth staves contain piano accompaniment. The seventh staff is a bass line.

Oid cielos piadosos

369

on

373

que an - tes an - tes que rí - a el al - ba

378

ha de ver el sol ha de ver el

383

sol [ha de ver el sol.]

Oid cielos piadosos

388

392

a - cor - des el gran va - ti -

a - cor - des el gran va - ti -

a - cor - des el gran va - ti -

397

ci - nio del Li - ber - ta - dor del Li - ber - ta -

ci - nio del Li - ber - ta - dor del Li - ber - ta -

ci - nio del Li - ber - ta - dor del Li - ber - ta -

403

dor del Li - ber - ta - dor.

dor del Li - ber - ta - dor.

dor del Li - ber - ta - dor.

DUERME NIÑO HERMOSO

Villancico de Navidad, II nocturno, a tres con violines y bajo (1809)

Texto

[Coplas]

[1.] *Duerme, Niño hermoso,
Encanto de amor,
Duerme á los arrullos
De mi corazón,
Pues duermes velando
En mi salvación.*

[2.] *De ese pesebrito
Señalas, mi Dios,
Durmiendo en las pajas
Con admiración,
Su curso a los astros,
Su camino al sol.*

[3.] *Esos tus ojitos
Cierta indicio son
De que el alma vela,
Con tanto primor,
Que aunque cerraditos
Ven mi corazón.*

[4.] *Vientos, mar y ríos,
Astros, luna y sol,
Parad vuestro curso,
No molestéis, no,
Al Niño que duerme
Y es vuestro Señor.*

[5.] *Dulces paxarillos,
Mirlo y ruiseñor,
Zefiro apacible,
Y olorosa flor,*

*Recread el sueño
De ese Niño y Dios.*

[6.] *Esa aurora bella,
Que en dulce pudor
Te arrulla en la cuna,
La comparo yo
Al astro del día
Que abre puerta al Sol.*

[7.] *La púrpura y oro
Del rey Salomón,
Y dorado lecho,
No es de más valor
Que ese vil pesebre
Dó duerme mi amor.*

[8.] *Esas pajas, Niño,
Hebras de oro son,
Ó rayos de gloria,
Cuyo resplandor
Atrae á los reyes
Á ese vil rincón.*

[Estribillo]

*¡Qué bello!
¡Qué lindo!
Encanto de amor,
Ró, ró, Niño ró,
Encanto de amor.*

Recitado

*Y para arrullar más su dulce sueño,
Cantad conmigo al soberano dueño.*

Aria

*O aurora deseada,
Ó divino sol,
Alumbra y abrasa
Ese corazón,
Pues vienes al orbe,
Para dar calor,
Y abrasar las almas
Con tu santo amor.*



Signatura

SBEC, Carp. 03

Incipit en particella de Ti

Duerme niño hermoso

Datos de portada

Villancico 3º/ para el 2º. nocturno/ Duerme niño./ con VV.^s y baxo/ 1809.

Características de los manuscritos:

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son 6 *particellas* manuscritas de: Ti, A, T, VnI, VnII y Baxo. Además se conserva partitura manuscrita incompleta de 6 folios.

Comentario

La obra se conserva autógrafa. De las ocho estrofas que integran las *Coplas* sólo seis fueron colocadas por el compositor debajo de la música correspondiente en la *particella* de Tiple. Los otros dos textos los ubicó al final del *Aria*, en la misma *particella*. En el libreto de 1809, que se conserva en la actualidad, aparecen dos versos de la sección identificada como *Estribillo* que no están musicalizados en el original. Se trata de los dos últimos versos: «*duerme a los arrullos/ de mi corazón*». La presente edición respeta en todo la relación música-texto expresada por el compositor.

Dentro de la estructura vocal del *Aria* escrita como un coro de Tiple, Alto y Tenor, hay un motivo de seis compases donde el Tiple hace un *divisi* (cc. 89-94). Dada la brevedad del fragmento, no se ha considerado la necesidad de escribir una parte específica para Tiple segundo.

Estructura

[Coplas] – [Estribillo] – *Recitado* – *Aria*

Notas

--Se ha sugerido una numeración a las estrofas, anotación que no ha sido acotada por el compositor.

-- Ti, 75: *re*₁. 

al so-be-ra-no due-fio.

-- Ti, 80, *si-la*: semicorchea-corchea. 

O au-ro-ra de -

-- Ti, 85: no consta, se ha sugerido «a».

-- A, 80, *mi*₁-*sol-fa*: corchea con puntillo-semicorchea-corchea. 

O au-ro-ra de -

-- A, 82, *re*₁-*fa-mi*: corchea con puntillo-semicorchea-corchea. 

ó di-vi-no sol,

-- A, 83, *re*: negra. 

sol,

-- A, 84, *do-re*₂: corchea-negra. 

a - lum-bra y_a -

-- T, 69, *sol*: negra. 

can - to de_a

-- T, 80, *mi*₁: negra. 

O_au - ro-ra de -

-- VnI, 48, *fa*_#: negra. 

-- VnI, 65, *fa*_#: corchea. 

-- VnII, 22: *re*₁-*do*₁. 

-- VnII, 87, *sol*₁-*fa*: corchea-negra. 

-- Bajo, 40, *sol*₂: negra con puntillo. 

-- Bajo, 45: fa_1 .



-- Bajo, 59, la : negra con puntillo.



-- Bajo, 65, re : negra con puntillo.



Duerme Niño hermoso

Villancico a 3 con violines y bajo. Navidad, 1809

Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

[Coplas]

Allegretto amoroso

Tiple

Duer - me

Allegretto amoroso

Que

Que

Amoroso

Amoroso

Pizzicat.

8

8

8

Pizzic.

4

Duerme Niño hermoso

9

[Tiple]

13

[1.]Duer-me duer - me Ni - ño_her - mo - so, en - - can - - - to de_a -
 [2.]De_e - se de_e - se pe - se - bri - to se - - - ña - - - las, mi
 [3.]E - sos e - sos tus o - ji - tos cier - to cier - to in - di - cio
 [4.]Vien - tos vien - tos, mar y rí - os, as - tros as - tros, lu - na y
 [5.]Dul - ces dul - ces pa - xa - ri - llos, mir - lo mir - lo_y rui - se -
 [6.]E - sa e - sa_au - ro - ra be - lla, que en dul - - - ce pu -
 [7.]La púr - pu - ra y o - ro del re - y Sa - lo -
 [8.]E - sas e - sas pa - jas, Ni - ño, he - bras he - bras de o - ro

arco

17

mor,
Dios,
son
sol,
ñor,
dor
món,
son,

Pizzic.

21

duer - me duer - me_á los a -
dur - mien - do en las
de que el al - ma
pa - rad pa - rad vues - tro
zé - fi - ro a - pa -
te a - rru - lla en la
y do - ra - - - do
ó ra - yos de

arco

Duerme Niño hermoso

25

rru - llos de mi de mi co - ra - zón de mi co - ra - zón
 pa - jas con ad - mi - ra - ción con ad - mi - ra - ción
 ve - la, con tan - to pri - mor con tan - to pri - mor
 cur - so, no, no mo - les - téis no no mo - les - téis no,
 ci - ble, y o - lo - ro - sa flor y o - lo - ro - sa flor
 cu - na, la com - pa - ro yo la com - pa - ro yo
 le - cho, no es de más va - lor de más va - lor
 glo - ria, cu - yo res - plan - dor cu - yo res - plan - dor

30

Pizzic.

35

6

de mi co - ra -
 con ad - mi - ra -
 con tan - to pri -
 no mo - les - téis
 y o - lo - ro - sa
 la com - pa - ro
 de más va -
 cu - yo res - plan -

arco

40

zón, pues duer - mes ve - lan - do en mi sal - va - ción.
 ción, su cur - so á los as - tros su ca - mi - no al sol.
 mor, que aun - que ce - rra - dí - tos ven mi co - ra - zón.
 no, al Ni - ño que duer - me y es vues - tro Se - ñor.
 flor, re - cre - ad el sue - ño de_e - se Ni - ño y Dios.
 yo, al as - tro del dí - a que_a - bre puer - ta al Sol.
 lor, que e - se vil pe - se - bre dó duer - me mi_a - mor.
 dor, a - tra - e á los re - yes á_e - se vil rin - - cón.

Duerme Niño hermoso

45 [Estrillo]

Pizzic.

50

¡Qué be - llo!, ¡qué lin - do! en - can - to de_a - mor,

¡Qué

¡Qué

55

be - llo!, ¡qué lin - do! ¡qué lin - do! en - can - to de_a - mor, ró, ró Ni - ño,

be - llo!, ¡qué lin - do! ¡qué lin - do! en - can - to de_a - mor, ró, ró Ni - ño,

arco

60

ró,

ró,

Duerme Niño hermoso

65

¡qué lin - do! en - can - to de_a - mor, en - - can - to de_a -
en - - can - to de_a -
en - - can - to de_a -

Pizzic. *arco*

70 *siete veces* **Recitado**

mor. Y pa-ra_a-rru-llar más su dul - ce sue-ño, cantad conmi - go
mor.
mor.
mor.

3 3
3 3
3 3

Aria
Andantino amoroso

75

al so-be-ra - no due - ño.

80

O au-ro - ra de - sea - da, ó di - vi - no sol, a - lum-bra y_a -

O au-ro - ra de - sea - da, ó di - vi - no sol, a - lum-bra y_a -

O au - ro - ra de - sea - da, ó di - vi - no sol, a - lum-bra y_a -

Duerme Niño hermoso

85

bra - sa [a] e - se co - ra - zón, pues

bra - sa e - se e - se co - ra - zón,

bra - sa e - se e - se co - ra - zón,

p

[Dúo de Tiples]

90

vie - nes al or - be pa - ra dar ca - lor, y_a - bra - sar las al - mas con tu san - to_a - mor y_a -

y_a -

y_a -

p

Juan Paris

96

bra - sar las al - mas con tu san - to_a - mor.

bra - sar las al - mas con tu san - to_a - mor.

bra - sar las al - mas con tu san - to_a - mor.

PRODUZCA LA TIERRA

Villancico de Navidad, III nocturno, a tres con violines,
bajo y oboe (1809)

Texto

[Coro]

*Produzca la tierra
Un nuevo cantar
Y acordes los cielos
Con ella a la par,
Entonen mil himnos
Al niño inmortal:*

*Gloria en las alturas
Y en la tierra paz,
Entonen mil himnos
Al niño inmortal.*

Dúo

*Penetre el conuento
Los senos de Abraham,
Uniéndose al ángel
Y al hombre mortal.*

Produzca &a.

Solo

*Salve o sapiencia,
Divina, eternal,
Pues dexas los astros
Por un vil portal.*

*Entre el heno y paja
Más divino estás
Que en trono de estrellas
Verbo divinal.*

Produzca &a.



Signatura

SBEC, Carp. 02

Incipit en particella de Ti [1º]

Produzca la tierra

Datos de portada

Villancico 4º/ *Produzca la tierra*/ 1809.

Características de los manuscritos:

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son 7 *particellas* manuscritas de: Ti, A, T, Ob, VnI, VnII y Baxo.

Comentario

La obra se conserva autógrafa. El dueto de tiples se encuentra copiado en la única *particella* de esta voz que posee la obra, se ha transcrito en líneas independientes como Tiple primero y Tiple segundo. Este villancico —cuarto y último en el ciclo navideño de 1809— parece haber servido como material primario de composición para la concepción del himno profano *Alarma ciudadanos*, pues ambas obras comparten recursos de composición. En el libreto que se conserva del año 1809 están identificadas las secciones del *dueto* de tiples y el *solo* también de tiple, como un intercambio dramático entre dos personajes: un *Ángel* y una *Zagala*. Luego aparecen impresas otras tres estrofas encargadas a los personajes *Pastor* y *Zagala*. Estas últimas tres estrofas no han sido incorporadas en esta transcripción debido a que no hay correspondencia entre la música y el texto del libreto para el caso de la *Zagala* —sección a *Solo*—, pues esa sección está concebida para ocho versos y en el libreto solo se escriben cuatro, sin que el autor indique otra solución.

Estructura

Coro – Dúo – Solo

Notas

--Los compases 120 a 134 son el resultado de la normalización en ejecución real de un pasaje de 8 compases dispuesto en el original por el compositor entre signos de repetición. En el caso del VnII y el Bajo, en la primera repetición se ha omitido el quinto compás. Sólo de este modo guarda correspondencia armónica con el resto de las partes.

--El original de la *particella* de Baxo tiene sugerido y copiado el fragmento de retorno al Coro, similar a como aparece la primera vez.

--TiI, 82, si_1 : negra con puntillo. 

--TiI, 120-122: tres compases de espera.

--TiI, 188: ligadura con líneas discontinuas.

--TiI, 199: *re*. 

--A, 81, *re*: negra con puntillo. 

--T, 1-28: veintiocho compases de espera.

--T, 32, *si*: negra con puntillo. 

--T, 33: ligadura con línea discontinua.

--Ob, 90-93: cuatro compases de espera.

--VnI, 6, la_2 - sol_1 : semicorcheas. 

--VnI, 43, *si*: negra con puntillo. 

--VnI, 51: poco legible en el original.

--VnI, 62, *si*: negra con puntillo. 

--VnI, 70, *mi*: blanca con puntillo.

--VnI, 71, *re-mi*: negras con puntillo. 

--VnI, 104, do_1 : negra. 

--VnI, 105, la_1 : corchea. 

--VnI, 145, *fa*: corchea. 

--VnI, 146, fa_1 : negra. 

--VnI, 162: si - la_1 - la_2 - sol . 

--VnI, 182: no consta en el original.

--VnI, 199, *fa*: corchea. 

--VnI, 201, *mi*₃: negra con puntillo. 

--VnII, 5: no consta en el original.

--VnII, 93: *mi*₁. 

--VnII, 164, *do*₁: negra con puntillo. 

--VnII, 177: ligadura con líneas discontinuas.

--Bajo, 9, *fa*₂: negra con puntillo. 

--Bajo, 42, *do*₁: negra con puntillo. 

--Bajo, 92: *si-do*. 

Producez la tierra

- Villancico a 3 con violines, bajo y oboe. Navidad, 1809

Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

The musical score is arranged in two systems. The left system contains the vocal parts and the right system contains the instrumental accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8.

Vocal Parts:

- Tiple [1º]:** Treble clef, 6/8 time. Starts with a rest, then a melodic line. Includes markings for *p* and *Pro*. Measure numbers 8 and 19 are indicated.
- Tiple [2º]:** Treble clef, 6/8 time. Starts with a rest, then a melodic line. Includes markings for *Duo*, *Adagio non troppo*, and *Pe - ne - tre el con*. Measure number 8 is indicated.
- Alto:** Treble clef, 6/8 time. Starts with a rest, then a melodic line. Includes markings for *p* and *Pro*. Measure number 27 is indicated.
- Tenor:** Treble clef, 6/8 time. Starts with a rest, then a melodic line. Includes markings for *p* and *Pro*.

Instrumental Parts:

- Oboe:** Treble clef, 6/8 time. Melodic line with a slur over the final notes.
- Violin 1º:** Treble clef, 6/8 time. Accompaniment with chords and eighth notes. Includes marking *Allº*.
- Violin 2º:** Treble clef, 6/8 time. Accompaniment with eighth-note patterns. Includes marking *Vivace*.
- Bajo:** Bass clef, 6/8 time. Accompaniment with eighth-note patterns. Includes marking *Allº*.

Tempo and Performance:

- The instrumental parts are marked *Allegro*.
- The vocal parts have various dynamics and performance instructions.

Produzca la tierra

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line starting with a measure number '4'. The second staff is a vocal line. The third staff is a piano accompaniment with a busy rhythmic pattern. The bottom staff is a bass line.

Coro
Cantabile

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line starting with a measure number '8'. The second staff is a vocal line with a *p* dynamic marking. The third staff is a piano accompaniment with a *p* dynamic marking. The bottom staff is a bass line with a *p* dynamic marking.

12

Musical score for measures 12-15. The score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a flat key signature, containing four whole rests. The second staff is a treble clef with a flat key signature, containing a melodic line with eighth and quarter notes, including a slur over the third and fourth measures. The third staff is a treble clef with a flat key signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff is a bass clef with a flat key signature, containing a rhythmic accompaniment of quarter notes. A dynamic marking *p* is placed below the fourth staff.

16

Musical score for measures 16-19. The score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a flat key signature, containing a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff is a treble clef with a flat key signature, containing a melodic line with eighth and quarter notes, including a slur over the first two measures. The third staff is a treble clef with a flat key signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff is a bass clef with a flat key signature, containing a rhythmic accompaniment of quarter notes.

Juan Paris

28

Voz

p

Pro - - - - - duz - - - ca la

p

Pro - - - - - duz - - - ca la

p

Pro - - - - - duz - - - ca la

p

p

p

p

Produzca la tierra

31

tie - rra_un nue - - - vo can - tar nue - vo can - tar pro -

tie - rra un nue - - - vo can - tar nue - vo can - tar pro -

tie - rra un nue - - - vo can - tar nue - vo can - tar pro -

The musical score consists of eight staves. The first three staves are vocal lines for different voices, each with the lyrics 'tie - rra_un nue - - - vo can - tar nue - vo can - tar pro -'. The fourth staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff is another piano accompaniment line, also with a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of one flat. The seventh staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a key signature of one flat.

35

duz - - - ca la tie - - - rra un nue - - - vo can -

duz - - - ca la tie - - - rra un nue - - - vo can -

duz - - - ca la tie - - - rra un nue - - - vo can -

Produzca la tierra

38

tar

tar

tar

tar

41

y_a - cor - - - - des los

y_a - cor - - - - des los

y_a - cor - - - - des los

Produzca la tierra

44

The musical score consists of eight staves. The first three staves are vocal lines for different parts, each with the lyrics "cie - los con e - - - lla_a la par" written below. The fourth staff is a piano accompaniment line. The fifth staff is a piano accompaniment line. The sixth staff is a piano accompaniment line. The seventh staff is a piano accompaniment line. The eighth staff is a piano accompaniment line. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The vocal lines are in a soprano, alto, and tenor/bass range. The piano accompaniment includes a bass line and a treble line.

cie - los con e - - - lla_a la par

cie - los con e - - - lla_a la par

cie - los con e - - - lla_a la par

48

The musical score is written on eight staves. The first four staves are mostly empty, with some notes appearing in the fifth and sixth staves. The seventh staff contains a melodic line with a repeat sign, and the eighth staff contains a bass line.

Produzca la tierra

53

los cie - - - los con e - lla_a la

los cie - - - los con e - lla_a la

The musical score consists of eight staves. The first staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains the lyrics 'los cie - - - los con e - lla_a la'. The second staff is a piano accompaniment line in treble clef, mostly containing rests. The third staff is another vocal line in treble clef with the same lyrics. The fourth staff is a piano accompaniment line in treble clef, mostly containing rests. The fifth staff is a piano accompaniment line in treble clef. The sixth staff is a piano accompaniment line in treble clef. The seventh staff is a piano accompaniment line in treble clef. The eighth staff is a piano accompaniment line in bass clef.

Juan Paris

57

par. en -

par. en -

p

p

p

p

Produzca la tierra

62

to - - - nen mil him - nos al ni - - ño_in - mor - tal

to - - - nen mil him - nos al ni - - ño_in - mor - tal

to - - - nen mil him - nos al ni - - ño_in - mor - tal

f

f

f

Pizzic.

f

Pizzic.

f

Detailed description: This page of a musical score is for the piece 'Produzca la tierra'. It features eight staves. The first three staves are vocal lines, each with the lyrics 'to - - - nen mil him - nos al ni - - ño_in - mor - tal' written below. The fourth staff is a piano accompaniment line starting with a forte (*f*) dynamic. The fifth staff is another piano accompaniment line, also starting with *f*. The sixth staff is a piano accompaniment line with a forte (*f*) dynamic and a 'Pizzic.' (pizzicato) instruction. The seventh staff is a piano accompaniment line with a forte (*f*) dynamic and a 'Pizzic.' instruction. The eighth staff is a piano accompaniment line with a forte (*f*) dynamic and a 'Pizzic.' instruction.

Juan Paris

66

al ni - ño in - mor - tal

al ni - ño in - mor - tal

al ni - ño in - mor - tal

p

arco
p

arco
p

Produzca la tierra

70 *p*
al ni - - - ño al ni - ño in - - - mor - - -

p
al ni - - - ño al ni - ño in - - - mor - - -

p
al ni - - - - ño ni - ño in - - - mor - - -

p

p

p

p

p

74

tal.

tal.

tal.

tal.

Pizzic.

Produzca la tierra

78

Glo - - - ria, glo - ria en las al -

Glo - - - ria, glo - ria en las al -

Glo - - - ria, glo - ria en las al -

p

p

p

arco

p

Detailed description: This page of a musical score, numbered 78, contains eight staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "Glo - - - ria, glo - ria en las al -". The second staff is a blank treble clef staff. The third staff is another vocal line in treble clef with the same lyrics. The fourth staff is a vocal line in bass clef with the same lyrics. The fifth staff is a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking. The sixth staff is a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking. The seventh staff is a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking. The eighth staff is a bass clef staff with the instruction "arco" above it and a piano (*p*) dynamic marking below it.

83

tu - ras y en

tu - ras y en

tu - ras y en la

ad libitum

Produzca la tierra

88

la tie - rra paz,

la tie - rra paz,

tie - - rra paz,

93

en - to - nen mil hym - nos al ni - ño in - mor - tal.

en - to - nen mil hym - nos al ni - ño in - mor - tal.

en - to - nen mil hym - nos al ni - ño in - mor - tal.

p

Pizzic.
p

Pizzic.
p

Produzca la tierra

98

arco

Duo de Pastores

103 [2da vez al Solo] [Fin] *Adagio non troppo*

108

Pe - ne - tre el con -

Pe - ne - tre el con -

113

cen - to los se - nos de_A-bra - ham, u - nién-do - se al án - gel y_al

cen - to los se - nos de_A-bra - ham, u - nién-do - se al án - gel y_al

Produzca la tierra

118

hom - bre mor - tal

hom - bre mor - tal

123

u - nién-do - se al án - gel y_al hom - bre mor - tal. Pe - ne - tre el con -

u - nién-do - se al án - gel y_al hom - bre mor - tal. Pe - ne - tre el con -

128

cen - to los se - nos de_A - bra - ham y_al

cen - to los se - nos de_A - bra - ham y_al

133

hom - bre mor - tal.

hom - bre mor - tal.

Produzca la tierra

Solo de Zagala

138 *Adagio*

Musical score for measures 138-142. It features four staves: a top staff with a treble clef and a key signature of three flats, which is mostly empty; a second staff with a treble clef containing a melodic line; a third staff with a treble clef labeled *Supra Cantabile* containing a rhythmic accompaniment; and a bottom staff with a bass clef labeled *Pizzic.* and *arco* containing a bass line.

143

Musical score for measures 143-147. It features four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats, with a long note in the final measure. The second staff has a treble clef and contains a melodic line with lyrics "Sal - - - -". The third staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line.

148

Musical score for measures 148-152. It features four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of three flats, with lyrics "ve o sa - pien - cia, di - - - - vi - na,". The second staff has a treble clef and contains a melodic line. The third staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line.

153

e - ter - nal di - - - -

158

vi - na di - - - - vi - - - - na e - ter -

p

163

nal, pues de - xas los as - tros por un vil por - tal pues

Produzca la tierra

168

de - xas los as - tros por un vil por - tal.

173

178

En - - - tre el he - - - no y pa - ja más

183

di - - vi - - - - no es - tás

187

di - - - - vi - no más

p

191

di - - - - vi - - - - - no es - tás que

Produzca la tierra

195

en tro - no de_es - tre - llas ver - bo di - vi - nal ver -

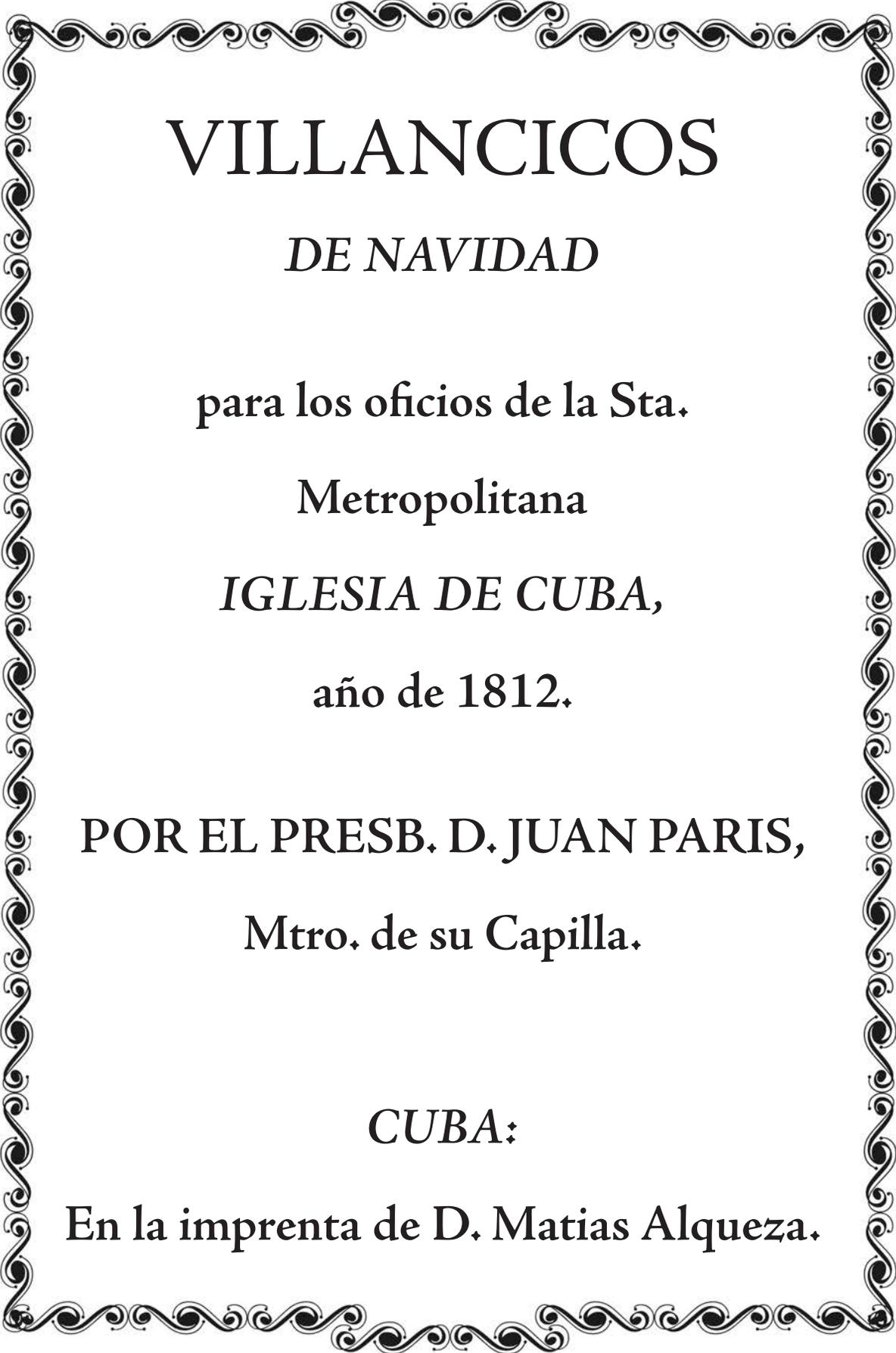
199

bo di - vi - nal ver - - bo di -

203

al Coro §

vi - - nal.



VILLANCICOS
DE NAVIDAD

para los oficios de la Sta.

Metropolitana

IGLESIA DE CUBA,

año de 1812.

POR EL PRESB. D. JUAN PARIS,

Mtro. de su Capilla.

CUBA:

En la imprenta de D. Matias Alqueza.

OH QUANDO SANTOS CIELOS

Villancico de Calenda, a tres con violines y bajo
(1812)

Texto

Recitado

¡O quando santos cielos
Daréis fin a mis ansias y desvelos!
¿Dónde está la promesa
Que hizo de mi salud vuestra
grandeza?
Después de mi caída
No espero otra salud consuelo y vida
Que ver la imagen de tus perfecciones
Restaurada en el hombre, las prisiones
Con que el fiero tirano lo arrastra,
Caer á impulso de tu mano.
¡O quando será el día
Que vuelva la alegría
De tu rostro y su luz al desdichado
Libre ya de la muerte y del pecado
O quando cielos! Hoy.
¿Qué oygo? ¿Qué dulce acento
Me inspira al corazón
Un nuevo aliento? Hoy!

Aria

Naturaleza humana
Desecha tu aflicción,
Abre los ojos, mira
Con que nuevo arrebol
Te anuncia aurora bella
Un nuevo y claro sol.
Antes que el alba ría,
Antes que ostente el sol
Su bello rostro y antes
Que su carro veloz
Precipite la noche,
Vendrá tu redención.
Venga el afortunado
Hoy que el mundo deseó
Ver en quatro mil años
Venga hoy el Redentor.



Signatura

SBEC, Carp. 10

Incipit en particella de Alto obligado

O quando santos cielos

Datos de portada

Kalenda / Oh quando santos cielos / a 3 / con viol.^s viola y baxo. / 1812.

Características de los manuscritos:

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son 7 *particellas* manuscritas de: Ti, A obligado, A, T, VnI, VnII y Bajo.

Comentario

La obra se conserva autógrafa. Por los datos de portada se sabe que existió una parte de viola, que no se conserva en la actualidad. No obstante se ha realizado la transcripción sin esta parte, considerándose que ello no afecta esencialmente a la sonoridad ni el carácter del villancico. Del cotejo de los manuscritos de esta obra puede deducirse que, en la conformación vocal «a 3», las partes alternantes de «Alto obligado» y Alto del «Coro» debieron haberse previsto para cantantes independientes. En los manuscritos esta dicotomía Alto-solo/Alto-coro está expresada en la existencia de dos *particellas* de Alto, identificadas por el compositor como «Alto obligado» y «Alto». Para la presente edición se ha fusionado el contenido de ambas *particellas*. La diferenciación ha quedado expresada en la transcripción con las indicaciones de «Alto obligado» —respetando la denominación autógrafa— y «Alto II» —en tratamiento de *divisi* vocal—, así como la fusión de ambos Altos en la sección del *Coro* dentro del *Aria*.

Estructura

Recitado – Aria – [Pastorela] – [Respuesta]

Notas

--La voz de Alto ha sido normalizada en clave de sol 8va baja en extensos fragmentos, especialmente las partes *a solo* de «Alto obligado», producto de la tesitura original en la que fue concebida, muy cercana a la de Tenor y muy grave en la escritura de registro central.

--Ti, 124: *fa.* 

--Ti, 132: «*sol*», no consta en el original.

--Ti y T, 157-184: veinte y ocho compases de espera.

--A, 40, fa_1 - fa_2 : semicorcheas. 
ra - no lo_a - rras - tra ti -

--A, 94-95: ligadura con líneas discontinuas.

--A, 142-143: «veloz».

--A, 157-171: quince compases de espera.

--A, 191-193: «el Redentor», no consta en el original.

--T, 127: «nuevo», en lugar de «claro».

--VnI, 18: ligaduras con líneas discontinuas para articulación.

--VnI, 165, fa_1 : negra. 

--VnII, 81: fa_2 - mi . 

--VnII, 146: la . 

--VnII, 156: ilegible en el original.

--VnI, 165, la_1 : negra. 

--VnII, 186: mi_1 . 

--Bajo, 123, si : corchea. 

--Bajo, 151: ilegible en el original.

Oh quando santos cielos

- Villancico a 3 con violines y bajo. Calenda, 1812

Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

Recitado
Andante sostenuto

Tiple *Recit.° tace hasta* *eco*
33

Alto obligado *Recitado* *Hoy*

Tenor *Recitado tace hasta* *O* *eco* *quan-do*

Violin 1° *Recitado* *Hoy*
Andante sostenuto

Violin 2° *Recit.°*
And.te

Bajo *Recit.°*
And.te sostenuto

5

Oh quando santos cielos

10

Musical score for measures 10-14. The score consists of six staves. The top three staves (treble clef) are mostly empty, indicating rests for the vocal line and two other instruments. The fourth staff (treble clef) contains the vocal melody, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note B4. The fifth staff (treble clef) contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The sixth staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes and rests.

15

Voz

10

Musical score for measures 15-19. The score consists of six staves. The top three staves are mostly empty. The fourth staff (treble clef) contains the vocal melody, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a half note B4. The fifth staff (treble clef) contains a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The sixth staff (bass clef) contains a bass line with quarter notes and rests. A dynamic marking *p* is present in the fourth staff at measure 16. A fermata is placed over the final note of the vocal line in measure 19.

20

quan-do san-tos cie-los da-réis fin a mis an-sias y des-ve-los! quan-do quan-do ¿dón-de_es-

25

tá la pro-me-sa que hi-zo de mi sa-lud vues-tra gran-de-za?

Oh quando santos cielos

29

des-pués de mi ca - í - da no_es-pe-ro

33

o - tra sa - lud con - sue - lo_y vi - da que ver la_i - ma - gen de tus per - fec - cio - nes

37

res-tau-ra-da_en el hom-bre, las pri-sio-nes con que_el fie-ro ti-ra-no lo_a-rras-tra ti-

41

ra-no ca - - - - er a im-pul-so

ad libitum

Oh quando santos cielos

45

de tu ma-no. ¡O [o] quan-do se-rá_el dí - a que vuel-va_a la_a - le - grí - a de tu

p *pp*

49

ros-tro y su luz el des-di - cha - do li - bre ya de la muer - te y del pe - ca - do O quan - do

53 *eco*

Hoy

[Alto II] [Alto obligado]

o quan-do cie - los! Hoy ¿Qué oy-go? ¿qué dul - ce_a - cen - to

eco

Hoy

57

me_ ins - pi - ra_al co - ra - zón

Oh quando santos cielos

61 *eco* *Aria*
Andante sostenuto

Hoy!

[Alto II] [Alto obligado]

un nue - vo_a - lien - to? Hoy! Na - - - tu - ra - le - za hu -

eco

Hoy!

pp

65

ma - na de - se - cha tu a - flic - ción, de - se - cha tu a - flic - ción,

70

a - bre los o - jos, mi - ra con que nue - vo_a - rre - bol con que nue - vo_a - rre -

75

bol con que nue - vo a - rre - bol con que

Oh quando santos cielos

80

nue - - - - - vo a - rre - bol a - - - - - rre -

p

p

p

85

bol na - tu - ra - le - za hu - ma - na de - se - cha tu_a - flic - ción tu a - flic -

p

90

ción, vuel - ve los o - jos mi - ra con que nue - vo_a - rre - bol

95

nue -

Oh quando santos cielos

100

vo_a - rre - bol a - - - re-

[Pastorela]
Allegreto

105

bol. Te_a - nun - cia_au-ro - ra be - lla un nue - vo_y cla - ro

110

sol. Na - tu - ra - le - za_hu - ma - na mi - ra con que_a - rre - bol te_a-

115

nun - cia_au-ro - ra be - lla un nue - vo cla - ro sol.

Oh quando santos cielos

120 *Coro*

Na - tu - ra - le - za_hu - ma - na de - se - cha tu a - flic - ción, a -

[Alto II]

Na - tu - ra - le - za_hu - ma - na de - se - cha tu_a - flic - ción, a -

Na - tu - ra - le - za_hu - ma - na de - se - cha tu a - flic - ción,

125

bre los o - jos, mi - ra con que nue - vo_a - rre - bol te_a - nun - cia_au - ro - ra

bre los o - jos, mi - ra con que nue - vo a - rre - bol te_a - nun - cia_au - ro - ra

a - bre los o - jos, mi - ra con que [nue - vo]_a - rre - bol te_a - nun - cia_au - ro - ra

130

be - lla_un nue - vo cla - ro [sol.]

[Alto obligado y Alto II]

be - lla_un nue - vo_y cla - ro sol. An -

be - lla_un nue - vo cla - ro sol.

135

an - tes que_os-ten - te_el sol

tes que_el al - ba rí - a,

su be - llo ros - tro

Oh quando santos cielos

140

que su ca-rrro ve - loz an - tes que_el al - ba rí - a,
que su ca-rrro ve - [loz] an - tes que_el al - ba rí - a,
y_an - tes que su ca-rrro ve - loz an - tes que_el al - ba rí - a,

145

an - tes que_os - ten - te_el sol be - llo ros - tro y_an - tes que su ca - rro ve -
an - tes que_os - ten - te_el sol su be-llo ros - tro y_an - tes que su ca - rro ve -
an - tes que_os - ten - te_el sol su be - llo ros - tro y_an - tes que su ca - rro ve -

150

loz pre - ci - pi - te la no - che, ven - drá tu re - den - ción ven - drá

loz pre - ci - pi - te la no - che, ven - drá tu re - den - ción ven - drá

loz pre - ci - pi - te la no - che, ven - drá tu re - den - ción ven - drá

155

tu re - den - ción.

tu re - den - ción.

tu re - den - ción.

p

p *p*

Oh quando santos cielos

160

Musical score for measures 160-164. The score consists of six staves. The first three staves (treble clef) are empty. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line starting with a forte (*sf*) dynamic. The fifth staff (treble clef) contains a chordal accompaniment with a long note in the final measure. The sixth staff (bass clef) contains a bass line with a long note in the final measure.

165

Musical score for measures 165-169. The score consists of six staves. The first three staves (treble clef) are empty. The fourth staff (treble clef) contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The fifth staff (treble clef) contains a chordal accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The sixth staff (bass clef) contains a bass line with a forte (*f*) dynamic.

170 [Respuesta]



[Alto obligado]

Ven - ga_el a - for - tu - na - do hoy que el

175



mun - do de - se - ó que_el mun - do de - se - ó el mun - do de - se -

Oh quando santos cielos

180

ó. Ven - ga_el a - for - tu -

185

Ven - ga ven - ga ven - ga
na - do hoy que_elmun-do de - seó ver en qua - tro mil a - ños ven - ga el Re - den -
Ven - ga ven - ga ven - ga

191

ven - ga ven - ga_el Re - den - tor ven - ga

tor [el Re - den - tor el Re - den - tor] ver en qua-tro mil a-ños

ven - ga ven - ga_el Re - den - tor ven - ga

196

ver en qua-tro mil a-ños ven - ga el Re - den - tor ven - ga el Re - den - tor.

ver en qua-tro mil a-ños ven - ga el Re - den - tor ven - ga el Re - den - tor.

ver en qua-tro mil a-ños ven - ga el Re - den - tor ven - ga el Re - den - tor.

TIERNO INFANTE

Villancico de Navidad, II nocturno, con violines, bajo (1812)

Texto

[Copla]
[1] *Tierno infante que naces,
Con tanto asombro,
Entre el heno y la paja,*

[Estribillo]
*Callad un poco,
Que me matan llorando
Tan dulces ojos.*

[Copla]
[2] *Niño hermoso que lloras
Tan afligido,
Siendo Dios soberano,*

[Estribillo]
*Cierra hermosito
Los soles de tus ojos
Que me han herido.*



Signatura

SMEC, Leg. 03, Exp. 05

Incipit en particella de Ti

Tierno infante q.º naces

Datos de portada

2º nocturno/ Tierno infante/ a 3./ con v.º y bajo. 1812.

Características de los manuscritos:

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son 6 *particellas* manuscritas de: Ti, A, T, VnI, VnII y Bajo.

Comentario

La obra se conserva autógrafa. Según el libreto impreso del año 1812, esta obra posee al menos ocho estrofas. Sin embargo, ninguna de las *particellas* se indica el uso de todas esos textos. En el libreto impreso a partir de la tercera estrofa la distribución de los versos varía respecto a la estructura literaria que expresa la primera. Por esta razón, se ha decidido transcribir solamente la segunda estrofa y no las restantes, pues se trata de la única cuya relación música-texto es coincidente.

En la voz de Tiple se ha sobreentendido la repetición del último fragmento musical en compás de 6/8 (cc. 78-87), comportamiento similar al resto de las voces, que en ésta no aparece siquiera sugerido en el original.

Estructura

[Copla] – [Estribillo]

Notas

--En el VnII los compases 45 a 54 han sido resueltos según la lógica melódico-armónica inferida a partir de las restantes partes. Para estos compases el compositor sugiere una repetición con signos arcaicos y dos compases copiados por debajo de la línea principal del pentagrama que ha sido normalizado.

--Ti, 14: ligadura con líneas discontinuas.

--Ti, 25-30: seis compases de espera.

--Ti, 31: si_2 becuadro. 

--Ti, 36: no consta en el original, se sugiere «con».

--Ti, 66-75: no consta en el original, se sugiere «entre el heno y la paja con tanto asombro».

--A y T, 29-54: veintiséis compases de espera.

--A, 69: ligadura con líneas discontinuas.

--A, 70-71: no consta en el original, se sugiere «entre el heno y paja».

--A, 81: ligadura con líneas discontinuas para unificar el segundo texto.

--T, 66: si_1 . 

--T, 78-80: tres compases de espera.

--T, 86: *do-sol*. 

--VnI, 4: ilegible en el original.

--VnI, 16: silencio de corchea.

--VnI, 25, si_2 . 

--VnI, 38: ilegible en el original.

--VnII, 2, sol_1 - si : corcheas-silencio. 

--VnII, 25, la_2 : corchea. 

--VnII, 74 y 86, si : negra con puntillo. 

--Bajo, 30, mi_4 : negra con puntillo. 

--Bajo, 50: ilegible en el original.

Tierno infante

Villancico a 3 con violines y bajo. Navidad, 1812

Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

[Coplas]
Amoroso

Tiple
Amoroso Tier - no in - fan - te que

Alto
Amoroso Tier - no

Tenor
Amoroso Tier - no

Violin 1°
Tier - no

Violin 2°

Bajo

4

[1.] Tier - no in - fan - te que na - ces
[2.] Ni - ño her - - - mo - so

Tierno infante

9

con tan - to_a - som - bro con con tan - to tan - to_a -
que llo - ras que que llo - ras tan a - fli -

14

som - bro, con tan - to_a -
gi - do, tan a - fli -

pizz.

19

som - bro. Tier - no in - fan - te que
gi - do. Ni - ño her - mo - so que

Tier - no in - fan - te que
Ni - ño her - mo - so que

Tier - no in - fan - te que
Ni - ño her - mo - so que

24

na - ces
llo - ras

na - ces tier - no_in - fan - te que na - ces con tan - to_a-som - bro,
llo - ras ni - ño_her - mo - so que llo - ras tan a - fli - gi - do,

na - ces que na - - - ces con tan - to con tan - to_a-som - bro,
llo - ras que llo - - - ras que llo - ras tan a - fli - gi - do,

Tierno infante

29

en - - - tre el he - no y la
sien - - - do Dios so - be -

p

34

pa - ja con tan - to tan-to_a - som - bro,
ra - no, tan tan a - fli - gi - do,

p

39

en - tre_el he - no_y la pa - ja con
sien - do Dios so - be - ra - no, tan

44

tan - to con tan - to_a - som - - - bro, con tan - to
tan a - fli - gi - - - do, tan

Tierno infante

49

tan - to a - som - bro
tan a - fli - gi - do

54

en - tre_el he - no_y la pa - ja en - tre_el he - no_y la pa - ja
sien - do Dios so - be - ra - no, sien - do Dios so - be - ra - no,

en - tre_el he - no_y la pa - ja en - tre_el he - no_y la pa - ja
sien - do Dios so - be - ra - no, sien - do Dios so - be - ra - no,

en - tre_el he - no_y pa - ja en - tre_el he - no_y la pa - ja
sien - do so - be - ra - no, sien - do Dios so - be - ra - no,

59

tier - no_in - fan - te que na - ces con tan - to_a - som - bro, en - tre_el he - no_y la
ni - ño_her - mo - so que llo - ras tan a - fli - gi - do, sien - do Dios so - be -

tier - no_in - fan - te que na - ces con tan - to_a - som - bro, en - tre_el he - no_y la
ni - ño_her - mo - so que llo - ras tan a - fli - gi - do sien - do Dios so - be -

64

[en - tre_el he - no_y la pa - - - ja la pa - ja la
sien - do Dios so - be - ra - - no, sien - do Dios so - be -

pa - ja ca - llad ca - llad un po - co, en - tre_el he - no_y la pa - ja la
ra - no, cie - rra cie - rra_her - mo - si - to sien - do Dios so - be - ra - no Dios

pa - ja ca - llad ca - llad un po - co,
ra - no, cie - rra cie - rra_her - mo - si - to

Tierno infante

69

pa - ja en - tre_el he - no_y la pa - ja con tan - to_a-som - bro tan - to
 ra - no, sien - do Dios so - be - ra - no tan a - fli - gi - do a - fli -

pa - - - ja [en - tre_el he - no_y pa - ja] con tan - to_a-som - bro tan - to
 so - be - ra - no sien - do so - be - ra - no tan a - fli - gi - do a - fli -

en - tre_el he - no_y la pa - - - ja la pa - ja con tan - to_a-som - bro tan - to
 sien - do Dios so - be - ra - no, so - be - ra - no, tan a - fli - gi - do a - fli -

74 [Estrillo]

a - som - bro]. Ca - llad un po - co, [que me ma - tan llo -
 gi - - - do. Cie - rra her - mo - si - to los so - les de tus

a - som - bro.
 gi - - - do.

a - som - bro.
 gi - - - do.

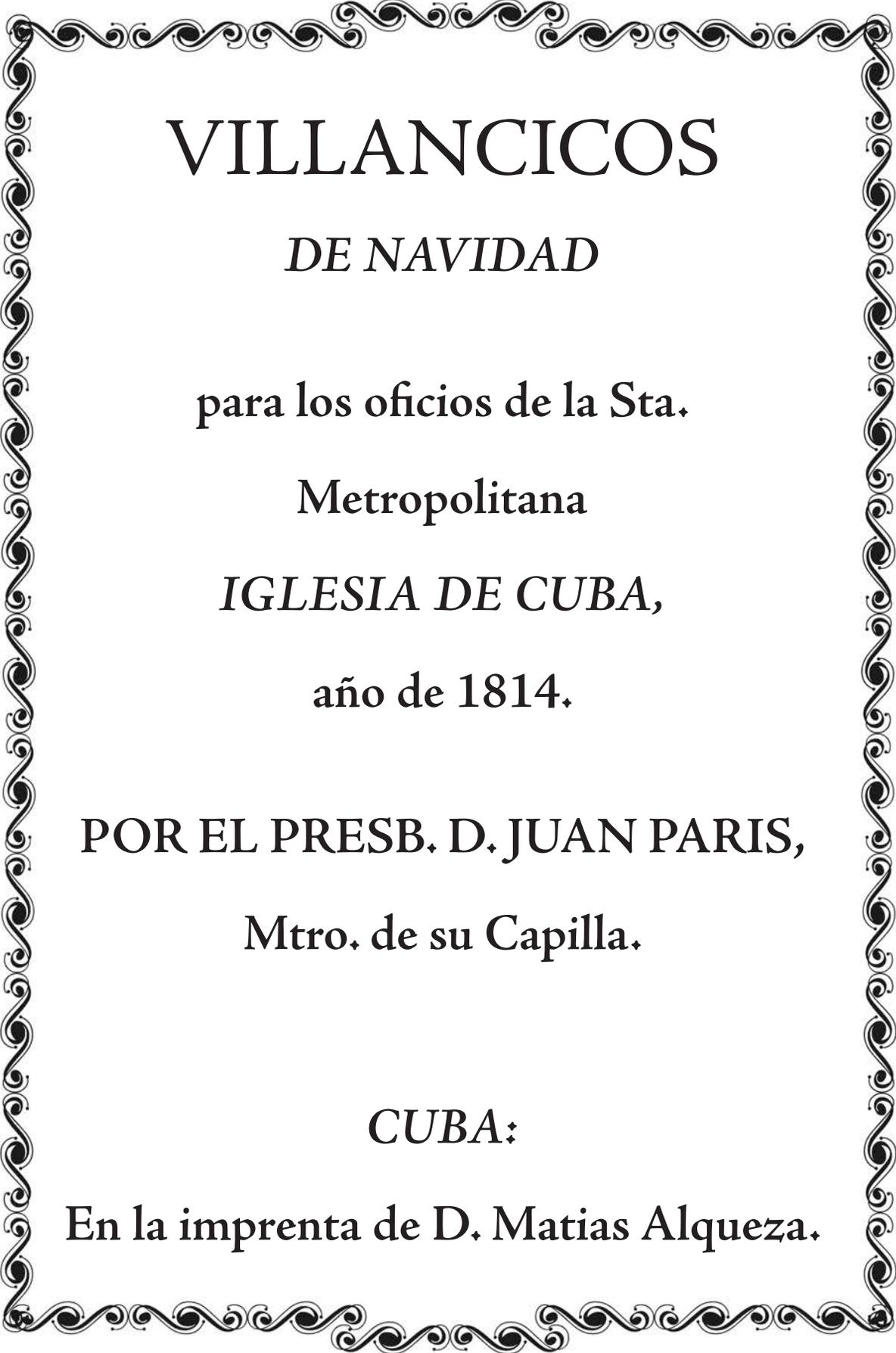
p *pp*

79

ran - do llo - ran - do llo - ran - do que me ma - tan llo - ran - do tan
o - - - jos tus o - jos tus o - jos los so - les de tus o - jos que
que me ma - tan llo - ran - do llo - ran - do que me ma - tan llo - ran - do tan
los so - les de tus o - jos tus o - jos los so - les de tus o - jos
que me ma - tan llo - ran - do llo - ran - do tan
los so - les de tus o - - - jos de tus o - jos

84 [Da capo]

dul - ces o - - - jos me_han he - ri - - - do dul - ces o - - - - jos.] me_han he - ri - - - - do.
dul - ces o - - - jos me_han he - ri - - - do dul - ces o - - - - jos. me_han he - ri - - - - do.
dul - ces o - - - jos me_han he - ri - - - do dul - ces o - - - - jos. me_han he - ri - - - - do.
dul - ces o - - - - jos. me_han he - ri - - - - do.



VILLANCICOS
DE NAVIDAD

para los oficios de la Sta.

Metropolitana

IGLESIA DE CUBA,

año de 1814.

POR EL PRESB. D. JUAN PARIS,

Mtro. de su Capilla.

CUBA:

En la imprenta de D. Matias Alqueza.

PARIÓ MARÍA EN BELÉN

Villancico de Navidad, I Nocturno, a solo y a cuatro con instrumentos (1814)

Texto

[Estribillo]

*Parió María en Belén
Y a ver su niño vinieron
Quantos son y quantos fueron
Y lo tubieron por bien.*

[Coplas]

[1.] *De catorce años María
Y más tres meses y medio
Parió la gloria y remedio
Que el cielo al cielo pedía.
Y este día pidió el hombre
Aunque esto asombre,
Que Dios su nombre se nombre
Y el Verbo aquí lo cumple así:
Y el Padre dice que sí,
Y el Espíritu también,
Y lo tubieron por bien.*

[2.] *Vino a ver á la parida
Aunque no personalmente
Mucha anciana y noble gente
Como a fuente de la vida,
Su comida traxo Adán
Por quien le dan ese soberano pan,
Ese pan con flores bellas,
Flores bellas y Eva entre ellas;
Golosinas de doncellas
Que hacen mal y saben bien
Y lo tuvieron por bien.*



Signatura

SMEC, Leg. 03, Exp. 30

Incipit en particella de Ti I

Parió María en Belén

Datos de portada

1º nocturno / *Parió María en Belén* / á 4 y á solo, / con instrumt.^s / 1814.

Características de los manuscritos:

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son 8 *particellas* manuscritas de: TiI, TiII, A, T, VnI, VnII, Vla, Baxo. Además, posee partitura manuscrita de 9 cuartillas.

Comentario

La obra se conserva autógrafa. Es uno de los tres ejemplos correspondientes al ciclo de villancicos para la Navidad de 1814 que pervivieron hasta nuestros días. Del mismo modo, es una de las pocas obras del compositor que subsistió con todas sus partes reunidas en un mismo archivo. La partitura o guión de la obra se encuentra incompleta, faltándole la parte inicial de la pieza.

Estructura

Pastorale – Estrofa

Notas

--La voz de Alto ha sido normalizada en clave de sol 8va baja en los compases 50 a 55, producto de la tesitura original en la que fue concebida, muy cercana a la de Tenor y muy grave en la escritura de registro central.

-- TiI y TiII, 1-4: cuatro compases de espera.

--TiI y T, 23-26: cuatro compases de espera.

--TiI, 56: un compás de espera.

--TiI, 57, *sol*: negra con puntillo.

--TiII, 7, *si-la*: negra-corchea. 

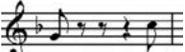
--A, 16 y 62: corcheas sin silencio, diseño rítmico como en T. 

--A, 19 y 65, *mi*₁: negra. 

--A, 54, *sol*: negra con puntillo. 

--A, 55: *fa*.

--VnI, 6: *fa*₁. 

--VnI, 62, *do*: corchea. 

--VnI, 85: silencios de corchea. 

--VnII, 26 y 72, *la*₅: no consta en el original. 

--VnII, 40: silencio de negra. 

--VnII, 44, *fa*₁: blanca. 

--VnII, 49: silencio de corchea. 

--VnII, 58, *fa-si*: negra con puntillo. 

--VnII, 97: no consta en el original.

--Vla, 34: silencio de blanca.

--Vla, 37 y 38: *fa*₁. 

--Vla, 49, *re*₁-*re*₂: corchea-negra. 

--Vla, 51-52: dos compases de espera.

--Vla, 64: *mi*. 

--Vla, 76: un compás de espera.

--Vla, 79, *sol*₂. 

--Vla, 105: ilegible en el original.

--Vla, 106: *fa*. 

--Bajo, 8: silencios de negra y corchea. 

--Bajo, 51-52: dos compases de espera.

Parió María en Belén

- Villancico á 4 y á solo con instrumentos. Navidad, 1814

Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

Pastorale

The musical score is arranged in two systems. The left system contains the vocal parts and the right system contains the instrumental parts. The vocal parts are for Tiple 1°, Tiple 2°, Alto, and Tenor. The instrumental parts are for Violin 1°, Violin 2°, Alto viola, and Baxo. The score is in 6/8 time and B-flat major. The vocal parts have lyrics: 'Pa - rió Ma' and 'Y_a ver su'. The instrumental parts are marked 'Pastorale'.

Vocal Parts:

- Tiple 1°:** Pa - rió Ma
- Tiple 2°:** Pa - rió Ma
- Alto:** De Pastorela Y_a ver su
- Tenor:** Y_a ver su

Instrumental Parts:

- Violin 1°:** *Pastorale*
- Violin 2°:** *Pastorale*
- Alto viola:** *Pastorale*
- Baxo:** *Pastorale*

Parió María en Belén

4

Pa - rió Ma - rí - a Ma - rí - a en Be -

Pa - rió Ma - rí - a Ma - rí - a en Be -

The musical score consists of eight staves. The first two staves are vocal parts, both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics 'Pa - rió Ma - rí - a Ma - rí - a en Be -' are written below the notes. The third and fourth staves are empty, likely representing a piano accompaniment that is not fully written out. The fifth and sixth staves are piano accompaniment in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The seventh staff is piano accompaniment in bass clef, and the eighth staff is piano accompaniment in bass clef, providing a harmonic foundation for the piece.

9

lén Y_a ver su ni - ño su ni - ño vi - nie - ron vi -

lén Y a ver su ni - ño vi -

Y a ver su ni - ño vi - nie - ron vi -

Y_a ver su ni - ño vi -

Parió María en Belén

14

nie - ron quan-tos son y quan - tos fue - ron quan-tos son y quan - tos fue - ron y lo tu -
nie - ron quan-tos son y quan - tos fue - ron quan-tos son y quan - tos fue - ron y lo tu -
nie - ron quan-tos son quan-tos son y quan - tos fue - ron y lo tu -
nie - ron quan-tos son quan-tos son y quan - tos fue - ron y lo tu -

The musical score consists of eight staves. The first four staves are vocal parts, each with lyrics underneath. The fifth and sixth staves are piano accompaniment in the right hand, and the seventh and eighth staves are piano accompaniment in the left hand. The music is in a minor key and 3/4 time. The lyrics are: 'nie - ron quan-tos son y quan - tos fue - ron quan-tos son y quan - tos fue - ron y lo tu -'.

Juan Paris

19

bie - ron por bien tu - bie - ron por bien.

bie - ron por bien tu - bie - ron por bien.

bie - ron por bien tu - bie - ron por bien.

bie - ron por bien tu - bie - ron por bien.

Parió María en Belén

24 [Fin] I

The image shows a musical score for the piece 'Parió María en Belén'. It consists of eight staves. The first four staves are mostly empty, with a few notes in the final measure. The fifth staff has a complex melodic line with many sixteenth notes. The sixth staff has a similar melodic line with some rests. The seventh staff is a bass line with a simple rhythmic pattern. The eighth staff is another bass line with a similar rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and a repeat sign. The number '24' is written above the first staff, and '[Fin] I' is written above the fourth staff.

28 II Estrofa [1ª] *Andante*

[1.]De ca - tor - ce a - ños Ma - rí - a y más tres me - ses y me - dio pa - rió

Parió María en Belén

la glo-ria y re - me - dio que el cie - lo_al cie - lo pe - dí - a y es - te

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, with lyrics underneath. The second staff is the right-hand piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The third staff is the left-hand piano accompaniment, with a similar rhythmic pattern. The fourth staff is the bass line, and the fifth staff is the tenor line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

dí - a pi - dió el hom - bre aun - que es - to a - som - - bre, que Dios

The second system of the musical score also consists of five staves. The top staff is the vocal line, with lyrics underneath. The second staff is the right-hand piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The third staff is the left-hand piano accompaniment, with a similar rhythmic pattern. The fourth staff is the bass line, and the fifth staff is the tenor line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8.

su nom-bre se nom - bre y_el Ver-bo_a - quí lo cum-ple_a - sí: y el Pa - dre di - ce que

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics: "su nom-bre se nom - bre y_el Ver-bo_a - quí lo cum-ple_a - sí: y el Pa - dre di - ce que". The piano accompaniment includes a right-hand part with eighth-note patterns and a left-hand part with a steady bass line.

sí, y el Es - pí - ri - tu y_el Es - pí - ri - tu tam - bién y_el Es -

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line in G major, 4/4 time, with lyrics: "sí, y el Es - pí - ri - tu y_el Es - pí - ri - tu tam - bién y_el Es -". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns as the first system.

Parió María en Belén

49

y lo tu - bie - ron por bien

pí - ri - tu tam - bién y lo tu - bie - ron por bien por bien por

Juan Paris

53

The musical score consists of eight staves. The first staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "y lo tu - - - bie - ron por bien." The second staff is a piano accompaniment line in treble clef, mostly containing rests. The third staff is another vocal line in treble clef with lyrics: "y lo tu - - - bie - ron por bien." The fourth staff is a piano accompaniment line in treble clef with lyrics: "bien y lo tu - - - bie - ron por bien." The fifth staff is a piano accompaniment line in treble clef. The sixth staff is a piano accompaniment line in treble clef. The seventh staff is a piano accompaniment line in bass clef. The eighth staff is a piano accompaniment line in bass clef.

y lo tu - - - bie - ron por bien.

y lo tu - - - bie - ron por bien.

bien y lo tu - - - bie - ron por bien.

Parió María en Belén

Tempo Primo [Pastorale]

56

Y_a ver su ni - - ño vi - nie - ron quan - tos

Y a ver su ni - ño vi - nie - ron quan - tos

Y a ver su ni - ño vi - nie - ron vi - nie - ron

Y_a ver su ni - ño vi - nie - ron

The musical score consists of eight staves. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) with lyrics underneath. The fifth and sixth staves are piano accompaniment in the right hand. The seventh and eighth staves are piano accompaniment in the left hand. The music is in 6/8 time and B-flat major.

61

son y quan - tos fue - ron quan - tos son y quan - tos fue - ron y lo tu - bie - ron por

son y quan - tos fue - ron quan - tos son y quan - tos fue - ron y lo tu - bie - ron por

quan - tos son quan - tos son y quan - tos fue - ron y lo tu - bie - ron por

quan - tos son quan - tos son y quan - tos fue - ron y lo tu - bie - ron por

Parió María en Belén

66

The musical score consists of eight staves. The first four staves are vocal parts, each with the lyrics "bien tu - bie - ron por bien." written below. The fifth staff is the piano accompaniment, featuring a melodic line with trills and a rhythmic accompaniment. The sixth staff is a piano accompaniment part with a more active melodic line. The seventh staff is a piano accompaniment part with a steady rhythmic accompaniment. The eighth staff is a piano accompaniment part with a steady rhythmic accompaniment.

bien tu - bie - ron por bien.

Juan Paris

Estrofa [2ª]

Andante

71

[2.]Vi-no_a ver á la pa - ri - da aun-que

76

no per - so - nal - men - te mu-cha_an - cia - na_y no - ble gen - te co-mo_á

Parió María en Belén

80

fuen - - te de la vi - da, su co - mi - da tra - xo A -

This system contains measures 80, 81, and 82. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment in the right hand, and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. Measure 80 starts with a treble clef and a key signature change to B-flat. Measure 81 has a sharp sign above the staff. Measure 82 ends with a double bar line.

83

dán por quien le dan e - se so - be - ra - no

This system contains measures 83, 84, and 85. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment in the right hand, and a bass line in the left hand. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. Measure 83 starts with a treble clef and a key signature change to B-flat. Measure 84 has a sharp sign above the staff. Measure 85 ends with a double bar line.

Juan Paris

86

pan, e - se pan con flo - res be - llas

89

flo - res - be - llas y E - va en - tre e - llas;

Parió María en Belén

92

go - lo - si - - - nas de don - ce - llas que ha - cen

95

mal y sa - - - ben bien [bien] que ha - cen

98

mal y sa - ben bien que ha - cen mal y sa - - - ben

101

bien. Y lo tu - bie - ron por bien por bien por

Parió María en Belén

104 *Al Signo*

bien y lo tu - - - bie - ron por bien.



ALARMA CIUDADANOS
(*ca.* 1809)



Himno Alarma ciudadanos (ca. 1809)

ALARMA CIUDADANOS

(ca. 1809)

Texto

*Alarma ciudadanos
Triunfe de ellos la gloriosa nación
Y antes morir que ser esclavos
Del infernal Napoleón.*

*Ya despertó de su letargo
las españas el león
y con sus rugidos espantosos
cubre la tierra de pavor.*



Signatura

SMEC, Leg. 04, Exp. 08

Incipit en partitura

Alarma ciudadanos

Características de los manuscritos:

La obra se conserva en formato de partitura con dos folios para dos voces y acompañamiento.

Comentario

Esta pieza no religiosa se encuentra insertada en el cuadernillo de villancicos para año de 1809, de ahí que su datación sea probablemente esa misma fecha. En la presente edición se proponen dos transcripciones del original identificadas como: *Alarma ciudadanos (a)* y *Alarma ciudadanos (b)*. En la versión *(a)* se transcribe el contenido literal de lo que aparece en el manuscrito original. Este último es una especie de esbozo de composición que posee fragmentos incompletos para las partes instrumentales en la segunda sección de la obra. En la versión *(b)* proponemos el completamiento de dichos fragmentos, así como sugerencias de instrumentación —violines primero y segundo, y acompañamiento—. Para ello nos basamos en la correspondencia que existe entre la sección *Solo de Zagala* del villancico *Produzca la tierra* y la segunda parte del himno *Alarma ciudadanos*, en que Paris hace una especie de contrafacta del villancico. La primera parte de la pieza se mantiene similar en ambas versiones y no posee correspondencia con obra alguna.

Alarma ciudadanos (a)

ca. 1809

Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

[Soprano]

A - lar - ma_a - lar - ma_a -

[Alto]

A - lar - ma a -

[violín]

[acompañamiento]

6

lar - ma ciu - da - da - nos a - lar - ma ciu - da - da - nos ciu - da - da - nos triun -

11

fe de_e - llos la glo - rio - sa na - ción

Alarma ciudadanos (a)

16

y_an - tes mo - rir que ser es - cla - vos ser es - cla - vos del in - fer -

21

[Fin]

nal Na - po - le - ón del in - fer - - nal Na - - - po - le - ón.

26

31

Ya des - - - -

36

per - - - - - tó de su le -

41

tar - go le - - - - - tar - go

Alarma ciudadanos (a)

46

de las es - pa - ñas el le - ón y

y

This system contains five staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment line. The third and fourth staves are empty. The fifth staff is the bass line.

51

con sus ru - gi - dos sus ru - gi - dos es - pan - to - sos cu - bre la tie -

con sus ru - gi - dos sus ru - gi - dos es - pan - to - sos cu - bre tie -

This system contains five staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment line. The third and fourth staves are empty. The fifth staff is the bass line.

56

rra la tie - rra de pa - vor.

rra la tie - rra de pa - vor.

This system contains five staves. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment line. The third and fourth staves are empty. The fifth staff is the bass line.

Juan Paris

[Da Capo al Fin]

61

Musical score for Juan Paris, measures 61-64. The score consists of four staves. The first three staves (treble clef) contain whole rests. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes F4, E4, D4, and a dotted quarter note C4. The next two measures contain quarter notes B3, A3, G3, and F3. The final measure contains a quarter note E3 with a fermata.

Alarma ciudadanos (b)

ca. 1809

Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

[Soprano]

A - lar - ma_a - lar - ma_a -

[Alto]

A - lar - ma a -

[Violín I]

6

lar - ma ciu - da - da - nos a - lar - ma ciu - da - da - nos ciu - da - da - nos triun -

lar - ma ciu - da - da - nos a - lar - ma ciu - da - da - nos ciu - da - da - nos triun -

[acompañamiento]

11

fe de_e - llos la glo - rio - sa na - ción

fe de_e - llos la glo - rio - sa na - ción

Alarma ciudadanos (b)

16

y_an - tes mo - rir que ser es - cla - vos ser es - cla - vos del in - fer -

y_an - tes mo - rir que ser es - cla - vos ser es - cla - vos del in - fer -

21 [Fin]

nal Na-po - le - ón del in - fer - - nal Na - - - po - le-ón.

nal Na-po - le - ón del in - fer - - nal Na - - - po - le-ón.

26

[Violín I]

[Violín II]

[acompañamiento]

31

Ya des - - - -

36

per - - - - tó de su le -

Alarma ciudadanos (b)

41

tar - go le - - - - tar - go

46

de las es - pa - ñas el le - ón y

y

p

51

con sus ru - gi - dos sus ru - gi - dos es - pan - to - sos cu - bre la tie -

con sus ru - gi - dos sus ru - gi - dos es - pan - to - sos cu - bre tie -

56

rra la tie - rra de pa - vor.

rra la tie - rra de pa - vor.

Alarma ciudadanos (b)

[Da Capo al Fin]

61

61

Juan Paris, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845). Villancicos de Navidad (libro segundo), de la musicóloga MSc. Claudia Fallarero Valdivia, es el tercer volumen de la colección «Patrimonio Musical Cubano», dedicada a la preservación, estudio y difusión de los documentos —manuscritos e impresos— que contienen música compuesta para actos civiles y religiosos en la sociedad cubana durante los siglos XVIII al XX; asimismo, constituye un resultado del proyecto de investigación *El patrimonio histórico-musical conservado en las Catedrales e Iglesias de Cuba*, adscrito al programa ramal *Estudio y preservación del Patrimonio Cultural tangible e intangible* del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc).

Se trata del segundo libro dedicado a la creación de villancicos de Navidad de Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845), maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba entre 1805 y 1845. En esta ocasión, acompañadas de un breve estudio contextualizado, su autora publica las obras que compuso Paris coincidentes con el período de la Guerra de Independencia española (1808-1814). A partir de una minuciosa labor de revisión y transcripción, se reproducen las partituras de ocho obras que estaban inéditas: siete villancicos de Navidad y un himno patriótico, que constituye el más antiguo documento musical de una composición no religiosa que se localiza en Cuba.

La colección «Patrimonio Musical Cubano», que coordinan la Dra. Miriam Escudero y la Dra. María Antonia Virgili, forma parte del proyecto editorial que lidera el Cidmuc, en el que también intervienen la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y la Universidad de Valladolid, España.

Ediciones Cidmuc



Universidad de Valladolid

Área de Música



Lutivry Sans Frontières