



PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

# JUAN PARIS

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

## Villancicos de Navidad

— libro —  
PRIMERO

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

-2011-

# JUAN PARIS

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

---

---

## Villancicos de Navidad



PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

---

---

# JUAN PARIS

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

---

---

## Villancicos de Navidad

— libro —  
PRIMERO

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

—2011—

*Dirección y coordinación editorial*

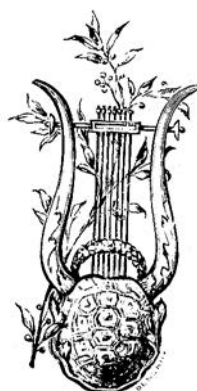
Miriam Escudero  
María Antonia Virgili

*Corrección de estilo*

Ernesto Pérez Chang

*Diseño de colección, cubierta e interior*

Susana de la Cruz



Primera edición, 2011  
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 I- 978-959-7216-02-5

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



VERBUM CARO FACTUM EST

Grabado del libreto de villancicos impreso en 1806 por  
Mathías Alqueza para la Catedral de Santiago de Cuba

---

---

### Agradecimientos personales

---

---

Dr. Eusebio Leal Spengler	Lic. Margarita Ruíz
Lic. Raida Mara Suárez	Mons. Dionisio García, Arzobispo
Dra. María Antonia Virgili	Lic. Orlando Vistel
Dr. Juan P. Arregui	Pbro. Jorge Catasús
Dr. Jesús Gómez Cairo	MSc. Antonio López de Queralta
Dra. Águeda Pedrero Encabo	MSc. Teresa Paz
Dra. Victoria Eli	Sr. Aland López
MSc. Argel Calcines	Sr. José Fernández
Sra. Lidia Pedreira	Sr. Roger González
Lic. Zoila Fernández	Sr. Eduardo Delgado

### Agradecimientos institucionales

---

---

Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana  
Universidad de Valladolid  
Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, Cuba  
Arzobispado de Santiago de Cuba  
Museo Archidiocesano 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

---

<b>Presentación</b>	<b>9</b>
Dra. Miriam Escudero	
<b>Juan Paris, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845)</b>	<b>13</b>
<b>Villancicos de Navidad (1805 y 1807)</b>	<b>17</b>
<b>Acerca de la música</b>	<b>17</b>
De la tímbrica y la escritura	
De la estructura	
<b>Acerca del texto</b>	<b>27</b>
Procedencia y carácter de los textos	
<b>Bibliografía citada</b>	<b>33</b>
<b>Edición de las obras</b>	<b>35</b>
<b>Abreviaturas</b>	<b>36</b>
<b>Obras</b>	
1805	
<b>39</b>	<i>Cautivos de Ysrael</i>
<b>87</b>	<i>Albricias pastores</i>
<b>105</b>	<i>Vamos presto a Belén</i>
<b>133</b>	<i>A qué fin van los pastores</i>
1807	
<b>145</b>	<i>Respirad mortales</i>
<b>203</b>	<i>Abre Belén tus puertas</i>
<b>255</b>	<i>Valor pueblo escogido</i>
<b>305</b>	<i>Pues que ya el deseado</i>





# PRESENTACIÓN

---

---

por Dra. Miriam Escudero

La ingente necesidad de continuar la preservación, estudio y difusión de los documentos —manuscritos e impresos— que contienen la música compuesta para los actos civiles y religiosos en la sociedad cubana durante los siglos XVIII al XX, es la razón que fundamenta la propuesta editorial de la colección «Patrimonio Musical Cubano», cuya publicación inicia, con este primer volumen, el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, en coordinación con la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y la Universidad de Valladolid, España.

El legado documental que ha permanecido como testimonio de la práctica musical asociada al culto cristiano, constituye una de las más antiguas manifestaciones tangibles del patrimonio musical cubano. Desde 1522, los cultos en la Catedral de Santiago de Cuba, sede primada de la Isla, fueron engalanados con música y, a partir del siglo XVIII, el archivo de esa diócesis se enriqueció con la obra escrita de Esteban Salas, el primer maestro de capilla del que se conservan partituras, y que oficiara dicho cargo entre 1764 y 1803. Su *opera omnia* ya ha sido difundida en ocho libros de la colección «Música Sacra de Cuba, siglo XVIII» y en las grabaciones que, desde una perspectiva históricamente informada de la interpretación, ha realizado el Conjunto de Música Antigua Ars Longa, que dirigen Teresa Paz y Aland López.

Sigue en el tiempo la creación de Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845), maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba entre 1805 y 1845, del cual por vez primera se publican ocho exponentes de su obra.

De origen catalán, aunque no sabemos la provincia exacta de su procedencia, el presbítero Juan Paris se dedicó a servir la música de la Catedral de Santiago de Cuba durante cuarenta años, es decir, la mitad de su vida. Contribuyó así con la formación de varias generaciones de músicos; preservó, mediante la copia, el legado de sus antecesores; incorporó nuevos instrumentos a la capilla y, lo más significativo, legó a esa Catedral unas cien composiciones suyas. En este volumen se publican los primeros villancicos que escribió, dedicados a las celebraciones de Navidad. Se trata de dos ciclos completos, uno compuesto en 1805, año en el que tomó posesión como maestro de capilla, y otro escrito en 1807. Si bien la tradición de componer villancicos para la Catedral de Santiago de Cuba había tenido importantes exponentes en la obra de su predecesor, Esteban Salas, Paris contribuye con su excelencia creativa a mantener vigente en Cuba esa tradición compositiva durante la primera mitad del siglo XIX.

Es Alejo Carpentier quien presenta a Juan Paris como compositor relevante de nuestra historia en su antológico libro *La música en Cuba* (1946). Pero años más tarde, cuando desde su puesto en la Universidad de Oriente (entre 1956-1966), el musicólogo Pablo

Hernández Balaguer acometió el rescate y difusión de los fondos del archivo de la Catedral de Santiago de Cuba, consideró que el estudio de la obra de Juan Paris podía ser aplazado por considerarlo un autor extranjero.

Con excepción del catálogo publicado por la investigadora Virtudes Feliú en la *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba* y las voces dedicadas a este autor en diccionarios y enciclopedias, su obra musical fue prácticamente desconocida hasta que en 2003 se convirtió en objeto de estudio de la tesina de licenciatura en Musicología de Claudia Fallarero Valdivia en el Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA), bajo la tutoría de quien escribe estas líneas.

La labor de Fallarero en torno a la obra de Juan Paris se inscribe dentro del proyecto de investigación titulado *El patrimonio histórico-musical conservado en las catedrales e iglesias de Cuba* que dirijo, desde 1998, en el Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (Cidmuc), adscrito al Ministerio de Cultura y en el que participan la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y la Universidad de Valladolid, España. Asimismo, el presente volumen forma parte de los resultados del proyecto *Gestión y difusión del patrimonio musical de Cuba y Latinoamérica: luthería, investigación y docencia*, subvencionado por la Comisión Europea y coordinado por la ONG belga Luthiers sans Frontières.

El proceso de rescate del patrimonio musical hispano que respalda este trabajo ha contado desde hace más de una década con la asesoría de la Dra. María Antonia Virgili, catedrática de la Universidad de Valladolid, y de los especialistas de la Sección de Historia y Ciencias de la Música de ese mismo centro académico. Como resultado, se ha publicado la colección «Música Sacra de Cuba, siglo XVIII» y se ha implementado un Diplomado en Patrimonio Musical Hispano que, radicado en el Departamento de Postgrado del Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana (Universidad de La Habana), se deriva del programa de Maestría en Música Hispana de la Universidad de Valladolid. Esta maestría fue cursada por Fallarero, bajo la tutoría de la Dra. María Antonia Virgili, y el presente texto es parte de su trabajo final, con el que obtuvo la máxima calificación que otorga ese centro académico.

La publicación de estas obras de Juan Paris, a las que seguirán las demás que se localicen hasta completar su *opera omnia*, será la base de estudios posteriores que aborden el análisis de las obras con el objetivo de esclarecer criterios estilísticos en relación con el contexto litúrgico y social en que desarrolló su actividad este compositor, así como para ahondar en la relación de cada pieza musical con la función litúrgica a la que estaba destinada.

Fallarero pone de manifiesto en esta obra su rigor en el cotejo de las fuentes primarias y la transcripción musical, labor esta última especialmente difícil si se tiene en cuenta que debió enfrentar incontables problemas de legibilidad, tanto por la peculiar caligrafía de Juan Paris como por el estado de conservación de los manuscritos.

Aunque destinada a los oficios de la Catedral de Santiago de Cuba, en la actualidad la creación musical de Juan Paris se encuentra dispersa en varios archivos. La mayoría se localiza en el Archivo del Museo Arquidiocesano Santa Basílica Metropolitana Iglesia Catedral, pero existen pequeños remanentes de sus obras en la Biblioteca Elvira Cape y el Museo Nacional de la Música. Para el presente volumen hemos contado con la valiosa colaboración de las autoridades eclesiásticas de Santiago de Cuba y de la dirección de la biblioteca y el museo.

Este libro constituye apenas el comienzo de la recuperación del repertorio musical de Juan Paris, pues este músico de origen catalán escribió obras destinadas a los diferentes oficios litúrgicos de la Catedral de Santiago de Cuba, donde residió por cerca de cuarenta años, además de una abundante producción de villancicos de Navidad. De manera que podrían dedicarse varios volúmenes a su obra, los cuales estarán al alcance de las escuelas de arte, agrupaciones vocales, investigadores y bibliotecas, en tanto el principal propósito de esta colección es facilitar el acceso a la música de los compositores más representativos para que pueda ser estudiada y analizada, pero sobre todo interpretada.

El fondo de partituras que se generó a partir de la práctica musical en la Catedral de Santiago de Cuba constituye el más importante reservorio de música religiosa para el culto cristiano de la Isla durante los siglos XVIII y XIX. Una nueva mirada a la historia de la música cubana conlleva obligatoriamente la revalorización de esas fuentes primarias, redescubriendo archivos que, hasta hace muy poco, estaban inexplorados, con vistas a caracterizar el comportamiento creativo de los músicos allí representados. Pero para establecer un juicio estético sobre la práctica musical es imprescindible partir de tareas concretas como son: catalogación, transcripción, grabación de obras representativas, estudios monográficos y organológicos, reconstrucción de formas de gobierno y organización administrativa de las capillas de música, uso de técnicas auxiliares de estudio de documentos, análisis contextuales y en correspondencia con fuentes conservadas en archivos extranjeros.

Esta propensión hacia un pensamiento histórico-sociocultural en su más amplio sentido ha renovado la investigación musicológica, de modo que, a la búsqueda del dato exacto, se suma la pesquisa de las causas directas e indirectas que condicionaron el hecho musical. Es por ello que, como tarea primaria, esta colección se inicia con la publicación de ocho obras inéditas de Juan Paris, paso necesario para alcanzar el conocimiento total de su creación artística.





# JUAN PARIS,

## maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845)

---

---

La capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba, amparada por la Real Cédula de 10 de septiembre de 1764,<sup>1</sup> había funcionado de forma estable durante 39 años bajo la dirección de Esteban Salas (La Habana, 1725-Santiago de Cuba, 1803). A causa de su muerte en 1803, el Cabildo de la Catedral de Santiago de Cuba se dio a la tarea de nombrar un nuevo maestro de capilla en propiedad. Tras un período de transición que duró dos años, fue finalmente elegido el catalán Juan Paris<sup>2</sup> (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845).

Durante el período de maestría a cargo de Esteban Salas, se había sistematizado en la Catedral de Santiago de Cuba una praxis de composición y rigor de interpretación sin precedentes en la historia de la música cubana. Anciano y enfermo en sus últimos años, al frente de la capilla le asistía el músico Francisco José Hierrezuelo, quien tras su muerte fungió como sustituto interino.<sup>3</sup>

Pero para nombrar un maestro de capilla en propiedad debía mediar un examen de oposición. Se convocó entonces el primer ejercicio de este tipo del que tenemos noticia en la documentación de la Catedral de Santiago de Cuba. Según consta en unas diligencias, los opositores debían mostrar su habilidad en las materias de «Canto Romano, figurado, y composición».<sup>4</sup>

Se presentaron a concurso Francisco José Hierrezuelo —interino desde la muerte de Salas— y un «extranjero» con nombre Juan Nepomuceno Goetz.<sup>5</sup> Se inició entonces un largo proceso de intercambio de documentación y desavenencias entre Francisco José

---

<sup>1</sup> SMEC, Real Cédula, 10 de septiembre de 1764, cedulario I, orden 112, pp. 220-223. «La Real Cédula de 10 de septiembre de 1764 constituye el primer documento de carácter oficial en relación con la constitución de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba. En ella se precisan aspectos fundamentales para su definitiva erección, la procedencia de los fondos económicos necesarios para conformar un presupuesto y el modelo institucional a seguir para diseñar su estructura» (Escudero, 2011: 57).

<sup>2</sup> Acerca de la ortografía del nombre de Juan Paris, en los estudios precedentes sobre el compositor se le ha identificado como Juan *Paris*, es decir, con el apellido acentuado en la última sílaba (Carpentier, 1946; Hernández Balaguer, 1961a, 1986a, 1986b; Feliú, 1985; Eli, 2001). Aun cuando queda por revisar abundante documentación original del período que abarcó su maestría, encontramos que en los numerosos documentos autógrafos que se conservan su rúbrica no posee tilde, sino que se identifica a sí mismo como Juan *Paris*. Por ello, para la presente edición se ha decidido respetar el criterio autógrafo y no la nomenclatura normalizada por la historiografía.

<sup>3</sup> SMEC, AC, 19 de julio de 1803, lib. 18, 65v-66.

<sup>4</sup> «Diligencias obradas sobre la provisión en propiedad de Maestro de la Capilla de música de esta Santa Yglesia por fallecimiento de Don Esteban de Salas su último poseedor, año de 1803» (Documento separado en dos archivos: SMEC, exp. s/n en exposición y SBEC, exp. A-112, f. 3r).

<sup>5</sup> Juan Nepomuceno Goetz, presbítero, que se ha creído de origen alemán (Carpentier, 1989: 100), se sabe que provenía de Santo Domingo. Ante la imposibilidad de conseguir el puesto de maestro de capilla en la Catedral de Santiago de Cuba se trasladó a La Habana y se inserta en la recién creada capilla de música de la Catedral capitalina (Escudero, 1998: 41-43). Véase SBEC, exp. A-112, ff. 4r-8v/ SMEC, AC, 17 de agosto de 1803, lib. 18, f. 67v.

Hierrezuelo, Juan Nepomuceno Goetz, el Cabildo, el Contador Real de Diezmos, y hasta el propio obispo, Joaquín de Osés y Alzúa.<sup>6</sup>

El 22 de enero de 1805 el Cabildo recibió «un escrito del Presbítero Don Juan Paris estableciendo oposición a la Maestría de Capilla de música de esta Santa Yglesia, y se acordó agregarlo a las diligencias del asunto que se volverán à traer para el primer Cabildo». <sup>7</sup> Aparecía así un nuevo candidato en el expediente de oposiciones.

Juan Paris era un presbítero peninsular, natural de Cataluña, según consta en el acta de defunción —único documento biográfico que se conoce—, que en el momento de su muerte contaba con 86 años de edad, de ahí se puede fijar los años de 1759 o 1760 como fecha de su nacimiento. ¿En Barcelona, como aseguraba Laureano Fuentes? (1981: 126). ¿En otro paraje de la región catalana? Hasta el momento queda pendiente reconstruir su perfil biográfico a partir de la documentación española. Debió haber tenido intereses similares a los de tantos músicos que cruzaron el Atlántico con la esperanza de encontrar en el Nuevo Mundo mayor estatus profesional, reconocimiento social y mejoras económicas.

De acuerdo con las pocas referencias que tenemos de su irrupción en el escenario catedralicio de Santiago de Cuba, no es posible saber si el Cabildo conocía, previo a 1805, la existencia de este músico en la ciudad. No obstante, lo oportuno de su aparición ante el proceso de oposiciones y la familiaridad con que el Cabildo refiere haber visto «un escrito del Presbítero Don Juan Paris» —en lugar de «un escrito de un Presbítero...»— apuntan a que quizás se encontraba ya en el contexto de Santiago de Cuba. Nos inclinamos a pensar que más bien haya llegado por el puerto de La Habana. Una aparente relación de mecenazgo con Pedro Pablo de O'Reilly y de las Casas<sup>8</sup> —segundo Conde de O'Reilly y Alcalde de la Ciudad de La Habana en 1803 y reelecto en 1804—<sup>9</sup> da fe de una probable estancia en La Habana anterior a su traslado a Santiago de Cuba.

Concluidos los exámenes de oposición y reconocido el «mérito que de ellos resulta, a favor del Presbítero Don Juan Paris» fue finalmente nombrado como maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba el 20 de marzo de 1805.<sup>10</sup> Comenzaba a partir de este momento un nuevo período musical en la Catedral, espacio temporal que se extendería hasta el año 1845, cuando cesan sus funciones como maestro.

Luego de la toma de posesión del cargo de maestro de capilla en marzo de 1805, las primeras constancias que tenemos de Juan Paris como compositor son cuatro villancicos que conforman un primer ciclo destinado a la Navidad de ese mismo año en la Catedral de Santiago de Cuba. Y es que sólo su repertorio no litúrgico aparece datado; en cambio, no existe constancia de las fechas de composición de sus obras litúrgicas.

En Cuba, la costumbre relacionada con la práctica de interpretar los villancicos desde la época de Esteban Salas era la siguiente:

*In Vigilia Nativitatis Domini* las obligaciones litúrgicas de la capilla de música se iniciaban en la hora de Prima, a las 8 de la mañana

---

<sup>6</sup> Joaquín de Osés y Alzúa, obispo de la diócesis de Santiago de Cuba entre 1791 y 1823 (véase Irisarri, 2003).

<sup>7</sup> SMEC, AC, 22 de enero de 1805, lib. 18, ff. 101r-102v.

<sup>8</sup> SMEC, AC, 9 de febrero de 1819, lib. 20-22, f. 295v/ Carta de Juan Paris al Cabildo (SBEC, A-148, ff. 25r-27r).

<sup>9</sup> HAHOHC, AC, 1° de enero de 1803, lib. 59 trasuntado, ff. 174r-177r/ HAHOHC, AC, 1° de enero de 1804, lib. 60 trasuntado, ff. 1r-2r.

<sup>10</sup> SMEC, AC, 20 de marzo de 1805, lib. 18, ff. 109v-110r.

del 24 de diciembre, con la lectura del martirologio romano, cuando se cantaba el villancico denominado de «Kalenda», además del responsorio breve *Christe Fili Dei vivi*, [...]. Cada año Salas componía tres villancicos de acuerdo con la ocasión. Según algunas indicaciones que se conservan, se interpretaba uno en cada nocturno de Maitines. [...] Aunque la costumbre era sustituir los responsorios con villancicos, más bien parece que en Santiago de Cuba los villancicos se intercalaban en la liturgia, quizás al final de cada nocturno.[...] Es decir, que el villancico del primer nocturno se hacía después del responsorio *Quem vidistis*, el villancico del segundo nocturno después del responsorio *Sancta et Immaculata* y el tercero antes del *Te Deum* (Escudero, 2011: 157-159).

Al parecer, durante la primera mitad del XIX, los villancicos de Juan Paris cumplieron la misma función que los escritos por Esteban Salas para la Catedral de Santiago de Cuba en el siglo XVIII. Para corroborarlo contamos con la información que brindan dos *Reglamentos* de la capilla de música correspondientes a los años 1853 y 1867. Aunque tardíos respecto al período de su maestría, estos reglamentos deben resumir las prácticas musicales sedimentadas durante toda la etapa de existencia de la capilla, especialmente la primera parte del siglo XIX.

Del primero —confeccionado en tiempos de Santiago Pujals, maestro de capilla sucesor de Juan Paris (Hernández Balaguer, 1986b: 31)— se deduce que a inicios del ochocientos los villancicos se cantaban aún en las mismas horas litúrgicas en la Catedral de Santiago de Cuba. «Diciembre [...] 24. Prima Solemne... voces y orquesta/ Vísperas de la Natividad del Señor... voces y orquesta/ A las nueve de la noche se entra en [el] Coro y se cantan maitines, Te-Deum y Misa del Gallo [...] voces y orquesta».<sup>11</sup> El segundo —un impreso firmado por el maestro posterior, Cratilio Guerra—, reitera estos datos. «Prima solemne á las siete de la mañana y vísperas por la tarde á la Natividad del Señor... voces y orquesta/ A las 10 de la noche, Maitines, Te-Deum y Misa... ídem» (Guerra, 1867: 9).

La práctica de composición debió mantenerse fija en el XIX como antaño en época de Salas, es decir, que la regla habitual consistía en componer sólo cuatro villancicos de Navidad cada año: uno para Prima y tres para Maitines.

---

<sup>11</sup> «Reglamento de la capilla de música» de 1853 (SMEC, AC, 28 de enero de 1853, lib. 30, ff. 181v-182r).





# VILLANCICOS DE NAVIDAD

(1805 y 1807)

---

---

## *Acerca de la música*

### *De la tímbrica y la escritura*

De los 59 villancicos que integran el catálogo no litúrgico de Juan Paris —compuestos entre los años 1805 y 1824—, los dos primeros oficios que se conservan completos corresponden a las festividades navideñas de 1805 y 1807. Ambos se relacionan con momentos especiales de su desempeño como maestro de capilla. El primero constituye el punto de partida de un período estéticamente «diferente» en la historia de la práctica de interpretación de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba, que contrasta con la herencia acumulada durante la maestría de Esteban Salas (1764-1803). Este ciclo debió ser el estreno de Paris como compositor y nuevo director musical de la Catedral —recordemos que había comenzado a ejercer sus funciones en marzo de ese mismo año.

Al inicio de su magisterio, Paris describe la capilla de música de la siguiente manera: «la capilla de música que se me entregó el pasado año de mil ochocientos y cinco, [...] constaba de dos Altos, uno bueno y otro inservible, tres Tenores, uno bueno, otro muy mediocre y el último superfluo; ningunos tiples [de calidad], tres medianos violines y un baxo».<sup>12</sup> En la Navidad de ese mismo año los villancicos que presenta ponen de manifiesto algunas transformaciones pues emplea, además, viola, flautas y oboes. Quizás estos cuatro «instrumentos» en condición de supernumerarios.

Si los de 1805 eran la génesis de un proceso, los villancicos de 1807 constituyeron el resultado de la experiencia de Paris luego de que transcurrieran sus dos primeros años de servicio en la Catedral. Para entonces ya poseía algunas prerrogativas como maestro que le permitieron poner al descubierto de modo más abierto el carácter de su pensamiento estético. En 1807, Paris propone adecuadamente al cabildo un «Nuevo plan de reformatión de la capilla de música» que consta de: cuatro tiples, dos altos, dos tenores, tres violines (primero, segundo y «segundo atril del segundo»), viola, bajo, bajón y flauta.<sup>13</sup>

Sus reformas se orientan, en primer lugar, a la introducción oficial de la viola en el panorama sonoro de la Catedral. Organiza las cuerdas en cuarteto (dos violines, viola y bajo) a la manera típica del clasicismo, que Esteban Salas no había asumido, aunque ya era una sonoridad propia de su época. En lo que atañe al balance sonoro, la capilla que propone en este plan de reforma de 1807, exhibe un equilibrio de timbres mucho más lógico —o una reorientación de los existentes.

---

<sup>12</sup> «Expediente obrado sobre el nuevo plan para la reformatión de la Capilla de música de esta Santa Yglesia Metropolitana de Cuba. Abril 3 de 1807» (SBEC, A-122, ff. 1r-v).

<sup>13</sup> *Ibidem* (SBEC, A-122, ff. 4r a 5v).

En las ocho obras que se presentan en esta edición —cuatro de 1805 y cuatro de 1807—, tanto las voces como los instrumentos están distribuidos por pares, es decir, dos partes por cada timbre. Aunque el formato vocal de estos primeros villancicos de Paris es «a cuatro», repartidos en *particellas* de «tiple 1º», «tiple 2º», «alto» y «tenor», en realidad se trata de una clasificación con sentido coral de ocho cantantes, que se deduce de la plantilla vocal de la capilla: dos tiples primeros, dos tiples segundos, dos altos y dos tenores. Por lo menos en lo que respecta al reparto y selección de los timbres de cantores en esta primera etapa creativa, no figura la voz de bajo en ninguno de los casos, aspecto que parece tener más correspondencia con la realidad del personal de la capilla que con las prácticas expresivas extendidas en su época. En la mayoría de estas obras emplea un formato «a cuatro» voces, pero no por eso excluye el uso de dúos y tríos, ni las intervenciones «a solo», ni los diálogos solo-coro como recursos expresivos. En estos villancicos muestra la máxima sonoridad que podía aportar la capilla como conjunto tanto en 1805 como en 1807.

En las calendas alternan las flautas u oboes repartidos «a dos», y lo mismo en las restantes obras. Está el caso del villancico *Abre Belén tus puertas* (1807), la más grandilocuente de las propuestas en estos ciclos desde el punto de vista tímbrico, donde Paris asigna partes de flautas primera y segunda lo mismo que oboes a dúo, quedando un resultado de: dos tiples, alto y tenor, dos flautas, dos oboes, violín primero, segundo y tercero, viola, bajo y bajón.<sup>14</sup>

Otro elemento de variación que Paris incorpora es la concepción del acompañamiento. Hasta principios del XIX, en la capilla de Santiago de Cuba, el criterio de continuo se basaba en la condensación de varios instrumentos en una sola *particella* de «Baxo», que agrupaba al violón y bajón —como continuos melódicos— y al arpa y el órgano —como continuos armónicos—. Hasta cierto punto Paris conserva este criterio de escritura. De un modo general, la parte de «acompañamiento», tanto en el oficio de 1805 como el de 1807, la escribe en una sola *particella* que identifica genéricamente como «baxo». En su caso, dado que no especifica otra cosa, agrupa en esta línea posiblemente al violón, el órgano y el bajón (o fagot).

Es interesante el hecho de que utiliza como sinónimos los términos bajón y fagot. Aun cuando en las portadas de la calenda y primer nocturno de 1807 describe «fagot» o «fagote», las *particellas* en las que plasma esta línea —*Cautivos de Ysrael* (1805), *Abre Belén tus puertas* (1807)— denomina esa parte como «baxon». En *Abre Belén tus puertas*, sin establecer una *particella* diferenciada, el «baxon» aparece como *divissi* en la misma parte de «baxo», mientras que en *Cautivos de Ysrael*, el «baxon» toma el papel protagónico en la línea de acompañamiento y escribe solamente para él la cuarta variación de las coplas.

Puede ser que a comienzos del siglo XIX en la Catedral de Santiago de Cuba no contaran aún con fagot, a pesar de que ya Esteban Salas había manifestado sus intenciones de adquirir este instrumento para la capilla en 1795, a través de la gestión del músico Mathías Alqueza (Escudero, 2011: 85). Lo que parece ser una regularidad es que Paris considera al bajón —o al fagot como sustituto—, parte del conjunto instrumental con funciones de acompañamiento y, al menos en estas obras, no lo considera —como ocurre con Salas— un timbre que completa armónicamente la factura vocal.

En el caso de la trompa, es un componente de la capilla que Paris hereda del magisterio de Salas. Por ejemplo, la calenda de 1807, *Respirad mortales*, describe la trompa en su

<sup>14</sup> Véase la obra *Abre Belén tus puertas*.

portada, pero no se ha localizado hasta la fecha esa parte entre los manuscritos. Una razón probable es, no obstante estar declarada, que el compositor no haya llegado a componerla. Tanto la trompa, como la flauta y el oboe eran ejecutados desde 1791 en el conjunto instrumental por Mathías Alqueza, virtuoso músico español.<sup>15</sup>

Para el mismo villancico, *Respirad mortales*, Paris escribe una *particella* para flauta primera y oboe, doble función que —como ya hemos visto— podría realizar Mathías Alqueza. Lo cierto es que la flauta primera y el oboe, podían ser leídos por un solo músico que alternara entre ambos instrumentos —tal y como están escritos en el manuscrito original— o dos músicos diferentes utilizando una misma *particella* (ejemplo 1).



Ejemplo 1: Alternancias tímbricas entre la flauta primera y el oboe. *Respirad mortales*, 1807.

Pero lo más curioso del formato sonoro en estas obras es el uso de instrumentos de percusión, hecho sin precedentes en la historia de la música académica cubana, siendo las primeras *particellas* de instrumentos membranófonos e idiófonos que se conocen en la Isla (ejemplo 2).

Particella de  
«Triangulos/ Cimbali/  
Tímpano»

*Albricias pastores*  
I Nocturno, 1805



<sup>15</sup> Carta de Mathías Alqueza y dictamen de Esteban Salas sobre habilidades de ese músico (SBEC, exp. A-022), *apud* Escudero, 2011: 83.

Particella de «Cimbali/  
Tímpano»

*Vamos presto a Belén*  
II Nocturno, 1805



Ejemplo 2: Particellas de percusión, *Albricias pastores* y *Vamos presto a Belén*, 1805.

En una descripción de la tímbrica general del oficio de 1805, publicada en un pliego impreso de villancicos<sup>16</sup> —el primero de los impresos de los villancicos de Juan Paris— se refiere:

Letra de los Villancicos á quatro con violines, violas, bajo, oboeses ó flautas, y otros instrumentos pastoriles, que se han de cantar en los solemnes Maytines de la Natividad de Nuestro Señor Jesu-Chisto [sic] en la Catedral de Santiago de Cuba. Dispuestos por el Presbítero Don Juan París, Maestro de Capilla de dicha Santa Iglesia. Año de 1805. Impresos en el Colegio de San Basilio por Don Mathias Alqueza. En 8°, 11ps. (Trelles, 1911: 20).<sup>17</sup>

Puntualmente, los villancicos donde Paris utiliza estos denominados «instrumentos pastoriles» son *Albricias pastores* y *Vamos presto a Belén*, las dos obras internas del ciclo, quizás porque temáticamente el discurso entorno a los pastores justificaba su uso. Tales tímbricas fueron el *cimbali* (o címbalo), los triángulos y el «tímpano». Triángulos y címbalos se describen como idiófonos, este último de sacudimiento y golpe indirecto (Villanueva, 1999: 711). Por su parte, el «tímpano» concuerda con la definición del timbal. Sobre su uso, la bibliografía expone que inicialmente fue un instrumento propio del salón cubano, que en el transcurso del siglo XIX pasó a integrar las agrupaciones populares rurales (Ramos, 2002: 298). Los timbales han sido un timbre históricamente asociado a las bandas de regimientos militares y a funciones civiles y procesiones.

Una instrumentación casi idéntica a la de estos villancicos de Juan Paris —incluidos los timbres de percusión— utilizaba Antonio Juanas (1762/63-ca. 1819), maestro de capilla español, contemporáneo suyo en la Catedral de México a principios del ochocientos. Su

<sup>16</sup> Así como no se localizan los pliegos impresos de los villancicos de Esteban Salas, entre la documentación más interesante que se conserva del siglo XIX se hallan los pliegos de villancicos pertenecientes al período de maestría de Juan Paris en la Catedral de Santiago de Cuba. Estos abarcan años entre 1806 y 1822, fundamentalmente.

<sup>17</sup> Carlos Manuel Trelles en su texto *Bibliografía cubana del siglo XIX*, tomo I, 1800-1825, declara en muchos casos la localización física o fuente de la que toma los datos para su compilación. Sin embargo, Trelles no expresa dónde se localiza este Pliego de Villancicos de 1805.

copioso catálogo —entre el que se incluyen los villancicos— fue concebido en parte para una agrupación de «coro, oboes, trompas, violines, bajo y órgano, al que se le añadieron con frecuencia flautas, violas y timbales» (Tello, 2010: 25).

La referencia más cercana de la existencia de este instrumento en Santiago de Cuba la encontramos en la letra de un villancico de Esteban Salas, *Guerra viene declarando*, en el que una supuesta guerra entre el Niño Dios y las tinieblas se anuncia con *clarines y timbales, tambores y trompetas* (Escudero, 2011: 243). Es evidente que timbales y tambores formaban parte del ambiente sonoro de la ciudad oriental en aquel entonces.

En el caso de los villancicos de París la percusión está plasmada en una misma *particella*: «*cimbali in re minore/triangulo*» y «*tímpano in re minore*». La noción de escritura que presenta —con todas las líneas escritas sobre la nota *la*— habla más de un añadido rítmico-colorístico dentro de la sonoridad general de las obras, que de un concepto riguroso de realización de la percusión afinada a diferentes alturas. Este elemento puede aludir al estado primitivo de construcción de los instrumentos de percusión por aquella época en Cuba, o a la escasa experiencia en el manejo de estos timbres que tenía París. En cualquier sentido, las obras de 1805 son muestras de un intento de irrupción en el ambiente catedralicio con todos los recursos expresivos que conocía el compositor y que existían al alcance de las posibilidades en su tiempo.

*Cimbali* no es el único vocablo en italiano que utiliza. *Andantino*, *Allegretto*, *Allegro non troppo*, *sostenuto*, *f*, *p*, *pp*, *ff*... París coloca en sus villancicos todo un despliegue de términos de articulación, dinámicas, tempos y aclaraciones de repetición, manifestación directa de las competencias con que los compositores de su época se formaban y de la generalización de terminologías que iban aportando, por un lado, las ediciones musicales en Europa y, por otro, el incipiente proceso de academización de la instrucción musical que empezaba a implantarse.

En cuanto a la copia de los villancicos, se observan dos variantes. Concibe tanto *particellas* por instrumentos como un «guión del director», especie de partitura general en la que sintetiza toda la pieza en sus timbres esenciales. Como se ha visto, en el Tiempo de Navidad, París convocaba la participación de toda la orquesta catedralicia. La cantidad de músicos, sumada a la extensión de sus villancicos, hacía necesario que el director del conjunto contara con una partitura para facilitar el momento de la interpretación. Por eso, en el guión de los villancicos dispone las voces —la formación más grande es «a cuatro»—, los violines —por su registro agudo y figuraciones rápidas— y la línea de «baxo», es decir, los extremos tímbricos de la sonoridad instrumental. Hace resaltar además las intervenciones melódicas más importantes de las flautas u oboes en momentos en que sobresalen en un plano de relieve, y obvia la copia de toda la parte, sobre todo cuando sus funciones son de relleno armónico. De este modo, la viola, por ejemplo —cuyo timbre considera esencial para completar la noción de cuarteto instrumental—, no figura en el boceto general. Y, por supuesto, tampoco las tímbricas «pastoriles» de instrumentos de percusión.

Hasta 1807 la capilla contaba con el organista Diego Hierrezuelo, músico de la Catedral desde tiempos de Esteban Salas. En el curso de ese mismo año se registraron faltas de Hierrezuelo que el Cabildo advirtió<sup>18</sup> y se colocó a París —además de continuar en su

<sup>18</sup> SMEC, AC, 17 de noviembre de 1807, lib. 18, f. 182.

función como maestro capilla— como organista interino, dándosele la plaza en propiedad a comienzos de 1808.<sup>19</sup> En la Navidad de 1807, posiblemente el guión de los villancicos lo haya utilizado el propio Paris para orientarse en la dirección de la orquesta mientras ejecutaba el órgano —si es que este instrumento estaba contenido en la parte de «baxo» del acompañamiento de las obras de Navidad, aspecto que no se especifica categóricamente en ninguno de los villancicos de Paris como tampoco en los de Salas.

De cualquier modo, el guión del director ha sido consultado para estas transcripciones solamente en la aclaración de fragmentos ilegibles de las *particellas* individuales, o cuando no se cuenta con la existencia de una parte completa, o —como en el último villancico de 1805, *A qué fin van los pastores*—, por no conservarse ninguna de las *particellas* de la obra y ser este el único autógrafo de la misma. Las *particellas* de estos oficios se hallan en un estado de conservación aceptable, y se han considerado referentes más fidedignos que los guiones, por ser además el espacio donde el compositor expresa las indicaciones de articulación, tempos, etc. Sin embargo, los guiones como documentos son particularmente interesantes y gestuales, cargados de tachaduras, enmiendas, borrones, sugerencias de repetición de frases que no alcanzaron a ser copiadas, variaciones de una misma frase respecto a la *particella*, aclaraciones autógrafas como: «este Recitado corresponde al Contralto», «largo, sordina, un violín con arco», y toda suerte de trazas de uso. Han servido para constatar las soluciones de interpretación que en muchos casos la cuidadosa copia de las *particellas* no informa.

### De la estructura

Lo primero que impresionó a Carpentier cuando descubrió uno de los villancicos de Juan Paris en 1944 fue la extensión del mismo. Era la calenda de 1806 y el escritor la clasificó como «de proporciones inusitadas dentro del género, “a quatro con violines, viola, bajo, oboeses o flautas”» (Carpentier, 1989: 161-162).

Ciertamente, las obras de estos primeros años exhiben un tratamiento bastante dilatado de la forma musical. Los villancicos de calenda de 1805 y 1807 poseen una particular extensión: 439 y 336 compases, respectivamente. Comienzan con una amplia introducción de cuerdas y maderas antes de la entrada de las voces, al estilo de un prelude u obertura instrumental —en el caso puntual de la Calenda de 1807, *Respirad mortales*, el autor identifica de este modo el nombre de la parte, llamándole «Yntroduccion».

Estas introducciones fueron claramente compuestas por Paris como partes autónomas dentro de las obras. Poseen cambios de tempo, no guardan una relación temática explícita con la sección inicial de exposición vocal, o sea, no funcionan —como en muchas obras instrumentales del siglo XVIII y el clasicismo vienés— como una «doble exposición». Tampoco vuelven a ser recurrentes elementos de la introducción en el resto del villancico, a pesar de que el tematismo de las mismas es mucho más elaborado que el del tema en la exposición vocal. Más bien el criterio compositivo que establece para estas partes y en estas obras en general, es un principio de contraste y no de subordinación de elementos internos. Las secciones del villancico se dan una a continuación de otra, sin que prime especialmente estructura de «vuelta» o reiteración motivica propia de las formas estróficas.

<sup>19</sup> SMEC, AC, 28 de julio de 1808, lib. 19, ff. 201v-202v.

La concepción armónica de las obras acusa la presencia de un pensamiento clásico, marcado por la periodicidad de abundantes estructuras cadenciales que organizan con claridad el planteamiento formal, apoyado por un diseño de textura predominantemente homófona.

La dilatación de las secciones es mucho más del interés de Paris en los villancicos de calenda que el «cuidado» en el balance de la relación texto-música. Con apenas cinco u ocho versos de una idea textual es capaz de generar un ámbito dramático de cien compases, que llena con diferentes variantes de realización melódica en los violines, diversas combinaciones de alternancia solo-coro en las voces, y una planificación armónica gradual de puntos de tensión y distensión que organizan la dramaturgia.<sup>20</sup> Ejemplo de esto es la mencionada sección introductoria de *Respirad mortales*, donde a la parte instrumental «tipo obertura» siguen bloques corales, que alternan con extensos solos del Alto, momentos con carácter de *Aria* dentro de la propia Introducción. Este protagonismo solístico del Alto dentro de la propia introducción, trae como consecuencia que el *Recitado* de este villancico esté concebido para el tiple primero.

La influencia del «concierto en público» y el interés de exhibir virtuosismo técnico a finales del XVIII, actuaron en contra del cuidado y balance de las formas musicales (Rosen, 1987: 22). Como compositor, Juan Paris es hijo legítimo de esta manifestación estética, expresándose a través de una especie de «Villancico Concertante».

En cuanto a la nomenclatura de las obras, a diferencia de Salas que separó en dos grupos sus composiciones navideñas —los Villancicos y las Cantadas—, Paris no establece distinción alguna. Clasifica genéricamente como «Villancicos» a todas sus obras en castellano del oficio de Navidad, aunque en realidad sus estructuras híbridas e italianizadas con alternancia de recitados y arias, los alejan del concepto tradicional del género.

Su planteamiento genérico es como de quien iguala «Villancico» a «Cantata», sin que la denominación de género sea lo primordial, y sí la exposición y expresión de las ideas del compositor —«genial» o «trascendental»—, a tono con la filosofía romántica que se prefiguraba a comienzos de siglo. Si la música religiosa continuó siendo del interés de muchos compositores a lo largo del siglo XIX, a pesar de las dificultades que enfrentó la Iglesia como institución, fue debido a la posibilidad de divulgación que este ambiente ofrecía. «Los compositores contaban así con un espacio arquitectónico y acústico ideal provisto de un cuerpo instrumental y coral en ocasiones nutrido, y además de un público numeroso, persuadido a escuchar con la atención debida de quienes frecuentaban los lugares sagrados» (Carredano, 2010: 135).

El carácter de estos villancicos de Paris es el resultado de los paradigmas de expresión de su tiempo. Desde finales del siglo XVIII, el villancico español ya era musicalmente una forma mixta con una estructura ampliada, donde se insertaban partes propias de la cantata italiana en el modelo histórico de *estribillo-copla-estribillo*, y las fronteras entre un género y otro —villancico y cantata— estaban completamente desdibujadas.

Dentro de los oficios de 1805 y 1807, Paris dotó a cada obra de individualidad creativa. Tanto es así que especifica invariablemente el momento litúrgico que ocupa cada villancico dentro de la liturgia: «Kalenda», «Primer, Segundo y Tercer Nocturno». A pesar de ello, analizados en el ciclo como contexto, es posible notar las interrelaciones que establece

---

<sup>20</sup> Véase la obra *Respirad mortales*, compases 123 a 187.

el compositor de modo intencional. Bien sea desde el punto de vista temático entre un villancico y otro, por préstamos de entonaciones, o por relaciones de estructuras. Los ciclos están compuestos con un sentido de unidad.

Las secciones de *recitado* y *aria* aparecen explícitamente identificadas en sus obras de 1805 y 1807, mientras que las secciones de *estribillos* y *coplas* han de deducirse por la estructura. Excepcionalmente, en el caso del villancico *A qué fin van los pastores* (tercer nocturno de 1805), identifica de forma directa la sección de «Estrivillo», no obstante, el resto de la estructura se infiere quedando como un villancico en su versión tradicional más estricta con *introducción-estribillo-copla-estribillo*.

De este mismo año, otro caso interesante es el villancico de calenda *Cautivos de Ysrael*, en el que, a la extensa introducción sigue un *recitado* y seis *coplas*. En realidad esto es inusual puesto que todas las veces que utiliza la sección de *coplas* el texto oscila entre dos y cuatro estrofas.<sup>21</sup>

La organización formal de las ocho obras editadas exhibe un comportamiento estructural que se puede dividir en tres grupos. En primer lugar un remanente del concepto de «villancico tradicional», o sea, cercano a la antigua estructura estrófica de *estribillo-copla-estribillo* —grupo del que sólo es representativo el villancico para el tercer nocturno de 1805—. En segundo caso aparecen «villancicos híbridos», influenciados por la estética italiana en la presencia de *recitados* y *arias*, que además alternan con las estructuras de la forma estrófica tradicional (introducciones, recitados, arias y coplas). Por último, figuran villancicos cuya forma es completamente italianizante, libres ya de todo tipo de asociación con las estructuras estróficas antiguas, y determinados por la sucesión exclusiva de secciones propias de la ópera italiana: *recitados* y *arias*, estas últimas nombradas según algunas variantes características del proceso operístico, tales como la *Cavatina* (véase tabla 1).

Como puede notarse, hacia 1807 París selecciona estructuras más apegadas a la influencia italiana. Suplanta completamente el criterio estrófico tradicional por las conformaciones híbridas y las asociaciones operísticas.

La mayoría de estos villancicos poseen una sección de *recitado*. Sólo en el caso de *A qué fin van los pastores*, de 1805, el compositor prescinde de esta parte. Los recitados, escritos generalmente para la voz de contralto con violines, viola y bajo, suelen ser acompañados. Aunque en dos ocasiones varía el procedimiento, en *Respirad mortales* y *Pues que ya el deseado*, calenda y tercer nocturno de 1807, respectivamente, donde el solista es el tiple primero. La factura de realización de estos recitados para tiple —junto a la construcción armónica de los mismos— es mucho más simple si se compara con los recitados escritos para contralto en los restantes villancicos.

Tal comportamiento responde a las diferentes condiciones en que se encontraban las voces de la capilla en 1805 y en 1807. Recordemos el panorama que describía París respecto a la calidad vocal en 1805: «dos Altos, uno bueno y otro inservible, tres Tenores, uno bueno, otro muy mediocre y el último superfluo».<sup>22</sup> Por otra parte, a raíz de la reforma de 1807, explica al respecto:

<sup>21</sup> Véase la obra *Cautivos de Ysrael*.

<sup>22</sup> «Expediente obrado sobre el nuevo plan para la reformación de la Capilla de música de esta Santa Yglesia Metropolitana de Cuba. Abril 3 de 1807» (SBEC, A-122, ff. 1r-v).



La que tengo al presente consta de las mismas voces, excepto el Tenor superfluo, y además quatro tiples nuevos; [...]. A mi ver la capilla sería completa en su orden teniendo un buen tenor primo como tiene contralto,<sup>23</sup> más que los segundos y medianos, y excluyendo una voz absolutamente inservible como es la del contralto segundo el Presbítero D. Josef Antonio Portuondo.<sup>24</sup>

Sin tiples, ni buenos tenores, en 1805 sólo podía asignar pasajes vocales «a solo» a la voz del alto, que desde la etapa de Esteban Salas —tal como lo demuestran muchas de sus obras— era evidentemente el mejor cantante de la capilla. Es por eso que los primeros villancicos manifiestan un carácter vocal prácticamente coral con distribución silábica del texto, y con algunos pasajes de alternancia solo-coro encomendados generalmente al contralto.

Para la Navidad de 1807, sin dudas, había logrado revertir este panorama. Desde la calenda *Respirad mortales* comienzan a aparecer combinaciones vocales más osadas: diálogos de alto/*tutti* (en la *introducción*), solo de tiple primero (en el *recitado*), dúo de alto y tenor (en la *pastorela*). Con este mismo tratamiento variado concibe la relación de las voces de los restantes tres nocturnos de 1807.

Villancico tradicional	Villancicos híbridos	Villancicos con forma italianizante
¿A qué fin van los pastores? III Nocturno, 1805 [Introducción]/ Estríbillo/ [Coplas]/ Estríbillo	<i>Cautivos de Ysrael</i> Calenda, 1805 [Introducción]/ Recitado/ Coplas	<i>Albricias pastores</i> Primer Nocturno, 1805 Pastorela/ Recitado / Cavatina
	<i>Vamos presto a Belén</i> II Nocturno, 1805 [Introducción]/ Recitado/ Cavatina/ Coplas	<i>Valor pueblo escogido</i> Segundo Nocturno, 1807 Recitado/ Pastorela
	<i>Respirad mortales</i> Calenda, 1807 Introducción/ Recitado/ Pastorela	
	<i>Abre Belén tus puertas</i> Primer Nocturno, 1807 [Introducción]/ Recitado / Aria	
	<i>Pues que ya el deseado</i> Tercer Nocturno, 1807 [Introducción]/ Recitado / Aria	

Tabla 1: Estructura formal de los villancicos de 1805 y 1807.

<sup>23</sup> El subrayado es de la autora.

<sup>24</sup> «Expediente obrado sobre el nuevo plan...», ídem.

En general el diseño melódico de los solos de 1807 es mucho más atrevido, y en las arias del primer y tercer nocturnos —*Abre Belén tus puertas* y *Pues que ya el deseado*— escribe pasajes con extensos melismas de hasta doce compases.

El uso de instrumentos de percusión exclusivo de 1805, podría hacer pensar que estas eran viejas composiciones que Paris traía como parte de su «equipaje a América» y que aprovechó para presentar en la primera Navidad en Santiago de Cuba. Pero los cambios en el tratamiento de las voces que se producen de una fecha a otra, rebaten tal idea y dan cuenta del criterio de funcionalidad con que fueron compuestos todos estos villancicos, pensados puntualmente, al menos, para los individuos que realizarían su interpretación vocal.

No solo son responsables de estos cambios de concepto las condiciones existentes en la capilla de música. La tendencia a un mayor desarrollo de las partes vocales, la profusión de *recitados* y *arias* en 1807 que suplantán por completo al concepto del villancico español más tradicional de *estribillo* y *coplas*, así como los extensos pasajes melismáticos, responden a la influencia absoluta del estilo italiano. El italianismo musical, mezclado con los gustos del clasicismo vienés que se infiltraron en España a fines del XVIII, fue el contexto estético en el que se formaron todos los músicos de finales del setecientos (Alén, 1990: 24).

Junto al *recitado*, el *aria* es otra de las partes predominantes en la creación de los ciclos de 1805 y 1807. En los ocho villancicos el *aria* se expresa en tres variantes fundamentales, según las propias clasificaciones ofrecidas por el autor: el *aria da capo*; el *aria* tipo *pastorela*, y el *aria* tipo *cavatina*, aunque con el vocablo «aria» sólo identifica la forma *da capo*.

En sus primeros villancicos (1805) utiliza sólo las arias tipo *cavatina* y *pastorela*. En las dos obras donde la incluye, la *cavatina* no presenta características que se puedan generalizar. En *Albricias pastores* este tipo de aria posee forma binaria simple con un tratamiento rítmico sincopado en compás binario, realizado melódicamente por el tiple primero, cuya relación de subordinación al primer violín pone al descubierto la poca experiencia e independencia musical que indudablemente Paris notaba en el joven seise. Por su parte, la *cavatina* del siguiente nocturno —*Vamos presto a Belén*—, a pesar de ser más corta, es un *aria* con forma binaria en compás ternario, escrita para el cantante más virtuoso de la capilla —el contralto—, tal como lo demuestra su diseño melódico, más *cantabile*, independiente en cuanto a relaciones de subordinación de la línea del conjunto instrumental, con ritmo menos incisivo.

En los villancicos de 1807 no volvería a denominar las arias como *cavatina*. En su lugar utiliza el término *Aria* y apela a la forma del *aria da capo*. Las arias del primer y tercer nocturnos de 1807 —*Abre Belén tus puertas* y *Pues que ya el deseado*— son en general más extensas que las del anterior ciclo, con largos pasajes melismáticos.

*Abre Belén tus puertas* es vocalmente la obra más virtuosa de todas las que están influenciadas con la estética italiana. Contempla todos los timbres de la capilla y está concebida casi de modo exclusivo para el lucimiento técnico del contralto. Para ello elabora una introducción que alterna entre la factura a cuatro y un dúo de alto y tenor, y para el contralto a solo, un amplio *recitado* de 56 compases y un *aria da capo*. Coherente con las prácticas de la época, influidas por el *belcanto*, en que el compositor y la obra pierden importancia en el momento de la interpretación ante el solista o cantante, el retorno al *aria da capo* no es casual, puesto que esta forma aportaba posibilidades considerables de despliegue de virtuosismo (Rosen, 1987: 22).

En el caso de las *pastorelas*, en esta edición sólo hay tres ejemplos: uno en *Albricias pastores* (1805), y otros dos en *Respirad mortales* y *Valor pueblo escogido* (1807). Todas poseen forma binaria simple, en compás de 6/8, donde prevalece la figuración rítmica de negra-corchea-negra-corchea, típica de la pastorela.

## Acerca del texto

### Procedencia y carácter de los textos

Las letras en castellano de los villancicos de Juan Paris provienen probablemente de textos reutilizados de los pliegos impresos de villancicos que circulaban por España, como se ha visto en Esteban Salas (Escudero, 2011). Pero también es posible que pertenezcan a la pluma de algún poeta santiaguero asociado a él, a partir de su función de maestro de capilla en la Catedral.

En el caso de los ciclos de 1805 y 1807, no se han preservado los pliegos de villancicos que se hacían en la imprenta de Matías Alqueza para la Navidad. Se conservan en la actualidad tanto el correspondiente a la fecha intermedia de 1806 como los que se imprimieron en años posteriores hasta 1824, pero del libreto de 1805 sólo queda la referencia mencionada en el epígrafe anterior, sin que sepamos el paradero físico del documento. Como sucede en las obras de Salas, los propios villancicos son entonces las únicas fuentes donde podemos consultar estas poesías religiosas.

La Navidad de 1805 fue la primera del magisterio de Paris en Santiago de Cuba. ¿Acaso tenía previsto, para esta ocasión, unas letras traídas desde España? Hemos encontrado correspondencias entre un pliego de villancicos del siglo XVIII de la colección de la Biblioteca Nacional de España y el texto de la calenda *Cautivos de Ysrael*.

Se trata de una *Colección de letras sagradas de las mejores que se han cantado en las principales Catedrales de España*, impresa entre 1777 y 1778,<sup>25</sup> en la cual se agrupan veinte letras puestas en música por más de veinte maestros, entre los más prestigiosos nombres de finales del XVIII, procedentes de distintas catedrales españolas. De estas se registra al menos una correspondencia en la introducción de los versos musicalizados por Paris para el primer oficio (véase tabla 2).

Los villancicos reunidos en esta *Colección de letras sagradas...* poseen invariablemente un esquema literario de *estribillo-copla*, agrupados de manera consciente por su compilador como «Villancicos Magestuosos» con el fin de convertirlos en paradigmas estructurales «adecuados», que sugirieran la composición de piezas «propias de nuestra religión».<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Colección de Letras Sagradas de las mejores que se han cantado en las principales Catedrales de España/ Primera parte./ Por el Dr. D. Theodoro de la Torre y Monte-mayor, Presbytero./ Qien la dedica a el Señor Don Thomàs Colón y Larreategui, Canonigo, y Arcediano de Medina de la Santa Iglesia Catedral de Salamanca./ Con licencia/ En la imprenta de Andres García Rico, conservado en la Biblioteca Nacional de España.*

<sup>26</sup> «[...] Esta Colección se dividirá en tres partes: la primera de Villancicos Magestuosos; la segunda de Recitados, y Arias; y la tercera de Villancicos de Pastorelas: para lo qual suplicamos à los Señores Maestros de Capilla continúen contribuyendo por su parte con todo lo que estimen por conveniente à este fin tan interesante à nuestra Religion», prólogo de la *Colección de letras sagradas...* (1777-1778).

<i>Cautivos de Ysrael</i> (libreto de 1777/1778)	<i>Cautivos de Ysrael</i> de Juan Paris (1805)
Villancico II Coros	Calenda Introducción
<i>Cautivos de Ysrael</i> <i>Las lagrimas dexad,</i> <i>Que ha llegado el dia</i> <i>De vuestra libertad</i>	<i>Cautivos de Israel</i> <i>Las lágrimas dexad</i> <i>que antes que el alva ría</i> <i>seréis en libertad</i>

Tabla 2: Correspondencia de textos entre un villancico de Paris y uno de los textos de *Colección de letras sagradas...*

De ahí la concordancia con el villancico *Cautivos de Ysrael* de Paris, que en estructura es una obra con *Introducción* (tipo estrofa), *Recitado* y *Coplas*, completamente «majestuoso» en su sonoridad.

Asimismo, aparece otra correspondencia temática de la letra del primer nocturno *Albricias pastores* con la del villancico IV, *Albricias mortales*, de la *Colección de letras sagradas...* Según los autores Palacios y Laird, *Albricias, albricias y Albricias mortales* fue un tópico muy utilizado por los poetas españoles entre 1628 y 1834, por la relación directa del término «albricias» con «buena nueva» y el anuncio de la llegada del Salvador a los pastores de Belén (Palacios y Laird, 1999: 74-75).

En los oficios de 1805 y 1807 el carácter literario en general se expresa de dos maneras: por una parte, la sensación expectante acerca del Nacimiento del Niño, tema propio de la «Kalenda», y, por otra, la reflexión en torno al misterio de la encarnación del Mesías presente en los tres nocturnos. El sentido temático de las calendas —entonadas a la hora de Prima del 24 de diciembre— versa siempre sobre la espera de que se produzca al día siguiente el anhelado suceso. Así se manifiesta en los ciclos de Juan Paris, pudiéndose notar un marcado interés por situar temporalmente el anuncio de que «antes que el alva ría», «hoy viene el Señor».

Por su parte, el tratamiento temático de los villancicos que se interpretaban en cada Nocturno, se asocia recurrentemente con los pastores de Belén y la sorpresa de estos personajes populares ante el milagro del Nacimiento. En los de 1805 la intencionalidad del título es directa y el lenguaje, en general, es poco rebuscado. Para 1807 se observan reflexiones filosóficas de mayor profundidad, y adquiere un lugar fundamental en el discurso la exposición de temas relacionados, por ejemplo, con la astronomía. El lenguaje de las obras compuestas en 1807 es completamente simbólico, como un efecto más del cambio estético que le imprime el compositor a los villancicos, tras la reforma de la capilla, a su vinculación con las influencias italianas, y al aire de grandilocuencia que al parecer intenta imprimirles.

En los textos que se dedican a los pastores, o donde estos como personajes protagónicos dialogan sobre el Nacimiento, el tono casi siempre posee una intención catequética.

*Valor pueblo escogido*  
*Pastores venturosos*  
*Pues vais a ver dichosos*

*El gozo tan deseado de hoy cumplido,  
Acaba de efectuarse en el momento,  
De vuestro Salvador el nacimiento*

En el último villancico de 1807 se invita a los pastores: «tocad instrumentos», los que son propios de su especie. A pesar de ello, en la tímbrica de este villancico no coloca los instrumentos de percusión que había escrito para el oficio de 1805, aun cuando el sentido del texto demanda la presencia de «instrumentos pastoriles». ¿Habría sido censurado por los canónigos del cabildo tras haberse tomado tal licencia en el primer año? Quizás sencillamente dejó de copiar las partes de percusión para el año de 1807.

*La dulce Zampoña  
La flauta y rabel,  
Modulad graciosos  
Vamos a Belén*

Si bien los textos de 1805 fueron tomados quizás de un pliego impreso en España, las letras de 1807 —al menos en algunos de sus villancicos— probablemente fueron el resultado de un *collage* literario confeccionado por el propio compositor. Esta premisa se sustenta en dos elementos: por un lado, la falta de referencias sobre la existencia de un pliego impreso en Santiago de Cuba para este año —mientras que del de 1805 al menos tenemos noticias—. Por otro, la asociación intertextual de frases preexistentes, es decir, la construcción, en algunos momentos, del texto de los villancicos de 1807 sobre la base de frases sueltas procedentes de los textos de los villancicos de 1805.

Otro recurso que emplea es la afinidad textual con una obra de Esteban Salas, concretamente entre la calenda *Respirad mortales*, y la cantada de Esteban Salas fechada en 1799 *Respirad, o mortales* (Hernández Balaguer, 1961b), aunque la concordancia entre ambos no vaya más allá de sus *incipits* literarios (véase tabla 3). Más adelante, en el ciclo de 1807, puntualmente en el villancico para el tercer nocturno *Pues que ya el deseado*, se reiteran ideas de los villancicos del primer y segundo nocturnos de 1805 (véase tabla 4).

No utiliza Paris en sus villancicos vocablos populares, recursos onomatopéyicos para construir la rima, signos de jergas étnicas o alusiones evidentes a géneros teatrales o bailables. En lugar de protagonistas populares reconocidos —Gil, Antón, Bras, Pascual— se reflexiona y revisa la historia bíblica desde sus primeros personajes: «Ay Adán que mal hiciste/ con ser rebelde a Dios/ el que antes era inmortal/ ya por ti mortal es oy». Se citan además los temas y expresiones frecuentes de la Navidad: la concepción, la figura de María, las loas a la ciudad de Belén...

Los rebuscados epítetos de la persona de Jesús —«Resplandor eterno», «Hermoso Oriente», «Sol de Justicia»— contrastan con la humanización del Dios todopoderoso:

*Venid pastores  
Ved que estupor  
Al Ynfinito  
Reducidito  
Y entre animales  
Por vuestro amor*

<i>Respirad, o mortales</i> (1799) Esteban Salas	<i>Respirad mortales</i> (calenda 1807) Juan Paris
<p><u><i>Respirad, ¡oh! mortales</i></u> afligidos Cesen ya los suspiros, y gemidos Pues verse dexará ya el Salvador Quien ha de remediar otro dolor Su venida tan breve ya se espere Que poco vivirá quien no lo viere</p>	<p><u><i>Respirad mortales</i></u> No tarda el Señor Respirad constancia Respirad que hoy viene Vuestra redención</p>

Tabla 3: Relación temática entre *Respirad, o mortales* de Salas y *Respirad mortales* de Paris.

<i>Albricias pastores</i> (1805)	<i>Vamos presto a Belén</i> (1805)
<p><u><i>Albricias pastores</i></u> dexad el temor venid presurosos alabad a Dios y veréis recién nacido vuestro amado Redentor</p>	<p><u><i>Vamos presto a Belén</i></u> Pastores venturosos Corramos fervorosos Buscando este gran bien</p>
<p><i>Pues que ya el deseado</i> (1807)</p>	
<p><i>Pues que ya el deseado</i> <i>Quiso en fin nacer</i> <u><i>Albricias pastores</i></u> <u><i>Vamos a Belén</i></u></p>	

Tabla 4: Préstamos textuales entre villancicos de 1805 y 1807.

Aun cuando no es explícita la noción de dramatización de estas obras, algunos de los villancicos para los nocturnos son particularmente descriptivos de la escena navideña y el misterio de la encarnación:

*Un pobre portalillo*  
*Unos tristes pañales*  
*Dos brutos animales*  
*Pido yo por señal*  
*Que el que mora los cielos*  
*Que el que pinta las flores*

*no quiere otros honores  
que los de este portal*

No es descartable que al estreno de villancicos estuviera asociada cierta noción de dramatización, como se sugiere en las relaciones de diálogo entre las partes de las obras. Tras un primer acápite expositivo sobre el Nacimiento de Jesús —generalmente contenida en la estructura de *Introducción*—, en casi todos los villancicos el momento del *Recitado* se convierte en un espacio temáticamente lleno de cuestionamientos, ¿dónde?, ¿cómo?, ¿por qué?, que se contestan en una o unas últimas secciones de *arias* o *coplas*. En este esquema contrastan también los sistemas de versificación: pentasílabos, hexasílabos y heptasílabos para las partes expositivas, y endecasílabos en los recitados.

Desde el punto de vista literario, estos primeros villancicos de Juan Paris son los de un compositor «extranjero» en el Nuevo Mundo, desprovistos de criterios de contextualidad. Paris propone villancicos con un lenguaje español, carente de giros idiomáticos vernáculos y cargados de voceos y representaciones de una escena navideña «occidental» sin inculturación litúrgica alguna para la audiencia cubana. Algunas de estas letras portan los recursos propios de la tradición hispánica, donde la alegoría de la divinidad humanada y su relación con la lucha de contrarios hielo-fuego —existente, por ejemplo, en la poesía de Quevedo— constituye uno de los pilares discursivos.

*Entre escarchas y yelos  
Niño divino  
Tiritas y te abrasas  
De amor y frío  
Entre tantos horrores  
Del crudo invierno  
Dulce contraste  
Que quanto es más el yelo  
Tanto más ardes*

Los villancicos de Paris en general dan fe de la continuidad en Cuba de una práctica genérica y musical que en el mundo hispanoamericano se hallaba en un momento de crisis desde el siglo XVIII. Poco a poco iría abandonándose la creación e interpretación de obras como los villancicos de Navidad, para dar paso a otro tipo de expresiones formales en la segunda mitad del siglo XIX. Pero estas piezas son prueba de que si estos cambios se verificaron en Cuba, no sucedieron al menos en los primeros años del ochocientos.

Debido a que no se conoce aún la fecha exacta del arribo de Juan Paris a la Isla, bien pudiera suponerse que estas primeras creaciones existían ya cuando inició su magisterio en la ciudad de Santiago de Cuba. Los signos de contextualidad que expresa la propia música rebaten tal idea. No podría imaginar Paris que debía disponer pasajes de lucimiento casi exclusivamente para el contralto, a falta de otros cantantes virtuosos en la capilla. Más bien, sin conocer la realidad de la Catedral, hubiera previsto quizás formaciones corales con voz de bajo, o dispuesto clarinetes, como ya estaban al uso en la Catedral de La Habana y en España, por ejemplo. Por el contrario, consideramos que estos villancicos fueron pensados para la realidad cultural cubana de principios del siglo XIX. Deberá evaluarse en el futu-

ro, de acuerdo al cruce de otras documentaciones de la época y al estudio del resto de sus obras, si Juan Paris es un compositor coherente con los procesos y cambios socio-culturales tanto de la Isla como de la Iglesia como institución, a lo largo de su desempeño como maestro de capilla.





## *Bibliografía citada*

(1777/1778) *Colección de letras sagradas de las mejores que se han cantado en las principales Catedrales de España*, España, Biblioteca Nacional de España.

ALÉN, M. P. (1990) «La crisis del Villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX». En CASARES, E. y VILLANUEVA, C. (Eds.) *De música hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló, S. J., en su 65º cumpleaños*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 7-25.

\_\_\_\_\_ (1993) «El Cabildo de Santiago ante dos alternativas: ¿músicos “italianizados” o músicos italianos? (1767-1770)», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, IX, 1/ 9-32.

CARPENTIER, A. (1946) *La música en Cuba*, México, Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_ (1989) *La música en Cuba*, La Habana, Pueblo y Educación.

CARREDANO, C. (2010) «La música religiosa y las capillas catedralicias en el nuevo orden republicano» En CARREDANO, C. y ELI, V. (Eds.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 23-70.

CASARES, E. (1999-2002) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, I-X.

ELI, V. (2001) «Juan París». En CASARES, E. (Ed.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, *ad vocem*.

ESCUADERO, M. (1998) *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced. Estudio y Catálogo*, La Habana, Casa de las Américas.

\_\_\_\_\_ (2011) *Esteban Salas y la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*, Valladolid, CIDMUC, Oficina del Historiador, Universidad de Valladolid.

FELIÚ HERRERA, V. (1985) «Juan París, sucesor de Esteban Salas en la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845)», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, XXVII / 5-26.

FUENTES MATONS, L. (1981) *Las artes en Santiago de Cuba (Edición glosada por Abelardo Estrada)*, La Habana, Letras Cubanas.

GARRIDO, T. (2001) «Música coral en castellano en el tránsito del siglo XVIII al XIX: del Españolito a Barbieri», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, XVII, 1-2/ 155-180.

GUERRA, C. (1867): *Reglamento para la capilla de música de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Santiago de Cuba*, Santiago de Cuba, Imprenta de Espinal y Diaz.

HERNÁNDEZ BALAGUER, P. (1961a) *Catálogo de música de los archivos de la Catedral de Santiago de Cuba y del Museo Bacardí*, La Habana, Biblioteca Nacional José Martí.

\_\_\_\_\_ (1961b) *Cuatro villancicos*, La Habana, Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí.

\_\_\_\_\_ (1986a) *El más antiguo documento de la música cubana y otros ensayos*, La Habana, Letras Cubanas.

\_\_\_\_\_ (1986b) *Los villancicos, cantadas y pastorelas de Esteban Salas*, La Habana, Letras Cubanas.

IRISARRI AGUIRRE, A. (2003) *El Oriente cubano durante el gobierno del obispo Joaquín de Osés y Alzúa: 1790-1823*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra.

PALACIOS, J. L. y LAIRD, P. R. (1999) «Villancicos, villas y villanos. Títulos más significativos en los siglos XVII, XVIII y XIX», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, XV, 1-2/ 69-81.

RAMOS VENEREO, Z. (2002) «Timbal». En CASARES, E. (Ed.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, *ad vocem*.

ROSEN, C. (1987) *Formas de Sonata*, Barcelona, Labor.

TELLO, A. (2010) «El tránsito de los virreinos a los estados independientes» En CARRIEDANO, C. y ELI, V. (Eds.) *Historia de la música en España e Hispanoamérica. La música en Hispanoamérica en el siglo XIX*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 23-70.

TRELLES, C. M. (1911) *Bibliografía cubana del siglo XIX. 1800-1825*, Matanzas, Imprenta de Quirós y Estrada.

VILLANUEVA, C. (1999) «Címbalo». En CASARES, E. (Ed.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, *ad vocem*.



# 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, 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.

Fueron normalizados en ejecución real los fragmentos instrumentales y vocales sugeridos por signos de repetición arcaicos. Las alusiones a repeticiones con signos modernos se mantuvieron o reiteraron de acuerdo con la variabilidad del texto literario.

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 fluido 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. Específicamente de la sección introductoria, la aclaración autógrafa de «Yntroduccion» que aparece en *Respirad mortales* de 1807, justifica en la edición de las restantes obras una denominación similar para aquellas secciones que dan comienzo, cuyo carácter es igualmente «introductorio», y que no fueron identificadas como tal por el compositor.

Respecto a los usos de arcaísmos en la notación —figuras en medio de la línea divisoria y prolongación de valores por medio de puntillos—, estos fueron normalizados utilizando la ligadura de prolongación.

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

Por último, 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 partes, 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.

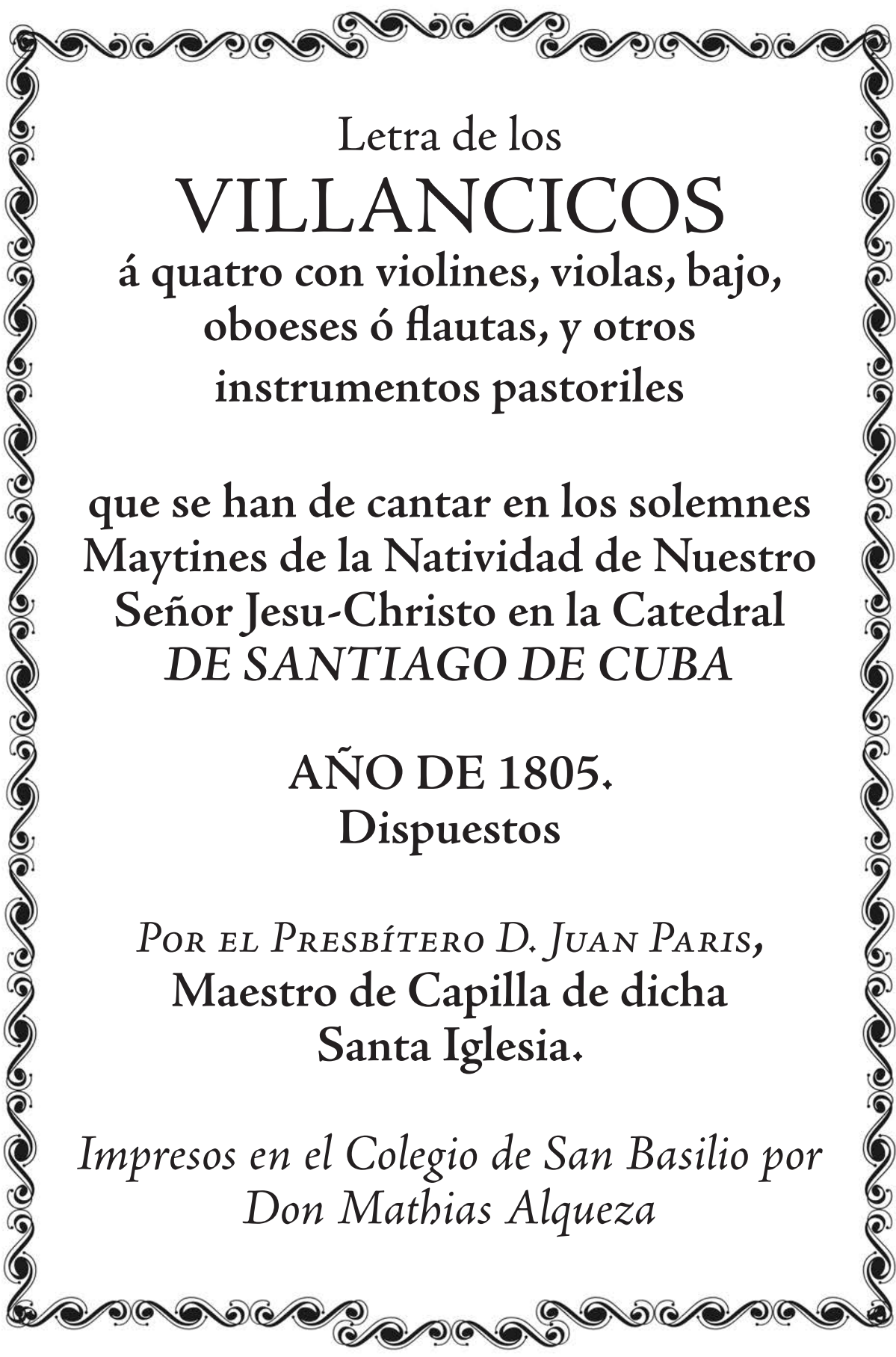
La tesitura original de las piezas fue mantenida. Sólo en algunos casos en que la voz de contralto es muy grave en la escritura, luego del cambio de clave de *do* en tercera a clave de *sol* en segunda, se sugirió el signo de octava alta.

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 sección se consiguan los cambios según la siguiente metodología abreviada: «A, 135,  $re_2$ ; negra». 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); por último se enuncia el cambio o añadidura.

Es una generalidad a todas las obras de esta edición la incorporación de silencios de corchea, negra y/o blanca 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 aparecen a la inversa en el original, al parecer por error de copia.

## Abreviaturas

A: alto	leg.: legajo
AC: Acta Capitular	lib.: libro
ANC: Archivo Nacional de Cuba	Ob: oboe
ca.: <i>circa</i>	r: recto
carp.: carpeta	SBEC: Santiago de Cuba, Biblioteca Elvira Cape
cc.: compases	SMEC: Santiago de Cuba, Museo Eclesiástico Catedral
doc.: documento	T: tenor
exp.: expediente	Ti: tiple
f.: folio	Tp: trompa
ff.: folios	v.: verso
Fg: fagot	Vla: viola
Fl: flauta	Vn: violín
HAHA: Habana, Archivo Histórico del Arzobispado	
HAHOHC: Habana, Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de la Ciudad	



Letra de los  
**VILLANCICOS**  
á quatro con violines, violas, bajo,  
oboeses ó flautas, y otros  
instrumentos pastoriles

que se han de cantar en los solemnes  
Maytines de la Natividad de Nuestro  
Señor Jesu-Christo en la Catedral  
**DE SANTIAGO DE CUBA**

**AÑO DE 1805.**  
**Dispuestos**

*POR EL PRESBITERO D. JUAN PARIS,*  
**Maestro de Capilla de dicha**  
**Santa Iglesia.**

*Impresos en el Colegio de San Basilio por*  
*Don Mathias Alqueza*



# CAUTIVOS DE YSRAEL

Villancico de calenda, a cuatro con violines, viola, baxo,  
oboes o flautas (1805)

---

## Texto

[Introducción]  
*Cautivos de Israel  
Las lágrimas dexad  
que antes que el alva ría  
seréis en libertad*

*Estad apercebidos  
vuestro ruego esforzad  
que antes que el alva ría  
seréis en libertad*

Recitado  
*O Alta sabiduría  
que de la boca emanas del eterno  
Que de este mundo externo  
la máquina gobiernas  
y a porfía la conduces  
tan fuerte y suavemente  
Que libre cede a el brazo omnipotente  
Ven y con tu alta ciencia  
Muestra al hombre la vía de la  
prudencia.*

Coplas  
*1. Destilen los cielos  
el Justo de Sion  
abrased la tierra  
venga el Salvador*

*2. Adonai divino  
que hablaste a Moyses  
en la zarza ardiendo,  
dexate ver*

*3. Resplandor eterno  
de Justicia sol  
veate ya el hombre  
salga de su error*

*4. Pues que todo el orbe  
descansa ya e[n] paz  
venga ya el deseado  
y empieze a reinar*

*5. Ven hermoso Oriente  
muestra tu arrebol  
y ahuyenta las sombras  
del eterno horror*

*6. Venga el siglo de oro  
florezca ya Sion  
muéstrese la Virgen  
nazca el Salvador*



### **Signatura**

SBEC, Juan Paris, Exp. 06

### **Incipit en particella de TiI**

*Cautivos de Ysrael*

### **Datos de portada**

*Villancico de kalenda / á 4. / con violines, viola, baxo, oboe.º o flaut.º / Cautivos de Ysrael / Año 1805.*

### **Características de los manuscritos**

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son doce *particellas*: TiI, TiII, A, T, 2 VnI, 2 VnII, Vla, FIII, 2 Baxo. Además, posee partitura manuscrita de 9 folios.

### **Comentario**

La obra se conserva autógrafa. Posee partes dobles de VnI, VnII y Bajo, copias autógrafas, donde las coplas están transportadas a la tonalidad de *do* mayor y al parecer un texto añadido posteriormente con íncipit «Seno de Abraham» en las partes de VnI y II. Por esta razón se ha decidido transcribir las copias de violines y bajos que corresponden tonalmente con las partes de voces, o sea, aquel juego que posee las tonalidades de *do* mayor en la primera parte (*introducción y recitado*) y *re* mayor para la segunda (*coplas*).

Se ha completado la parte final del *recitado* de la Vla, por no conservarse completa esta parte. De los oboes o flautas descritos en portada sólo se conserva la FIII, por lo que se ha decidido que no figuren en la transcripción.

### **Estructura**

[Introducción] – Recitado – Coplas

### **Notas**

-- El compás 166 se ha decidido transcribir en 3/2, pues el compositor sólo sugiere un 2 y dispone seis tiempos en lugar de cuatro.

-- TiI, 301: se ha completado la frase como «ya *en paz*».

-- Ti II, 82-93: doce compases de espera.

-- TiII, 211 y 399, *si*<sub>1</sub>: negra.

-- TiII y T, 378 y 383: ligadura con línea discontinua.



-- A, 135,  $re_2$ : negra.

-- A, 163,  $si_4$ - $la$ : corchea con puntillo y semicorchea.

-- A, 167: tres silencios de negra.

-- A, 169: sin silencio de corchea.



... má-qui-na go-bier-nas y\_a por - fi-a

-- A, 174,  $la_3$ - $si$ - $si$ - $re$ - $do$ - $si$ - $la_4$ : semicorcheas.



... la con - du - ces tan fuer - te y sua - ve - men - te

-- A, 177, 182, 185 y 187: tresillos.

-- A, 193,  $re_1$ - $re_2$ : corchea con puntillo y semicorchea.

-- A, 233, 280, 327, 374 y 420,  $la_3$ : corchea.

-- T, 82-91: diez compases de espera.

-- T, 94 y 144: no consta, se ha elegido *en*.

-- T, 239,  $fa$ : corchea.

-- T, 286 y 333,  $fa$ : negra con puntillo.

-- VnI, 167,  $la_3$ : negra.

-- VnI y VnII, 234 y 422: silencio de negra.

-- VnI, 305: *mi*.

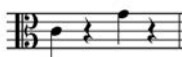


-- VnII, 167,  $fa_2$ : negra.

-- Vla, 42: *sol*.



-- Vla, 148: *sol*.



-- Vla, 150 y 151: *re*.




-- Vla, 167: *do, re, fa, si*.



-- Vla, 172, *si*: negra.

-- Vla, 180-196: no consta en el original.

-- Bajo, 146: *la* y *sol*. 

-- Bajo, 167, *si*: negra.

-- Bajo, 253- 254, *la* y *re*: negra con puntillo.

-- Bajo, 356, *sol*: corchea.

-- Bajo, 371, 387 y 395, *re*<sub>1</sub>: negra con puntillo.

# Cautivos de Ysrael

Villancico a cuatro con violines, viola y bajo. Calenda, 1805

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

Trans.: Claudia Fallarero

[Introducción]  
*Allegro maestoso*

**Tiple 1º**  
*Allº Vivace*  
20 30  
Cau

**Tiple 2º**  
*Vivace*  
30  
Cau

**Alto**  
*Allº maestoso Vivace*  
30  
Cau

**Tenor**  
*Vivace*  
30  
Cau

**Violin 1º**  
*Maestoso*

**Violin 2º**  
*Maestoso*

**Viola** [silencios cc. 1-5]

**Baxon** [silencios cc. 1-290]

**Baxo**  
*Allº maestoso*

Cautivos de Ysrael

Musical score for measures 4-8. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first staff (melody) begins with a measure number '4' and contains a sequence of eighth and quarter notes with various accidentals. The second staff (treble accompaniment) features a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The third staff (bass accompaniment) is mostly silent with some notes in the later measures. The fourth staff (bass accompaniment) provides a low-frequency accompaniment with quarter and eighth notes.

Musical score for measures 9-13. The system consists of four staves. The first staff (melody) starts with a measure number '9' and features a melodic line with a long note in the final measure. The second staff (treble accompaniment) is mostly silent. The third staff (bass accompaniment) contains a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The fourth staff (bass accompaniment) provides a low-frequency accompaniment with quarter and eighth notes.

Musical score for measures 14-18. The system consists of four staves. The first staff (melody) starts with a measure number '14' and contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff (treble accompaniment) features a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The third staff (bass accompaniment) contains a rhythmic accompaniment with quarter and eighth notes. The fourth staff (bass accompaniment) provides a low-frequency accompaniment with quarter and eighth notes.

19

Musical score for measures 19-23. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features a mix of quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, with some rests. There are dynamic markings of *mf* and *f* throughout the passage.

24 *Vivace*

Musical score for measures 24-28, marked *Vivace*. The score is written for four staves. The music is characterized by a fast tempo and includes a variety of rhythmic patterns, such as sixteenth-note runs and eighth-note figures. The dynamics range from *mf* to *f*.

29

Musical score for measures 29-33. The score is written for four staves. The music features a prominent piano accompaniment with chords and arpeggios, and a melodic line in the upper staves. The dynamics are marked *f* and *ff*.

Cautivos de Ysrael

34

*p*

Musical score for measures 34-38. The system consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. Measure 34 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest. The bass line in the bass staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, and then a series of quarter notes: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Dynamics include a piano (*p*) marking and a hairpin crescendo.

39

Musical score for measures 39-43. The system consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. Measure 39 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody in the treble staff continues with quarter notes D4, E4, F4, G4, then a series of eighth notes: A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The bass line continues with quarter notes: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0. Dynamics include a piano (*p*) marking and a hairpin crescendo.

44

*f*

Musical score for measures 44-48. The system consists of four staves: Treble, Alto, Tenor, and Bass. Measure 44 starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest. The bass line in the bass staff starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, and then a series of quarter notes: A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Dynamics include a piano (*p*) marking and a hairpin crescendo.

49

Cau - ti - vos de\_Ys - ra - el ca - u -

Cau - ti - vos de\_Ys - ra - el cau -

Cau - ti - vos de\_Ys - ra - el ca - u -

Cau - ti - vos de\_Ys - ra - el cau -

*p*

*p*

*voz*

*p*

54

ti - vos Cau - - - -

ti - vos

ti - vos Cau - - - -

ti - vos

Cautivos de Ysrael

59

ti - vos de Ys - ra - el

ti - vos de Ys - ra - el

*f*

*f*

64

Ca - - - u - ti - vos de Ys - ra - el de Ys - ra - el

Ca - - - u - ti - vos de Ys - ra - - - - el

Ca - - - u - ti - vos de Ys - ra - el de Ys - ra - el

Cau - - - - ti - vos de Ys - ra - el

*marcando*

*p*





Cautivos de Ysrael

79

mas de - - - xad que

mas de - - - xad que

mas de - - - xad que

mas de - - - xad que

*p*

*p*

84

an - tes que\_el al - va rí - a

an - tes que\_el al - va rí - a

89

que\_an - tes que\_el al - va rí - a se - - - - réis

que\_an - tes que\_el al - va rí - a se - - - - réis

se - - - - réis

94

en li - ber - tad

en li - ber - tad

en li - ber - tad

en [en] li - ber - tad

Cautivos de Ysrael

99

104

Es - tad a - per - ci - bi - dos vues - tro rue - go\_es - for - zad

Es - tad a - per - ci - bi - dos vues - tro rue - go\_es - for - zad

Es - tad a - per - ci - bi - dos vues - tro rue - go\_es - for - zad

Es - tad a - per - ci - bi - dos vues - tro rue - go\_es - for - zad

*fp*

109

Musical score for measures 109-113. The score consists of eight staves. The top four staves are empty. The fifth and sixth staves contain a melodic line with a key signature of one flat and a common time signature. The seventh staff is a bass line, and the eighth staff is a tenor line. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a crescendo and decrescendo marking over the final two measures.

114

Es - - - tad a - per - ci - bi - - - - - dos.

Es - - - tad a - per - ci - bi - - - - - dos.

Es - - - tad a - per - ci - bi - - - - - dos.

Es - - - tad a - per - ci - bi - - - - - dos.

Musical score for measures 114-118. The score consists of eight staves. The top four staves contain vocal lines with the lyrics "Es - - - tad a - per - ci - bi - - - - - dos." The fifth and sixth staves contain a melodic line with a key signature of one flat and a common time signature. The seventh staff is a bass line, and the eighth staff is a tenor line. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a crescendo and decrescendo marking over the final two measures.

Cautivos de Ysrael

119

*f*

124

Vues - - - - tro rue -

*p*

Vues - - - - tro rue -

*p*

Vues - - - - tro rue -

*p*

Vues - - - - tro rue -

*p*

129

go es - - - for - zad que

go es - - - for - zad que

go es - - - for - zad que

go es - - - for - zad que

*p*

134

an - tes que\_el al - va ri - a

an - tes que\_el al - va ri - a

*fp*

*f*

Cautivos de Ysrael

139

Que\_an - tes que\_el al - va rí - a se - - - - réis

Que\_an - tes que\_el al - va rí - a se - - - - réis

se - - - - réis

144

en li - ber - tad en li - ber - tad.

en li - ber - tad en li - ber - tad.

en li - ber - tad en li - ber - tad.

en [en] li - ber - tad en li - ber - tad.

*f*



149

Musical score for measures 149-152. The score is written for eight staves (four treble clefs and four bass clefs). Measures 149 and 150 are mostly rests. Measures 151 and 152 feature complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes in the upper staves, and a steady eighth-note bass line in the lower staves.

153

*Fin*

Musical score for measures 153-156. The score is written for eight staves (four treble clefs and four bass clefs). Measures 153 and 154 are mostly rests. Measures 155 and 156 feature a final cadence with a double bar line and repeat sign. The word *Fin* is written above the first staff. Dynamics markings *fp* are present in the lower staves.

Cautivos de Ysrael

158

Musical score for measures 158-162. The score consists of eight staves. The first four staves are empty. The fifth staff contains a melodic line with notes G4, A4, Bb4, and C5, with dynamics *p* and *p* indicated. The sixth staff contains a rhythmic accompaniment with notes G4, A4, Bb4, and C5. The seventh staff is empty. The eighth staff contains a bass line with notes G3, A3, Bb3, and C4.

*Recitado*

*Larghetto*

Musical score for measures 163-168. The score consists of eight staves. The first two staves are empty. The third staff contains a vocal line with the lyrics "O\_Al - ta sa - bi - du - rí - a que de la bo - ca\_e - ma - nas del e - ter - no". The fourth staff is empty. The fifth and sixth staves contain piano accompaniment with triplets and dynamics *p*. The seventh staff contains a bass line. The eighth staff contains a bass line.

167 *Allegro non troppo*

Que de\_es-te mun-do\_ex-ter-no la má-qui-na go-bier-nas y\_a por - fí - a

171 *Andante*

a por - fí - a la con - du - ces tan fuer - te\_y sua - ve - men - te

Cautivos de Ysrael

175

Que li-bre ce-de\_a el

*p*

178 *Larghetto A tempo*

bra-zo\_om - ni - po - ten - te Ven Ven Ven y con tu al - ta

*f*

183



cien - cia Ven, ven y con tu al - ta cien - cia Ven y con tu al - ta

188



cien - - cia tu al - ta cien - - - cia

Cautivos de Ysrael

*Allegro*

mues-tra al hom-bre la ví-a de la pru-den-cia.

This musical score is for the piece 'Allegro'. It consists of seven staves. The top two staves are vocal lines, with the lyrics 'mues-tra al hom-bre la ví-a de la pru-den-cia.' written below the third staff. The bottom five staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The tempo is marked 'Allegro'.

*Coplas Ira y 3ra Variacion*  
*Allegretto non troppo*

197

This musical score is for the piece 'Coplas Ira y 3ra Variacion'. It consists of seven staves. The top four staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The bottom three staves are for vocal lines. The tempo is marked 'Allegretto non troppo'. The number '197' is written above the first staff.

202

1.Des - ti - len los cie - los el  
3.Res - plan - dor e - ter - no de

1.Des - ti - len los cie - los  
3.Res - plan - dor e - ter - no

1.Des - ti - len los cie - los el  
3.Res - plan - dor e - ter - no de

1.Des - ti - len los cie - los  
3.Res - plan - dor e - ter - no

*p*

*p*

207

Jus - to de Si - on a - bra - se la tie - rra ven - ga ven - ga el Sal - va -  
Jus - ti - ci - a sol ve - a - te ya\_el hom - bre sal - ga sal - ga de su e -

a - bra - se la tie - rra ven - ga\_el Sal - va -  
ve - a - te ya\_el hom - bre sal - ga de su\_e -

Jus - to de Si - on a - bra - se la tie - rra ven - ga ven - ga el Sal - va -  
Jus - ti - ci - a sol ve - a - te ya\_el hom - bre sal - ga sal - ga de su e -

a - bra - se la tie - rra ven - ga\_el Sal - va -  
ve - a - te ya\_el hom - bre sal - ga de su\_e -

*p*

Cautivos de Ysrael

212

dor.  
rror.

dor.  
rror.

dor.  
rror.

dor.  
rror.

*f*

217

Des - ti - len los  
Res - plan - dor e -

Des - ti - len los  
Res - plan - dor e -

Des - ti - len los  
Res - plan - dor e -

Des - ti - len los  
Res - plan - dor e -

*p*



222

cie - los el Jus - to de Sion ven - ga  
ter - no de Jus - ti - cia sol sal - ga

cie - los el Jus - to de Sion ven - ga  
ter - no de Jus - ti - cia sol sal - ga

cie - los el Jus - to de Sion ven - ga  
ter - no de Jus - ti - cia sol sal - ga

cie - los el Jus - to de Sion ven - ga  
ter - no de Jus - ti - cia sol sal - ga

227

ven - ga el Sal - va - dor.  
sal - ga de su\_e - rror.

ven - ga el Sal - va - dor.  
sal - ga de su\_e - rror.

ven - ga el Sal - va - dor.  
sal - ga de su\_e - rror.

ven - ga el Sal - va - dor.  
sal - ga de su\_e - rror.

*ff*

*f*

Cautivos de Ysrael

232

*p* a - bra - se la tie - rra ven - ga\_el Sal - va - dor ven - ga  
 ve - a - te ya\_el hom - bre sal - ga de su\_e - rror sal - ga

ven - ga\_el Sal - va - dor ven - ga  
 sal - ga de su\_e - rror sal - ga

*p* a - bra - se la tie - rra ven - ga\_el Sal - va - dor ven - ga  
 ve - a - te ya el hom - bre sal - ga de su\_e - rror sal - ga

ven - ga\_el Sal - va - dor ven - ga  
 sal - ga de su\_e - rror sal - ga

*p* *ff*

237

ven - ga el Sal - va - dor. ven - ga ven - ga ven - ga  
 sal - ga de su\_e - rror sal - ga sal - ga sal - ga

ven - ga\_el Sal - va - dor ven - ga ven - ga ven - ga  
 sal - ga de su\_e - rror sal - ga sal - ga sal - ga

ven - ga el Sal - va - dor. Ven - ga ven - ga ven - ga  
 sal - ga de su e - rror. Sal - ga sal - ga sal - ga

ven - ga\_el Sal - va - dor ven - ga ven - ga ven - ga  
 sal - ga de su\_e - rror sal - ga sal - ga sal - ga

242 *2a [Copla] Solo*

ven - ga el Sal - va - dor.  
sal - ga de su\_e - rror.

ven - ga el Sal - va - dor.  
sal - ga de su\_e - rror.

ven - ga el Sal - va - dor.  
sal - ga de su\_e - rror.

ven - ga el Sal - va - dor.  
sal - ga de su\_e - rror.

247

2.A -

Cautivos de Ysrael

252

do - nai di - vi - no que ha - blas - te a Moy - ses en la zar - za ar -

*p*

257

dien - - - do, de - xa de - xa - te ver

261

Musical score for measures 261-265. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves. The top four staves are empty. The fifth staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The sixth staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

266

Musical score for measures 266-270. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves. The top four staves are empty. The fifth staff contains the vocal line with lyrics "A - do - nai di - vi - no que ha - blas - te a Moy -". The sixth staff contains a bass line with quarter and eighth notes. Dynamics "p" are marked in the fifth and sixth staves.

Cautivos de Ysrael

271

ses de - xa de - xa - te ver

276

*p* a - bra - se la

*p*

281

ven - ga\_el Sal - va - dor ven - ga ven - ga\_el Sal - va - dor  
tie - rra ven - ga\_el Sal - va - dor ven - ga ven - ga el Sal - va - dor.

*f*

286

*3a igual 1a*

Ven - - - ga ven - - - ga ven - ga ven - ga\_el Sal - va - dor.  
Ven - - - ga ven - - - ga ven - ga ven - ga\_el Sal - va - dor.  
Ven - - - ga ven - - - ga ven - ga ven - ga\_el Sal - va - dor.

*f*

291 4a [Copla]

*pizzicato*

297

4. Pues que to - do el or - be des - can - sa ya [en]

*arco*

*p*



302

paz ven - ga ya el de - sea - do y em - pie - ze a rei - nar

307

*pizzicato*

*p.* *p.* *p.* *p.* *p.*

Cautivos de Ysrael

312

Pues que to - do el or - be des -

*arco*

*p*

317

can - sa ya en paz y em - pie - ze a rei -

322

nar.

327

A - bra - se la tie - rra ven - ga\_el Sal - va - dor ven - ga ven - ga el Sal - va -  
ven - ga\_el Sal - va - dor ven - ga ven - ga\_el Sal - va -  
*p* A - bra - se la tie - rra ven - ga\_el Sal - va - dor ven - ga ven - ga el Sal - va -  
ven - ga\_el Sal - va - dor ven - ga ven - ga\_el Sal - va -

Cautivos de Ysrael

332

dor. Ven - ga ven - ga ven - ga ven - ga el Sal - va -

dor. Ven - ga ven - ga ven - ga ven - ga el Sal - va -

dor. Ven - ga ven - ga ven - ga ven - ga el Sal - va -

dor. Ven - ga ven - ga ven - ga ven - ga el Sal - va -

337 *5a [Copla] Duo*

dor.

dor.

dor.

dor.

342

5.Ven her - mo - so\_O-

5.Ven her - mo - so\_O-

*p*

*p*

347

rien - te mues-tra tu a-rre - bol y\_ahu - yen - ta las som - bras del e -

rien - te mues-tra tu a-rre - bol y\_ahu - yen - ta las som - bras del e -

Cautivos de Ysrael

352

ter - no ho - rror

ter - no ho - rror

357

Ven

Ven

362

her - mo - so\_O - rien - te mues - tra tu\_a - rre - bol

her - mo - so\_O - rien - te mues - tra tu\_a - rre - bol

*p*

*p*

367

del e - ter - no ho - rror

del e - ter - no ho - rror

*f*

Cautivos de Ysrael

372

*p* y\_ahu - yen - ta las som - bras del e - ter - no\_ho -  
del e - ter - no\_ho -  
*p* y\_ahu - yen - ta las som - bras del e - ter - no\_ho -  
del e - ter - no\_ho -

377

rror del e - ter - no ho - rror del e - ter - - -  
rror del e - ter - no ho - rror del e - ter - - -  
rror del e - ter - no ho - rror del e - ter - - -  
rror del e - ter - no ho - rror del e - ter - - -  
rror del e - ter - no ho - rror del e - ter - - -



382 6a [Copla]

no del e - ter - - - no ho - rror.  
no del e - ter - - - no ho - rror.  
no del e - ter - - - no ho - rror.  
no del e - ter - - - no ho - rror.

387

no del e - ter - - - no ho - rror.  
no del e - ter - - - no ho - rror.  
no del e - ter - - - no ho - rror.  
no del e - ter - - - no ho - rror.

Cautivos de Ysrael

392

6. Ven - ga el si - glo de\_o - ro flo - rez - ca ya Sion mués -

6. Ven - ga\_el si - glo de\_o - ro mués -

6. Ven - ga el si - glo de\_o - ro flo - rez - ca ya Sion mués -

6. Ven - ga\_el si - glo de\_o - ro mués -

*p*

*p*

397

tre - se la Vir - gen naz - ca naz - ca el Sal - va - dor

tre - se la Vir - gen naz - ca\_el Sal - va - dor

tre - se la Vir - gen naz - ca naz - ca el Sal - va - dor

tre - se la Vir - gen naz - ca\_el Sal - va - dor

2

402

2

407

Ven - ga\_el si - glo de\_o - ro flo - rez - ca ya

Ven - ga\_el si - glo de\_o - ro flo - rez - ca ya

Ven - ga el si - glo de\_o - ro flo - rez - ca ya

Ven - ga\_el si - glo de\_o - ro flo - rez - ca ya

*p*

Cautivos de Ysrael

412

Sion naz - ca naz - ca el Sal - va - dor

Sion naz - ca naz - ca el Sal - va - dor

Sion naz - ca naz - ca el Sal - va - dor

Sion naz - ca el Sal - va - dor

417

*p* mués - tre - se la

*p* mués - tre - se la

*ff*

*f* *p*

*f*

422

Vir - gen naz - ca\_el Sal - va - dor naz - ca naz - ca el Sal - va - dor naz -  
naz - ca\_el Sal - va - dor naz - ca naz - ca\_el Sal - va - dor naz -  
Vir - gen naz - ca\_el Sal - va - dor naz - ca naz - ca el Sal - va - dor naz -  
naz - ca\_el Sal - va - dor naz - ca naz - ca\_el Sal - va - dor naz -

*f*

428

*Final maggiore*

ca naz - ca naz - ca naz - ca el Sal - va - dor.  
ca naz - ca naz - ca naz - ca\_el Sal - va - dor.  
ca naz - ca naz - ca naz - ca el Sal - va - dor.  
ca naz - ca naz - ca naz - ca\_el Sal - va - dor.

Cautivos de Ysrael

434

The musical score is presented on seven staves. The first four staves are empty, indicating a rest for those parts. The fifth staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The sixth staff also begins with a treble clef and contains a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The seventh staff begins with a bass clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The score concludes with a double bar line.

# ALBRICIAS PASTORES

Villancico de Navidad, I nocturno, a cuatro con violines,  
viola y bajo (1805)

---

## *Texto*

### *Pastorela*

*Albricias pastores  
dexad el temor  
venid presurosos  
alabad a Dios  
y veréis recién nacido  
vuestro amado Redentor.*

*Que dulces acentos  
resuenan en Sion  
gloria en las alturas  
pax al hombre  
Gloria a Dios*

*Albricias pastores  
dexad el temor*

### *Recitado*

*¿Qué dices prodigioso paraninfo  
Que el príncipe glorioso  
Que púrpura viste y cetro esclarecido  
empuñe de Judá es ya nacido?  
di dónde le allaremos  
Que el devido omenaje le daremos.*

### *Cavatina*

*Un pobre portalillo  
unos tristes pañales  
dos brutos animales  
pido yo por señal  
Que el que mora los cielos  
Que el que pinta las flores  
no quiere otros honores  
que los de este portal.*



### **Signatura**

SMEC, Leg. 04, Exp. 06 / SBEC, Juan Paris, Exp. 06

### **Incipit en particella de [Ti]**

*Albricias pastores*

### **Datos en portada de VnI**

*Violín 1.º / 1.º nocturno / Albricias pastores.*

### **Características de los manuscritos:**

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son cinco *particellas*: VnI, VnII, Vla, FIII, *cimbali*/tímpano —contenidos en una misma *particella*. Además posee partitura manuscrita de 5 folios.

### **Comentario**

La obra se conserva autógrafa. Falta la *particella* de FIII, por lo que se ha decidido no transcribir las flautas. Las voces y el bajo general han sido transcritos según la copia de la partitura general. En la copia de la partitura no figura todo el contenido literario de la *Pastorela* que, según las indicaciones de repetición que se exponen en las *particellas* de los dos violines y Vla —«Viola/ 4 veces y a la 5ª acabaren»—, al parecer constó de otras tres estrofas. De este modo se ha transcrito sólo la primera estrofa de la *Pastorela*.

### **Estructura**

Pastorela – Recitado – Cavatina

### **Notas**

-- En el original de la parte de *cimbali* y tímpano no aparecen los compases de espera, pero en realidad esta comienza en el compás 76, o sea, la sección de *Cavatina*.

-- TiI, 23,  $si_2$ : negra con puntillo.

-- TiI y VnI, 32,  $re_1$ : negra con puntillo.

-- TiI y TiII, 35, *la*: negra con puntillo.

-- TiI, 41, *do*: corchea.

-- TiI, 43,  $fa_1$ : negra con puntillo.

-- TiIII, y VnII, 32,  $si_1$ : negra con puntillo.



-- TiII, 41, *fa*: negra con puntillo.

-- A, 7, *re*<sub>1</sub>: negra con puntillo.

-- A, 41, *la*: corchea.

-- A, 43, *la*<sub>1</sub>: negra con puntillo.

-- A, 44-45: *si-si-la*.

-- A, 61: no consta, se sugiere *ctro*.

-- A, 73: silencio de corchea.

-- T, 7, *fa-la*: negra con puntillo y negra.

-- T, 20: no consta, se sugiere *veréis*.

-- T, 22, *re*<sub>1</sub>: negra con puntillo.

-- T, 25: no consta en el original.


-- VnI, 20: *la*. 

-- VnI 32, *re*<sub>1</sub>: negra con puntillo.

-- VnI, 63, *si, la*<sub>2</sub>, *sol*: corchea con puntillo/semicorchea/corchea.



-- VnI, 73: *fa*. 

-- VnI, 87: *fa*. 

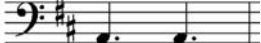
-- VnII, 25, *si*: negra con puntillo.

--VnII, 32, *si*<sub>1</sub>: negra con puntillo.

-- VnII, 129: no consta en el original.

-- Vla, 84, 86, 93, 95, 103, 104, 107, 115-118 y 120: reconstrucciones en función de la coherencia armónica.

-- Bajo, 19: no consta en el original.

-- Bajo, 28: *la*. 

-- Bajo, 114: no consta en el original.

-- *Cimbali*/tímpano: en el original no aparecen los compases de espera, sin embargo, el *cimbali* y tímpano comienzan en el compás 76, o sea, la sección de *Cavatina*.

-- Tímpano, 79: no consta en el original.

-- *Cimbali*/tímpano, 102-107: seis compases de espera.

-- *Cimbali*, 122: negra con puntillo. 

# Albricias pastores

Villancico a cuatro con violines, viola y bajo

1er. Nocturno, 1805

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

Trans.: Claudia Fallarero

*Pastorela*  
*Expresivo y allegretto*

[Tiple 1º] [silencios cc. 1-5]  
Al - bri - cias pas

[Tiple 2º] [silencios cc. 1-28]  
Que dul

[Alto] [silencios cc. 1-5]  
Al - bri - cias pas

[Tenor] [silencios cc. 1-5]  
Al - bri - cias pas

*Violin 1º*  
*Con espresione*  
*f*

*Violin 2º*  
*Expresivo*  
*f*

*Viola*  
*All.to*

[Bajo general]

*Cimbali y triangulos*  
*in Re minore* [silencios cc. 1-75]  
*Andantino* *p*

*Timpano*  
*in Re minore* [silencios cc. 1-75]  
*And.no* *p*

*Con espresione*  
*f* *p*

Albricias pastores

5

[Tiple I] Al - bri - cias pas - to - res al - bri - cias de - xad el te -

[Alto] Al - bri - cias pas - to - res al - bri - cias de - xad el te -

[Tenor] Al - bri - cias pas - to - res al - bri - cias

11

mor ve - nid pre - su - ro - sos a - la - bad a Dios y ve - réis y ve -

mor ve - nid pre - su - ro - sos a - la - bad a Dios y ve -

ve - nid pre - su - ro - sos a - la - bad a Dios y ve -

17

réis re - cién na - ci - do na - ci - do vues - tro\_a - ma - do a -

réis re - cién na - ci - do na - ci - do vues - tro\_a - ma - do a -

ré-is re - cién na - ci - do na - ci - do [ve-réis] vues - tro\_a - ma - do a -

*p*

23

ma - do - Re - den - tor

ma - do Re - den - tor

ma - do - - - Re - den - tor

*p* *f* *f*

Albricias pastores

29 *Final [al Recitado]*

[Tiple I] Que dul - - - ces a - cen - tos re - - - sue - nan

[Tiple II] Que dul - - - ces a - cen - tos re - - - sue - nan

*p*

34

en Sion glo - ria glo - ria en las al - tu - ras pax al hom - bre

en Sion glo - ria glo - ria en las al - tu - ras pax al hom - bre

39

al hom - bre Glo - ria\_a Dios Al - bri - cias Pas - to - res de -

al hom - bre Glo - ria\_a Dios

[Alto]

Al - bri - cias Pas - to - res de -

44

*Recitado* *Allegro*

xad el te - mor

xad el te - mor ¿Qué di - ces pro - di - gio - so pa - ra - nin - fo

Albricias pastores

49

Que el prín-ci-pe glo-rio-so

53



58

Que púr-pu-ra vis-te y [ce-tro]\_es-cla-re-ci-do

*p*

3 3 3 3

63

em-pu-ñe de Ju - dá es ya na-ci-do?

3 3 3 3

Albricias pastores

67

¿es ya na-ci - do? di dón - de le\_a - lla - re - mos

71

Que\_el de - vi - do\_o - me - na - je le da - re - mos

*Cavatina*

*Andantino amoroso*

[Tiple I]

*un violin con arco y sordina y los demas pizzicato*  
*Pizz*  
*fp ff*  
*Pizz. tutto sf sf*  
*Pizz. tutto*  
*p*  
*p*

79

Un po - bre por - ta - li - llo u - nos  
*p*  
*p*

Albricias pastores

84

tris - tes pa - ña - les u - nos tris - tes pa - ña - les

*p* *Pizz*

89

dos bru - tos a - ni -

94

ma - les pi - do yo por se - ñal

*p* *f*

99

Que el que mo - ra los cie - los

*p* *p*

Albricias pastores

104

que el que pin-ta las flo-res no quie-re o-tros o-no-res que los de-es-te por-

109

tal

*Pizz*

114

Two systems of musical notation. The first system contains measures 114-118. The second system contains measures 119-123. The score includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The lyrics are: "que los de\_es - te por - tal".

119

Two systems of musical notation. The first system contains measures 119-123. The second system contains measures 124-128. The score includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment, and a bass line. The lyrics are: "que los de\_es - te por - tal".

Albricias pastores

124

arco

Pizz

arco

arco

This system contains measures 124 through 128. It features six staves: a grand staff (treble and bass clefs), a guitar staff with 'x' marks for fretted notes, and a double bass staff. The music includes various textures, with 'arco' (arco) and 'Pizz' (pizzicato) markings. The key signature has one flat, and the time signature is 3/4.

129

This system contains measures 129 through 133. It features the same six-staff layout as the previous system. The music continues with complex rhythmic patterns and articulation. The key signature remains one flat, and the time signature is 3/4.



# VAMOS PRESTO A BELÉN

Villancico de Navidad, II nocturno, a cuatro con violines,  
viola, bajo, oboes o flautas (1805)

---

## Texto

[Introducción]  
*Vamos presto a Belén*  
*Pastores venturosos*  
*Corramos fervorosos*  
*Buscando este gran bien.*

*La noche huye confusa*  
*A influxos de ese sol*  
*Corramos presurosos*  
*Atraídos de su ardor.*

*Vamos presto a Belén*  
*Buscando este gran bien.*

Recitado  
*Dios te salve o príncipe deseado*  
*De la paz y del siglo venidero padre*  
*Hijo y retrato verdadero*  
*Del que es original*  
*De quanto ay criado*  
*Consejero ángel y emanuel divino*  
*Mi afecto peregrino*  
*Te envía enamorado*  
*La arieta [que a tu envío he]*  
*consagrado.*

Cavatina  
*Como sol te rodean*  
*niño esas pajas*

*siendo otros tantos rayos*  
*que el mundo abrasan.*

*Como el alba risueña*  
*entre zelaxes*  
*te contemplo mi ninfo*  
*con tus pañales.*

Coplas  
1. *Una cosa he estrañado*  
*Viendo a tu madre ver*  
*Que el alba no huye*  
*Quando el sol sale.*

2. *La noche en su carrera*  
*Con raro estupor*  
*Precipita su carro*  
*Viendo nace el sol.*

*Ay mi bien ay Jesús*  
*Ay mi amor ay mi Dios*  
*Que quisiera quererte más*  
*Quiero querido que tú me influyes*  
*Es un rayo divino*  
*Un rayo de amor.*



### **Signatura**

SMEC, Leg. 04, Exp. 12 / SBEC, Juan Paris, Exp. 06

### **Incipit en particella de Ti[I]**

*Vamos presto a Belén*

### **Datos en particella de Ti**

Villancico p.<sup>a</sup> el 2. Noct.<sup>o</sup> // Tiple //

### **Características de los manuscritos:**

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son diez *particellas*: TiI, TiII, A, T, VnI, VnII, Vla, Ob o FII, FIII, *cimbali*/tímpano. Además posee partitura manuscrita de 5 folios.

### **Comentario**

La obra se conserva autógrafa. La parte de Bajo se ha transcrito de la copia de la partitura general.

### **Estructura**

[Introducción] – Recitado – Cavatina – Coplas

### **Notas**

--Para el comienzo se ha elegido la indicación de tempo *Allegro non troppo* por aparecer en la mayoría de las *particellas*.

--En el original, en la sección de *recitado*, no se indican alteraciones en la armadura de clave, no obstante se ha transcrito esta parte señalando el *fa* y *do* sostenidos como alteraciones de armadura por las reiteraciones de uso de las mismas. Las veces que en el original no se indican alteraciones para *fa* y *do* se han sugerido becuadros como aclaración accidental para estas notas.

--Las partes de Ob y FII. están compartidas en la misma *particella*. Se ha sugerido que en la sección de *introducción* comience el Ob, dado que el compositor indica posteriormente «flauta» para las secciones de *cavatina* y *coplas*.

-- TiI, TiII, A y T, 41-43: tres compases de espera.

-- TiII, 13-14: se ha elegido *fervorosos*.

-- TiII, 44: negras y silencios de corchea.



va - mos

-- TiII, 135: ligadura con líneas discontinuas.


-- A, 30, *fa*: negra con puntillo.

-- A, 38, *do*: negra con puntillo.

-- A, 82-83: no es legible, se ha elegido la frase «*que a tu envío he*».

-- A, 94, *fa*<sub>1</sub>: blanca.

-- Ob o Fl, 137, *sol*: negra con puntillo.

-- FIII, 15, *mi*: 

-- FIII, 26, *do*<sub>1</sub>: negra con puntillo.


-- VnI, 18, *do*<sub>1</sub>: negra con puntillo.

-- VnI, 25, *la*<sub>2</sub>: *la*. 

-- VnI, 42, *fa*: negra con puntillo.

-- VnII, 30, *re*: negra con puntillo.

-- Vla, 40 y 41: dos compases de espera.

-- Vla, 135: *mi*. 

-- Bajo, 25, *la*<sub>2</sub>: ilegible en el original.

-- Bajo, 27, *la*: ilegible en el original.

-- Bajo, 28, *la*<sub>2</sub>: negra con puntillo.

-- Bajo, 38-39, *la*: negra con puntillo. 

-- Bajo, 44-45: negras con puntillo. 

-- Bajo, 135 a 145: no consta en el original.

-- Tímpano, 35: sólo un compás de espera.



# Vamos presto a Belén

Villancico a cuatro con violines, viola,  
bajo, oboes o flautas. 2do. Nocturno, 1805

Juan Paris (España, ca. 1759-Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

## [Introducción]

*Allegro non troppo*

The musical score is arranged in two systems. The left system contains the vocal parts and woodwinds, while the right system contains the strings and percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked *Allegro non troppo*.

**Vocal Parts:**

- Tiple [1°]:** Treble clef, 6/8 time. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Tiple 2°:** Treble clef, 6/8 time. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: *Va - mos pres - to\_a Be*
- Alto:** Treble clef, 6/8 time. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: *Va mos pres - to\_a - Be*
- Tenor:** Treble clef, 6/8 time. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: *Va - mos pres - to\_a Be*
- Oboe o Flauta 1°:** Treble clef, 6/8 time. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: *Va - mos pres - to\_a Be*
- Flauta 2°:** Treble clef, 6/8 time. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Lyrics: *Va - mos pres - to\_a Be*

**Instrumental Parts:**

- Violín primo:** Treble clef, 6/8 time. *Allegretto Pizzicato*. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Violín 2°:** Treble clef, 6/8 time. *All° Pizz.* Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Viola:** Alto clef, 6/8 time. *All° non troppo Pizzicato*. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- [Bajo general]:** Bass clef, 6/8 time. *All° non troppo*. Melody: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2.
- Cimbali in re majore:** Treble clef, 6/8 time. *All° non troppo*. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Timpano in re majore:** Treble clef, 6/8 time. *All° non troppo*. Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.

Vamos presto a Belén

5

Va - mos pres-to\_a Be - lén Pas -

Va - mos pres-to\_a Be - lén Pas -

Va - mos pres-to\_a Be - lén Pas -

Va - mos pres - to - a Be - lén Pas -

[Oboe]

*p*

*p*

*arco*

Detailed description: This page of a musical score is for the piece 'Vamos presto a Belén'. It features a vocal line with lyrics and several instrumental parts. The vocal line consists of four staves, each with lyrics: 'Va - mos pres-to\_a Be - lén Pas -'. The instrumental parts include a string section (violin I, violin II, viola, and cello/double bass) and a woodwind section (oboe). The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *arco* (arco). The music is in a key with two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The page number 110 is centered at the bottom.

11

to - res ven - tu - ro - sos co - rra - mos fer - vo - ro - sos bus - can - do es - te gran bien.

to - res ven - tu - ro - sos co - rra - mos [fer - vo - ro - sos] bus - can - do es - te gran bien.

to - res ven - tu - ro - sos co - rra - mos fer - vo - ro - sos bus - can - do es - te gran bien.

to - res ven - tu - ro - sos co - rra - mos fer - vo - ro - sos bus - can - do es - te gran bien.

Vamos presto a Belén

17

*Pizz.*

*Pizz.*



23

La no - che\_hu - ye con - fu - sa a in - flu - xos de\_e - se sol co -

La no - che\_hu - ye con - fu - sa a in - flu - xos de\_e - se sol co -

La no - che\_hu - ye con - fu - sa a in - flu - xos de\_e - se sol co -

La no - che\_hu - ye con - fu - sa a in - flu - xos de\_e - se sol co -

*Pizz.*

*arco*

Vamos presto a Belén

29

rra - mos pre - su - ro - sos a - tra - í - dos de su\_ar - dor Va - mos va - mos

rra - mos pre - su - ro - sos a - tra - í - dos de su\_ar - dor Va - mos va - mos

rra - mos pre - su - ro - sos a - tra - í - dos de su\_ar - dor Va - mos va - mos

rra - mos pre - su - ro - sos a - tra - í - dos de su\_ar - dor Va - mos va - mos

*arco*

*arco*

*sf* *sf*

The musical score consists of ten staves. The first four staves are vocal parts with lyrics. The fifth and sixth staves are piano accompaniment. The seventh staff is a piano part with 'arco' and 'sf' markings. The eighth staff is a bass line. The ninth and tenth staves are guitar accompaniment, with the tenth staff showing a dense rhythmic pattern.

35

va - mos pres-to\_a Be - lén bus - can - do\_es-te gran

va - mos pres-to\_a Be - lén bus - can - do\_es-te gran

va - mos pres-to\_a Be - lén bus - can - do\_es-te gran

va - mos pres-to\_a Be - lén bus - can - do\_es-te gran

*p* *b* *f* *Pizz.*

Vamos presto a Belén

40

The musical score consists of ten staves. The first four staves are vocal parts, each with the lyrics "bien va - mos va - mos." written below. The fifth and sixth staves are guitar accompaniment, with the first staff marked "Pizz." and the second marked "arco". The seventh staff is a bass line, also marked "arco". The eighth and ninth staves are guitar accompaniment, with the eighth marked "Pizz." and the ninth marked "arco". The tenth staff is a guitar accompaniment line with a complex rhythmic pattern.

bien va - mos va - mos.

bien va - mos va - mos.

bien va - mos va - mos.

bien va - mos va - mos.

*Pizz.* *arco*

*Pizz.* *arco*

*arco*

*Recitado*  
*Allegro*

The musical score consists of ten staves. The first seven staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first six staves contain whole rests. The seventh staff contains a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The eighth staff contains a similar rhythmic pattern, starting with a whole rest. The ninth staff is in alto clef (C4) with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a simple rhythmic pattern of quarter notes. The tenth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a simple rhythmic pattern of quarter notes.

Vamos presto a Belén

50

Dios te sal-ve o prín-ci-pe de-sea-do

55



60

de la paz y del si - glo ve - ni - de - ro pa - dre



Vamos presto a Belén

65 *Andante*

hi-jo y re-tra-to ver-da-de-ro del que\_es o-ri-gi-nal

70 *Adagio*

de quan-to\_ay cria-do con-se-je-ro án-gel y\_e-ma-nuel di-vi-no



75 *Adagio*

mi\_a-fec-to pe-re-gri-no te\_en-ví-a e-na-mo-ra-do

80 *Andante*

la a-rie-ta [que\_a tu\_en - ví-o\_he] con-sa-gra-do.

Vamos presto a Belén

*Cavatina*  
*Andantino*

*flauta*

*fp*

90

[1.] Co - mo sol te ro - de - an te ro - de - an  
[2.] Co - mo el al - ba ri - su - e - ña ri - - - su - e - ña

*p*

*p* *p*

*p*

Vamos presto a Belén

96

te ro - de - an ni-ño\_e-sas pa - jas pa - jas co - mo sol te ro - de - an ni-ño e-sas pa - - - jas  
ri - su - e - ña en - tre ze - la - xes ze-la-xes co-mo\_el al-ba ri - sue - ña en - tre ze - la - - - xes

*p*

*p*

102

The musical score is written for a piano. It begins at measure 102. The first five staves are empty. The sixth staff contains a melodic line in treble clef with a key signature of two flats. It starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and then a series of sixteenth notes. Dynamics include *sf*, *fp*, and *p*. The seventh staff contains a rhythmic accompaniment in treble clef, primarily consisting of eighth notes. Dynamics include *sf*, *fp*, and *p*. The eighth staff is a bass line in bass clef with a key signature of two flats, consisting of quarter notes. The ninth staff is a bass line in bass clef with a key signature of two flats, consisting of quarter notes.

Vamos presto a Belén

108

ni - ño e - sas pa - jas ni-ño\_e-sas pa - jas ni-ño\_e-sas siendo otros tan-tos ra - yos que el mun - do a -  
en - tre ze - la - xes en - tre ze - la - xes ze - la - xes te con-tem-plo mi nin - fo con tus pa -

*p* *pp*

*fp* *p*

*Coplas*  
*Andantino*

114



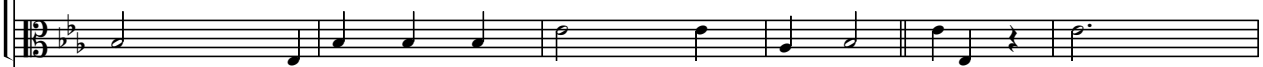
1. U - na co - sa he\_es-tra-  
2. La no-che\_en su ca-



1. U - na co - sa he\_es-tra-  
2. La no-che\_en su ca-



bra - - - san.  
ña - - - les.



Vamos presto a Belén

120

ña - - - do he es-tra - ña - do vien - do\_a tu ma - dre ver que el  
rre - - - ra en su ca - rre - ra con va - no\_es - tu - por pre - ci -

ña - - - do he es-tra - ña - do vien - do\_a tu ma - dre ver que el  
rre - - - ra en su ca - rre - ra con va - no\_es - tu - por pre - ci -

The musical score consists of nine staves. The first two staves are vocal lines with lyrics. The remaining seven staves are piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 2/4. The score begins with a treble clef and a key signature of two flats. The lyrics are: 'ña - - - do he es-tra - ña - do vien - do\_a tu ma - dre ver que el rre - - - ra en su ca - rre - ra con va - no\_es - tu - por pre - ci -'. The lyrics are repeated on the second vocal staff.



126

al - ba no hu - - - - ye quan - do \_ el sol sa - - - - - - - -  
pi - ta su ca - - - - rro vi - en - do na - ce na - ce el

al - ba no hu - - - - ye quan - do \_ el sol sa - - - - - - - -  
pi - ta su ca - - - - rro vi - en - do na - ce na - ce el

Vamos presto a Belén

132 *Allegro ma non troppo*

le. Ay mi bien ay Je - sús que qui - sie - ra que - rer - te mas quie - ro que-ri - sol.

le. Ay mi\_a-mor Ay mi Dios que qui - sie - ra que - rer - te mas quie - ro que-ri - sol.

*Al signo*

139



do que tu me in-flu - yes es un ra - yo di - vi - no un ra - yo de\_a - mor.



do que tu me in-flu - yes es un ra - yo di - vi - no un ra - yo de\_a - mor.



*f*





# A QUÉ FIN VAN LOS PASTORES

Villancico de Navidad, III nocturno, a cuatro con violines,  
y bajo (1805)

---

---

## *Texto*

[Introducción]

*A qué fin van los pastores  
Con tanta prisa a Belén  
Es que nació un pastorcillo  
Que gime llora y es Rey.*

Estribillo

*Mi chiquirrillo  
Ay chiquirrillo  
Porqué lloráis  
No lloréis niño  
Que mi cariño, no  
Sufre veros penar.*

[Copla]

*Ay Adán que mal hiciste  
Con ser rebelde a Dios  
El que antes era in[mortal]  
Ya por ti mortal es oy.*



### **Signatura**

SBEC, Juan Paris, Exp. 06

### **Incipit en particella de [TiI]**

*A qué fin van los pastores*

### **Datos en partitura general**

Villancico 4º

### **Características de los manuscritos:**

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Es una partitura manuscrita de 3 folios.

### **Comentario**

La obra se conserva autógrafa en la copia de la partitura. No se conservan *particellas*.

### **Estructura**

[Introducción] - Estribillo – [Copla] – Estribillo

### **Notas**

-- TiI y TiII, 77: no consta, se ha elegido *inmortal*.

-- VnI, 16, *si*: semicorcheas. 

-- VnI, 32-33: silencios de negra. 

-- VnII, 32-33: silencios de negra. 

-- VnI, 56: no consta en el original.

-- VnI, 74: ilegible en el original.

-- VnII, 8-11: no consta en el original.

-- VnII, 74: ilegible en el original.

# A qué fin van los pastores

Villancico a cuatro con violines y bajo

3er. Nocturno, 1805

Juan Paris (España, ca. 1759-Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

[Introduccion]  
*Maestoso*

[Tiple 1] A que fin van los

[Tiple 2] [silencios cc. 1-28] es que na

[Alto] [silencios cc. 1-35] Mi chi qui

[Tenor] [silencios cc. 1-35] Mi chi qui

[Violín 1°]

[Violín 2°]

[Bajo general] *Maestoso*

Detailed description: The score is for a piece in 3/4 time, marked 'Maestoso'. It features four vocal parts (Tiple 1, Tiple 2, Alto, Tenor) and three instrumental parts (Violín 1°, Violín 2°, and Bajo general). The vocal parts enter with lyrics in the first system. Tiple 1 sings 'A que fin van los', Tiple 2 has a 28-measure rest followed by 'es que na', the Alto has a 35-measure rest followed by 'Mi chi qui', and the Tenor also has a 35-measure rest followed by 'Mi chi qui'. The instrumental parts provide accompaniment throughout. The Alto and Tenor parts have a '8' below their staves, likely indicating an octave shift.





15

*p*

20

A qué fin van los pas -

*Pizz.*

*Pizz.*

A qué fin van los pastores

25

to - res con tan - - - ta pri - sa a Be - lén es que na -

*p*

30

ció un pas - tor - ci - llo que gi - - - me llo - - - ra y es

*Estrivillo*

*Allegro*

*eco*

35

Mi chi - qui - ti - llo Ay chi - qui - ti - llo

Rey. Mi chi - qui - ti - llo Ay chi - qui - ti - llo

Mi chi - qui - ti - llo

Mi chi - qui - ti - llo

40

Mi chi - qui - ti - llo Ay chi - qui - ti - llo por - qué llo -

Mi chi - qui - ti - llo Ay chi - qui - ti - llo por - qué llo -

Mi chi - qui - ti - llo por - qué llo -

Mi chi - qui - ti - llo por - qué llo -

A qué fin van los pastores

45

ráis por - - - - que llo - ráis no llo - réis

ráis por - - - - que llo - ráis no llo - réis

ráis por - - - - que llo - ráis

ráis por - - - - que llo - ráis

50

no no no llo - réis ni - - - ño que mi ca -

no no no llo - réis ni - - - ño que mi ca -

que mi ca -

que mi ca -

56

ri - ño que mi ca - ri - ño no su - fre

ri - ño que mi ca - ri - ño no su - fre

ri - ño que mi ca - ri - ño

ri - ño que mi ca - ri - ño

61 [Fin]

ve - ros pe - nar. no su - fre ve - ros pe - nar.

ve - ros pe - nar. no su - fre ve - ros pe - nar.

ve - ros pe - nar. ve - ros pe - nar.

ve - ros pe - nar. ve - ros pe - nar.

A qué fin van los pastores

[Copla]

Dúo

Ay A - dán que mal hi - cis - te con ser re -  
Ay A - dán que mal hi - cis - te con ser re -

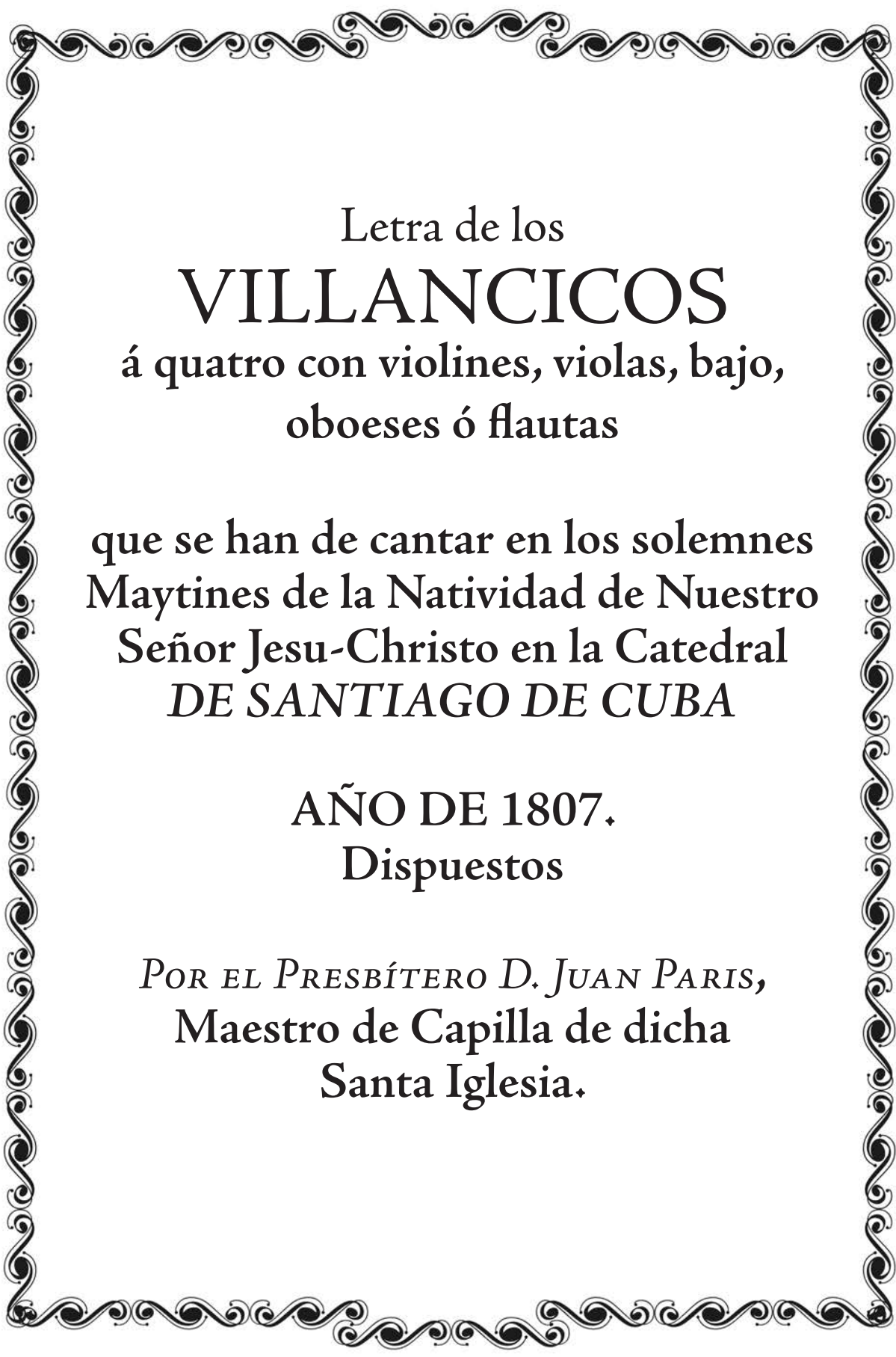
73

bel - de a Dios el que an - tes e - ra [in - mor - tal]  
bel - de a Dios el que an - tes e - ra [in - mor - tal]

79

*Al Estrivillo*

ya por ti mor - tal es oy.  
ya por ti mor - tal es oy.



Letra de los  
**VILLANCICOS**  
á quatro con violines, violas, bajo,  
oboeses ó flautas

que se han de cantar en los solemnes  
Maytines de la Natividad de Nuestro  
Señor Jesu-Christo en la Catedral  
*DE SANTIAGO DE CUBA*

**AÑO DE 1807.**  
**Dispuestos**

*POR EL PRESBITERO D. JUAN PARIS,*  
**Maestro de Capilla de dicha**  
**Santa Iglesia.**





# RESPIRAD MORTALES

Villancico de calenda, a cuatro con violines, viola, bajo,  
fagote, oboes o flautas y trompas (1807)

---

## Texto

[Introducción]  
Respirad mortales  
No tarda el Señor  
Respirad constancia  
[Respirad] que hoy viene  
Vuestra redención.

1-Dios de nuestros Padres,  
De Ysaac y Jacob  
Salvad vuestra herencia,  
Dadle paz a Sion.

2-Cinco mil cien años  
El mundo quenta hoy  
Con noventa y nueve  
Dadnos paz Señor.

3-Penetre los senos  
de Abrahan esta voz  
sepan que no tarda  
su liberación.

Recitado  
O voz! O dulce acento  
Que al corazón infundes nuevo  
aliento  
Será verdad que viene ya el gran día,  
Que cumpla la visión y profesía

El cetro de Juda se halla abdicado  
Las semanas sagradas se han  
cumplido,  
Vuelve despavorido los ojos  
Y ve el alba reluciente  
Que viene a producir su nuevo  
Oriente.

Pastorela  
Montañas de Ysrael  
Dexad el sopor  
Preparad las sendas  
Que hoy viene el Señor.

1-Sacudan las selvas  
Su tétrico horror  
Produzcan mil flores  
al libertador.

2-Salten los collados  
Denle paz a Sion  
Al eco sonoro  
Que hoy viene el Señor.



### **Signatura**

SMEC, Leg. 04, Exp. 05/ SBEC, Juan Paris, Exp. 04

### **Incipit en particella de A**

*Respirad mortales*

### **Datos de portada**

*Villancico/ para la Kalenda/ //Respirad mortales// / á 4tro. con viol<sup>s</sup> viola baxo, fagote/ obues ó fl<sup>s</sup> y trompas./ año 1807.*

### **Características de los manuscritos:**

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son nueve *particellas*; Ti, A, T, FII, FIII, VnI, VnII, Vla y Baxo. Además posee partitura manuscrita de 28 folios.

### **Comentario**

Se conserva autógrafo. La mayor parte de las *particellas* se localizan en SMEC. Sólo la *particella* de Baxo y el guión o partitura general autógrafo se encuentran en el archivo de (SBEC), junto al resto de las obras del oficio navideño de 1807. Aunque en la portada se refiere al fagot, no se ha localizado una *particella* independiente para este instrumento, ni en este caso ni en el de otras obras con similar aclaración. Por ello suponemos que el fagot leyó igualmente por la *particella* de Baxo. Lo mismo sucede con la *particella* de trompa, que no se ha localizado aún a pesar de estar descrita entre los medios sonoros que se describen en la portada. Aunque sólo existen *particellas* de Ti, A y T, el formato vocal es a cuatro voces: TiI, II, A y T. La parte de TiII se encuentra contenida en la *particella* de T.

### **Estructura**

[Introducción] – Recitado – Pastorela

### **Notas**

--Entre el compás 213 y el 232 se han sugerido fragmentos de texto, pues la tercera letra no aparece copiada en la *particella* de TiI.

--La parte de TiII para las coplas aparece copiada en la *particella* de T, luego del Estribillo. A pesar de no estar expresado en el original, en la edición se ha sugerido la parte de TiII de la segunda sección de la *Pastorela*.

--La parte de FII es la misma *particella* para la flauta y el oboe, pues aparecen aclaradas las veces que la línea melódica es realizada por uno u otro instrumento. Por ello se han colocado entre corchetes las restantes aclaraciones de «Flauta» u «Oboe» siempre que el compositor no lo especifica previamente antes de introducir un nuevo cambio.


-- TiI, 213-214: *penetre los senos.*


-- TiI, 216-218: *esa voz.*

-- TiI, 230-232: *sepan que no tarda.*


-- TiI, 230: ligadura con línea discontinua.

-- TiI, 246, *si<sub>4</sub>-la<sub>1</sub>*: dos corcheas. 


-- TiI, 256, *sol-fa*: corchea con puntillo y semicorchea. 

-- TiII, 208, *do<sub>1</sub>*: negra y silencio de corchea. 

-- A, 100: ligadura con línea discontinua.

-- A, 128, *re-do*: apoyatura y negra. 

-- A, 200: ligadura con línea discontinua.

-- T, 137: *sol* sostenido. 

-- T, 302-304: tres compases de espera.

-- FII, 77-83: ocho compases de espera.

-- FII y FIII, 138-141: cuatro compases de espera.

-- FIII, 1-17: diecisiete compases de espera.

-- FIII, 33: un compás de espera.

-- FIII, 36-37: dos compases de espera.

-- FIII, 42-43: ilegibles en el original.

-- FIII, 71: ilegible en el original.

-- FIII, 76-83: ocho compases de espera.


-- FIII, 135-136: ilegibles en el original.

-- FIII, 149-150: ilegibles en el original.


-- FIII, 186: ilegible en el original.

-- VnI, 230,  $la_1$ : corchea. 


-- VnI, 238,  $fa$ : semicorchea. 

-- VnII 42-43,  $la-do$ : fusas. 

-- VnII, 126: no consta en el original.

-- VnII, 304,  $la_2$ :  $la$ . 

-- Vla, 178: silencio de semicorchea.

-- Vla, 269,  $fa_1-fa_2$ :  $fa$ . 

-- Vla, 286-289: reconstrucción según los compases 282 a 285.

-- Bajo, 304-307, 320-322: no constan en el original.

-- Bajo, 334: no consta en el original.

# Respirad mortales

Villancico a cuatro con violines, viola, bajo,  
fagot, oboes o flautas. Calenda, 1807

Juan Paris (España, ca. 1759-Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

**Yntroduccion**  
*Adagio*

The score is divided into two systems. The left system contains the vocal parts and the right system contains the instrumental parts. The vocal parts include Tiple 1°, Tiple 2°, Alto, and Tenor. The instrumental parts include Flauta 1° y Oboe, Flauta 2°, Violín 1°, Violín 2°, Viola, and Bajo. The tempo is marked *Adagio* throughout. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "Res - pi - rad mor Sal - vad vuestra\_he cin - co mil cien Res - pi".

**Vocal Parts:**

- Tiple 1°:** *Adagio* (measures 47, 45, 11), *All°*, *Adag.* *Res - pi - rad mor*
- Tiple 2°:** *Sal - vad vuestra\_he cin - co mil cien*
- Alto:** *Adagio*, *All°*, *Adag.*, *Moder.* *Res - pi*
- Tenor:** *Res - pi - rad mor*

**Instrumental Parts:**

- Flauta 1° y Oboe:** *Adagio*, measure 17, [Flauta]
- Flauta 2°:** *Adagio*
- Violín 1°:** *Adagio*
- Violín 2°:** *Adagio*, *p*, *<*
- Viola:** *Adagio*, *pp*
- Bajo:** *Adagio*

Respirad mortales

4

Musical score for measures 4-9. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves. The first two staves are empty. The third staff has a melody starting with eighth notes. The fourth staff has a melody starting with quarter notes and accents. The fifth staff has a bass line with quarter notes. The sixth staff has a bass line with quarter notes.

10 *Fin*

Musical score for measures 10-15, ending with *Fin*. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves. The first two staves are empty. The third staff has a melody with eighth notes and rests. The fourth staff has a melody with eighth notes. The fifth staff has a bass line with quarter notes. The sixth staff has a bass line with quarter notes.

16

Musical score for measures 16-21. The score consists of six staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The middle two staves are also treble clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with multiple melodic lines and rhythmic patterns. Dynamic markings include *p* and *pp*.

22

Musical score for measures 22-27. The score consists of six staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The middle two staves are also treble clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a complex texture with multiple melodic lines and rhythmic patterns. Dynamic markings include *p*. There are triplets marked with a '3' in the middle two staves.

Respirad mortales

28

*p*

*p*

35

*p*



41

*p* < *p* < *pp*

48

48

Respirad mortales

53 *Oboe*

This system contains measures 53 through 56. It features six staves. The top staff is labeled 'Oboe' and shows a melodic line starting in measure 53. The second staff is empty. The third and fourth staves contain a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fifth staff is a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The sixth staff is a bass line with a slower, more melodic accompaniment.

57

This system contains measures 57 through 60. It features six staves. The top staff continues the melodic line from the previous system. The second staff is empty. The third and fourth staves continue the complex rhythmic pattern. The fifth staff continues the eighth-note accompaniment. The sixth staff continues the slower melodic accompaniment.

61 *Flauta*

*ff* *f*

65

Respirad mortales

69

Musical score for measures 69-72. The score consists of six staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom four staves are instrumental parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

73

Musical score for measures 73-76. The score consists of six staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom four staves are instrumental parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music continues with the complex rhythmic patterns established in the previous system.

77

Musical score for measures 77-80. The score consists of six staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The middle two staves are also treble clef. The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and triplets. Measure 77 starts with a treble clef and a sharp sign. Measure 78 has a sharp sign. Measure 79 has a flat sign. Measure 80 has a sharp sign. The bottom two staves have a sharp sign. The middle two staves have a flat sign. The bottom two staves have a sharp sign. The music ends with a double bar line and a sharp sign.

81

Musical score for measures 81-84. The score consists of six staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The middle two staves are also treble clef. The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and triplets. Measure 81 starts with a treble clef and a sharp sign. Measure 82 has a sharp sign. Measure 83 has a sharp sign. Measure 84 has a sharp sign. The bottom two staves have a sharp sign. The middle two staves have a sharp sign. The bottom two staves have a sharp sign. The music ends with a double bar line and a sharp sign.

Respirad mortales

85

*p*

*p*

*sf p*

This system contains measures 85 through 88. It features six staves. The top two staves are vocal parts, both starting with a whole rest in measure 85 and ending with a whole note in measure 88. The third staff is a treble clef piano part with a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a bass clef piano part with a similar rhythmic pattern. The fifth staff is a bass clef part with a steady eighth-note accompaniment. The sixth staff is a bass clef part with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *sf p*.

89

This system contains measures 89 through 92. It features six staves. The top two staves are vocal parts with various note values and rests. The third staff is a treble clef piano part with a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fourth staff is a bass clef piano part with a similar rhythmic pattern. The fifth staff is a bass clef part with a steady eighth-note accompaniment. The sixth staff is a bass clef part with a steady eighth-note accompaniment.

94 *Moderato*

*Solo*

Res - pi - rad mor - ta - les, res - pi - rad mor - ta - les, res - pi - rad mor - ta - les.

*Flauta*

*pp*

*Voz*

*p*

*pp*

Respirad mortales

101 *Allegro*

Res - pi - rad mor - ta - les mor - ta - les, res - pi - rad mor -  
*p*

Res - pi - rad mor - ta - les mor - ta - les, no tar - da

Res - pi - rad mor - ta - les mor - ta - les, res - pi - rad mor -

[Oboe]

*p* *f* *p*

*p*



105

ta - - - les no tar - da\_el Se - ñor.

res - pi - rad no tar - da\_el Se - ñor.

ta - - - les no tar - da\_el Se - ñor.

*f*

Respirad mortales

109

Musical score for measures 109-112. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom four staves are instrumental accompaniment. Measure 109: Vocal 1 has a whole note G, Vocal 2 has a whole note G. Instrumental parts begin with a rhythmic pattern of eighth notes. Measure 110: Vocal 1 has a whole note A, Vocal 2 has a whole note A. Instrumental parts continue. Measure 111: Vocal 1 has a whole note B, Vocal 2 has a whole note B. Instrumental parts continue. Measure 112: Vocal 1 has a whole note C, Vocal 2 has a whole note C. Instrumental parts continue.

113

Musical score for measures 113-116. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves. The top two staves are vocal parts with lyrics. The bottom four staves are instrumental accompaniment. Measure 113: Vocal 1 has a whole rest, Vocal 2 has a whole rest. Instrumental parts continue. Measure 114: Vocal 1 has a whole rest, Vocal 2 has a whole rest. Instrumental parts continue. Measure 115: Vocal 1 has a whole note G, Vocal 2 has a whole note G. Instrumental parts continue. Measure 116: Vocal 1 has a whole note A, Vocal 2 has a whole note A. Instrumental parts continue.

117

Musical score for measures 117-119. The score consists of six staves. The top two staves are empty. The third staff has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The fourth staff has a similar melodic line with some triplets. The fifth staff has a bass line with eighth notes. The sixth staff has a bass line with quarter notes.

120

Musical score for measures 120-122. The score consists of six staves. The top two staves are empty. The third staff has a melodic line with eighth notes and quarter notes, ending with a whole note. The fourth staff has a similar melodic line, ending with a whole note. The fifth staff has a bass line with eighth notes and triplets. The sixth staff has a bass line with quarter notes and triplets.

Respirad mortales

123

*Solo*  
Res - - - pi - rad      cons - tan - cia

*Piz.*

Detailed description: The page contains a musical score for 'Respirad mortales'. It features a vocal line with a 'Solo' section and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'Res - - - pi - rad' and 'cons - tan - cia'. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand plays a series of eighth-note triplets, and the left hand plays a bass line with a 'Piz.' (pizzicato) marking. The score is written in G major and 3/4 time. The page number '123' is at the top left, and '164' is at the bottom center.

127

cons - tan - - - - - cia que hoy vie - ne cons - tan - cia cons -

Respirad mortales

131

cons -

tan - cia que\_hoy vie - ne cons -

cons -

135

tan - cia que\_hoy vie - ne que\_hoy vie - ne

*sotto*

tan - cia que\_hoy vie - ne que\_hoy vie - ne

*Flauta*

*p* *p*

*pp*

*pp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 135, features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line consists of three staves, each with lyrics: 'tan - cia que\_hoy vie - ne que\_hoy vie - ne'. The first staff is in a soprano register, the second in an alto register, and the third is marked 'sotto' in a lower register. The piano accompaniment includes a Flute part (marked 'Flauta') with dynamics 'p' and 'pp', and a keyboard part (piano) with dynamics 'pp'. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The vocal lines are in treble clef, while the piano accompaniment is in bass clef.

Respirad mortales

139

[Oboe]



144

Res - pi - rad mor -

Res - pi - rad mor -

Res - pi - rad mor -

Res - pi - rad mor -

*p*

Respirad mortales

148

ta - les que hoy vie - ne

ta - les que hoy vie - ne

ta - les que hoy vie - ne

153

*Solo*  
que hoy vie - ne

Respirad mortales

157

vues - tra re - - - den - - - ción.

vues - tra re - - - den - - - ción.

vues - tra re - - - den - - - ción.

*p*

161

Musical score for measures 161-164. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves. The first two staves are mostly rests. The third staff has a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes. The fourth staff has a rhythmic accompaniment with chords and sixteenth-note patterns. The fifth staff has a bass line with eighth and sixteenth notes. The sixth staff has a bass line with eighth and sixteenth notes.

165

Musical score for measures 165-168. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves. The first two staves are mostly rests. The third staff has a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes, and a fermata over the first measure. The fourth staff has a rhythmic accompaniment with chords and sixteenth-note patterns. The fifth staff has a bass line with eighth and sixteenth notes. The sixth staff has a bass line with eighth and sixteenth notes.

Respirad mortales

169

Res - - - pi - - - rad mor - ta - les

Res - - - pi - - - rad mor - ta - les cons - - - tan - cia que hoy

Res - - - pi - - - rad mor - ta - les

*pp*

*p*

*p*

*p*

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Respirad mortales'. It consists of nine staves. The first staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains the lyrics 'Res - - - pi - - - rad mor - ta - les'. The second staff is a vocal line in treble clef, mostly containing rests. The third staff is a piano accompaniment line in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature. It contains the lyrics 'Res - - - pi - - - rad mor - ta - les cons - - - tan - cia que hoy'. The fourth staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing the lyrics 'Res - - - pi - - - rad mor - ta - les'. The fifth and sixth staves are vocal lines in treble clef, mostly containing rests. The seventh staff is a piano accompaniment line in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with a *pp* dynamic marking. The eighth staff is a piano accompaniment line in treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with a *p* dynamic marking. The ninth staff is a piano accompaniment line in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature, starting with a *p* dynamic marking.

175

vues - tra re - den - ción

vie - ne vues - tra vues - tra re - den - ción

vues - tra re - den - ción

Detailed description: This page of a musical score, numbered 175, contains ten staves. The top two staves are vocal lines in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff has lyrics 'vues - tra re - den - ción' and the second staff has lyrics 'vie - ne vues - tra vues - tra re - den - ción'. The remaining eight staves are piano accompaniment, with the first six in treble clef and the last two in bass clef. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various accidentals such as flats and naturals.

Respirad mortales

179

vues - tra re - - - den - ción. Res - - pi - rad mor -

vues - tra re - - - den - ción. Res - - pi - rad mor -

vues - tra re - - - den - ción. Res - - pi - rad mor -

*pp*

*p*



183

ta - - - - - les.

ta - - - - - les.

ta - - - - - les.

*p*

Respirad mortales

188 *Amoroso Dolce*

The musical score for 'Respirad mortales' begins at measure 188 with the tempo marking *Amoroso Dolce*. The score is written for ten staves. The first six staves are empty, containing only whole rests. The seventh staff is marked *Sordina* and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The eighth staff is also marked *Sordina* and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The ninth staff is a tenor clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tenth staff is a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

193

1. Dios de nues - - - tros  
2. Cin - - - co mil cien  
3. Pe - - - ne - tre los

The musical score consists of ten staves. The first three staves are vocal staves in treble clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a piano accompaniment in treble clef. The fifth and sixth staves are piano accompaniment in treble clef. The seventh staff is piano accompaniment in treble clef. The eighth staff is piano accompaniment in bass clef. The ninth and tenth staves are piano accompaniment in bass clef. The lyrics are written below the third staff.

Respirad mortales

198

pa - dres de nues - tros pa - dres de Y - sa - ac de Y - saac y Ja -  
a - ños cien a - ños el mun - do el mun - - - do  
se - nos los se - nos de A - bra - han A - bra - - - han

203

Sal - vad vues - tra\_he - ren - cia dad - le dad - le paz a Sion a  
cin - co mil cien a - ños el mun - do quen - ta hoy quen - ta  
pe - ne - tre los se - nos de\_A - bra - han e - sa voz e - sa

Sal - vad vues - tra\_he - ren - cia dad - le dad - le paz a Sion a  
cin - co mil cien a - ños el mun - do quen - ta hoy quen - ta  
pe - ne - tre los se - nos de\_A - bra - han e - sa voz e - sa

cob.  
quen - ta hoy  
es - ta voz

*Flauta*

*arco*

Respirad mortales

208

Sion sal - vad vues - tra\_he - ren - cia dad - - - le paz a Sion.  
hoy con no - - ven - ta\_y nue - ve dad - - - nos paz Se - ñor.  
voz se - pan que no tar - da [su] su li - be - ra - ción

Sion sal - vad vues - tra\_he - ren - cia dad - le paz a Sion.  
hoy con no - - ven - ta\_y nue - ve dad - nos paz Se - ñor.  
voz se - pan que no tar - da su li - be - ra - ción

213

Dios de nues - tros pa - dres Dios de nues - tros pa - dres de nues - tros  
cin - co mil cien a - ños cin - co mil cien a - ños el mun - do quen - ta  
[pe - ne - tre los se - nos] pe - ne - tre los se - nos [e - sa voz e - sa

Dios de nues - tros pa - dres  
cin - co mil cien a - ños  
pe - ne - tre los se - nos

Respirad mortales

218

Pa - dres  
ho - y  
voz]

*Piz.*



223

sal - vad vues - tra\_he -  
con no - ven - ta\_y  
se - pan que no

sal - vad vues - tra\_he -  
con no - ven - ta\_y  
se - pan que no

*arco*

Respirad mortales

228

ren - cia Dios de nues - tros pa - dres Dios de nues - tros Pa - dres  
nue - ve cin - co mil cien a - ños el mun - do quen - ta ho - y  
tar - da se - pan que no tar - da [se - pan se - pan que no tar - da]

ren - cia Dios de nues - tros pa - dres  
nue - ve cin - co mil cien a - ños  
tar - da se - pan que no tar - da

233

*Piz.*

Musical score for measures 233-236. It consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one flat. Measure 233 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with rests. A *Piz.* (pizzicato) instruction is placed above the Bass 1 staff at the beginning of measure 233.

237

*Al signo*

Musical score for measures 237-240. It consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one flat. Measure 237 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with rests. A *Al signo* instruction is placed above the Treble 1 staff at the beginning of measure 237.

*Recitado*

[Tiple I]

O voz! o dul - ce\_a - cen - to que\_al co - ra - zón in - fun - des nue - vo\_a-lien - to

Musical score for measures 241-243. It consists of five staves: Treble 1 (with lyrics), Treble 2, Treble 3, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one flat. Measure 241 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with rests. A *Recitado* instruction is placed above the Treble 1 staff at the beginning of measure 241. The lyrics are: "O voz! o dul - ce\_a - cen - to que\_al co - ra - zón in - fun - des nue - vo\_a-lien - to".

Respirad mortales

244

se - rá ver - dad que vie - neya\_el gran dí - a que

*a tempo*

*p*

247

cum - pla la vi - sión y pro - fe - sí - a el ce - tro de Ju -

250

da se\_ha - lla\_ab - di - ca - do las se - ma - nas sa - gra - das se\_han cum -

*a tempo*

253

pli - do y\_el pue-blo\_a-for - tu - na - do vuel - ve des - pa - vo - ri - do los

3 3 3 3 3 3

*Presto*

256

o - jos y ve\_el al - ba re - lu - cien - te que vie - ne\_a - pro - du - cir su nue - vo\_O - rien - te.

Respirad mortales

261 *Pastorela* *Larghetto* [Oboe]

261 *Pastorela* *Larghetto* [Oboe]

266

266

271

Musical score for measures 271-275. The score is written for a piano and consists of six staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff contains the melody, starting with a treble clef and a sharp sign. The second staff is empty. The third and fourth staves contain chordal accompaniment. The fifth staff is a bass line in bass clef. The sixth staff is a bass line in bass clef.

276

Musical score for measures 276-280. The score is written for a piano and consists of six staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first staff contains the melody, starting with a treble clef and a sharp sign. The second staff is empty. The third and fourth staves contain chordal accompaniment. The fifth staff is a bass line in bass clef. The sixth staff is a bass line in bass clef.

Respirad mortales

281

Mon - ta - ñas de\_Ys - ra - el de - xad el so - por Mon -

Mon - ta - ñas de\_Ys - ra - el de - xad el so - por Mon -

Mon - ta - ñas de\_Ys - ra - el de - xad el so - por Mon -

Mon - ta - ñas de\_Ys - ra - el de - xad el so - por Mon -



286

ta - ñas de\_Ys - ra - el de - xad el so - por

ta - ñas de\_Ys - ra - el de - xad el so - por

ta - ñas de\_Ys - ra - el de - xad el so - por

ta - ñas de\_Ys - ra - el de - xad el so - por

The musical score consists of ten staves. The first four staves are vocal lines, each with the lyrics "ta - ñas de\_Ys - ra - el de - xad el so - por" written below. The fifth and sixth staves are empty. The seventh staff is a piano accompaniment line with chords. The eighth and ninth staves are piano accompaniment lines with a melodic line. The tenth staff is a bass line.

Respirad mortales

291

Mon - ta - ñas de\_Ys - ra - el de -

Mon - ta - ñas de\_Ys - ra - el de -

Mon - ta - ñas de\_Ys - ra - el de -

Mon - ta - ñas de\_Ys - ra - el de -

296

xad el so - por, pre - pa - rad las sen - das que\_hoy vie - ne el Se -

xad el so - por, pre - pa - rad las sen - das que\_hoy vie - ne el Se -

xad el so - por, pre - pa - rad las sen - das que\_hoy vie - ne el Se -

xad el so - por, pre - pa - rad las sen - das que\_hoy vie - ne el Se -

Respirad mortales

301

ñor pre -

ñor pre -

ñor pre -

ñor pre -

trill

196

306

pa - rad las sen - das que hoy vie - ne el Se - ñor.

pa - rad las sen - das que hoy vie - ne el Se - ñor.

pa - rad las sen - das que hoy vie - ne el Se - ñor.

pa - rad las sen - das que hoy vie - ne el Se - ñor.

The musical score consists of ten staves. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics. The fifth and sixth staves are empty. The seventh and eighth staves are piano accompaniment in the right hand. The ninth and tenth staves are piano accompaniment in the left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Respirad mortales

311 *Fin* [I] *Duo*

1. Sa - cu - dan las  
2. Sal - ten los co -

1. Sa - cu - dan las  
2. Sal - ten los co -

*Flauta*

316

sel - vas su té - - tri - co ho - rror sa - cu - dan las sel - vas su  
lla - dos den - le paz a Sion, sal - ten los co - lla - dos

sel - vas su té - - tri - co ho - rror sa - cu - dan las sel - vas su  
lla - dos den - le paz a Sion, sal - ten los co - lla - dos

Respirad mortales

321

té - - - tri - co\_ho - rror pro - duz - can mil flo - res pro - duz - can mil  
den - le paz a Sion al e - co so - no - ro al e - co so -

té - - - tri - co\_ho - rror pro - duz - can mil flo - res pro - duz - can mil  
den - le paz a Sion al e - co so - no - ro al e - co so -

The musical score consists of nine staves. The first two staves are vocal lines for two voices, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third and fourth staves are vocal lines with lyrics underneath. The fifth staff is a piano accompaniment line in treble clef. The sixth and seventh staves are piano accompaniment lines in treble clef. The eighth staff is a piano accompaniment line in bass clef. The ninth staff is a piano accompaniment line in bass clef. The lyrics are: 'té - - - tri - co\_ho - rror pro - duz - can mil flo - res pro - duz - can mil den - le paz a Sion al e - co so - no - ro al e - co so -'.



326

The musical score consists of ten staves. The first two staves are empty. The third staff contains the vocal melody with lyrics: "flo - res pro - duz - can mil flo - res al li - ber - ta - dor. no - ro al e - co so - no - ro de que\_hoy vie - ne Dios." The fourth staff contains a piano accompaniment for the vocal line. The fifth staff contains the vocal melody with lyrics: "flo - res pro - duz - can mil flo - res al li - ber - ta - dor. no - ro al e - co so - no - ro de que\_hoy vie - ne Dios." The sixth staff contains a piano accompaniment for the vocal line. The seventh staff contains the vocal melody. The eighth staff contains a piano accompaniment. The ninth staff contains a piano accompaniment. The tenth staff contains a piano accompaniment.

Respirad mortales

331 *Al signo dos veces*

The musical score is arranged in ten staves. The first four staves are empty. The fifth staff contains a melodic line with a trill. The sixth staff is empty. The seventh and eighth staves contain a rhythmic accompaniment. The ninth staff is a tenor clef line with a rhythmic accompaniment. The tenth staff is a bass clef line with a rhythmic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

# ABRE BELÉN TUS PUERTAS

Villancico de Navidad, I nocturno, a cuatro con violines,  
viola, baxo, fagot y flautas (1807)

---

## Texto

[Introducción]

*Abre Belén tus puertas  
Dispón digna mansión  
Que el eterno Ynefable  
Se alberga en ti desde hoy.*

*Veante o Ciudad dichosa  
Con santa emulación:  
Memphis, Cartago y Roma  
Y aún más la excelsa Sion.*

*Del Oriente al ocaso  
Del Austro al Aquilón  
Será su nombre excelso  
Qual cuna del gran Dios.*

*Deponga su arrogancia  
Heliópolis desde hoy  
Pues eres cuna hermosa,  
Lecho y casa del Sol.*

*Mira Dios tus apriscos  
Belén con más amor  
Que las doradas puertas  
Y alcázares de Sion.*

Recitado

*¿Qué oygo? ¿será posible que ha  
llegado?  
¿La edad dorada el siglo afortunado?  
¿En que vean los mortales*

*el fin dichoso de todos sus males?  
Yris y Astrea de un plácido Oriente  
Asoman dulcemente  
su rostro luminoso  
anunciando un suceso el más dichoso.  
Decid buenos pastores  
¿Qué es esto que primores  
La tierra virgen sin auxilio humano  
Produce flor y fruto el más lozano?  
Las fieras y los mansos corderillos  
Retozan mui sencillos  
Por prados, montes, fuentes,  
Oh signos evidentes  
De la hermosa pintura  
Que nos da escritura  
Por el brillante estilo de Ysaías  
Describiendo el imperio del Mesías.*

Aria

*Qual alba risueña  
Destierra alagueña  
la noche inclemente  
y en pintado Oriente  
nos anuncia el sol.*

*Así este gran día  
Con dulce porfía  
Disipan de nieblas  
De eternas tinieblas  
Nos da a luz un Dios.*



### **Signatura**

SMEC, Leg. 04, Exp. 11/ SBEC, Juan Paris, Exp. 04

### **Incipit en particella de TiI**

*Abre Belen tus puertas*

### **Datos de portada**

Villancico/ para el 1º nocturno/ Abre Belen/ á 4 con Viol.<sup>s</sup>, viola, baxo, fagot y fl.<sup>s</sup> / año 1807

### **Características de los manuscritos:**

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son diez *particellas*: TiI, TiII, A, T, VnI y VnII, VnII 2º u Ob, Vla, FII y II, Baxo. Posee además partitura manuscrita de 6 folios.

### **Comentario**

Se conserva autógrafo. Las *particellas* se localizan en SMEC y la partitura manuscrita de este y los restantes villancicos del ciclo de 1807, se localiza en SBEC.

En la portada se refiere al fagot, pero esta parte está comprendida dentro de la *particella* de Baxo, en la que el compositor escribe una línea por debajo a la que denomina «Baxon».

La parte de ObI se encuentra repartida entre la *particella* de «Violin 2º 2º u Oboe», donde el compositor escribe las partes de oboe 1º y 2º, y la *particella* de «Flautas 1ª y 2ª», en la que especifica «oboe» a partir del compás 135 que comienza el Aria. En el Aria, en la *particella* de «Flautas 1ª y 2ª», durante varios compases, Paris dispone una línea para Fl y otra para Ob, por lo que se ha considerado que se trata de los primeros atriles de ambos instrumentos, o sea, Flauta 1ª y Oboe 1º. Por su parte, algunos fragmentos de la FII están copiados en las *particellas* de VnI y II.

### **Estructura**

[Introducción] – Recitado – Aria

### **Notas**

--Se ha sugerido una numeración a las estrofas de la introducción, que no han sido acotadas por el compositor.

--La voz de Alto se ha transportado una octava alta en algunos fragmentos para facilitar la lectura.

--Entre los compases 49 y 77, o sea, en la tercera letra, se ha sugerido la repetición del segundo texto ya que no consta letra para este fragmento en el original.

--La parte de VnII 2° se encuentra copiada en la *particella* de ObI y II, por tanto estas partes se han reproducido de la misma *particella*.

-- A, 41, *fa*, *re*, *sol*<sub>2</sub>: corcheas. 

-- A y T, 37 y 39: ligadura con línea discontinua.

-- A, 93, *re*<sub>1</sub>-*re*<sub>2</sub>: corcheas.

-- A, 99, *si*<sub>1</sub>-*si*<sub>2</sub>: corcheas.

-- FII, 2-3, 21-22, 144-145: ilegibles en el original.

-- FII y ObI, 146-153: ocho compases de espera.

-- FIII, 58-64: siete compases de espera.

-- FIII, 2-19: ilegible en el original.

-- ObI, 27-44: dieciocho compases de espera.

-- ObI, 54 a 72: diecinueve compases de espera.

-- ObI, 143-145, 154-159, 166-168: ilegibles en el original.

-- VnI, 86, *sol*-*si*: blanca con puntillo. 


-- VnI, 128, *sol*<sub>3</sub>-*la*<sub>2</sub>: negra. 










-- VnI, 151, *sol*<sub>2</sub>-*si*: negras. 

-- VnI, 156, *la*<sub>6</sub>-*la*<sub>7</sub>: corcheas. 

-- VnI, 177, *sol*<sub>2</sub> / 178, *sol*<sub>1</sub>: negras. 

--VnII, 77, *sol*: negra con puntillo. 

-- VnII, 86, *sol*: blanca con puntillo. 

- VnII, 99: *si, re, fa<sub>1</sub>, sol* 
- VnII, 192, *sol<sub>5</sub>-mi<sub>4</sub>*: corchea. 
- VnII, 218, *la*: negra con un puntillo. 
- Vla, 5 y 9: *do<sub>1</sub>, mi<sub>1</sub>, sol<sub>1</sub>* 
- Vla, 63: *mi<sub>4</sub>, sol#<sub>1</sub>, si<sub>1</sub>* 
- Vla, 88, *sol-mi*: blanca con puntillo. 
- Vla, 117: un compás de espera.
- Vla, 218: *mi<sub>1</sub>* 
- Bajo, 63: *mi<sub>1</sub>, mi<sub>2</sub>, mi<sub>3</sub>* 
- Bajo, 118: no consta en el original.
- Bajo, 124: *mi<sub>1</sub>* 

# Abre Belén tus puertas

Villancico a cuatro con violines, viola,  
baxo, oboes y flautas. 1er. Nocturno, 1807

Juan Paris (España, ca. 1759-Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

[Introducción]

Pastorale Coro

The musical score is arranged in two systems. The left system contains the vocal parts and the beginning of the instrumental parts. The right system contains the continuation of the instrumental parts. The vocal parts include Tiple 1°, Tiple 2°, Alto, and Tenor, all with the lyrics "A - bre Be - lén tus". The instrumental parts include Flautas 1ª y 2ª, [Flauta 2], Oboe 1°, Oboe 2°, Violin 1°, Violin 2°, Violin 2° 2ª, Viola, Baxo, and Baxon. The score is in 3/8 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

Abre Belén tus puertas

A musical score for the piece "Abre Belén tus puertas". The score is written for a grand staff with 12 staves. The first four staves are empty, with a measure rest in each. The fifth staff contains a vocal line with notes and lyrics. The sixth staff contains a vocal line with notes and lyrics. The seventh and eighth staves contain a piano accompaniment with chords and eighth notes. The ninth and tenth staves contain a piano accompaniment with chords and eighth notes. The eleventh and twelfth staves contain a piano accompaniment with chords and eighth notes. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The number 4 is written above the first staff.



10

The musical score is arranged in a system of 14 staves. The first four staves are empty. The fifth and sixth staves contain a vocal melody. The seventh and eighth staves contain a piano accompaniment with chords and arpeggios. The ninth and tenth staves are empty. The eleventh and twelfth staves contain a bass line. The thirteenth and fourteenth staves are empty.

Abre Belén tus puertas

16

The musical score for 'Abre Belén tus puertas' begins at measure 16. It features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is divided into two systems: the first system has two staves in treble clef, and the second system has two staves in bass clef. The score is written in a common time signature.

22

[1.]A -  
[2.]Del  
[3.]Mi -

[1.]A -  
[2.]Del  
[3.]Mi -

[1.]A -  
[2.]Del  
[3.]Mi -

[1.]A -  
[2.]Del  
[3.]Mi -

Abre Belén tus puertas

27

bre o - rien Be - lén tus puer - tas dis - pón dig - na man - sión dis - pón dig - na man -  
ra Dios te al o - ca - so del Aus - tro al A - qui - lon del Aus - tro al A - qui -  
tus a - pris - cos Be - lén con más a - mor Be - lén con más A - qui -  
a -

bre o - rien Be - lén tus puer - tas dis - pón dig - na man - sión dis - pón dig - na man -  
ra Dios tus a - pris - cos Be - lén con más a - mor Be - lén con más A - qui -  
a -

bre o - rien - te al o - ca - so del Aus - tro al A - qui - lón dis - pón dig - na man -  
ra Dios tus a - pris - cos Be - lén con más a - mor Be - lén con más A - qui -  
a -

bre o - rien - te al o - ca - so del Aus - tro al A - qui - lón dis - pón dig - na man -  
ra Dios tus a - pris - cos Be - lén con más a - mor Be - lén con más A - qui -  
a -

*p*

32

sion lon mor que el se que

sion lon mor que el se que

sion lon mor

sion lon mor

8

sion lon mor

Abre Belén tus puertas

37

e - ter - no Y - ne - fa - ble que el e - ter - no Y - ne - fa - ble se al - ber - ga\_en ti des -  
 rá su nom - bre\_ex - cel - so se - rá su nom - bre\_ex - cel - so qual cu - na del gran  
 las do - ra - das puer - tas que las do - ra - das puer - tas y\_al - ca - za - res de

que\_el E - ter - no Y - ne - fa - ble que\_el E - ter - no Y - ne - fa - ble se al - ber - ga\_en ti des -  
 se - rá su nom - bre\_ex - cel - so se - rá su nom - bre\_ex - cel - so qual cu - na del gran  
 que las do - ra - das puer - tas que las do - ra - das puer - tas y\_al - ca - za - res de

que\_el E - ter - no Y - ne - fa - ble se\_al - ber - ga\_en ti des -  
 se - rá su nom - bre\_ex - cel - so qual cu - na del gran  
 que las do - ra - das puer - tas que las do - ra - das puer - tas y\_al - ca - za - res de

8<sup>vb</sup>

42

de\_hoy.  
Dios.  
Sion.

de\_hoy.  
Dios.  
Sion.

(8<sup>va</sup>)  
de\_hoy.  
Dios.  
Sion.

de\_hoy.  
Dios.  
Sion.

The musical score consists of ten systems of staves. The first system contains four vocal staves, each with the lyrics 'de\_hoy. Dios. Sion.' written below. The second system contains two empty vocal staves. The third system contains two piano accompaniment staves, with the right hand starting a rhythmic pattern of eighth notes and the left hand playing a steady eighth-note accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns in the right hand. The fifth system continues the piano accompaniment. The sixth system continues the piano accompaniment. The seventh system continues the piano accompaniment. The eighth system continues the piano accompaniment. The ninth system continues the piano accompaniment. The tenth system contains two empty staves.

Abre Belén tus puertas

47 [3ra vez repite el 2do texto]

Ve - an - te o Ciu - dad di - cho - sa con  
De - pon - ga su a - rro - gan - cia He -

*piz.*

*piz.*



52

san - ta\_e - mu - la - ción      Ve - an - te o Ciu - dad di - cho - sa      con san - ta\_e - mu - la -  
lió - po - lis des - de\_hoy      De - pon - ga su a - rro - gan - cia      He - lió - po - lis des -

san - ta\_e - mu - la - ción      Ve - an - te o Ciu - dad di - cho - sa      con san - ta\_e - mu - la -  
lió - po - lis des - de\_hoy      De - pon - ga su a - rro - gan - cia      He - lió - po - lis des -

Abre Belén tus puertas

57

ción de hoy con He - lió - po - lis des - de hoy san - ta\_e - mu - la - ción: po - lis des - de hoy

*arco*

62

Mem - phis Car - ta - go\_y  
pues e - res cu - na her -

Mem - phis Car - ta - go\_y  
pues e - res cu - na her -

*piz.*

Abre Belén tus puertas

67

Ro - ma y aún más la ex - cel - sa Sion Mem - phis Car - ta - go y Ro - ma y aún  
mo - sa le - cho y ca - sa del Sol pues e - res cu - na her - mo - sa le -

Ro - ma y aún más la ex - cel - sa Sion Mem - phis Car - ta - go y Ro - ma y aún  
mo - sa le - cho y ca - sa del Sol pues e - res cu - na her - mo - sa le -

*piz.*

72

*Al signo* [Da capo 2 veces]

The musical score consists of ten staves. The first two staves are empty. The third staff contains the vocal melody with lyrics: "más la\_ex - cel - sa Sion / cho y ca - sa - del Sol". The fourth staff continues the vocal melody with lyrics: "le - cho y a - ún más la\_ex - cel - sa Sion. / ca - sa del Sol." The fifth staff contains the vocal melody with lyrics: "más la\_ex - cel - sa Sion / cho y ca - sa - del Sol". The sixth staff continues the vocal melody with lyrics: "y a - ún más la\_ex - cel - sa Sion. / le - cho y ca - sa del Sol." The seventh staff is an instrumental line with the marking *arco* above it. The eighth staff is an instrumental line with the marking *ff* below it. The ninth staff is an instrumental line with the marking *f* below it. The tenth staff is an instrumental line. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Abre Belén tus puertas

78 *Recitado*

78 *Recitado*

83

¿Qué oy - go? ¿se - rá po - si - ble que\_ha lle - ga - do? ¿la\_e - dad do -

Abre Belén tus puertas

88

ra - da el si - glo\_a - for - tu - na - do? ¿en que vean los mor - ta - les el fin dí - cho - so de to - dos sus

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The second system contains empty staves. The third system contains empty staves. The fourth system contains empty staves. The fifth system contains empty staves. The sixth system contains empty staves. The seventh system contains empty staves. The eighth system contains empty staves. The ninth system contains empty staves. The tenth system contains empty staves. The eleventh system contains empty staves. The twelfth system contains empty staves. The thirteenth system contains empty staves. The fourteenth system contains empty staves. The fifteenth system contains empty staves. The sixteenth system contains empty staves. The seventeenth system contains empty staves. The eighteenth system contains empty staves. The nineteenth system contains empty staves. The twentieth system contains empty staves. The twenty-first system contains empty staves. The twenty-second system contains empty staves. The twenty-third system contains empty staves. The twenty-fourth system contains empty staves. The twenty-fifth system contains empty staves. The twenty-sixth system contains empty staves. The twenty-seventh system contains empty staves. The twenty-eighth system contains empty staves. The twenty-ninth system contains empty staves. The thirtieth system contains empty staves. The thirty-first system contains empty staves. The thirty-second system contains empty staves. The thirty-third system contains empty staves. The thirty-fourth system contains empty staves. The thirty-fifth system contains empty staves. The thirty-sixth system contains empty staves. The thirty-seventh system contains empty staves. The thirty-eighth system contains empty staves. The thirty-ninth system contains empty staves. The fortieth system contains empty staves. The forty-first system contains empty staves. The forty-second system contains empty staves. The forty-third system contains empty staves. The forty-fourth system contains empty staves. The forty-fifth system contains empty staves. The forty-sixth system contains empty staves. The forty-seventh system contains empty staves. The forty-eighth system contains empty staves. The forty-ninth system contains empty staves. The fiftieth system contains empty staves. The fifty-first system contains empty staves. The fifty-second system contains empty staves. The fifty-third system contains empty staves. The fifty-fourth system contains empty staves. The fifty-fifth system contains empty staves. The fifty-sixth system contains empty staves. The fifty-seventh system contains empty staves. The fifty-eighth system contains empty staves. The fifty-ninth system contains empty staves. The sixtieth system contains empty staves. The sixty-first system contains empty staves. The sixty-second system contains empty staves. The sixty-third system contains empty staves. The sixty-fourth system contains empty staves. The sixty-fifth system contains empty staves. The sixty-sixth system contains empty staves. The sixty-seventh system contains empty staves. The sixty-eighth system contains empty staves. The sixty-ninth system contains empty staves. The seventieth system contains empty staves. The seventy-first system contains empty staves. The seventy-second system contains empty staves. The seventy-third system contains empty staves. The seventy-fourth system contains empty staves. The seventy-fifth system contains empty staves. The seventy-sixth system contains empty staves. The seventy-seventh system contains empty staves. The seventy-eighth system contains empty staves. The seventy-ninth system contains empty staves. The eightieth system contains empty staves. The eighty-first system contains empty staves. The eighty-second system contains empty staves. The eighty-third system contains empty staves. The eighty-fourth system contains empty staves. The eighty-fifth system contains empty staves. The eighty-sixth system contains empty staves. The eighty-seventh system contains empty staves. The eighty-eighth system contains empty staves. The eighty-ninth system contains empty staves. The ninetieth system contains empty staves. The ninety-first system contains empty staves. The ninety-second system contains empty staves. The ninety-third system contains empty staves. The ninety-fourth system contains empty staves. The ninety-fifth system contains empty staves. The ninety-sixth system contains empty staves. The ninety-seventh system contains empty staves. The ninety-eighth system contains empty staves. The ninety-ninth system contains empty staves. The hundredth system contains empty staves.



92 [a] *tempo*

ma - les? Y - ris y As - tre - a de\_un pla - ci - do\_O - rien - te a -

Abre Belén tus puertas

96

so - man dul - ce - men - te su ros - tro lu - mi - no - so a - nun - cian - do un su - ce - so el más di - cho - so

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part features a prominent triplet pattern in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The lyrics are: "so - man dul - ce - men - te su ros - tro lu - mi - no - so a - nun - cian - do un su - ce - so el más di - cho - so". The score is written in a key with one flat (B-flat) and a common time signature.

100

De - cid bue - nos pas - to - res ¿qué es es - to que pri -



108

*Allegro*

za - no?

Abre Belén tus puertas

112

Las fie - ras

115

y los man - sos cor - de ri - llos re - to - zan mui sen - ci - llos

Abre Belén tus puertas

118 *Allegro*

por



122

pra - dos, mon - tes, fuen - tes, Oh

Abre Belén tus puertas

125

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics: "sig - nos e - - - vi - den - tes o sig - nos e - vi - den -". Above the vocal line, there are two triplet markings. The piano accompaniment features two systems of staves with triplets in the right hand and a bass line in the left hand. The triplets are marked with a '3' above each group of notes. The bass line includes a few notes with accidentals (flats) and rests.

128

tes de la her - mo - sa pin - tu - ra que nos da la es - cri - tu - ra

Abre Belén tus puertas

131

por el bri-lan-te\_es-ti-lo de\_Y - sa - í - as des - cri - bien - do\_el im - pe - rio del Me - sí - as.

The musical score consists of multiple staves. The vocal line (third staff from the top) contains the lyrics. The piano accompaniment includes several staves, with the right hand (staves 7-8) featuring prominent triplet patterns in the lower register. The left hand (staves 9-10) provides a steady bass line. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

135 *Aria*

8

3

3

3

Abre Belén tus puertas

140

Musical score for 'Abre Belén tus puertas' starting at measure 140. The score consists of 12 staves. The first four staves are empty. The fifth staff has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The sixth staff is empty. The seventh and eighth staves have a complex melodic line with many sixteenth notes. The ninth staff is empty. The tenth staff has a rhythmic line with eighth notes. The eleventh and twelfth staves are empty. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4.

144 *Fin*

Qual al - - - ba ri -

*p*

Abre Belén tus puertas

148

sue - ña qual al - - - - - ba ri - - - sue - ña des -

*p*



152

tie - rra a - la - gue - ña la no - che in - cle - men - te y en pin - ta - do O -

*p*

Abre Belén tus puertas

157

rien - te nos a - nun - cia el sol

*p* *p*

*p*

*p*

162

The musical score is arranged in three systems of four staves each. The first system (measures 1-5) shows a complex rhythmic pattern in the third staff, while the other staves are mostly rests. The second system (measures 6-10) consists of rests in all staves. The third system (measures 11-15) begins with a piano (*p*) dynamic marking. The first staff of this system contains a melodic line with a trill-like figure, while the second and fourth staves provide accompaniment. The third staff of the third system is a whole rest.

Abre Belén tus puertas

167

nos a - nun - cia el

*p*

172

sol Qual al - ba ri - sue - ña des -



182

Musical score for Juan Paris, page 182. The score consists of 12 staves. The first three staves are grouped together, as are the last three. The middle six staves are individual. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The first staff has a treble clef and contains rests. The second staff has a treble clef and contains rests. The third staff has a treble clef and contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The fourth staff has a bass clef and contains rests. The fifth staff has a treble clef and contains rests. The sixth staff has a treble clef and contains rests. The seventh staff has a treble clef and contains a simple melodic line. The eighth staff has a treble clef and contains a simple melodic line. The ninth staff has a treble clef and contains rests. The tenth staff has a bass clef and contains a simple melodic line. The eleventh staff has a bass clef and contains a simple melodic line. The twelfth staff has a bass clef and contains rests.

Abre Belén tus puertas

187

y nos a - nun - cia\_el

*p*



192

sol el sol.

sol el sol.

sol el sol.

sol el sol.

sol el sol.

sol el sol.

sol el sol.

sol el sol.

sol el sol.

sol el sol.

sol el sol.

Abre Belén tus puertas

197

A -

202

sí es - te gran dí - a con dul - ce por - fi - a dí - si - pan - - - do

*p*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 202, contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are: "sí es - te gran dí - a con dul - ce por - fi - a dí - si - pan - - - do". The piano accompaniment consists of several staves. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic marking of *p* (piano) at the beginning. The left hand provides a bass line with quarter and eighth notes. The score is divided into systems, with the vocal line and piano accompaniment staves grouped together.

Abre Belén tus puertas

207

nie - blas de\_e - ter - nas de\_e - ter - nas ti - nie - blas nos da a luz un

8<sup>va</sup>

211

Dios  
(8vb)-----

*p*

Abre Belén tus puertas

215

nos da a luz un Dios.  
Sub-----

# VALOR PUEBLO ESCOGIDO

## Villancico de Navidad, II nocturno, a tres con violines, viola, bajo y flautas (1807)

---

### *Texto*

Recitado  
*Valor pueblo escogido  
Pastores venturosos  
Pues vais a ver dichosos  
El gozo tan deseado de hoy cumplido  
Acaba de efectuarse en el momento  
De vuestro Salvador el nacimiento  
Un pesebre, un establo, unos pañales  
Son las solas señales  
Que os da el amor profundo  
Del que manda los mares, astros mundo.*

Pastorela  
[1.] *Mi amado dueño  
Mi dulce amor  
Mira alagüeño  
El dulce empeño  
Con que se ofrece  
Mi corazón.*

*O niño querido  
Confundido estoi  
No cube [sic], no cielo,  
O mi amante Dios.*

[2.] *Sacude, o noche  
De hoy el sopor  
Pues tus fulgores  
Tus resplandores  
Son más brillantes  
Que el mismo sol.*

[3.] *Venid pastores  
Ved que estupor  
Al Ynfinito  
Reducidito  
Y entre animales  
Por vuestro amor.*



## Signatura

SMEC, Leg. 04, Exp. 19/ SBEC, Juan Paris, Exp. 04

## Incipit en particella de A

Valor pueblo escogido

## Datos en particella de A

2° Nocturno

## Características de los manuscritos:

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son siete *particellas*; Ti, A, T, VnI, VnII, Vla y FII/II. Además posee partitura manuscrita de 8 folios.

## Comentario

Se conserva autógrafo. Todas las *particellas* se localizan en SMEC. Sólo el guión o partitura general autógrafo se encuentra en el archivo de SBEC, junto al resto de las obras del oficio navideño de 1807.


No se conserva *particella* de Baxo, por lo que esta parte ha sido reconstruida co-tejando fragmentos copiados en la *particella* de A y según lo que escasamente el compositor indica en la línea de Bajo de la partitura general.


## Estructura


Recitado – Pastorela

## Notas


--Se ha sugerido una numeración a las estrofas de la *Pastorela*, que no han sido acotadas por el compositor.


-- Ti, 139, *mi*<sub>1</sub>: negra con puntillo, con texto [de]. 

-- Ti, 161, *la*: corchea. 

-- A, 29, *si*: corchea. 

-- A, 43 y 142, *fa*: no consta en el original. Reconstrucción según el compás 92.

-- A, 62 y 161, *la*: corchea. 

-- A, 80 y 179, *sol*: negra con puntillo. 




-- A, 104, *do*: corchea.

-- A, 159: ligadura con línea discontinua.

-- FII, 30-31 y 129-130: ilegibles en el original.

-- FII, 50 y 149: ilegibles en el original.

-- FII y II, 54 y 153, *mi*<sub>2</sub>: 


-- FII, 89 y 188: ilegible en el original.


-- FII y II, 90-93 y 189-192: cuatro compases de espera.


-- FII, 126, *fa*: 

-- FIII, 88 y 187, *la*<sub>2</sub>: negra. 


-- VnI, 106: ilegible en el original.

-- VnII, 32 y 131, *sol*: 

-- VnII, 54 y 153, *si, mi, sol*: 

-- VnII, 55 y 154, *re*<sub>1</sub>, *re*<sub>2</sub>, *fa*<sub>1</sub>, *fa*<sub>2</sub>: 

-- VnII, 97 y 196, *si*<sub>1</sub>: negra.


-- VnII y Vla, 118, *re*<sub>2</sub>: corchea. 

-- VnII, 128: ilegible en el original.

-- Vla, 7-8: ilegibles en el original.


-- Vla, 26, *la*: blanca con puntillo.

-- Vla, 106, *do*: 

-- Bajo, 22, *mi*<sub>2</sub>-*sol*<sub>1</sub>: fusas. 

-- Bajo, 27, *sol*: blanca con puntillo.

-- Bajo, 49 y 148, *si*<sub>4</sub>: corchea. Musical notation for 'si'4: corchea. The notation shows a bass clef with a sharp sign for the key signature. The melody consists of four eighth notes: G2, A2, B2, and C3.

-- Bajo, 104, *mi*<sub>3</sub>-*mi*<sub>4</sub>: *mi*. Musical notation for 'mi'3-mi4: mi. The notation shows a bass clef with a sharp sign for the key signature. The melody consists of a dotted quarter note G2 followed by an eighth note G2.

-- Bajo, 106: ilegible en el original.

-- Bajo, 121, *la*: no consta en el original.

-- Bajo, 125-128: no consta en el original.

# Valor pueblo escogido

Villancico a tres con violines, viola,  
bajo y flautas. 2do. Nocturno, 1807

Juan Paris (España, ca. 1759-Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

[Tiple ]

Sa - cu - de o

Alto [silencios cc. 1-7]

Va - lor pue - blo - es - co - gi - do

Tenor

Pastorela 68

O ni - no que

Flauta 1a [silencios cc. 1-29]

Flauta 2a [silencios cc. 1-29]

Violin 1\* *Recit.*

All\*

Violin 2\* *All\**

Viola

[Bajo]

*Recitado*  
*Allegro*

Valor pueblo escogido

A musical score for the piece "Valor pueblo escogido". The score is written for a string quartet, consisting of four staves for violins and two staves for violas and cellos. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The first three staves (Violin I, Violin II, and Viola) contain whole rests throughout the piece. The fourth staff (Violin III) contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The fifth staff (Violin IV) contains a similar melodic line. The sixth staff (Viola) contains a bass line with eighth notes and quarter notes. The seventh staff (Cello) contains a bass line with eighth notes and quarter notes. The eighth staff (Double Bass) contains a bass line with quarter notes and eighth notes. A rehearsal mark with the number 3 is placed above the first staff.

7

Va - lor pue - blo\_es - co - gi - do

8

*pp*

Valor pueblo escogido

11 *Allegro*

Pas - to-res ven-tu-ro-sos

*p*

15 *Largo*

Pues vais a ver di - cho-sos el go-zo tan de - sea-do de\_hoy cum-pli-do a -

*pp*

Valor pueblo escogido

19

ca - ba de\_e-fec-tuar - se en el mo-men - to de vues-tro Sal - va - dor el na - ci -



22 *Andante*

mien-to un pe - se-bre un es-ta-blo u-nos pa - ña - les son las so-las se -

The musical score consists of nine staves. The first staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of *Andante*. It contains the lyrics: "mien-to un pe - se-bre un es-ta-blo u-nos pa - ña - les son las so-las se -". The second staff is a piano accompaniment line in treble clef, which is mostly empty. The third and fourth staves are also piano accompaniment lines in treble clef, also mostly empty. The fifth and sixth staves are piano accompaniment lines in treble clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The seventh and eighth staves are piano accompaniment lines in bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The ninth staff is a piano accompaniment line in bass clef, showing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Valor pueblo escogido

26

ña - les que os da el amor pro - fun - do del que man - da los ma - res, as - tros, mun - do.

The musical score consists of nine staves. The first staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains the lyrics: "ña - les que os da el amor pro - fun - do del que man - da los ma - res, as - tros, mun - do." The second staff is a piano accompaniment line in treble clef. The third and fourth staves are empty. The fifth and sixth staves are piano accompaniment lines in bass clef. The seventh and eighth staves are piano accompaniment lines in bass clef. The ninth staff is a piano accompaniment line in bass clef.

*Pastorela*  
*Andantino Amoroso*

30

Valor pueblo escogido

35

[1.] Mi\_a - ma - do due - ño

Voz

40

mi dul-ce a - mor mi - ra a - la - güe - ño el dul - ce\_em - pe - ño el dul - ce\_em-

Valor pueblo escogido

45

pe - ño con que se ex - pre - sa; se ex - pre - sa mi co - ra - zón.

The musical score consists of nine staves. The first staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It contains five measures of whole rests. The second staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps, containing five measures of music with lyrics underneath. The third staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of two sharps, containing five measures of whole rests. The fourth staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of two sharps, containing five measures of music. The fifth staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of two sharps, containing five measures of music. The sixth staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of two sharps, containing five measures of music. The seventh staff is a piano accompaniment line with a treble clef and a key signature of two sharps, containing five measures of music. The eighth staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a key signature of two sharps, containing five measures of music. The ninth staff is a piano accompaniment line with a bass clef and a key signature of two sharps, containing five measures of music.

50

Mi a - ma - do

Valor pueblo escogido

54

due - ño mi dul - ce\_a - mor mi - ra\_a - la - güe - - - ño mi



57

dul - ce\_a - mor mi - ra mi co - ra-zón

Valor pueblo escogido

62

el dulce em - pe - ño con que se\_o - fre - ce mi co - ra - zón

66

mi co - ra - zón

Valor pueblo escogido

70

*p*

75

Mi\_a - ma - do due - ño

*p* *pp* *pp*

*pp*

Valor pueblo escogido

80

mi dul-ce a - mor mi - ra a - la - güe - ño mi dul - ce\_a - mor

*pp*

*pp*

*pp*

85

pp

pp

Valor pueblo escogido

90

mi - ra a-la - güe - ño el dul - ce\_em - pe - ño el dul - ce\_em - pe - ño con que se\_ex -





*Vivace assai*

95

The musical score consists of nine staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains the lyrics: "pre - sa con que se\_ex-pre - sa mi co - ra-zón. O ni - ño que - ri - do con -". The second staff is a piano accompaniment in treble clef, with lyrics: "O ni - ño que - ri - do con -". The remaining seven staves are piano accompaniment parts in various clefs (treble and bass), including a grand staff (treble and bass clefs) and a bass line in bass clef. The score includes a double bar line with repeat dots, indicating a section change or a specific performance instruction.

Valor pueblo escogido

100

fun - di - do\_es - toi ni - - - ño que - ri - - - do, que -

fun - di - do\_es - toi O ni - ño ni - ño que -

The musical score consists of nine staves. The first two staves are vocal lines with lyrics. The remaining seven staves are piano accompaniment, including a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a rhythmic pattern.

104

ri - - - do con - fun - di - do\_es - toi

ri - - - do con - fun - di - do\_es - toi

Valor pueblo escogido

107

*pp*  
no cu - be no

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

*p* *p*

114

cie - - - lo, ó mi\_a - man - te

cie - - - lo, ó mi\_a - man - te

Valor pueblo escogido

118

Dios.

Dios.

122

The musical score is written on ten staves. The first four staves are mostly empty with rests. The fifth staff has a few notes at the end. The sixth staff has a complex melodic line. The seventh staff has a simple melodic line. The eighth staff is a bass line with a rhythmic pattern. The ninth and tenth staves are also bass lines with rhythmic patterns.

Valor pueblo escogido

126

ni - - - ño, ó mi\_a - man - te Dios.

ó ni - ño, mi\_a - man - te Dios.



130

The musical score for page 130 of Juan Paris's work is presented in nine staves. The first three staves are empty. The fourth and fifth staves contain a vocal melody. The sixth and seventh staves contain a piano accompaniment with complex rhythmic patterns. The eighth staff is a bass line, and the ninth staff is a bass line with a different rhythmic pattern. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Valor pueblo escogido

135

[2.] Sa - cu - de, o no - che [de] hoy el so -  
[3.] Ve - nid pas - to - res ved que es - tu -

[2.] Sa - cu - de, o no - che de hoy el so -  
[3.] Ve - nid pas - to - res ved que es - tu -

140

por pues tus ful - go - res tus res - plan - do - res tus res - plan - do - res son mas bri -  
por al in - fi - ni - to re - du - ci - di - to re - du - ci - di - to y\_en-tre\_a - ni -

por pues tus ful - go - res tus res - plan - do - res tus res - plan - do - res son mas bri -  
por al Yn - fi - ni - to re - du - ci - di - to re - du - ci - di - to y\_en-tre\_a - ni -

The musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has two parts of lyrics. The piano accompaniment includes a grand staff (treble and bass clefs) and several empty staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score starts at measure 140.

Valor pueblo escogido

145

llan - tes bri - llan - tes que\_el mis - mo sol  
ma - les a - ni - ma - les por vues - tro\_a-mor

llan - tes bri - llan - tes que\_el mis - mo sol  
ma - les a - ni - ma - les por vues - tro\_a-mor

150

Sa - - - cu - de\_6  
ve - - - nid pas -

Sa - - - cu - de\_6  
ve - - - nid pas -

Valor pueblo escogido

153

The musical score consists of two vocal staves and piano accompaniment. The vocal parts are in G major and 3/4 time. The piano accompaniment includes a right-hand part with sixteenth-note patterns and a left-hand part with a simple bass line. The lyrics are in Spanish and are repeated in two versions.

no - chede\_oy el so - por sa - cu - de\_o no - - - che de\_oy  
to - res ved que\_es - tu - por ve - nid pas - to - - - res ved

no - chade\_hoy el so - por sa - cu - de\_o no - - - che de\_oy  
to - res ved que\_es - tu - por al Yn - fi - ni - - - to ved

156

el so - por de hoy  
que\_es - - tu - por ved

el so - por de hoy  
que\_es - - tu - por ved

6 3 6 3

Valor pueblo escogido

160

el so - por pues tus ful - go - res son mas bri - llan - tes que el  
que es - tu - por al in - fi - ni - to re - du - ci - di - - - to por

el so - por pues tus ful - go - res son mas bri - llan - tes que el  
que es - tu - por al Yn - fi - - ni - to re - du - ci - di - to por

6 3 6 3



164

mis - mo sol que el mis - mo sol.  
vues - tro\_a - mor por vues - tro\_a - mor.

mis - mo sol que el mis - mo sol.  
vues - tro\_a - mor por vues - tro\_a - mor.

Valor pueblo escogido

167

167

*p*

172

The musical score is written for a piano. It begins at measure 172. The first three staves are empty. The fourth and fifth staves contain a melodic line with a slur over the first two measures. The sixth and seventh staves contain a melodic line with dynamics *p*, *pp*, and *pp*. The eighth staff contains a rhythmic accompaniment in bass clef. The ninth staff contains a rhythmic accompaniment in bass clef with a different texture.

Valor pueblo escogido

177

Sa - cu - de ó no - che de oy el so - por sa - cu - de ó  
Ve - nid pas - to - res ved que\_es - tu - por al in - fi -

Sa - cu - de ó no - che de hoy el so - por sa - cu - de ó  
Ve - nid pas - to - res ved que\_es - tu - por al in - fi -

182

no - che de oy el so - por  
ni - to ved que\_es - tu - por

no - che de oy el so - por  
ni - to ved que\_es - tu - por

*pp*

*pp*

*pp* *pp* *pp*

Valor pueblo escogido

187

pues tus ful - go - res tus res - plan -  
al in - fi - ni - to re - du - ci -

pues tus ful - go - res tus res - plan -  
al Yn - fi - ni - to re - du - ci -

The musical score consists of nine staves. The first two staves are vocal lines with lyrics. The third staff is a piano accompaniment line. The remaining six staves are piano accompaniment lines, including a bass line at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score starts at measure 187.

*Fin*

[Al Signo dos veces]

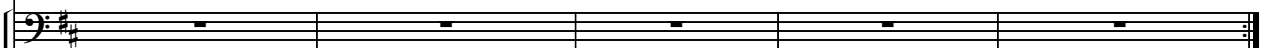
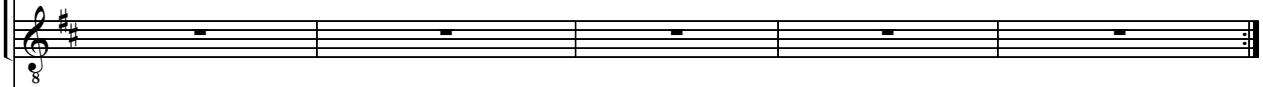
192



do - res tus res - plan - do - res son mas bri - llan - tes bri - llan - tes que\_el mis - mo sol.  
di - to re - du - ci - di - to y\_en-tre\_a - ni - ma - les a - ni - ma - les por vues - tro\_a - mor.



do - res tus res - plan - do - res son mas bri - llan - tes bri - llan - tes que\_el mis - mo sol.  
di - to re - du - ci - di - to en - tre\_a - ni - ma - les a - ni - ma - les por vues - tro\_a - mor.







# PUES QUE YA EL DESEADO

Villancico de Navidad, III nocturno, a cuatro con violines,  
viola, baxo y flautas (1807)

---

## Texto

[Introducción]

Coro

[1.] *Pues que ya el deseado*

*Quiso en fin nacer*

*Albricias pastores*

*Vamos a Belén*

[2.] *Dad gloria a los cielos*

*Dadle paz a Ysrael*

*Tocad instrumentos*

*Vamos a Belén*

[3.] *La dulce Zampoña*

*La flauta y rabel,*

*Modulad graciosos*

*Vamos a Belén*

Recitado

*Pastores, pues la noche,*

*Con el Bootes y el [Planeta]*

*El negro coche precipita*

*Y esconde sus capuces*

*A impulso zelos luce*

*Del sol recién nacido*

*[Guíe] a Belén*

*Y hagámosle un cumplido.*

*Ved las alegorías*

*Ceder al nacimiento del Mesías*

*Y pues es luz del mundo*

*Id rendirle omenage el más*

*profundo.*

[Aria]

[1.] *Entre escarchas y yelos*

*Niño divino*

*Tiritas y te abrasas*

*De amor y frío.*

*Ay Dios ¿quién así os obliga*

*A tan nimia humillación?*

*Ay Dios mi vida*

*Ay Dios tu amor.*

[2.] *Entre tantos horrores*

*Del crudo invierno*

*Dulce contraste*

*Que quanto es más el yelo*

*Tanto más ardes.*

[3.] *Entre dos animales*

*Buscaste el sitio*

*Del crudo invierno*

*Mantiene niño hermoso*

*De amor el fuego.*

[4.] *Entre pajas niñito*

*Dueño adorado*

*De amor el fuego*

*Raro prodigio*

*Tiritar y abrasarze*

*A un tiempo mismo.*



### Signatura

SBEC, Juan Paris, Exp. 04

### Incipit en particella de TiI

*Pues que ya el deseado*

### Datos de portada

Villancico/ para el 3°. Nocturno// *Pues q<sup>e</sup> ya el deseado*// a 4tro con Viol.<sup>s</sup>, viola, baxo y fl.<sup>s</sup> / año 1807.

### Características de los manuscritos:

La obra aparece descrita en el catálogo de Virtudes Feliú. Son ocho *particellas* manuscritas: Ti, A, T, VnI y VnII, Vla, FlI y II y Baxo. Posee además partitura manuscrita incompleta de 3 folios.

### Comentario

Se conserva autógrafo. Tanto las *particellas* como la partitura se localizan en el Fondo «Pablo Hernández Balaguer» de SBEC. La parte de flautas se encuentra contenida en la *particella* de «flautas 1<sup>a</sup> y 2<sup>a</sup>» para el Segundo Nocturno *Valor pueblo escogido* de este mismo año de 1807.

### Estructura

[Introducción] – Recitado – [Aria]

### Notas

-- Se ha sugerido la numeración a las estrofas, que no han sido especificadas por el compositor.

-- Ti, 58: ilegible en el original. Se sugiere *Planeta*.

-- Ti, 59, *re*<sub>1</sub>: negra.

-- Ti, 70: no consta, se sugiere *Guíe*.

-- Ti, 93-94: no constan segundo, tercer y cuarto textos en el original.

-- Ti, 97-100: ilegibles en el original.

-- Ti, 102, *sol*, *la*<sub>4</sub>, *si*: corchea y fusas.



-- Ti, 103, *si, do, re*: corchea y fusas. 

-- Ti, 106: no consta en el original.


-- Ti, 123, *la<sub>1</sub>-do<sub>1</sub>*: negra. 

-- A, 14, *mi*: negra con puntillo.

-- A y T, 20: ligadura con línea discontinua.

-- A, 21, *mi<sub>1</sub>*: negra.

-- T, 15: ligadura con línea discontinua.

-- FII y II, 20, *sol<sub>1</sub>-sol<sub>2</sub>*: negras con puntillo. 

-- FII y II, 34-37: cuatro compases de espera.

-- FIII, 15: ilegible en el original.


-- FIII, 52, *do<sub>1</sub>*: negra.

-- VnI, 5, *sol*: negra.

-- VnI, 20, *sol*: negra con puntillo.

-- VnI y II, 29, *sol<sub>4</sub>*: corchea. 

-- VnI, 38-39: ilegible en el original.

-- VnI, 93, *la<sub>1</sub>, fa, la<sub>2</sub>*: corchea y semicorcheas. 

-- VnI, 102: ilegible en el original.


-- VnI, 114: ilegible en el original.

-- VnII, 88, *la<sub>3</sub>*: corchea.

-- Vla, 13: ilegible en el original.

-- Vln, 76: *sol.* 

-- Vln, 125: ilegible en el original.

-- Bajo, 102,  $la_1$ : *la.* 

# Pues que ya el deseado

Villancico a cuatro con violines, viola,  
bajo y flautas. 3er. Nocturno, 1807

Juan Paris (España, ca. 1759-Cuba, 1845)

Trans.: Claudia Fallarero

[Introduccion] Coro  
*Allegro moderato*

**Tiple**  
*All.*  
Pues que ya  
Dad glo - ria  
La dul - ce

**Alto**  
*All.*  
Pues que ya  
Dad glo - ria  
La dul - ce

**Tenor**  
*All.*  
Pues q.e ya  
Dad glo - ria  
La dul - ce

**Flauta 1\***  
*4*

**Flauta 2\***  
*4*

**Violin 1\***  
*Coro*  
*Moderato*

**Violin 2\***  
*moderato*

**Viola**  
*All.*

**Baxo**  
*All. moderato*

Pues que ya el deseado

A musical score for the piece "Pues que ya el deseado". The score is written on ten staves. The first three staves are empty, with a measure rest in each. The fourth staff begins with a treble clef and a measure rest. The fifth staff begins with a treble clef and contains a melodic line. The sixth staff begins with a treble clef and contains a melodic line. The seventh staff begins with a treble clef and contains a melodic line. The eighth staff begins with a bass clef and contains a melodic line. The ninth staff begins with a bass clef and contains a melodic line. The tenth staff begins with a bass clef and contains a melodic line. The score is written in a single system with a brace on the left side.

10

[1.]Pues que ya el de - sea - do qui - so  
[2.]Dad glo - ria\_a los cie - los dad - le  
[3.]La dul - ce Zam - po - ña la

[1.]Pues que ya el de - sea - do qui - so  
[2.]Dad glo - ria\_a los cie - los dad - le  
[3.]La dul - ce Zam - po - ña la

[1.]Pues que ya el de - sea - do qui - so  
[2.]Dad glo - ria\_a los cie - los dad - le  
[3.]La dul - ce Zam - po - ña la

Pues que ya el deseado

16

qui - so\_en fin na - cer al - bri - cias al - bri - cias pas -  
dad - le paz a\_Ys - ra - el to - cad to - cad ins - tru -  
fla - u - ta y ra - bel mo - du - lad mo - du - lad gra -

qui - so\_en fin na - cer al - bri - cias al - bri - cias pas -  
dad - le paz a\_Ys - ra - el to - cad to - cad ins - tru -  
fla - u - ta y ra - bel mo - du - lad mo - du - lad gra -

qui - so\_en fin na - cer al - bri - cias al - bri - cias pas -  
dad - le paz a\_Ys - ra - el to - cad to - cad ins - tru -  
fla - u - ta y ra - bel mo - du - lad mo - du - lad gra -

The musical score consists of nine staves. The first three staves are vocal lines with lyrics. The remaining six staves are piano accompaniment, including a bass line. The score is in a common time signature and features various rhythmic patterns and melodic lines.



22

to - res va - mos va - mos a Be - lén va - mos va - mos va - mos va - mos  
men - tos  
cio - sos

to - res va - mos va - mos a Be - lén va - mos va - mos va - mos va - mos  
men - tos  
cio - sos

to - res va - mos va - mos a Be - lén va - mos va - mos va - mos va - mos  
men - tos  
cio - sos

3

Pues que ya el deseado

28

va - mos a Be - lén

va - mos a Be - lén

va - mos a Be - lén

*Pizz.*

*arco* *Pizz.*

*Pizz.*

*Pizz.*

Detailed description: This page of a musical score contains eight staves. The first three staves are vocal lines, each with the lyrics 'va - mos a Be - lén' written below. The first staff starts with a measure number '28'. The fourth and fifth staves are piano accompaniment for the vocal lines. The sixth and seventh staves are piano accompaniment for the bass line, with the instruction 'arco' above the sixth staff and 'Pizz.' above the seventh staff. The eighth staff is the bass line, with 'Pizz.' above it. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

33

The musical score is arranged in ten staves. The first three staves are empty. The fourth and fifth staves contain rhythmic patterns. The sixth staff contains a complex melodic line with many notes. The seventh staff contains a melodic line with some rests. The eighth staff is a bass line with a steady rhythm. The ninth and tenth staves contain melodic lines with rhythmic patterns.

Pues que ya el deseado

39

va - mos va - mos va - mos va - mos va - mos a Be - lén

va - mos va - mos va - mos va - mos va - mos a Be - lén

va - mos va - mos va - mos va - mos va - mos a Be - lén

*arco*

*arco*

3

44

va - mos va - mos va - mos va - mos va - mos a Be -

va - mos va - mos va - mos va - mos va - mos a Be -

va - mos va - mos va - mos va - mos va - mos a Be -

*f*

Pues que ya el deseado

49 [Da capo] *Al signo dos veces*

lén va - mos va - mos va - mos va - mos va - mos a Be - lén.

lén va - mos va - mos va - mos va - mos va - mos a Be - lén.

lén va - mos va - mos va - mos va - mos va - mos a Be - lén.

55 *Recitado* *Allegro*

Pas - to - res, pues la no - che, con el Boo - tes y\_el [Pla -

59 *Allegro*

ne - ta| el ne - gro co - che pre - ci - pi - ta y\_es - con - de sus ca - pu - ces

Pues que ya el deseado

63

a\_im - pul - so ze - los lu - ce del sol re - cién na - ci - do

67

[Gúí - e] a Be - lén



71

y ha - gá - mos - le - un - cum - pli - do. Ved las a - le - go - rí - as ce - der al na - ci - mien - to del Me - sí - as

76

y pues es luz del mun - do id ren - dir - le - o - me - na - ge el más pro - fun - do.

*sostenuto*

*pp* *pp*

*pp* *pp* *3* *3* *3* *pp* *3* *3* *p*

*sostenuto* *sostenuto*

*pp* *3* *3* *3* *pp* *3* *3*

*pp* *sostenuto* *pp* *3* *sostenuto* *3*

Pues que ya el deseado

81 [Aria]

81 [Aria]

85

[1.]En - tre\_es -  
[2.]En - tre  
[3.]En - tre  
[4.]En - tre

*pp*

89

car - chas y ye - los ni - ño di - vi - no  
 tan - tos ho - rro - res del cru - do in - vier - no  
 dos a - ni - ma - les bus - cas - te el si - tio  
 pa - jas ni - ñi - to due - ño\_a - do - ra - do

93

ni - ño di - vi - no  
 [cru - do in - vier - no]  
 [bus - cas - te\_el si - ma - les - tio]  
 [due - ño\_a - do - ra - do]

ni - ño di - vi - no  
 dul - ce con - tras - no  
 del cru - do\_in - vier - no  
 de\_a - mor el fue - go

3

*p*

*p*

*p*

Pues que ya el deseado

97

101

ni - ño di - vi - no ni - ño di - vi - no ni - ño di -  
te, dul - ce con - tras - te dul - ce con - tras - te dul - ce con -  
del cru - do\_in - vier - no del cru - do\_in - vier - no del cru - do in -  
ra - ro pro - di - gio ra - ro pro - di - gio ra - ro pro -

105 *Recitado*

vi - no ti - ri - tas y te\_a - bra - sas de\_a - mor y frí - o  
 tras - te que quan - to\_es más el ye - lo tan - to más ar - des  
 vier - no man - tie - ne, ni ño\_her - mo - so de\_a - mor el fue - go  
 di - gio ti - ri - tar y\_a - bra - sar - ze a\_un tiem - po mis - mo

*p*

*p*

109 [Fin]

de a - - mor y frí - o, de\_a - mor y frí - - o. Ay  
 tan - - - to más ar - des tan - to más ar - - - des.  
 de\_a - - mor el fue - go de\_a - mor el fue - - - go.  
 a un tiem - po mis - mo a\_un tiem - po mis - - - mo.

*p*

Pues que ya el deseado

[Duo de Tiples]

113 *Allegro*

Dios ¿quién a - sí quién a - sí os o - bli - ga Ay Dios quién a -

This block contains the musical notation for measures 113 through 116. It features a vocal line with lyrics and four instrumental staves (two treble clefs and two bass clefs) in a 6/8 time signature with a key signature of one sharp (F#).

117

sí quién a - sí os o - bli - ga quién a - sí os o - bli - ga a tan

This block contains the musical notation for measures 117 through 120. It continues the vocal line and instrumental accompaniment from the previous block, maintaining the same notation style and key signature.

121 *Al primer signo*

ni - mia hu - mi - lla - ción? ay ay ay Dios mi vi - da, ay mi vi - da ay ay Dios tu\_a - mor.

*Juan Paris, maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba (1805-1845). Villancicos de Navidad*, de la musicóloga MSc. Claudia Fallarero Valdivia, es el libro que da inicio a 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.

Este volumen contiene un breve estudio biográfico y contextual del compositor Juan Paris (Cataluña, ca. 1759-Santiago de Cuba, 1845), quien se dedicó a servir la música de la Catedral de Santiago de Cuba durante cuarenta años y contribuyó a mantener vigente en Cuba la tradición compositiva del villancico, representada en el siglo XVIII por su antecesor Esteban Salas.

Luego de una minuciosa labor de revisión, estudio y transcripción, se reproducen las ocho primeras obras de este autor que se publican en Cuba, pues no hay constancia alguna de que fueran impresas con anterioridad. Se trata de dos ciclos completos de villancicos de Navidad, uno compuesto en 1805, año en el que tomó posesión como maestro de capilla, y otro en 1807.

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 Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (CIDMUC), en el que también intervienen la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana y la Universidad de Valladolid, España.



Universidad de Valladolid

Aula de Música



Luthiers Sans Frontières