



PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

CRATILIO GUERRA SARDÁ

SANTIAGO DE CUBA (1835-1896)

Repertorio religioso

REVISIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN
Franchesca Perdigón



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-



CRATILIO GUERRA SARDÁ

SANTIAGO DE CUBA (1835-1896)

Repertorio religioso



PATRIMONIO MUSICAL CUBANO

CRATILIO GUERRA SARDÁ

SANTIAGO DE CUBA (1835-1896)

Repertorio religioso

REVISIÓN, ESTUDIO Y TRANSCRIPCIÓN
Franchesca Perdigón



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

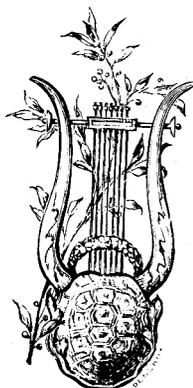
Miriam Escudero
María Antonia Virgili

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
- © Franchesca Perdigón

ISBN - 978-959-7216-03-2

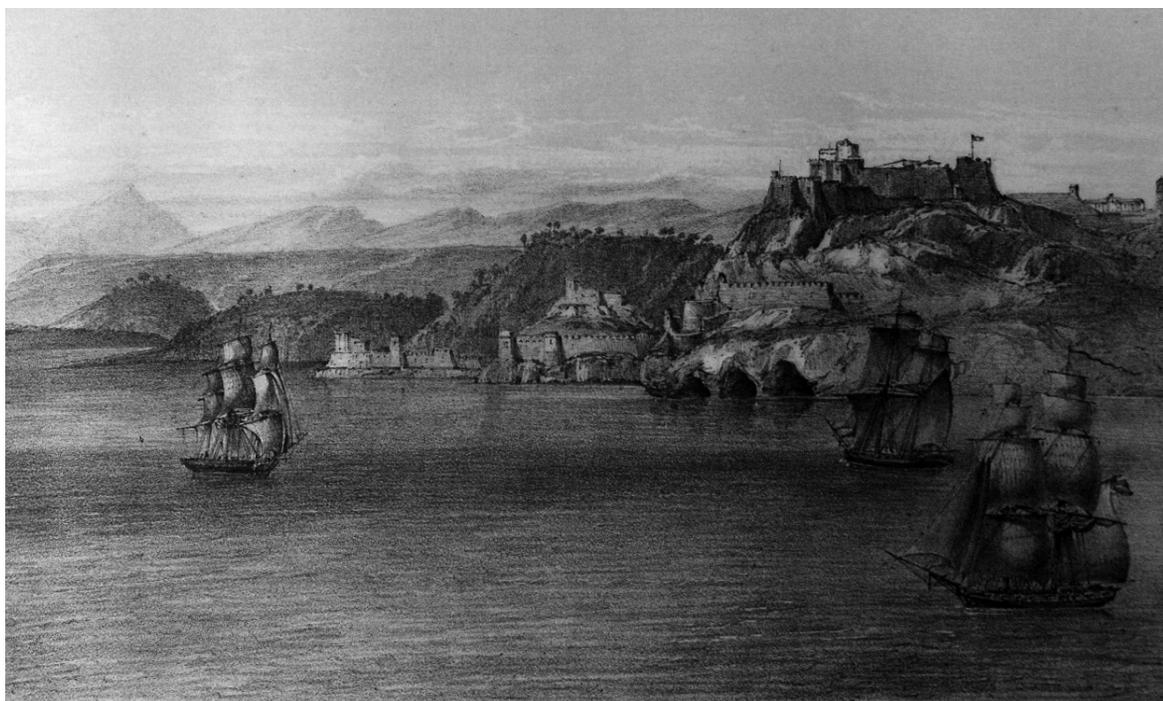
Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana
Calle G, No. 505, entre 21 y 23, Plaza de la Revolución, La Habana, Cuba

Edita

Ediciones Cidmuc

Imprime

PALCOGRAF. Palacio de las Convenciones



MORRO Y ENTRADA DEL PUERTO DE SANTIAGO DE CUBA
Litografía de Federico Mialhe (Bordeaux, 1810 – París, 1881)

Agradecimientos personales

Lic. Margarita Ruíz	Dra. María Antonia Virgili
Mons. Dionisio García, Arzobispo	Dra. Victoria Eli
Lic. Orlando Vistel	Dr. Jesús Gómez Cairo
Pbro. Jorge Catasús	Lic. Daria Abreu
Pbro. Valentín Sanz	Lic. Iránea Silva
Pbro. Justo Moro	Sr. Eduardo Delgado
MSc. Argel Calcines	Lic. Zoila Fernández
Sra. Lidia Pedreira	Sr. Roger González
MSc. Antonio López de Queralta	Sr. José Fernández

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
Conservatorio Esteban Salas

ÍNDICE

Presentación	9
Dra. Miriam Escudero	
Cratilio Guerra (1835-1896)	13
<i>y la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba</i>	
<i>Formación y trayectoria musical</i>	13
<i>Músico y maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba</i>	14
<i>Estancia en La Habana y retorno a Santiago de Cuba</i>	18
Repertorio religioso	21
<i>Contexto religioso en Santiago de Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX</i>	21
<i>Acerca de la música</i>	23
<i>Repertorio litúrgico</i>	
<i>Repertorio paralitúrgico</i>	
<i>Bibliografía citada</i>	34
Edición de las obras	37
<i>Criterios de transcripción</i>	37
<i>Abreviaturas</i>	38
Obras	
39	<i>Misa a tres voces en do mayor</i>
123	<i>Misa a tres voces con acompañamiento de bajones y órgano</i>
155	<i>Ave Maria</i>
179	<i>Sonata para Ofertorio</i>
197	<i>Versos al Cristo de la Misericordia</i>
205	<i>Plegaria a la Virgen de la Caridad</i>

PRESENTACIÓN

por Dra. Miriam Escudero

Este segundo volumen de la colección «Patrimonio Musical Cubano», que publica 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, se dedica al repertorio religioso de Cratilio Guerra Sardá, criollo oriundo de Santiago de Cuba, donde nació en 1835 y murió en 1896. Bien pudiera afirmarse, entonces, que es el primer músico autóctono de esa ciudad en lograr ser maestro de la capilla de música de su Catedral, depositaria, sin dudas, del más importante reservorio de música religiosa para el culto cristiano de la Isla durante los siglos XVIII y XIX.

Cratilio Guerra alternó su profesión de intérprete y compositor entre los repertorios destinados al culto de la Catedral de Santiago de Cuba y los géneros propios de la música de salón de su época. En el presente libro, su autora, Franchesca Perdigón Milá, se centra en el estudio y transcripción del repertorio religioso, el más abundante de la producción de este músico, dado que ostentó en dos ocasiones el ya citado título de maestro de capilla, aunque siempre en calidad de interino.

Después de la maestría de capilla del habanero Esteban Salas —finalizada en 1803—, ocuparán ese cargo cuatro músicos foráneos antes de que Cratilio Guerra sea nombrado para el mismo, por lo que deviene el segundo compositor criollo cubano que alcanzó esa posición en la Catedral de Santiago de Cuba. Aunque inició su formación como seise de la Catedral, no siguió la carrera eclesiástica, elemento importante a la hora de seleccionar los maestros de capilla. Esta doble condición de criollo y seglar ha de ser tenida en cuenta a la hora de juzgar su creación musical.

Franchesca Perdigón inició el estudio de este autor como tema de su tesina de licenciatura en Musicología en el Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA), bajo la tutoría de quien escribe estas líneas. El manejo de las fuentes del Archivo de la Catedral de Santiago de Cuba deriva de su labor como coordinadora del equipo de investigadores que, radicados en esa ciudad, forman parte del proyecto *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 es 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 inspira en el programa de Maestría en Música Hispana de la Universidad de Valladolid.

Aunque el repertorio religioso de Cratilio Guerra fue mayormente destinado a los oficios de la Catedral de Santiago de Cuba, en la actualidad se encuentra disperso en varios fondos. Una parte se localiza en el Archivo del Museo Arquidiocesano Santa Basílica Metropolitana Iglesia Catedral de Santiago de Cuba, pero también existen obras de este autor en la Biblioteca Elvira Cape, el Museo Nacional de la Música, la iglesia habanera de La Merced y la iglesia de San Francisco en Santiago de Cuba. Para el presente volumen hemos contado con la valiosa colaboración de las autoridades eclesiásticas de Santiago de Cuba, de la Congregación de la Misión de San Vicente de Paúl, así como de la dirección de la biblioteca y el museo.

A excepción de la *Plegaria a la Virgen de la Caridad* —compuesta e impresa en el siglo XIX, quizás por la connotación que tenía ya en ese entonces el culto a Nuestra Señora de la Caridad del Cobre—, y la versión facsimilar de la *Misa en do mayor para tres voces* publicada en 1961 por el musicólogo Pablo Hernández Balaguer, el resto de las obras que aquí se reproducen son totalmente inéditas.

La publicación de la obra de Cratilio Guerra viene a continuar la labor iniciada por Pablo Hernández Balaguer cuando, desde su puesto en la Universidad de Oriente, inició un proyecto de localización, transcripción, publicación y difusión del patrimonio musical de Santiago de Cuba. Para justipreciar en especial el patrimonio musical religioso destinado al culto cristiano en Cuba, ha de darse a conocer el legado de tantos compositores santiagueros. Es fundamental el estudio de esta música para desentrañar las claves de la identidad cultural cubana del siglo XIX, que hallará su máxima expresión en el ámbito religioso de la piedad popular.





CRATILIO GUERRA SARDÁ
(Santiago de Cuba, 1835-1896)

CRATILIO GUERRA (1835-1896)

y la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba

Formación y trayectoria musical

Según consta en el libro quinto de bautismos de blancos de la parroquia de Santo Tomás de Santiago de Cuba, Bonifacio Cratilio Guerra Sardá recibió ese sacramento el 6 de julio de 1835.¹ Había nacido un mes antes en el seno de una modesta familia del centro urbano.²

Sobre su formación musical, Pablo Hernández Balaguer declaró en sus escritos: «en esa ciudad estudió, aunque desconocemos el nombre de sus maestros» (Hernández, 1961a: s/n). Sin embargo, una carta dirigida por el propio Guerra al Cabildo eclesiástico, revela su participación desde 1843 como seise y tiple en las funciones que realizaba la capilla de música en esta fecha.³

Juan Paris ostentaba entonces el título de Maestro de Capilla (puesto que ejerció entre 1805 y 1845). Este compositor español, según apunta Alejo Carpentier en *La música en Cuba*, había sido piedra angular en la formación de los aficionados de la ciudad, al abrirle «las puertas de la catedral a todo aquel que amara la música» y fuera capaz de «leer, estudiar o ejecutar las partituras archivadas» (Carpentier, 1988: 161).

Aunque ello significó la formación de un impreciso número de músicos de la localidad a los que transmitió «las más puras tradiciones del siglo XVIII» (Carpentier, 1988: 161), se ignora si existió algún tipo de relación directa entre Cratilio Guerra, cuando niño, y aquel venerable maestro. La incertidumbre se debe a que Paris, hacia 1843, se encontraba achacoso, y Santiago Pujals de Labastida hubo de sustituirlo.⁴ Esta hipótesis la ratifica además el testimonio del compositor Laureano Fuentes Matons —contemporáneo de Guerra— cuando en su libro *Las artes en Santiago de Cuba*, nos indica que fue con Pujals que se efectuó su formación vocal (Fuentes, 1981: 176).

Sí sabemos que su ingreso oficial dentro del plantel, como tenor primero, tuvo lugar al arribar a los dieciocho años de edad,⁵ es decir, hacia 1853, y que a partir de entonces su

¹ Acta de bautismo de Cratilio Guerra Sardá (SAPIST, lib. 5 de bautismos de blancos, núm. 68, f. 116r).

² *Ibidem*.

³ «1866. Expediente relativo á la licencia que se le há concedido al Maestro de la musica de Capilla de esta Santa Iglesia Metropolitana Don José Ildelfonso Jimeno para pasar á la Península con objeto de restablecer su salud, y también consta la renuncia que desde la Villa de Madrid con fecha venite [sic] de Marzo de mil ochocientos Sesenta y nueve, y admitida en sesion extraordinaria celebrada el cinco de Junio del referido año» (SBEC, exp. A-180, f. 26r y 26v).

⁴ En SMEC, caja 11, exp. s/n dice: «acordó: que para en lo adelante, si hasta ahora no se há hecho, el maestro de Capilla ó el encargado actualmente Don Santiago Pujals por la enfermedad del propietario, apunte y exija [sic] las fallas á todo el que faltase [...] Santiago de Cuba diez y nueve de Setiembre de mil ochocientos cuarenta y tres años».

⁵ «Expediente sobre la provision en propiedad de las plazas que se hallaban vacantes en el coro y Capilla de música de esta Santa Yglesia Metropolitana, cuyos nombramientos han sido hechos por el Muy Venerable Cabildo a propuesta de los censores del Concurso de oposiciones, y aprobados por el excmo. Yllmo. Y Rmo. Sr. Arzobispo de esta Diocesis» (SMEC, caja 10, exp. s/n).

asistencia en varias plazas de la capilla como suplente⁶ y sus composiciones —más de setenta obras comprobadas—, permite suponer que la formación recibida en calidad de seise⁷ con Santiago Pujals —y tal vez con otros músicos pertenecientes a la misma institución—, no se limitó sólo al canto, sino al aprendizaje de asignaturas teóricas y al dominio de instrumentos como el violín, la viola, el violoncello, el contrabajo, el piano y el órgano.⁸

En otras fuentes relacionadas con Laureano Fuentes Matons, encontramos información acerca de la instrucción musical que recibió Cratilio Guerra fuera del predio catedralicio. Se trata, en primer lugar, de una libreta de apuntes que había pertenecido al mencionado artista. En ella se registra el nombre de Cratilio Guerra como parte de la relación de alumnos de violín que hacia 1846, atendía Fuentes, en su morada. Por otra parte, en el libro *Las artes en Santiago de Cuba*, Fuentes relaciona a este compositor entre los discípulos que participaron en el concierto inaugural de la Academia Santa Cecilia, fundada en 1846, anexa al Colegio Santiago.

Músico y maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba

En 1854, tuvo lugar la reestructuración de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba según la Real Cédula de 1852.⁹ En esta ocasión fueron cubiertas en propiedad las plazas que se encontraban vacantes o servidas por sustitutos. Cratilio Guerra logró ser aceptado para ocupar la de tenor primero luego de aprobar los obligados exámenes de oposición.¹⁰

Sirvió este puesto, por doce años aproximadamente, bajo la dirección de los maestros de capilla españoles Antonio Bardalunga¹¹ y José Ildefonso Jimeno,¹² hasta que pasó a ocuparse de la dirección de la capilla de música.

La relación de Cratilio Guerra con el puesto de maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Cuba, se inicia a mediados de la década de los sesenta cuando en 1865 José Ildefonso Jimeno —maestro de capilla en propiedad desde 1861— debió sustituir al organista primero: Isidoro García Metón, quien se encontraba de licencia en la Península. Dado que Jimeno no podía desempeñar las funciones propias de ambos puestos a la vez —maestro de capilla y organista— solicitó la colaboración de Cratilio Guerra, el que accedió ejercer como maestro interino, aunque sin nombramiento.¹³

⁶ «1866. Expediente relativo á la licencia que se le há concedido al Maestro de la musica de Capilla de esta Santa Iglesia Metropolitana Don José Ildefonso Jimeno...» (SBEC, exp. A-180, f. 26r y 26v).

⁷ Los seises debían adquirir sólidos conocimientos teóricos que les permitieran interpretar —al facistol— el canto llano, y el mensural cuando debían tomar parte de las festividades en que participaba la capilla. Allí es probable que Cratilio Guerra conociera y asimilara por primera vez la obra de Salas, Paris y de otros compositores extranjeros que exigiera de la participación de los triples.

⁸ «1866. Expediente relativo á la licencia que se le há concedido al Maestro de la musica de Capilla de esta Santa Iglesia Metropolitana Don José Ildefonso Jimeno...» (SBEC, exp. A-180, f. 26r y 26v).

⁹ El contenido de la Real Cédula aparece transcrito en SMEC, AC, 7 de diciembre de 1852, lib. 30, ff. 158-163v.

¹⁰ «Expediente sobre la provision en propiedad de las plazas que se hallaban vacantes en el coro y Capilla de música de esta Santa Yglesia Metropolitana, cuyos nombramientos han sido hechos p. el Muy Venerable Cabildo a propuesta de los censores del Concurso de oposiciones, y aprobados p. el excmo. Yllmo. Y Rmo. Sr. Arzobispo de esta Diocesis» (SMEC, caja 10, exp. s/n).

¹¹ Sacerdote y maestro de capilla en la catedral de Santiago de Cuba desde 1854 hasta 1858. Sucedió a Santiago Pujals.

¹² Hijo de Román Jimeno, dirigió la capilla desde 1861 hasta 1865. Sucedió a Antonio Bardalunga y dejó el puesto en manos de Cratilio Guerra.

¹³ «Espediente relativo a la licencia que solicita Don Ysidoro Garcia Meton organista primero de esta S. Y. M para

Un año más tarde, en julio de 1866, José Ildefonso Jimeno, decide marcharse a España y propone al Cabildo el nombramiento de Cratilio Guerra como maestro de capilla, enfatizando en que era justamente el músico santiaguero al que encontraba «más a propósito para dicho encargo».¹⁴ De esta forma, a la edad de 31 años, inicia Guerra su primer período de magisterio, aunque en calidad de interino.

De las pocas obras fechadas que se conservan, existe sólo una en la que consta que fue escrita dentro de este primer periodo de maestría de capilla. Se trata del gradual *Adorabo*, fechado el 30 de agosto de 1866, para dos tiples, dos violines, una viola, un contrabajo, una flauta y dos clarinetes. Según lo consignado en el título,¹⁵ fue concebida para dos festividades: la Dedicación de la Iglesia, que en el calendario litúrgico se ubica el 29 de agosto; y la Festividad de todos los Santos el 31 de octubre, ambas con la participación de las voces y la orquesta.¹⁶

Cratilio Guerra, aunque ocupado en todas las obligaciones propias de su cargo al frente de la capilla, mantenía la comunicación con Jimeno, según prueban tres composiciones —una *Misa*, un *Tantum Ergo* y un *Pange Lingua*— que enviara el músico español en 1868 a su suplente en Santiago. A dichas composiciones las acompañaba una carta en la que explicaba:

[estas composiciones son de] grande utilidad para esta catedral, no sólo por su sencillez [sic], sino por poder cantarse con una, dos o tres voces, y también con estas duplicadas, prestándose á demás á muchas y diversas combinaciones necesarias para cubrir las faltas que por enfermedad ó por otro motivo justificado pueden ocurrir en los días en que offician las voces y bajos.¹⁷

En la partitura del *Tantum ergo*, señala además que «este tantun ergo [sic] se puede ejecutar con las voces, los instrumentos de cuerda y las trompas, suprimiendo los demás instrumentos de ellos en caso de necesidad».¹⁸

El hincapié en este aspecto radicaba en la experiencia que habían tenido ambos maestros en una capilla inestable a causa de las reiteradas ausencias de los músicos que pertenecían a ella, tanto en calidad de propietarios como de suplentes. Por esa misma razón, como parte de sus funciones de maestro interino, Cratilio Guerra elaboró un nuevo reglamento «para evitar con su observancia las fallas de los individuos de la expresada capilla de música, y que las plazas sean servidas por sus propietarios y no por sustitutos» (Guerra, 1867). El mismo fue publicado con el beneplácito del cabildo eclesiástico en septiembre de 1867.

Pero de nada le valió la buena reputación obtenida por sus esfuerzos. En junio de 1869, al renunciar José Ildefonso Jimeno desde España al puesto de maestro, fue rechazada su solicitud para obtener la plaza en propiedad. En su lugar, uno de los canónigos del

pasar á la Península por un año con el objeto de restablecer su quebrantada salud» (SMEC, caja 10, exp. s/n).

¹⁴ SMEC, AC, 5 de junio de 1866, lib. 35, f. 161r.

¹⁵ El título propio de la obra es: «A la dedicacion de Yglesia y festividad de todos los Santos por C. Guerra 30 de agosto 1866».

¹⁶ SMEC, AC, 28 de enero de 1853, lib. 30, ff. 180-183v.

¹⁷ SMEC, AC, 3 de marzo de 1868, lib. 36, f. 78v.

¹⁸ Véase partitura de *Tantum ergo*, SMEC, Leg. 24, Exp. 20.

cabildo —el tesorero Don Francisco Canosa— propone a Antonio Guastavino —músico español y primer organista desde 1866—, pues «por escalafón y [...] conocimientos musicales creía que le correspondía el puesto».¹⁹

Es de suponer que Cratilio Guerra ante aquella disposición quedara resentido, pues enterado de la misma, y viéndose en desventaja por el favoritismo que gozaban en aquella sociedad los peninsulares para acceder a cualquier puesto de importancia, no se presentó a las pruebas de oposición. Por un tiempo se ausentó de los ensayos y funciones de la capilla de música, y alegó problemas de salud.

Sobre cómo se las agenció Cratilio Guerra para obtener el sustento económico en un período tan difícil, los documentos refieren que se mantuvo de la mitad del sueldo que le debía su suplente,²⁰ del importe que le reportaban las clases de solfeo, piano, canto, armonía que impartía, y de tocar el órgano en cuanto entierro, fiesta, u otra celebración particular pudiera asistir en las parroquias de Santo Tomás, Trinidad, El Cristo y hasta en la propia Catedral.²¹ Este hecho demuestra el carácter de oficio con el que Guerra asumía la actividad musical, pues, en aquella sociedad, cultivar la música y el resto de las artes era indicativo de un espíritu selecto y alto nivel cultural, en cambio podía significar todo lo contrario vivir de ella (Moreno, 1995:180).

En diciembre de 1874, a causa del «cisma eclesiástico» en el Cabildo eclesiástico de Santiago de Cuba,²² Antonio Guastavino —en calidad de sacerdote, junto a otros— se embarca hacia La Habana a disposición del Capitán General de la Isla, y Cratilio Guerra es convocado por el Cabildo religioso para ocuparse temporalmente de la dirección de la capilla de música. Bajo esta circunstancia, se desarrolla su segundo período de maestría interina, en la que continuó preocupado por el buen funcionamiento de la capilla de música aun cuando la rebaja de los salarios por mandato del Regente del Reino en 1869²³ había ocasionado numerosas ausencias y renunciaciones.²⁴

Entre las composiciones que realizara en esta etapa sólo se tiene constancia de una obra paralitúrgica y tres litúrgicas: *A ti Señor* (1871), *La Letanía n. 6 a tres voces* (1871), la *Misa a tres voces en do mayor* (1871), y la *Misa de pastorella*. Esta última, aunque su manuscrito carece de fecha, es mencionada en una de las cartas dirigidas al cabildo el 14 de julio de 1876, a tenor de la siguiente solicitud:

Siguiendo la costumbre establecida hace muchos años, de aumentar el número de voces y orquesta en los días de Navidad, Pascua, Año nuevo y Reyes para mayor solemnidad de esas funciones, y habiendo compuesto

¹⁹ SMEC, AC, 5 de junio de 1869, lib. 36, ff. 176v-177.

²⁰ Según el *Reglamento de la capilla de música...* (Guerra, 1867), los suplentes cobraban sólo la mitad del salario, la otra parte le correspondía al propietario de la plaza.

²¹ «Expediente instruido sobre la licencia que han solicitado los músicos de Capilla Don Cratilio Guerra, Don Felix Torres y Don Lino Benites con objeto de restablecer su quebrantada salud» (SMEC, caja 11, f. 16).

²² Se trata del cisma de Llorente. El regente del reino designó un arzobispo que no fue aprobado por la Santa Sede. Existió por tal motivo una momentánea división entre el clero en Santiago de Cuba: los que acataron al nuevo obispo y los que lo desobedecieron.

²³ SMEC, AC, 30 de julio de 1869, lib. 36, f. 193.

²⁴ En una carta dirigida al Deán del cabildo hacia el 15 de junio de 1875, expresó: «la Capilla esta muy pobre de voces y urge adquirirlas» (SBEC, exp. A-178).

espresamente [sic] una misa de pastorella a tres coros he necesitado de varios profesores que hoy me vienen cobrando con mucha razón.²⁵

La *Misa de pastorella*, probablemente escrita para Navidad, además del empleo de los medios sonoros establecidos en la plantilla (dos violines, viola, contrabajo, flauta y clarinete), incluye dos trombones, el fígle y los tímpanis, además de reforzar el conjunto coral «con varios profesores». Por tal motivo, Guerra contrataba a músicos ajenos al plantel quienes debían ser pagados con el dinero de la fábrica de la Iglesia, y en ocasiones, con el que se recaudaba de las fallas.

El segundo período de maestría se prolongaría hasta 1878. Año en el que nuevos sucesos lo separan de la capilla, esta vez de manera definitiva.

Sólo en la compilación de biografías realizadas por Ramón Martínez Martínez se hace referencia a la razón por la que Cratilio deja la capilla y marcha hacia La Habana. En esa fuente se refiere que: «Allá por los años 1875 al 1878 el Cabildo de la Catedral aconsejó a Cratilio para evitarle sinsabores políticos, se fuera por un tiempo a la Habana» (Martínez, 1938: s/n). Pero, las actas capitulares del cabildo eclesiástico confirman que las razones de su separación fueron otras.

Compleja se había tornado la situación socio-política en Cuba hacia 1878. Diez años de lucha entre las autoridades españolas y los insurrectos cubanos, habían ocasionado graves estragos en la región oriental del país. Los mismos repercutieron negativamente en el ámbito económico, sector en el que España había impuesto una injusta política restrictiva. Ningún alivio representaba para entonces ostentar un puesto de la capilla, después de la rebaja de salario sufrida en 1869. Padre de cuatro hijos a quienes debía mantener junto a su esposa, una madre anciana y cinco hermanas,²⁶ Cratilio fue víctima de la crisis social que desencadenó la situación descrita. Lo acontecido aquel año, durante la celebración del culto a San José, fue un ejemplo de ello.

En el acta capitular del 4 de marzo de 1878 se relata que Cratilio Guerra se presentó a dirigir el canto completamente «destemplado por la bebida».²⁷

Cuatro meses más tarde se le considera, por parte del Cabildo, como un «espíritu insubordinado», «irrespetuoso», «resistente» y «rebelde»²⁸ cuando al prepararse una celebración de cierta importancia en el santuario del Cobre, Cratilio Guerra niega la colaboración de cinco cantantes expresando que «nada quería hacer en obsequio del cabildo».²⁹ Lo relatado fue suficiente para que fuera expulsado del puesto, incluso sin derecho a reclamar su plaza de tenor primero a la que nunca había renunciado. A partir de entonces no se vuelve a mencionar su nombre en las actas capitulares hasta veinte años después, cuando al regresar de La Habana, hace donación de la *Misa sobre motivos del Himno de Santiago*,³⁰ tal vez para ganar el favor del cabildo de la Catedral. Según indica el título, se inspira en el *Himno a Santiago*, obra que probablemente gustara a las altas jerarquías eclesiásticas.

²⁵ Carta de Cratilio Guerra Sardá, maestro de capilla interino, solicitando al Cabildo de la Catedral de Santiago de Cuba el pago de músicos ocasionales, Santiago de Cuba, 14 de enero de 1876 (SBEC, exp. A-178, f. 4).

²⁶ «1866. Expediente relativo á la licencia que se le há concedido al Maestro de la musica de Capilla de esta Santa Iglesia Metropolitana Dn José Ildefonso Jimeno para pasar á la Península con objeto de restablecer su salud...» f. 26v.

²⁷ SMEC, AC, 4 de marzo de 1878, lib. 38, f. 140v.

²⁸ SMEC, AC, 5 de julio de 1878, lib. 38, ff. 149v-150.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ SMEC, AC, 4 de agosto de 1891, lib. 41, f. 110v.

Estancia en La Habana y retorno a Santiago de Cuba

La carencia de documentos fidedignos sobre la trayectoria artística de este compositor en la ciudad de La Habana, impide detallar, hasta el momento, ese episodio de su vida. Serafín Ramírez, en su libro *La Habana artística*, refiere, que en aquella ciudad dio clases de piano, dirigió orquestas y ejerció como organista en varias iglesias hasta regresar a Santiago por la muerte de su hijo primogénito y la desaparición de otro (Ramírez, 1881: 448).

Por su parte, en la compilación de biografías que realiza Ramón Martínez Martínez, se ubican espacios en los que probablemente se moviera este compositor en la capital: el Colegio de Belén a cargo de los Jesuitas, y el de los padres Escolapios de Guanabacoa. Según apunta, en ellos se desempeñó como maestro y director de orquesta. Menciona también el colegio laico de María Luisa Dolz donde fungió como profesor de música y piano (Martínez, 1938: s/n).

Lo cierto es que en algunos de sus manuscritos, se ofrecen informaciones que relacionan a este autor con algunas iglesias de La Habana.

Es el caso del *Ave Maria*,³¹ partitura que si bien se encuentra en la catedral de Santiago de Cuba, consta que fue reproducida por copistas habaneros entre 1890 y 1894 —años en los que se encontraba viviendo en la capital—, para ser interpretadas en las iglesias de La Merced y probablemente, en la de Regla.³²

Datos registrados en el impreso de otra composición, nos confirman la labor que como maestro desempeñó durante su estancia en La Habana. Se trata del vals *Adios Pilar!*, «dedicado á la Señorita Pilar Lluy y Hernández por su profesor Cratilio Guerra», que fue impreso en La Habana por Anselmo López.

Como músico profesional, Cratilio Guerra Sardá debió desdoblarse en cuantas ocupaciones le fuera posible para poder subsistir. En ese sentido tenemos como reseña una nota que recogió *El Álbum*, semanario de literatura publicado en Santiago de Cuba el 10 de mayo de 1891, donde se ilustra el estado en que se encontraba el músico en la capital, antes de regresar a su ciudad natal:

El lunes último habrá tenido efecto en La Habana un gran concierto a beneficio del notable músico hijo de esta ciudad Don Cratilio Guerra el que tras largos años de infatigables trabajos se encuentra hoy pobre, y abatido por cruel enfermedad. No dudemos que el público de La Habana y la colonia de Santiago de Cuba, allí residente, habrá hecho esfuerzo porque el resultado de la fiesta corresponda a su notable objeto. El producto de ella según tenemos entendido, servirá para su traslación a esa ciudad [es decir a Santiago de Cuba].³³

³¹ Según referencia tomada de *El archivo de música de la iglesia habanera de La Merced*, de la musicóloga Miriam Escudero, el eminente historiador Pedro A. Herrera le comentó que el *Ave Maria* había sido compuesta para el pbro. Pedro Muntada, rector de los Escolapios de Guanabacoa, donde se conserva la partitura original (Escudero, 1998: 40).

³² La portada de la *particella* de B en HIMer, posee el siguiente cuño: «Congregación La Misión/ San Vicente de Paul/ Convento de la Merced Habana» y el siguiente dato: «copia de J. G. Habana, agosto 30/91». En una nota escrita a lápiz en la *particella* de CII en HMNM, se recoge lo siguiente: «Tomás C. Rubio/ Fro 1894/ Gabriel Liam/ Sra de Regla/ 8 de Septiembre/ 190(?)».

³³ Semanario *El Álbum*, 10 de mayo de 1891, año I, núm. 1, s/p.

En julio de 1891 se encontraba nuevamente en su ciudad natal, según indica una de las páginas de la mencionada publicación. En la misma se anuncia al público como profesor de solfeo, piano, canto, escritura musical y armonía radicado en una de las casas de la calle San Tadeo.³⁴

Aunque no tuvo más oportunidad para formar parte como músico de la capilla de la catedral, siguió ejerciendo como organista y dirigiendo orquestas en festividades realizadas en otras iglesias.

Un ejemplo de ello lo atestigua el citado semanario cuando Desiderio Mesnier y Cisneros, párroco de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, convoca a los fieles a las fiestas en honor de la patrona de dicho templo en abril de 1892. Allí se menciona la participación de una escogida orquesta que interpretaría una «hermosísima plegaria compuesta *ad hoc* por el maestro Don Cratilio Guerra»,³⁵ probablemente bajo su dirección.

De este modo, Cratilio Guerra continuó ejerciendo como compositor de música religiosa vinculado al servicio de las iglesias santiagueras hasta su muerte, acaecida el 5 de marzo de 1896.

³⁴ *Ibíd.*, 13 de julio de 1891, año I, núm. 18, s/p.

³⁵ *Ibíd.*, 3 de abril de 1892, año II, núm. 48 s/p.

REPERTORIO RELIGIOSO

Contexto religioso en Santiago de Cuba durante la segunda mitad del siglo XIX

Según el *Reglamento para la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba*, confeccionado hacia 1867 por el maestro de capilla Cratilio Guerra Sardá, alrededor de ciento treinta celebraciones religiosas¹ debían ser oficiadas durante todo el año litúrgico en la sede santiaguera, a mediados del siglo XIX (Guerra, 1867).

Entre dichas celebraciones se diferenciaban las de primera y segunda clases. En las de primera, participaba toda la capilla, mientras en las de segunda, sólo las voces y los bajos. La distinción entre ellas estaba en correspondencia con la magnificencia que debía darse a determinadas funciones, por ejemplo, las que tenían lugar en tiempos de Navidad y Semana Santa; así también a las de Corpus Christi y Santiago Apóstol (patrono de la ciudad), fechas en las que se realizaban procesiones fuera del templo con la participación y apoyo del gobierno civil y militar.

Sin embargo, según documentos testimoniales de la época, la participación popular en dichas celebraciones no siempre fue lo suficientemente solemne y espontánea como se pretendía. En una carta pastoral escrita en 1878 por el Arzobispo de Santiago de Cuba José Martín Herrera y de La Iglesia, luego de reconocer la disminución del fervor religioso con el cambio de las circunstancias sociales, aclara:

[que el Sumo Pontífice] tan tolerante en reducir el número de fiestas, ha declarado que no ha sido su ánimo que sufra menoscabo el honor debido al Señor y á sus Santos, ni autorizar la relajación de las costumbres, sino mover con su conducta a los católicos tibios y perezosos a que celebren religiosamente las pocas fiestas que quedan subsistentes.²

De esta actitud desenfadada que al parecer caracterizó a algunos sectores de la población que asistían a las celebraciones religiosas oficiales, fueron testigos no pocos extranjeros de paso por Santiago de Cuba durante el siglo XIX.

Samuel Hazard, en su visita a Santiago en 1841, al presenciar una procesión que recorría la ciudad en Semana Santa, advirtió: «Debo confesar que muchos no daban muestra de la piedad que la ocasión exigía, pues constantemente se reían» (Hazard, 1918: 292). «Objeto de grandes risotadas» dentro del templo, fue el sermón del arzobispo Antonio María Claret, pronunciado en la Catedral con motivo de la fiesta de la Candelaria de 1858. La causa fue su acento catalán y porque «en vez de decir pecado dijo pacado y por condena-

¹ De esas ciento treinta, veintisiete eran celebradas sólo si caían domingo.

² Cartas Pastorales del Excmo e Illmo Sr Arzobispo de Santiago de Cuba al clero y fieles de su Archidiócesis sobre las sectas francmasónicas, los días festivos y el matrimonio (1883), p. 26.

do, condenadu» (Bacardí, 1913: 225-226). Carolina Wallace observó —hacia 1867— que los sermones religiosos en la Catedral y la misa de tropa que se celebraba en la iglesia de San Francisco, tenían más «el aire de encuentros sociales que de otra cosa» (Wallace, 2005: 46). Hippolyte Piron, por su parte, anotaba en 1857, respecto a las damas: «se asiste, pues a la iglesia para ser vista, admirada, por eso no es sorprendente que se exhiban allí sus más bellos adornos» (Pirón, 1995: 24). Este mismo autor señalaba también la despreocupación por el silencio respetuoso en medio de las funciones religiosas, ya que junto al rezo del rosario de las viejas devotas, se escucha el «ruido más alegre de las conversaciones mundanas mantenidas al lado de ellas» (Pirón, 1995: 74). Finalmente afirma en sus escritos:

No existe otro pueblo en el mundo más apto para acomodar la religión a su régimen de vida; hacen de ella una amiga complaciente, que se pliega a todas sus fantasías; ellos imploran con la mayor fe del mundo, las gracias del todo contrarias al espíritu divino y a las leyes de la iglesia (Pirón, 1995: 41).

Pero, a pesar de las manifestaciones visibles de *indiferentismo* o distanciamiento que mostraban algunos sectores del pueblo ante los actos religiosos oficiales, se intensificó la religiosidad y la piedad popular. La historiadora Olga Portuondo, en su libro *Entre esclavos y libres de Cuba Colonial*, ofrece información importante acerca de las prácticas devocionales de los cabildos de negros y mulatos santiagueros en el siglo XIX (Portuondo, 2003: 177-194). Constata que desde los inicios de la década del sesenta del siglo XIX, a pesar de la actitud reacia que comenzó a manifestar la Iglesia ante sus prácticas religiosas,³ muchas fueron las instancias presentadas por la población negra ante el Arzobispo para la fundación de nuevas corporaciones. Estos poseían en sus casas-templos un altar para la colocación de su imagen patronal, por lo general una advocación mariana, la cual sacaban en procesión y festejaban con prácticas matizadas por sus creencias religiosas de antecedente africano.

En contraparte, se hallaban las cofradías de blancos, de negros o mixtas. En estas congregaciones religiosas, a diferencia de los cabildos de negros —en las que predominaba el sincretismo ritual—, se mantenía el respeto por la ortodoxia católica (Portuondo, 2003: 177-194). No obstante, hubo una expresión religiosa más espontánea,⁴ inspirada en devociones populares como las del Sagrado Corazón de Jesús, o la Inmaculada Concepción, entre muchas otras.

Pero la devoción más significativa para la población fue la consagrada a la Virgen de la Caridad del Cobre, tal y como lo comprobó el arzobispo Antonio María Claret y Clará a su llegada a Santiago de Cuba hacia 1851.

A los (quince) días de nuestra llegada fuimos a visitar a la Imagen de la Santísima Virgen de la Caridad del Cobre, a cuatro leguas de la capital,

³ Según Olga Portuondo, en toda la primera mitad del siglo XIX, sus prácticas religiosas poco ortodoxas fueron consentidas por las autoridades eclesiásticas, porque los practicantes manifestaban el fervor religioso en los templos católicos y contribuían con jugosos donativos a su sostenimiento, pero la situación dio un giro hacia los inicios de la década de los 60. Se les prohibió mantener en la casa-templo sus íconos patronales (Portuondo, 2002: 178).

⁴ No existió ninguna obligación para participar o pertenecer a dichas corporaciones, los cofrades se asociaban espontáneamente, y rendían devoción sincera a sus patronos espirituales.

que es tenida en mucha devoción por todos los habitantes de la Isla, así es que es una capilla muy rica por los muchos donativos que presentan sus devotos de todas partes.⁵

La devoción a la Virgen de la Caridad se intensificó aún más en el transcurso de la segunda mitad del siglo XIX, y adquirió un significado de cubanía al iniciarse en 1868 la Guerra de los Diez Años contra España.

En resumen, las circunstancias socio-culturales e ideológicas antes analizadas, influirían terminantemente en el campo creativo musical religioso en Santiago de Cuba, acentuando aún más el proceso de secularización de la composición destinada al culto. La música que sonó dentro de la Catedral de Santiago de Cuba, sobre todo a partir de la década de los 60 del siglo XIX, fue compuesta e interpretada casi rotundamente por músicos seculares. Así mismo, proliferó todo tipo de composiciones en lengua vernácula con mayores influencias profanas.⁶ Tan es así que en 1862 las autoridades eclesiásticas tuvieron que circular un decreto con la siguiente advertencia:

Es un abuso que debe eliminarse [...] el que en la Misa solemne, además del canto de la misma misa, se cante en el coro por los músicos alguna aria ó motete en lengua vulgar.⁷

Acerca de la música

Repertorio litúrgico

Las composiciones litúrgicas de Cratilio Guerra Sardá, constituyen el máximo exponente de elaboración artística dentro de su creación. Hasta el momento, su catálogo registra cuarenta obras que fueron destinadas a las funciones oficiales de la Iglesia.⁸ De ellas, han sido seleccionadas para su publicación, la *Misa en do mayor*, la *Misa a tres voces con acompañamiento de bajones y órgano*,⁹ el *Ave Maria* a dos voces y la *Sonata para Ofertorio*.

Misa a tres voces en do mayor

En 1961, como parte de la labor de rescate y difusión del repertorio musical religioso y profano localizado en los fondos del Museo Bacardí y el archivo arquidiocesano de la Catedral

⁵ Referencia tomada de Portuondo, 1995: 214.

⁶ Tengamos en cuenta que en el culto católico del siglo XIX, el papel protagónico lo jugaba el sacerdote y demás clérigos que oficiaban ante una asamblea de fieles que, en cambio, estaban obligados a permanecer en actitud pasiva. Por lo que la música religiosa para aquella sociedad debía constituir un factor dinamizante.

⁷ Decreto del 22 de marzo de 1862 (*Acta Sanctae Sedis*), tom. 3, en *Boletín oficial del Arzobispado de Santiago de Cuba*. Año XXII, sábado 13 de noviembre de 1886.

⁸ No todas en buen estado de conservación o completas.

⁹ Cratilio Guerra Sardá escribió en total cinco misas. La *Misa sobre motivos del Himno de Santiago* posee errores de copia, en cambio la *Misa de pastorella* y la *Misa a dúo en re mayor*, se hallan incompletas.

de Santiago de Cuba, Pablo Hernández Balaguer publicó, con el apoyo de la editorial de la Universidad de Oriente, la *Misa a tres voces en do mayor* de Cratilio Guerra Sardá en versión facsimilar.

A cincuenta años de este esfuerzo, consideramos necesario la reedición de una de las obras de mejor factura, una de las más hermosas y, quizás, la más representativa del estilo de este autor, de la cual existen pocos ejemplares a causa de la poca cantidad de impresos que se hizo en su primera edición. La versión que ahora publicamos se trata de una reedición corregida pues, tras una revisión exhaustiva del impreso, constatamos determinados errores de copia que fueron enmendados para facilitar la interpretación de la composición en la actualidad.¹⁰

De la *Misa a tres voces en do mayor* se conservan cinco manuscritos de diferentes épocas. El más antiguo que conocemos data de marzo de 1871. Del mismo sólo han perdurado la *particella* autógrafa de segunda voz y las *particellas* de cornetín y trombón, copiadas por Lino Pérez Zayas.¹¹ De 1876, data la siguiente copia —según consignan algunas *particellas*— que prescinde de los instrumentos de viento metal y posee tres partes vocales, flauta, dos violines, clarinete en *do* y contrabajo. La última copia en *particellas* —de la que sólo se tienen partes vocales— indica como fecha «octubre de 1878».¹²

Se sabe que la única partitura completa que se conserva de esta obra perteneció a Enrique Pérez Cisneros, según consta en un cuño de propiedad que aparece estampado en el documento, con fecha 28 de diciembre de [18]95. Cisneros fue organista segundo de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba de 1895 a 1897.¹³ En este manuscrito se halla también la rúbrica de Francisco Barthelemy, copista santiaguero que fue el último propietario del manuscrito, según aclara Pablo Hernández Balaguer, en los apuntes que sirvieron de introducción a la publicación príncipe de esta obra (Hernández, 1961: s/n).

En esa última versión, se conserva el *instrumentarium* de la copia de 1876 (partes vocales, flauta, dos violines, clarinete en *do* y contrabajo), pero se añade una parte de violoncello. Es posible que el propio Cratilio haya cambiado la instrumentación en función de los medios sonoros con los que contaba el padre Desiderio Mesnier y Cisneros en la Iglesia de los Dolores, hacia 1895. Como se apuntó anteriormente, a ese templo estuvo vinculado, tras su regreso de La Habana, pocos años antes de morir.

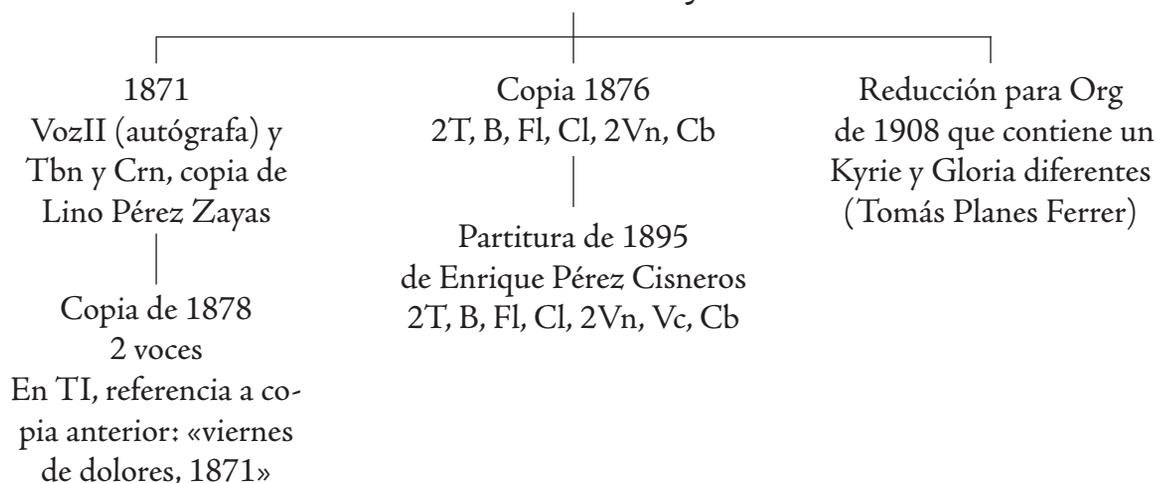
Además de las copias (con sus pequeñas variaciones de formato), se conserva una «partitura para órgano, arreglada por T[omás] Planes [Ferrer]/ Santiago de Cuba, Agosto de 1908» de la *Misa a tres voces en do mayor*. Esta resulta ser un arreglo titulado *La Perla*, en la que sólo el Kyrie y el Gloria difieren del resto de la misa original. Se desconoce si la versión de Tomás Planes —compositor santiaguero que vivió entre finales del siglo XIX y principios del XX, propietario del manuscrito para órgano—, se limitó sólo a realizar la reducción para órgano, o si él es, además, el autor del Kyrie y Gloria que difieren de la obra original (véase tabla a continuación).

¹⁰ Pablo Hernández Balaguer no transcribió la misa en cuestión, sino que publicó el facsímil de una copia de la partitura datada en 1895.

¹¹ SBEC, Cratilio Guerra, exp. 12.

¹² SMEC, leg. 26, exp. 41.

¹³ «1895. Contiene dos oficios y una instancia sobre diferentes asuntos» (SMEC, caja 10, f. 4r).

Misa a tres en do mayor

Relación de los manuscritos que se conservan de la *Misa a tres voces en do mayor* de Cratilio Guerra.

En cuanto a las características de estilo, en la *Misa a tres voces en do mayor* resalta el engarce temático con que se logra la unidad del ciclo. Para ello se apropia de elementos pertenecientes a diversos géneros en boga en su ámbito músico-popular. Rasgos de la canción de salón, de la melódica operística, vals, mazurcas..., diferencian musicalmente cada parte de la obra, en dependencia del sentido que emana del texto litúrgico.

En el inicio del Gloria encontramos, por ejemplo, una clara entonación de mazurca en el ritmo que realiza el violoncello. Tal vez el sentimiento de júbilo que encierra esta parte del texto litúrgico —en el que después de glorificar a Dios se hace alusión al ámbito terrenal— sugirió a Cratilio Guerra la idea de expresar esa emoción con una de las danzas más bailadas en la época.

Así encontramos que selecciona un vals para representar el sentido de acción de gracias del *Gratias agimus tibi* y, en cambio, en el Credo, el *Crucifixus* es entonado en el registro —más dramático— del bajo, a la manera de un aria o canción de salón.

Esta suerte de susesión de géneros aparece en varias de las composiciones litúrgicas de mayor elaboración escritas por Cratilio Guerra, y es una característica que puede observarse claramente en esta *Misa*, tanto a nivel del ciclo, como en las partes que poseen un texto más extenso como el Gloria y el Credo, en los que alternan la mazurca, el vals, la canción de salón...

Esa manera de enlazar los temas, se encuentra en los *Divertissement*,¹⁴ género que formaba parte del repertorio habitual de las reuniones o tertulias de la época a las que asistía Cratilio Guerra. Su participación queda descrita de manera muy escueta en el libro de Laureano Fuentes que menciona a ambos artistas como intérpretes de *Divertissement* —Fuentes en el violín y Cratilio Guerra acompañándolo en el piano—, en 1859, en la Academia Santa Cecilia situada en la mansión de Antonio Vinent y Gola (Fuentes, 1981: 242).

¹⁴ El mismo era una suerte de combinaciones de danzas y fragmentos operísticos sin aparente ilación.

El procedimiento alude también a los conciertos que eran ofrecidos por las bandas militares, tipo de agrupación que, al estallar la revolución de Yara (en 1868) contra el gobierno español, proliferó considerablemente en Santiago de Cuba, como en otras localidades del oriente del país, ya que se trasladaban junto a sus batallones para hacer frente a los insurrectos. Estas bandas militares, además de cumplir su función en el frente, se involucraban también en la vida civil de las ciudades pues realizaban retretas en los parques y plazas públicas.

En esas presentaciones ofrecían un programa variado en el que se podían escuchar uno tras otro, los géneros en boga en la época como marchas, valsos, danzas criollas, mazurcas, potpurri de aires populares, fragmentos operísticos, himnos, etc. Esta práctica queda evidenciada en el siguiente programa anunciado en el periódico *El Redactor*, de 1864, correspondiente a una retreta ofrecida por una de las tantas bandas que residieron por algún tiempo en Santiago de Cuba:

1. *Sinfonía de la ópera Semiramis* [sic]
2. *Coro y aria de tiple de la ópera Macbeth*
3. *Wals La Rosa*
4. *Contradanza*
5. *Pasodoble*¹⁵

Del mismo modo, el procedimiento caracteriza a la zarzuela, modalidad teatral muy difundida en el teatro Reina Isabel II de Santiago de Cuba, con la puesta en escena de obras pertenecientes a compositores españoles o cubanos como las de Laureano Fuentes Matons. En las pocas partituras de este autor que se conocen en la actualidad,¹⁶ puede comprobarse la combinación de diversos géneros, propios de la música folklórica, de la música popular más elaborada y de la música foránea, necesarios para conferirle unidad y coherencia al libreto.

De este modo, el lenguaje musical de la *Misa a tres voces en do mayor* es una síntesis creativa de referentes sacros y profanos, resultado de la movilidad de Cratilio Guerra entre diversos espacios de creación musical. La composición, sin lugar a dudas, tuvo el reconocimiento de sus contemporáneos, pues desde 1871 se continuó interpretando hasta los primeros años del siglo XX.

Misa a tres voces con acompañamiento de bajones y órgano

En general, las misas de Cratilio Guerra presentan las cinco partes litúrgicas que conforman el ordinario de este oficio religioso, aunque musicalmente separa el *Sanctus* del *Benedictus*. Una excepción se halla en la *Misa a tres voces con acompañamiento de bajones y órgano*, pues carece de Gloria, probablemente, por haber sido destinada a alguna celebración en Adviento o Cuaresma, tiempos litúrgicos en los que se prescinde de este texto de la misa.

La mención de «acompañamiento de bajones», en el título de esta misa, hace reflexionar sobre el uso que podría tener el término bajón para la segunda mitad del siglo XIX.

¹⁵ *El Redactor*, jueves 17 de marzo de 1864, año 31, núm. 64.

¹⁶ En SBEC sólo se encuentran dos zarzuelas: *Desgracias de un tenor de pecho* y *Un purgante refrescante*.

Según se constata en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, el bajón (antecesor del fagot) todavía era empleado «como parte del coro en algunas obras con acompañamiento orquestal de los ss. XVIII y XIX [...]». Los últimos bajones catedralicios pudieron ser escuchados durante las primeras décadas del s. XX, según testimonio oral [...] de su empleo en procesiones y entierros» (Kenyon, 1999: 65). En la capilla santiaguera se hace mención de este instrumento desde el siglo XVII —sin poder precisarse con exactitud su fecha de inserción— hasta inicios del siglo XIX, según testimonian, por ejemplo, las *particellas* de bajón de obras de Esteban Salas como en el villancico *Si al ver en el Oriente*. Sin embargo, por el momento no se ha encontrado ningún documento que revele la continuidad del instrumento en el siglo XIX.

Tal vez el término se haya seguido empleando para designar, de manera general, aquellos instrumentos que con características tímbricas similares solían realizar la función de bajo. Es el caso, por ejemplo, del fagot, instrumento que evidentemente reemplazó al bajón.

Resulta significativa la pobre participación del fagot en el repertorio de Cratilio Guerra.¹⁷ Esta característica obedece, tal vez, al hecho de que los fagotistas¹⁸ de la capilla de la Catedral de Santiago de Cuba, hacia la década de 1870, asistían muchas veces a ese recinto con el figle en lugar del fagot,¹⁹ pues al parecer, el instrumento y sus accesorios no se encontraban con facilidad en la ciudad de Santiago de Cuba.²⁰ El figle, en cambio, poseía un mayor uso en la vida musical profana de la segunda mitad del siglo XIX, por lo tanto, podía encontrarse con mayor facilidad ofertas para su compra o arreglo.

Lo cierto es que el figle sí se reitera en muchas composiciones de Guerra. Además es mencionado entre los instrumentos que relaciona el Reglamento de 1867, omitiéndose en cambio el fagot.

Otro argumento posible es la relación de esta *Misa* con un momento litúrgico al que sólo correspondía el acompañamiento de los denominados bajos. Según el reglamento de 1853 (el más antiguo que se conserva),²¹ la capilla de música sólo tenía participación en aquellas funciones que, ya fueran ordinarias o extraordinarias, se especificaban en el citado documento. En el resto de las festividades no resonaba el gran formato, tan sólo las ocho voces de la capilla y los «bajos o bajones» en el coro.²²

¹⁷ El fagot sólo figura entre las *particellas* del *Himno a Nuestra Señora del Sagrado Corazón* que se halla en la HIMer, copia de Joaquín Zón, pero desconocemos si fue incluido por el propio compositor, o por algún arreglista anónimo, para su interpretación en iglesias habaneras.

¹⁸ Domingo Guillén y Primo Martínez, fagotistas del coro derecho e izquierdo, respectivamente, de la Catedral de Santiago de Cuba.

¹⁹ En acta capitular del 17 de marzo de 1860 (SMEC, AC, lib. 33, f. 9v) se lee lo siguiente: «Se dio [...] cuenta de un memorial del Pbro Don Damian Limia [...] manifestando que ha practicado las más vivas diligencias para llevar su cometido y sólo ha hallado en toda esta ciudad un solo fagot, [...] también se ha presentado Don Primo Martínez, primer fagot que ha desempeñado por espacio de seis años dicho destino con el figle».

²⁰ En un expediente de música de la capilla queda plasmado el permiso que pide Domingo Guillén para marchar a la península en busca de un fagot que no encuentra en venta en la Isla (SMEC, caja 10, f. s/n).

²¹ «Reglamento de la capilla de música» de 1853 (SMEC, AC, 28 de enero de 1853, lib. 30, ff. 180r-185r).

²² Según el *Diccionario técnico de la música* de Felipe Pedrell, se denominaba así, al «espacio alrededor del altar de las catedrales [...], y en la parte posterior superior en la mayoría de las parroquias», donde se rezaba o cantaba diariamente las Horas canónicas u Oficios divinos. Es también el término que se le daba a los quince prebendados congregados en aquel sitio para rezar. Los mismos se situaban a ambos lados del arzobispo que los presidía. Esta disposición explica la existencia de un coro derecho y otro izquierdo de cantantes integrados por los capellanes quienes, junto a los seis, eran los encargados de entonar —a veces alternadamente— el canto llano al facistol dirigido por el sochantre y acompañados por los bajones.

Por otra parte, es posible también que el violoncello y el contrabajo estuviesen comprendidos en las llamadas «plazas de bajo»,²³ pues los mismos, junto al órgano y fígle, integran el formato de una *Misa a tres voces* compuesta por Modesto Borrell —músico de la capilla de Santiago de Cuba en la segunda mitad del siglo XIX— para las fiestas del Glorioso Patriarca San José, las de San Felipe y Santiago, y la de La Santa Cruz. Todas, según marca el mencionado Reglamento de 1853, debían ser oficiadas por las voces y los bajos.

Con relación a los medios sonoros empleados en la *Misa a tres voces con acompañamiento de bajones y órgano* de Guerra, se conserva una partitura para tres voces y órgano (guión)²⁴ en la Biblioteca Elvira Cape de la ciudad de Santiago de Cuba. Por su parte, en el Museo Archidiecésano de la Catedral de esta misma ciudad, existen *particellas* sueltas de tres voces, clarinete (en *do*), dos violines, dos violoncellos (doblando las voces), contrabajo y fígle.

Si bien el título de la obra indica sólo el acompañamiento de órgano y bajones —en este caso, probablemente el fígle y el contrabajo— las *particellas* de clarinete, violín primero y violín segundo, hacen pensar que la obra pudo haber sido arreglada para otra ocasión. Tal vez algún tipo de celebración, que aun prescindiendo del texto del Gloria, exigiera la participación de toda la capilla. Las diferencias de escritura que se establecen entre el manuscrito del guión, las *particellas* de voces, fígle y contrabajo, con las de clarinete, violines primero y segundo, y violoncello contrastan entre sí y argumentan tal suposición. Además de las diferentes caligrafías musicales. Mientras que una parte de los manuscritos aparece datada en 1880, las *particellas* de clarinete, violines primero y segundo y violoncello carecen de fecha.

Es posible que la extraña mención de «acompañamiento de bajones» en la *Misa a tres voces con acompañamiento de bajones y órgano* de Cratilio Guerra, correspondiera al uso del fígle —sustituto del fagot en la capilla de música de la Catedral de Santiago de Cuba hacia la segunda mitad del siglo XIX—, del violoncello y el contrabajo, a los cuales se les siguió llamando, por antonomasia, con el nombre del instrumento que en el pasado cumplió las mismas funciones en las festividades de la catedral de Santiago de Cuba: el bajón.

En cuanto al tratamiento vocal en esta *Misa*, llama la atención el protagonismo que adquiere la voz de bajo, a la que está destinado el mayor número de solos. Este comportamiento es muy probable que se deba a las posibilidades vocales de los cantantes que ocupaban los puestos en esta cuerda, como Fabrizioano Calzado y Mariano Vaillant. Ambos, según recuerda Laureano Fuentes en su libro, destacaron en los salones de la burguesía santiaguera en la interpretación de la canción de salón y de repertorio operístico.²⁵

En general, el pensamiento que predomina en el lenguaje de esta *Misa* es el homófono-armónico, aunque en ocasiones utiliza como recurso de composición ciertos rasgos polifónicos expresados en un tratamiento imitativo de la textura, pero sin perder la claridad del texto. Ocurre en varias partes del Credo —como al inicio del texto *Et resurrexit* y de *Et vitam venturi*— y en el *Sanctus*, parte que se inicia con una breve entrada fugada de las voces.

²³ En una carta de Domingo Guillén y Primo Martínez dirigida al Sr. Dean y Cabildo el 28 de octubre de 1856, expresan: «Don Domingo Guillén y Primo Martínez músicos empleados en el Coro y Capilla de esta Sta Iglesia Catedral con las plazas de bajos [...]» (SMEC, exp. s/n, folio suelto).

²⁴ Nombre que reciben las reducciones para voces y teclado.

²⁵ Sobre la participación de Mariano Vaillant y Fabrizioano Calzado como intérpretes de fragmentos operísticos y canciones de salón, véase *Las artes en Santiago de Cuba*, de Laureano Fuentes, pp. 153-154, 171, 199-200, 209-210, 231, 235, 238, 241, 242, 243, y *Crónicas de Santiago de Cuba*, de Emilio Bacardí (tomo III), p. 249.

Ave Maria

La práctica artística de Cratilio Guerra se inicia a mediados del siglo XIX, período en el que la ópera italiana fascinaba no sólo al público europeo, sino también a la gran mayoría de los melómanos cubanos. Satisfacer esta demanda se convirtió en uno de los objetivos de los criollos pudientes de Santiago de Cuba en ese afán por elevar el prestigio de su ciudad.

Aunque en 1825 ya se tiene noticia de funciones operísticas programadas en el teatro de la Marina o el *Coliseo* (Orozco, 2005: 278), según consta en el libro *Las artes en Santiago de Cuba* de Laureano Fuentes, en 1839 se realizaba la primera gestión en Italia con el fin de contratar una compañía de ópera de «primer orden» (Fuentes, 1981: 138-139). A partir de ese momento, numerosas compañías italianas y de otros países de Europa, vinieron a representar óperas en teatros como el Coliseo, sito en el barrio de la Marina —inaugurado en 1822 y clausurado en 1846— (Orozco, 2005: 280-289), el Reina Isabel II —inaugurado en 1850— (Orozco, 2005: 292), y en no pocos escenarios improvisados que se levantaron en la ciudad, como el del Centro —1849— (Fuentes, 1981: 169), el Comercio —1867-1870— (Fuentes, 1981: 355), y muchos otros en casas particulares (Fuentes, 1981: 165).

Sin embargo, no fue el teatro el único espacio en el que se pudo escuchar el repertorio operístico italiano de la época. Este podía ser apreciado en el marco de veladas y tertulias que tenían lugar en los salones, así como en los parques y plazas, toda vez que en ellos tenía lugar una retreta.

Estos conciertos, convertidos en el pasatiempo fundamental en la vida de los ciudadanos insulares, fueron considerados «*opera économique*» por Carolina Wallace (Wallace, 2005: 43), ya que sin pagar, podía cualquiera disfrutar de temas de óperas, sólo con estar cerca de su radio de acción, sin distinción de clase o color.

Sin lugar a dudas, tal como se muestra en la partitura del *Ave Maria a dos voces* que publicamos en esta oportunidad, el influjo de este tipo de música dejó su huella en algunas composiciones sacras de Guerra. Es necesario señalar que la influencia operística no fue asimilada exclusivamente en los espacios antes descritos, sino que el propio repertorio sacro del archivo de música de la Catedral de Santiago de Cuba se nutría de partituras religiosas italianizantes como las de Vincenzo Righini, Saverio Mercadante, Hilarión Eslava y Mariano Rodríguez de Ledesma, entre otros.

El italianismo del *Ave Maria* de Cratilio Guerra, se verifica principalmente en la melódica de perfil operístico. Sobre todo en los solos, donde predominan los contornos más amplios del fraseo, una mayor diversidad interválica, así como ligeras ornamentaciones que no atropellan la emotividad del texto. Fue escrito en la época en la que se divulgaba principalmente la creación de Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti y Giuseppe Verdi.

El influjo operístico se observa además en la *cadencia* con que finaliza la obra a cargo del dúo de voces, pero también en los recursos de instrumentación: ornamentaciones melódicas, trinos, *staccatos* y contracantos que son realizados sobre todo por la flauta, los clarinetes y el violín primero, de conjunto con los solos vocales.

A juzgar por el número de copias que posee esta composición con diferentes fechas, sitios de interpretación, copistas y músicos... consideramos que el *Ave Maria* fue, junto a la *Misa a tres voces en do mayor*, una de las obras más conocidas y gustadas de Cratilio Guerra Sardá entre mediados del siglo XIX y principios del XX.

Sonata para Ofertorio

En cuanto a la música instrumental en función litúrgica, Cratilio Guerra compuso seis obras, *Ofertorio para orquesta*, dos *Sonata para Ofertorio*, *Andante religioso para violín y piano*, *Andante religioso para clarinete* y *Marcha religiosa*. De entre ellas, se ha seleccionado la *Sonata para Ofertorio*, obra que a pesar de encontrarse incompleta (carece de violín primero) constituye junto a las misas una de las obras de mayor elaboración dentro del catálogo de este compositor.

La *Sonata* está conformada por flauta, dos clarinetes en *do*, un trombón, violín segundo, violoncello y contrabajo. Aunque carece del violín primero, es totalmente comprensible y no se pierde su esencia, quizás porque —como es común en el entramado orquestal clásico—, la flauta o el clarinete primero podían doblar la melodía que el violín primero ejecutaba.

Su estructura y relaciones temáticas no coinciden con la forma *allegro* de sonata, sino más bien con la que se verifica en las danzas criollas pues su estructura es binaria y cada parte contrasta en tonalidad y aire (*re menor* y *moderato*, la primera; *re mayor* y *allegro*, la segunda).

El Ofertorio es uno de los momentos más solemnes de la liturgia católica romana, pues son llevados al altar, el pan y el vino que en manos del Sacerdote —y por el misterio de la transustanciación— se convierten en cuerpo y sangre de Jesucristo. Este momento de la eucaristía solía alargarse pues no sólo se llevaban las especies al altar, sino que, mientras el sacerdote realizaba las oraciones pertinentes, se recogían las ofrendas. Quizás ello explique la estructura abierta de su segunda parte, en la que se indica la reiteración de la misma —en al menos una de las *particellas*— pero sin una clara señal del fin.

En esta composición el sentido ceremonioso de la ocasión es patente en la primera parte de la obra. Expresada en una introducción bastante amplia en comparación con la poca extensión de la pieza en general, y una estructura armónica cuya factura de secuencias descendentes cromáticas, recuerdan el efecto de cascada suscitado por Federico Chopin en algunas de sus composiciones pianísticas.

En cambio, la solemnidad pretendida se va trastornando con el inicio de un tema *cantabile*, llevado por la flauta y el clarinete primero. Ese tema anuncia el sentido festivo —ajeno ya al significado solemne-ritual del Ofertorio— que caracteriza la segunda parte, sobre todo, a causa de la relevancia que adquiere el ritmo. El clímax del fragmento se localiza precisamente en el momento en que la flauta, clarinetes y violín interpretan un tema en unísono sobre una base rítmica que alude al *paso doble*.

Como sucede con la *Misa a tres voces en do mayor*, uno de los aspectos más interesantes de esta composición destinada al uso litúrgico, se halla en las claras referencias a la música profana de su contexto. Con este proceder, Guerra correspondía al gusto musical de los feligreses católicos de su época. Por esta razón podemos colegir que su música cumplió con dos funciones: una utilitaria, aplicada al servicio de la liturgia, y otra hedonista, destinada a la complacencia estética.

Repertorio paralitúrgico

Versos al Cristo de la Misericordia

Las composiciones paralitúrgicas son todas aquellas cuyo texto, escrito por lo general en lengua vernácula, no aparece recogido en canon literario establecido por la iglesia. Se conciben para actos religiosos ajenos a los servicios oficiales de la Misa: el rezo del Rosario, novenas, vigiliyas, procesiones, entre otras muchas prácticas devocionales que podían tener lugar antes de comenzar o al terminar la Misa; como añadidos a la liturgia de las horas del Oficio Divino; en el marco de las celebraciones que realizaban las cofradías.

En la segunda mitad del siglo XIX disminuye considerablemente la producción de villancicos, el género más representativo del repertorio paralitúrgico en etapas anteriores. No obstante, proliferan otros géneros desarrollados como resultado de una creciente necesidad de expresión de la piedad popular: letrillas, gozos, versos, trisagios, etc.

Si bien el proceso de modernización que se impulsó desde el primer tercio del siglo XIX en Santiago de Cuba trajo aparejada cierta pereza religiosa,²⁶ no predominó en la población santiaguera el espíritu antirreligioso o ateo.²⁷ Más bien se intensificaban o surgían en el seno del pueblo la veneración a determinadas advocaciones. En la propagación de estas devociones, desempeñaron un importante papel las cofradías.

Versos al Cristo de la Misericordia, es una de las obras de Cratilio Guerra cuyo título coincide con el nombre de una de las cofradías de blancos más antigua que existió en la iglesia de Santa Lucía. Acerca del título y la fecha de su fundación, poseemos dos referencias documentales. En el libro *Iglesias y capillas del Arzobispado de Santiago de Cuba* de José de la Trinidad Rodríguez, se menciona la «Hermandad del Santísimo Cristo de la Misericordia», fundada en 1754 por algunos devotos fieles a Cristo (Rodríguez, 1890: 122). En cambio, Emilio Bacardí, en sus crónicas, refiere que «Por breve de su Santidad Benedicto XIV, se constituye en la iglesia de Santa Lucía la Cofradía “de la escuela de Cristo, con el título Nuestro Señor Jesucristo de S. Román (Hermandad de la Misericordia)”» (Bacardí, 1925: 193).

Lo cierto es que la remisión a la mencionada confraternidad, no sólo se encuentra en el título de la obra, sino en el texto de una novena a la misma advocación, que se conserva impresa en la sala Colección Cubana de la Biblioteca Nacional de Cuba.²⁸ Como confirma la musicóloga Miriam Escudero en su más reciente publicación (Escudero, 2011: 106-109), la misma fue escrita por Esteban Salas, quien al parecer tuvo parte activa en dicha congregación, en tiempos en los que fungía como maestro de capilla de la Catedral y profesor de filosofía y teología del colegio Seminario San Basilio el Magno. Su texto fue tan popular que, entre 1792 y 1855, se hicieron al menos una impresión y tres reimpressiones.

El manuscrito de la composición de Cratilio Guerra carece de fecha, y aunque esta celebración tenía lugar preferentemente en el mes de septiembre, no podemos asegurar que

²⁶ Entiéndase, ante las celebraciones oficiales de la Iglesia Católica. Para profundizar más sobre los males que aquejaban a la Iglesia santiaguera a mediados del siglo XIX, véase Reynerio Lebroc (1992): *San Antonio María Claret, Arzobispo de Cuba*, Madrid, Misioneros hijos del Ido. Corazón de María.

²⁷ Además de los ejemplos analizados en el epígrafe anterior, debe recordarse el empuje que tomó el espiritismo en su variante científica y cruzada, en el seno de la sociedad santiaguera de mediados del siglo XIX. Para profundizar sobre el tema véase José Millet (1996): *El espiritismo. Variantes cubanas*. Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

²⁸ Se conservan dos ejemplares: uno que data de 1854 y otro de 1855.

esta obra haya sido compuesta para el tiempo previsto pues, en la página de recomendación del ejemplar publicado en 1855, se orienta:

aunque el tiempo ordinario para hacer esta novena sea (aquí en la ciudad de Cuba) el mes de Setiembre, comenzándola el día cinco y concluyéndola la víspera de la exaltación de la Santa Cruz, en cuyo día se le hace fiesta principal del Señor; empero, cada uno puede hacerla en cualquier tiempo que considere le sea útil practicarla [...].²⁹

Aun cuando no es posible precisar si Cratilio Guerra perteneció a la Hermandad de la Misericordia, esta composición es una prueba más de la pervivencia de dicha congregación centenaria hacia la segunda mitad del siglo XIX.

La obra está escrita para dos voces acompañadas de dos violines, violoncello y contrabajo. Guerra no especifica a qué tipo de voces están destinados estos versos, pero a juzgar por la sencillez de la línea melódica, la ausencia de pasajes solísticos o de lucimiento, el movimiento por 3^{ras}, 4^{tas} y 6^{tas} con una gran estabilidad rítmica a causa del estilo silábico, y el registro medio en que estas se mueven, podemos afirmar que no exigía de la interpretación de cantantes con condiciones especiales.

Plegaria a la Virgen de la Caridad

Entre las celebraciones paralitúrgicas de Santiago de Cuba, destaca el lugar que ocupó la veneración por la Virgen María, a quien Cratilio Guerra dedicó varias composiciones. Entre ellas hemos escogido la *Plegaria a la Virgen de la Caridad*, advocación que en el transcurso del siglo XIX cobra significado de identificación nacional.

La composición está dedicada a Don Antonio Barjau, canónigo que integró el cabildo eclesiástico a mediados del siglo XIX. Su texto pertenece al poeta y presbítero Emilio de los Santos Fuentes y Betancourt (Bacardí, 1923: 15, 16 y 92). Fue impresa, sin poder precisarse la fecha, en la litografía de E. Navarro y E. Lamy. Hasta el momento, de esta obra sólo se conserva el ejemplar impreso que se encuentra en el archivo de la Biblioteca Elvira Cape. Por esta razón, y por tratarse de una de las pocas composiciones que se conservan entre las dedicadas a la Virgen de la Caridad del Cobre en el siglo XIX, la obra ha sido escogida para una nueva edición.

La estructura de la *Plegaria a la Virgen de la Caridad* es estrófica. Fue escrita para una voz con un sencillo acompañamiento de piano u órgano. Muchas son las partituras de autores del siglo XIX donde figura el piano como sustituto del órgano o escritas expresamente para el mismo. Esto está relacionado con los lugares en los que se realizaban estas actividades, no siempre dentro del templo, sino también en casas privadas y en los propios salones en los que se entonaban arias de ópera, como ocurría con los conciertos sacros que en oca-

²⁹ «Novena a Jesucristo crucificado, bajo la advocación del Señor de la Misericordia/ Titular de la Cofradía de la misma apelación establecida en la iglesia de Santa Lucía de esta ciudad de Santiago de Cuba/ Compuesta por el Presbítero don Estevan de Salas, maestro de capilla de esta santa Metropolitana iglesia. Ex Lector de Filosofía y Teología, escolástica y moral. Ex Rector del colegio seminario de san Basilio Magno y de san Francisco Javier de esta misma ciudad/ Cuba, 1854. Impresa en la oficina de la viuda é hijos de Espinal, calle de san Pedro número 51».

siones eran realizados por la Sociedad Filarmónica (Fuentes, 1981: 238). Tal circunstancia quizás explica que la voz para la que fue compuesta la plegaria apunte a una interpretación infantil o femenina pues el registro se mueve entre el si_2 y el do_4 .

La melodía de la *Plegaria...* es en general sencilla, reitera los saltos de 6^{tas}, 7^{mas} y 8^{vas}, pequeños giros arpegiados y cromáticos. Existe en su introducción una clara influencia del pensamiento romántico, al indicar la partitura «*misterioso*». Este carácter lo trasmite apoyándose sobre un giro alrededor de un acorde disminuido en el registro grave y el unísono. Esta obra a solo en compás de 3/4 y aire de vals, recuerda la factura de pequeños *lieder* o canciones de salón.

En general, es muy probable que el papel protagónico que desempeñó el pueblo en las celebraciones paralitúrgicas haya influido en el uso de un lenguaje musical más sencillo, el empleo más frecuente del piano, la amplitud de la tesitura vocal hacia el registro agudo —tal vez por la participación de la mujer—, y la presencia de una música instrumental sin una clara función litúrgica.



Bibliografía citada

BACARDÍ, E. (1908-1929) *Crónicas de Santiago de Cuba*, recopiladas por Emilio Bacardí Moreau, Barcelona, Tip. de B. Bauza y Tip. Hermanos Arroyo.

CARPENTIER, A. (1988) *La música en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas.

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

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, maestro de capilla de la catedral de Santiago de Cuba (1764-1803)*, Valladolid, Cidmuc, Oficina del Historiador, Universidad de Valladolid.

FUENTES, L. (1981) *Las artes en Santiago de Cuba. Estudio de un libro, su autor y la órbita de ambos*. (Edición glosada por Abelardo Estrada), La Habana, Letras Cubanas.

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.

HAZARD, S. (1928) *Cuba a pluma y lápiz*, La Habana, La moderna poesía.

HERNÁNDEZ BALAGUER, P. (1961a) *Misa en do mayor para tres voces y orquesta*, Santiago de Cuba, Universidad de Oriente.

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

KENYON DE PASCUAL, B. (1999) «Bajón». En CASARES, E. (Ed.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, *ad vocem*.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, R. (1938) *Biografías de personajes injustamente olvidados*, compiladas por Ramón Martínez Martínez, tomo III, Santiago de Cuba, Arroyo.

MORENO, M. (1995) *Cuba-España, España-Cuba. Historia común*, Barcelona, Grijalbo.

OROZCO, M. E. y SÁNCHEZ, L. (2005) «Teatro, modernización y sociedad urbana: De Coliseo a Reina Isabel II en Santiago de Cuba (1800-1868)», *Anales del Museo de América*, Madrid, núm. 13.

PIRÓN, H. (1995) *La isla de Cuba*, Santiago de Cuba, Oriente.

PORTUONDO, O. (2003) *Entre esclavos y libres de Cuba colonial*, Santiago de Cuba, Oriente.

RAMÍREZ, S. (1881) *La Habana artística. Apuntes históricos*, La Habana, Imprenta del E. M. de la Capitanía General.

RODRÍGUEZ, J. DE LA T. (1890) *Iglesias y capillas del Arzobispado de Santiago de Cuba*, Imprenta Ibérica.

SALAS, E. (1854) *Novena a Jesucristo crucificado, bajo la advocación del Señor de la Misericordia*, Santiago de Cuba, Oficina de la viuda é hijos de Espinal.

WALLACE, C. (2005) *Santiago de Cuba antes de la guerra*, Santiago de Cuba, Oriente.



EDICIÓN DE LAS OBRAS

De las sesenta y ocho composiciones de Cratilio Guerra Sardá que se conocen en la actualidad, hemos seleccionado para la presente publicación seis obras religiosas que se encuentran en buen estado de conservación. Se trata de la *Misa a tres voces en do mayor*, la *Misa a tres voces con acompañamiento de bajones y órgano*, la *Sonata para Ofertorio*, el *Ave Maria a dúo*, la *Plegaria a la Virgen de la Caridad* y *Versos al Cristo de la Misericordia*. Todas ellas, obras que por su belleza y fina factura, consideramos figuran entre las más representativas de su lenguaje musical religioso.

El repertorio de Cratilio Guerra se halla desmembrado en seis fondos o archivos, y particularmente estas obras se localizan en el Museo Archidiecésano de la Catedral de Santiago de Cuba (SMEC), la Biblioteca Elvira Cape de Santiago de Cuba (SBEC), la iglesia de La Merced de La Habana (HIMer) y en el Museo Nacional de la Música (HMNM).

Las composiciones son en su mayoría inéditas, excepto dos obras que fueron impresas con anterioridad y que proponemos en calidad de edición corregida: la *Plegaria a la Virgen de la Caridad*, a finales del siglo XIX en Santiago de Cuba, y la *Misa a tres voces en do mayor*, en 1961, por la Universidad de Oriente.

Organizadas por géneros, se comentan aquellos aspectos modificados en la transcripción, datos que ofrecen al intérprete la información necesaria para esclarecer su ejecución.

Criterios de transcripción

- En cuanto al repertorio litúrgico, se ha normalizado la ortografía y la división en sílabas a partir de libros litúrgicos afines.
- En los casos en los que se ha ajustado la división en sílabas del texto y su posición con respecto a los sonidos, se ha comentado en la crítica.
- En aquellos fragmentos con errores de copia, el transcriptor, siguiendo la lógica de la estructura y tonalidad de la obra, los ha completado indicándolos entre corchetes y lo ha señalado en la crítica.
- No se han transcrito las alteraciones de precaución cuando se trata de sonidos alterados en la armadura de clave.
- Se prescinde del signo de octava arriba o abajo y se transcribe en el registro real.
- Aquellos pasajes cuya escritura aparece reducida por el uso de signos de repetición, han sido transcritos en ejecución real.
- Sólo se han colocado los signos de dinámica y articulación que aparecen indicados en las *particellas* originales.

Abreviaturas

A: alto	SMEC: Santiago de Cuba, Museo Eclesiástico Catedral
AC: Acta Capitular	
SAPIST: Santiago de Cuba, Archivo Parroquial de la Iglesia Santo Tomás	SUO: Santiago de Cuba, Universidad de Oriente
B: bajo	T: tenor
Bar: barítono	Tbn: trombón
Cb: contrabajo	Ti: tiple
Cl: clarinete	Tp: trompa
Crn: cornetín	v: verso
exp.: expediente	Vc: violoncello
f.: folio	Vla: viola
ff.: folios	Vn: violín
Fg: fagot	
Fi: figle	
Fl: flauta	
HIMer: Habana, iglesia de la Merced	
HMNM: Habana, Museo Nacional de la Música	
Inv.: inventario	
lib.: libro	
núm.: número	
Ob: oboe	
Org: órgano	
Pn: piano	
r: recto	
S: soprano	
SBEC: Santiago de Cuba, Biblioteca Elvira Cape	

MISA

a tres voces en do mayor

Signatura

SBEC, Cratilio Guerra, exp. 12/ SMEC, leg. 26, exp. 41

Incipit en partitura

*Kyrie eleison/ Et in terra pax/ Patrem omnipotentem/ Sanctus, sanctus, sanctus/
Benedictus qui venit/ Agnus Dei*

Datos en portada de particella de B

Voz 3^{ra} /Misa en Do mayor/ á tres voces/ y/ orquesta/ por/ Cratilio Guerra./ Marzo/ 1871/ F^{no}. C^{do}. Cop Dbre 1878

Características de los manuscritos

En SBEC: Se encuentran dos partituras de esta composición. Una en muy buen estado de conservación, manuscrita, con carátula para Voz I, Voz II, Voz III, Fl, Cl (en do), VnI, VnII, Vc y Cb. Hojas apaisadas en formato de folio (22cm x 31cm).

La otra partitura se halla incompleta, pues comienza a partir del final del Credo, en mal estado de conservación para Voz I, Voz II, Voz III, Fl, Cl (en do), VnI, VnII, Vc y Cb. Hojas apaisadas en formato de folio (22cm x 31, 5cm).

Se hallan también 14 *particellas* en mal estado con manchas de humedad, TI, TII, 2 de B, Voz II, Fl, CII/II (en do), Tbn (incompleta), Crn (en la)(incompleta), 2 de VnI, VnII, Vc, Cb, en formato de folio (22cm x 31,5cm).

En SMEC: Se conservan en buen estado 4 *particellas* manuscritas: TI, Voz I, Bar y B en formato de folio (21,5cm x 30,5cm).

Comentario

La composición está recogida en el catálogo de Pablo Hernández Balaguer. Existe una sola *particella* autógrafa correspondiente a la Voz II que se localiza en SBEC, exp. 12. El resto son copias de Lino Pérez Zayas.

Esta obra fue publicada en 1961 por Pablo Hernández Balaguer, como parte del trabajo musicológico que había iniciado en la ciudad de Santiago de Cuba hacia 1956. Para su impresión, fotocopia la partitura manuscrita que había pertenecido al organista Enrique Pérez Cisneros y más tarde al copista Francisco Barthelemy.

Notas

En este caso, corregimos la partitura que data del año 1895 —propiedad de Enrique Pérez Cisneros— y que publicara Pablo Hernández Balaguer en 1961.

- La escritura para la parte del Cl, escrito originalmente en *do*, se transcribió a *sib* para facilitar la lectura del instrumento al uso de hoy.
- El otro cambio se observa en la disposición de la partitura orquestal. En esta publicación se organiza según la distribución clásica de la orquesta sinfónica.
- Compás 19, Vc del Kyrie: el *fa* debe ser sostenido como ocurre en las voces superiores.
- El *tempo* del Gloria no aparece indicado en la copia de Enrique Pérez Cisneros, pero se señala el aire *allegro moderato* que queda plasmado en la *particella* correspondiente a la voz de B.
- Compases 1-11, 14, 23, Vc del Gloria: debe ser ligado como en el resto de los compases de ese mismo período.
- Compases 48-51 del Gloria, Fl: proponemos que la Fl realice la misma articulación señalada para el Cl.
- Compás 50 del Gloria, Vc y Cb: el *pizzicato* debe ser realizado a partir de este compás junto al resto de las cuerdas.
- Compás 98 del Gloria, Fl: el *mi* blanca debe ser sin puntillo, similar a la figura que realiza el Cl.
- Compases 42-43 del Credo, VnII: debe ser ligado como sucede en otros compases de ese período.
- Compás 60 del Credo, Fl: el *fa* debe ser sostenido como aparece en la parte de Voz I.
- Compás 94 del Credo, VnI: el intervalo armónico *si-fa* debe ser en figura de corchea.
- En el folio 39 del manuscrito —a partir del compás 121 del Credo en esta publicación—, el pentagrama correspondiente al Cl, se indica VnIII. Mantenemos en esta transcripción el instrumento de viento por tratarse de un error de copia.
- Compases del 121-131, VnI y VnII del Credo: debe ser ligado como sucede en otros compases de ese período.
- Compás 129, Voz II del Credo: el *si* debe ser bemol como aparece en la parte de Fl.
- Compás 153 del Credo, B: el *do* debe ser sostenido porque en el fragmento se contacta con la tonalidad de *re* menor armónica.
- Compás 12 del Benedictus, Voz I: el *sol* debe ser sostenido como ocurre en el resto de las voces.
- Compás 5 del Agnus Dei, VnII: el segundo *do* debe ser bemol como ocurre en la Voz III.

Misa

a tres voces en do mayor

Kyrie

Cratilio Guerra (Santiago de Cuba, 1835-1896)

Trans.: Franchesca Perdigón

Andante Moderato

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Flauta**: Treble clef, 3/4 time signature. The melody is marked with a slur and an accent (>) on the first measure.
- Clarinete Bb**: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The part consists of a series of quarter notes.
- Voz I**: Treble clef, 3/4 time signature. The staff is empty, indicating a rest for the first voice part.
- Voz II**: Treble clef, 3/4 time signature. The staff is empty, indicating a rest for the second voice part.
- Voz III**: Bass clef, 3/4 time signature. The staff is empty, indicating a rest for the third voice part.
- Violín I**: Treble clef, 3/4 time signature. The melody is marked with a slur and an accent (>) on the first measure.
- Violín II**: Treble clef, 3/4 time signature. The part consists of a series of quarter notes.
- Violoncello**: Bass clef, 3/4 time signature. The part consists of a series of quarter notes.
- Contrabajo**: Bass clef, 3/4 time signature. The part consists of a series of quarter notes.

Misa a tres voces en do mayor

7

Fl

Cl Bb

Ky - rie Ky - rie e - - lei - son Ky - ri - e e -

Ky - rie Ky - rie e - le - i - son Ky - ri -

Ky - rie Ky - rie e - - lei - son Ky - ri -

VnI

VnII

Vc

Cb

14

Fl

Cl B \flat

lei - son Ky - ri - e e - lei - son Chris - te e - lei - son Chris - te e - lei - son

e e - lei - - - son Chris - te e - lei - son Chris - te e - lei - son

e Ky - ri - e le - i son Chris - tee lei - son Chris - tee lei - son

VnI

VnII

Vc

f

Cb

Misa a tres voces en do mayor

21

Fl

Cl B \flat

Chris - te e - - - lei - son e - - - le - - - i - son

Chris - te — Chris - te e - lei - son e - - - lei - - - i - son

Chris - te Chris - te e - lei - son e - - - le - i - - - son Ky - ri -

VnI

VnII

Vc

Cb

27

Fl

Cl B \flat

Ky - ri - e - e - lei - son e - lei - son Ky - ri - e - e - lei - son e - le - i -

Ky - ri - e - e - lei - son e - lei - son Ky - ri - e - e - lei - son e - le - i -

e e - lei - son Ky - ri - e - e - lei - son Ky - ri - e e - le - i -

VnI

VnII

Vc

Cb

f

Misa a tres voces en do mayor

34

Fl

Cl B \flat

son Ky - rie e - lei - son _____

son Ky - rie e - lei - son _____

son e - - - - le - - - i - son _____

VnI

VnII

Vc

Cb

ff

Gloria

Flauta

Clarinete B \flat

Voz I

Voz II

Voz III

Violín I

Violín II

Violoncello

Contrabajo

The musical score is written for a full orchestra and three vocal parts. It is in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The score consists of nine staves. The Flauta part has a melodic line with some grace notes. The Clarinete B \flat part has a steady eighth-note accompaniment. The three vocal parts (Voz I, II, III) are currently silent, indicated by whole rests. The Violín I part has a melodic line with some grace notes. The Violín II part has a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part has a steady eighth-note accompaniment. The Contrabajo part has a steady eighth-note accompaniment.

Misa a tres voces en do mayor

6

Fl

Cl Bb

Et - in ter - ra pax ho -

Et - in ter - ra pax ho -

Et - in ter - ra pax ho -

VnI

VnII

Vc

Cb

12

Fl

Cl B \flat

mi - ni - bus bo - nae bo - nae vo - lum - ta - tis Lau - da - mus -

mi - ni - bus bo - nae bo - nae vo - lum - ta - tis Lau - da - mus -

mi - ni - bus bo - nae bo - nae vo - lum - ta - tis Lau - da - mus -

VnI

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

18

Fl

Cl B \flat

te be-ne - di - ci - mus - te — A - do - ra - mus-te glo - ri - fi - ca-mus-

te be-ne - di - ci - mus - te A - do - ra - mus-te glo - ri - fi - ca-mus-

te be-ne - di - ci - mus - te A - do - ra-mus-te glo - ri - fi - ca-mus-

VnI

VnII

Vc

Cb

24

Fl

Cl B \flat

Solo

te gra - ti - a a - gi - mus a - gi - mus ti - bi prop - ter

te

te

VnI

p

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

30

Fl

Cl Bb

mag - nam mag - nam gloriam prop - ter magnam glo-riam tu -

VnI

VnII

Vc

Cb

f

36

Fl *f*

Cl Bb *f*

am De - us

Duo

Do - mi - ne De - us Rex — coe - les - tis De - us

Do - mi - ne De - us Rex — coe - les - tis De - us

VnI

VnII

Vc *ff*

Cb *ff*

ff

Misa a tres voces en do mayor

42

Fl

Cl Bb

Pa - ter Pa - ter om - ni - po - tens Do - mi - ne Fi - li - i u - ni -

Pa - ter Pa - ter om - ni - po - tens Do - mi - ne Fi - li - i u - ni -

Pa - ter Pa - ter om - ni - po - tens Fi lii u - ni -

VnI

VnII

Vc

Cb

48

Fl

Cl B \flat

ge - ni - te je - su Chris - te Je - su Chris - te

ge - ni - te je - su Chris - te Je - su Chris - te

ge - ni - te je - su Chris - te Je - su Chris - te Do - mi - ne

VnI

VnII

Vc

Cb

f

Misa a tres voces en do mayor

54

Fl

Cl B \flat

Ag - nus De - i qui _____

Fi - li - us Pa - tris

De - us Ag - nus De - i Fi - li - us Pa - tris qui _____

VnI

Pizz.

VnII

Pizz.

Vc

Pizz.

Cb

Pizz.

60

Fl

Cl B \flat

tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

pec - ca - ta mun - di mi - se - re - re

tol - lis mi - se - re - re

VnI

VnII

Vc

Cb

f *Arco* *ff* *ff*

Arco *ff* *ff*

Arco *ff* *ff*

Arco *ff* *ff*

Misa a tres voces en do mayor

67

Fl

Cl B \flat

no - bis

no - bis

no - bis

VnI

Pizz.

VnII

Pizz.

Vc

Pizz.

Cb

Pizz.

73

Fl

Cl B \flat

Qui - - - tol - lis pec -

Qui - - - tol - lis pec -

Qui - - - tol - lis pec -

VnI

VnII

Vc

Cb

Arco

Arco

Arco

Arco

Misa a tres voces en do mayor

79

Fl

Cl B \flat

ca - ta - mun - di sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - nem nos - - - tram

ca - ta mun - di sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - nem - nos - tram

ca - ta mun - di sus - ci - pe de - pre - ca - ti - o - - nem - nos - tram

VnI

VnII

Vc

Cb

ff

85

Fl

Cl B \flat

Qui - - - se des ad - dex te-ram ad - dex te-ram ad - dex - te-ram Pa - tris mi-se-

Qui - - - se des ad - dex te - ram - Pa - tris ad - dex - te-ram Pa - tris mi -

Qui - - - se des ad - dex te - ram Pa - tris ad - dex te - ram Pa - tris mi-se-

VnI

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

91

Fl

Cl B \flat

re - re no - bis Quo - ni - am Tu so - lus Sanc - tus

se - re - re no - bis Quo - ni - am Tu so - lus Sanc - tus

re - re no - bis Quo - ni - am quo - niam Tu so - lus Sanc - tus

VnI

VnII

Vc

Cb

97

Fl

Cl B \flat

Tu so - lus Do - mi-nus tu so-lus Al - tis - si - mus Je - su Chris - te

Tu so - lus Do - mi-nus tu so - lus Al - tis - si - mus Je - su Chris - te

Tu so - lus Do-mi-nus tu so - lus Al - tis - si - mus Je - su Chris - te

VnI

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

103

Fl

Cl B \flat

Je - su Chris - te

Je - su Chris - te cum Sanc - to Spi - ri - tu in - glo - ria De - i Pa - tris in

Je - su Chris - te cum Sanc - to Spi - ri - tu in - glo - ria De - i Pa - tris A - men in

VnI

VnII

Vc

Cb

109

Fl

Cl B \flat

glo - ria De - i Pa - tris A - men A - men

glo - ria De - i Pa - tris A - men A - men A - men

glo - ria De - Pa - tris A - men A - men A - men A - men

VnI *ff*

VnII *ff*

Vc *ff*

Cb *ff*

Credo

Andante

Flauta

Clarinete B \flat

Voz I
Pa - trem om-ni-po - ten tem fac-to-rem coe - li et te - rrae vi - si - bi - lium

Voz II
Pa - trem om-ni-po - ten tem fac-to-rem coe - li et te - rrae vi - si - bi - lium

Voz III
Pa - trem om-ni-po - ten tem fac-to-rem coe - li et te - rrae vi - si - bi - lium —

Violín I
ff *f*

Violín II
ff *f*

Violoncello

Contrabajo

Misa a tres voces en do mayor

6

Fl *f*

Cl Bb *f*

om-ni-um et in-vi-si-bi-li-um Et in u-num Do-mi-num Je-sum

om-ni-um et in-vi-si-bi-li-um Et in u-num Do-mi-num Je-sum

om-ni-um et in-vi-si-bi-li-um Et in u-num Do-mi-num Je-sum

VnI *f* *f* *pp*

VnII *f* *pp*

Vc *pizz*

Cb *pizz*

12

Fl

Cl B \flat

Chris - tum Fi - li - um Dei u - ni Ge - ni - tum Et ex Pa - tre

Chris - tum Fi - li - um Dei u - ni Ge - ni - tum

Chris - tum Fi - li - um Dei u - ni Ge - ni - tum

VnI

VnII

Vc

Cb

pp

Arco

Arco

Detailed description of the musical score: The score is for page 68 of a piece by Cratilio Guerra. It features six staves. The top two staves are for Flute (Fl) and Clarinet B-flat (Cl B \flat). The next three staves are for vocal parts, with lyrics: 'Chris - tum Fi - li - um Dei u - ni Ge - ni - tum Et ex Pa - tre' (top), 'Chris - tum Fi - li - um Dei u - ni Ge - ni - tum' (middle), and 'Chris - tum Fi - li - um Dei u - ni Ge - ni - tum' (bottom). The bottom three staves are for Violin I (VnI), Violin II (VnII), Viola (Vc), and Cello (Cb). The Violin I part starts with a *pp* marking. The Viola and Cello parts have *Arco* markings. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Misa a tres voces en do mayor

18

Fl

Cl B \flat

na - tum an - te om - ni - a sae - cu - la De - um de De - o lu - men de lu - mi - ne De um

VnI

VnII

Vc

Cb

69

23

Fl

Cl B \flat

ve - ro de De - o ve - ro ge - ni - tum nom fac - tum con - subs - tan - ti - a lem

ge - ni - tum nom fac - tum con - subs - tan - ti - a lem

con - subs - tan - ti - a lem

VnI *f*

VnII

Vc *ff* *pizz*

Cb *pizz*

Misa a tres voces en do mayor

28

Fl

Cl B \flat

Pa - tri per - quem om - ni - a fac - - - ta sunt

Pa - tri per - quem om - ni - a fac - - - ta sunt

Pa - tri fac - ta sunt

VnI

VnII

Vc

Cb

33

Fl

Cl B \flat

f des -

Solo

qui - prop - ter - nos ho - mi - nes et prop - ter - nos tram - sa lu - tem - - - des - -

VnI

ff

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

38

Fl

Cl B \flat

cen - dit des - - - cen - dit des - cen - - - - dit de

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

cen - dit des - - - cen - dit des - - - cen - dit de

VnI

VnII

Vc

Cb

43

Fl

Cl B \flat

ritard.

coe - - - - lis

de coe - - - - lis

coe - - - - lis

VnI

ritard.

VnII

ritard.

Vc

ritard.

Cb

ritard.

Misa a tres voces en do mayor

Largo

49

Fl

Cl B \flat

ppp

ppp

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to ex — Ma -

pp

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma -

Et in - car - na - tus est de Spi - ri - tu Sanc - to ex Ma -

VnI

VnII

Vc

Cb

pizz pp

pp

[pizz]

[pizz]

55

Fl

Cl B \flat

ri - a Ma - ri - a vir - gi-ne et ho - mo fac - tus

ri - a Ma - ri - a vir - gi-ne et ho - mo fac - tus

ri - a Ma - ri - a vir - gi-ne et ho - mo fac - tus

VnI

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

61

Fl

Cl B \flat

est est ho - mo fac - - tus est

est est ho - mo fac - - tus est

Solo

est et ho-mo est ho - mo fac - - - - tus est Cru - ci-

VnI

Arco

VnII

Vc

Arco
pp

Cb

66

Fl

Cl B \flat

VnI

VnII

Vc

Cb

Arco *ff*

fi - - xus e ti-am pro - no - bis sub Pon-ti-o Pi - la - to

Misa a tres voces en do mayor

72

Fl

Cl B \flat

pas - sus est et se-pul - tus est se - pul - tus est

VnI

VnII

Vc

Cb

Allegro

78

Fl

Cl B \flat

Et re - su - rre - xit ter -

Et re - su - rre - xit ter - ti -

Et re - su - rre - xit ter -

VnI

VnII

Vc

Cb

ff

ff

Misa a tres voces en do mayor

82

Fl

Cl B \flat

ti - - - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras Scrip -

a - ter - - ti - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras Scrip -

ti - - - a di - e se - cun - dum Scrip - tu - ras Scrip -

VnI

VnII

Vc

Cb

86

Fl

Cl B \flat

tu - - - - ras

tu - - - - ras

Solo

tu - - - - ras Et as - - - - cen - dit

VnI

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

90

Fl

Cl B \flat

in _____ coe - lum se - det ad dex - te-ram

in _____ coe - lum se - det ad dex - te-ram

VnI

VnII

Vc

Cb

94

Fl

Cl B \flat

ad dex - te - ram Pa - tris Et i - te - rum ven -

Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

Pa - - - - tris Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

VnI

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

98

Fl

Cl B \flat

tu - - - rus est — cum glo - ri - a ju - di - ca - re

glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os

glo - ri - a ju - di - ca - re vi - vos et mor - tu - os

VnI

VnII

Vc

Cb

ff

ff

102

Fl

Cl B \flat

vi - vos et mor - tu - os vi - vos et

vi - vos et mor - tu - os vi - vos et

vi - vos et mor - tu - os vi - vos et

VnI

VnII

Vc

Cb

ff

f

ff

f

Misa a tres voces en do mayor

105

Fl

Cl B \flat

mor - tu - os mor - - - tu - os

mor - - - - - tu - os

mor - tu - os mor - - - tu - os

VnI

VnII

Vc

Cb

109

Fl

Cl Bb

VnI

VnII

Vc

Cb

Detailed description: This page of a musical score contains measures 109 through 113. The score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for Flute I (Fl) and Clarinet Bb (Cl Bb). The next three staves (Violin I, Violin II, and Viola) are currently empty, showing only rests. The bottom two staves are for Violin I (VnI), Violin II (VnII), Viola (Vc), and Cello (Cb). The Flute I part begins with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and then a sixteenth-note triplet. The Clarinet Bb part has a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and then a sixteenth-note triplet. The Violin I part has a quarter note, followed by a sixteenth-note triplet, and then a quarter note. The Violin II part has a quarter note, followed by a dotted quarter note, and then a quarter note. The Viola part has a quarter note, followed by a dotted quarter note, and then a quarter note. The Cello part has a quarter note, followed by a dotted quarter note, and then a quarter note. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Misa a tres voces en do mayor

114 *tr*

Fl *rrall* *p*

Cl B \flat *rrall*

p Cu - - - reg - ni non e rit - fi - nis et in —

p Cu - jus reg - ni non e rit - fi - nis et in

VnI *rrall* *p*

VnII *rrall* *p*

Vc *rrall* *p*

Cb *rrall* *p*

121

Fl

Cl B \flat

Spi - ri - tum Sanc - tum Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem qui — ex

Spi - ri - tum Sanc - tum Do - mi - num et vi - vi - fi - can - tem qui ex

qui — ex — Pa - tre

VnI

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

127

Fl

Cl Bb

Pa - tre Fi - lio que pro - ce - dit que pro - ce - - - - dit

Pa - tre Fi - lio que pro - ce - dit que pro - ce - - - - dit

Pa - tre Fi - lio que pro - ce - dit que pro - ce - - - - dit

VnI

VnII

Vc

Cb

132

Fl

Cl B \flat

VnI

VnII

Vc

Cb

qui — cum Pa - tre et Fi - - lio - si - mu-la - do - ra - tur

pizz

pizz

Misa a tres voces en do mayor

136

Fl

Cl B \flat

qui lo -

et con glo - ri - fi - ca - tur et con-glo - ri - fi - ca - tur qui lo -

qui lo -

VnI

VnII

Vc

Cb

141

Fl

Cl B \flat

cu - tus qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - -

cu - tus qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - -

cu - tus qui lo - cu - tus est per Pro - phe - - -

VnI

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

146

Menor

Fl

Cl B \flat

tas

tas

Solo

tas Et U - nam Sanc - tam Sanc - tam Ca -

VnI

VnII

Vc

Cb

151

Fl

Cl B \flat

VnI

VnII

Vc

Cb

tho-li-cam et A - pos - tho-li-cam Ec - cle - si-am Con -

Misa a tres voces en do mayor

157

Fl

Cl B \flat

VnI

VnII

Vc

Cb

fi - te - or u - num Bap - tis - ma in re - mis si - o - nem pec - ca -

162 *1 tempo* *tr*

Fl

Cl B \flat

1 tempo

Et ex pec - to re - su - rrec - tio - nem

Et ex pec - to re - su - rrec - tio - nem

to _____ rum Et ex pec - to re - su - rrec - ti -

VnI

Et _____

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

166 *tr*

Fl

Cl B \flat

mor - - - tu - o - rum mor - - - tu -

mor - - - tu - o - rum mor - - - tu -

o nem mor - tu - o - rum mor - - - tu -

VnI

VnII

Vc

Cb

169

Fl

Cl B \flat

o - rum mor - tu - o - - - - rum Et _____

o - rum mor - tu - o - - - - rum Et _____

o - rum Et _____

VnI

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

173

Fl

Cl Bb

vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li ven - tu - ri sae - cu -

vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li ven - tu - ri sae - cu -

vi-tam ven - tu - ri sae - cu - li ven - tu - ri sae - cu - li

VnI

VnII

Vc

Cb

178

Fl

Cl B \flat

li A - men

li A - - - men

A - men A - men

VnI

VnII

Vc

Cb

ff

Sanctus

Moderato

Flauta

Clarinete B \flat

Voz I

Voz II

Voz III

Violín I

Violín II

Violoncello

Contrabajo

Sanc - tus Sanc - tus

Sanc - tus Sanc - tus

Sanc - tus Sanc - tus

Misa a tres voces en do mayor

4

Fl

Cl Bb

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

Sanc - tus

Sanc - tus

VnI

VnII

Vc

Cb

7

Fl

Cl B \flat

oth Do - mi - nus De - us Sa - ba oth

Ple - ni - sunt

VnI

VnII

Vc

Cb

Detailed description: This page of a musical score features seven staves. The top two staves are for Flute (Fl) and Clarinet in B-flat (Cl B \flat). The Flute part begins with a measure rest followed by a melodic line. The Clarinet part has a similar pattern with more complex rhythmic figures. The third staff is for a vocal line, with lyrics 'oth Do - mi - nus De - us Sa - ba oth' written below the notes. The fourth staff is for a vocal line with the lyrics 'Ple - ni - sunt' below. The fifth staff is for Violin I (VnI), showing a complex, fast-moving melodic line with accents. The sixth staff is for Violin II (VnII), featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The seventh staff is for Viola (Vc), with a simple bass line of quarter notes. The eighth staff is for Cello/Double Bass (Cb), with a simple bass line of quarter notes. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

Misa a tres voces en do mayor

10

Fl

Cl Bb

Ple - ni - sunt coe - li et te - rra glo - -

coe - li et te - rra glo - ria tu - a

Ple - - - ni - te - rra glo - -

VnI

VnII

Vc

Cb

ff

f

13

Fl

Cl B \flat

ria tu - - - a Ple - - - ni - - - sunt

ria tu - - - a Ple - - - ni - - - - -

ria tu - - - a Ple - - - ni - - - - -

VnI

VnII

f

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

16

Fl

Cl B \flat

coe - - li et te - rra glo - ria tu - a glo - ri - a

sunt coe - li te - rra glo - ria tu - a glo - ri - a

sunt coe - li te - rra glo - ria tu - a glo - - -

VnI

cresc

p

VnII

dim e rall.

Vc

ff

Cb

dim e rall.

19

Fl

Cl Bb

cresc

tu - a glo - ri - a tu - - - a Hos - - - san - na in ex -

tu - a glo - ri - a tu - - - a Hos - - - san - na in ex -

ria tu - - - a Hos - - - san - na in ex -

VnI

VnII

cresc

Vc

ff

Cb

Misa a tres voces en do mayor

22

Fl

dim e rall.

cresc

Cl Bb

cel - sis hos - san - na hos - san - na in ex - cel - sis in

cel - sis hos - san - na hos - san - na in ex - cel - sis in

cel - sis hos - san - na in ex - cel - sis in

VnI

VnII

Vc

dim e rall.

Cb

25

Fl

Cl B \flat

— ex - cel - - - sis

ex - - - - - cel - - - - sis

ex - - - - - cel - - - - sis

VnI

VnII

Vc

Cb

Detailed description: This page of a musical score, numbered 111, contains measures 25 through 27. The score is arranged in a system with seven staves. The top two staves are for Flute (Fl) and Clarinet in B-flat (Cl B \flat). The next three staves are for vocal parts, with lyrics 'ex - cel - - - sis' written below the notes. The bottom three staves are for Violin I (VnI), Violin II (VnII), and Cello (Cb). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Measure 25 features a complex flute line with sixteenth-note runs, while the other instruments play sustained notes or chords. Measures 26 and 27 continue the vocal lines and provide harmonic support for the instruments.

Benedictus

Moderato

Flauta

Clarinete B \flat

Voz I
Be - ne - dic - tus qui ve - nit

Voz II
Be - ne - dic - tus qui ve - nit in

Voz III
Be - ne - dic - tus qui ve - nit Be - ne -

Violín I

Violín II

Violoncello

Contrabajo

Misa a tres voces en do mayor

6

Fl

Cl B \flat

in no - mi - ne Do - mi - ni in

no - mi - ne no - mi - ne Do - mi - ni qui - ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni

dic - tus qui ve - nit qui ve - nit ve - nit in

VnI

VnII

Vc

Cb

f

12

Fl

Cl B \flat

pp

no-mi-ne in no - mi - ne Do - mi - ni hos - san - na in ex - cel - sis Be - ne -

Do-mi-ni hos - san - na in ex - cel - sis hos - san - na in ex - cel - sis hos - sa - na

no - mi - ne Do - mi - ni hos - san - na hos - sa - na

VnI

p

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

18

Fl

Cl Bb

dic - tus qui ve - ni - qui ve - ni in - no - mi - ne Do - mi -

in ex - cel - - - sis in no - mi - ne Do - mi -

in ex - cel - - - sis Be - ne - dic - tus qui ve - - -

VnI

VnII

Vc

Cb

115

24

Fl

Cl B \flat

ni hos - san - na hos - san - na in ex-cel - sis hos - san - na

ni hos - san - na hos - san - na in ex-cel - sis hos - san - na

nit in ex - cel - sis in ex - cel - sis hos - san - na

VnI

VnII

Vc

Cb

Misa a tres voces en do mayor

30

Fl

Cl B \flat

hos - sa - na in ex - cel - sis

hos - sa - na in ex - cel - - - - sis

in ex - cel - - - - - sis

VnI

VnII

Vc

Cb

Agnus Dei

Moderato

Flauta

Clarinete B \flat

Voz I
Ag - nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di mi - se -

Voz II
mi - se -

Voz III
mi - se -

Violín I

Violín II

Violoncello

Contrabajo

Misa a tres voces en do mayor

6

Fl

Cl Bb

re - re no - bis no - - - bis Ag - nus De - i qui

re - re no - bis no - - - bis

re - re no - bis no - - - bis

VnI

VnII

Vc

Cb

f

12

Fl

Cl B \flat

tol - lis pec-ca - ta mun - di mi - se - re - re mi - se - re - re no -

mi - se - re - re mi - se - re - re no -

mi - se - re - re mi - se - re - re no -

VnI

VnII

Vc

Cb

p

f

Misa a tres voces en do mayor

18

Fl

Cl B \flat

bis Ag-nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di do - na

bis Ag-nus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun - di do - na

bis Ag-nus Dei qui tol - lis pec - ca - ta mun - - - di do - na

VnI

p *pp*

VnII

f *f* *dim*

Vc

Cb

p

23

Fl

Cl B \flat

no - bis do - na no - bis no - bis pa - - - cem

no - bis do - na no - bis no - bis pa - - - cem

no - bis pa - cem do - na no - bis pa - - cem

VnI

VnII

Vc

Cb

f

p

p

MISA

a tres voces con acompañamiento de bajones y órgano

Signatura

SBEC, Cratilio Guerra, exp. 15/ SMEC, leg. 26, exp. 47

Incipit en partitura

Kyrie eleison/ Patrem omnipotentem/ Sanctus, sanctus, sanctus/ Benedictus qui venit/ Agnus Dei

Datos de portada

Partitura./ Misa/ á tres voces/ con/ acompañamiento de bajones y/ Órgano/ por/ Cratilio Guerra./ Cop: por F^{no} C^{do}/ Archivo de la S. Y. C. de Sgo de Cuba./ Febrero 1880.

Características de los manuscritos:

En SBEC: Se encuentra un guión manuscrito en muy buen estado de conservación, para Voz I, Voz II, B y Org. Hojas apaisadas en formato de folio (21,5cm x 30,5cm).

En SMEC: Se conservan en buen estado 11 *particellas* manuscritas: 2 de Voz I, 2 de Voz II, BI, BII, CI (en *do*), Fi, VnI, VnII, Vc, Cb. Hojas apaisadas en formato de folio (21,5cm x 30,5cm).

Comentario

La composición aparece registrada en el Catálogo de Pablo Hernández Balaguer como «Misa en sol mayor, a 3 voces (2 tenores y bajo) con órgano y bajones (fagotes). Fechada en febrero de 1880».

Aunque Balaguer menciona esta composición en la relación de composiciones que pertenecen al archivo de la Catedral de Santiago de Cuba, la obra actualmente se encuentra repartida en dos archivos. En SMEC (leg. 26, exp. 47) y en SBEC (Cratilio Guerra, exp. 15).

Se establecen diferencias de escritura entre el manuscrito del guión, las *particellas* de voces, Fi, Cb y Vc, con la de CI y VnI y VnII. Estas últimas son las únicas que carecen de fecha, pues las demás datan de febrero de 1880.

Para la confección de la partitura que se publica, sólo hemos tomado como base el guión, y las *particellas* de Fi, Vc y Cb, por considerar que eran estos instrumentos los que cumplían la función de bajos, y por lo mismo, pertenecieron a la versión original de esta composición. Como su título indica, la obra fue concebida para el acompañamiento de «bajones» y el órgano.

Notas

- Compás 15 del Credo, Org: el *do* que forma el acorde en la mano derecha debe ser sostenido porque es la dominante de *re*, tono con el que contacta este fragmento del Credo.
- Compás 46 del Credo, Fi, Cb y Org: el *la* del tercer tiempo debe ser becuadro.
- Compás 71 del Credo, Cb: el *fa* debe ser becuadro como ocurre en el resto de las voces.
- Compás 75 del Credo, Cb: el *fa* debe ser becuadro como ocurre desde el inicio del *Et resurrexit*.
- Compás 81 del Credo, Org (mano derecha): el *fa* debe ser becuadro como ocurre en el resto de las voces.
- Compás 88 del Credo, TII: el ritmo se ha modificado para ajustar la música al texto.
- Compás 95 del Credo, TII y B: el ritmo se ha modificado para ajustar la música al texto.
- Compás 109 del Credo, B: el ritmo se ha modificado para ajustar la música al texto.
- Compases 120 y 121 del Credo, Org: el *si* que forma el acorde en la mano derecha es bemol como en los anteriores compases.
- Compás 135 del Credo, B: el ritmo se ha modificado para ajustar la música al texto.
- Compás 135 del Credo, Org: el *do* en la mano izquierda debe ser sostenido para evitar la disonancia.
- Compás 141 del Credo, Org (mano derecha): el segundo y tercer *sol* deben ser becuadros para evitar la disonancia con las voces.
- Compás 11 y 13-15 del Agnus, en las tres voces: el ritmo se ha modificado para ajustar la música al texto.
- Compases 17 y 19 del Agnus Dei, Org (mano derecha): el *fa* debe ser becuadro como aparece en la parte de Fi.



Misa

a tres voces con acompañamiento de bajos y órgano

Kyrie

Cratilio Guerra (Santiago de Cuba, 1835-1896)

Trans.: Franchesca Perdigón

The musical score is written for six parts: Tenor I, Tenor II, Bass, Figure, Contrabass, and Organ. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: Ky - rie e - le - i - son e - - - le - i - son Ky - ri - e. The organ part begins with a piano (*p*) dynamic. The score is arranged in a system with six staves. The vocal parts (Tenor I, Tenor II, Bass) have lyrics underneath. The Figure part is a single staff. The Contrabass part has a piano (*p*) dynamic marking. The Organ part consists of two staves (treble and bass clef).

6

TI Ky - ri - e e - - -

TII e - le - i - son e - le - i - Ky - ri - e e - - -

B e - le - i - son e - le - i - Ky - ri - e e - - -

Fi

Cb

Org.

11

TI le - - - i - son e - - - lei - son e - - -

TII le - - - i - son e - - - lei - son e - - -

B lei - - - son Chris - te e - lei - son Chris - te e - le - i

Fi

Cb

Org.

16

TI
lei - son Ky - ri - e e - lei-son Ky - ri - e e - lei - son

TII
lei - son Ky - ri - e e - lei-son Ky - ri - e e - lei - son

B
son e - lei - son Ky - ri - e e - lei-son Ky - ri - e e - lei - son

Fi

Cb

Org.

21

TI
Ky - ri - - - e - - - le - i - son

TII
Ky - ri - e e - - - - le - i - son

B
Ky - ri - e e - - - - le - i - son

Fi

Cb

Org.

Credo

Tenor I

Tenor II

Bajo

Figle

Contrabajo

Órgano

vi - si - bi - li - um

Pa - trem om - ni - po - ten - tem fac - to - rem coe - li - et te - rrae

fac - to - rem coe - li - et te - rrae vi - si - bi - li - um —

6

TI
om - ni-um et in - vi - si - bi - li - um

TII
om - ni-um et in - vi - si - bi - li - um

B
om - ni-um et in - vi - si - bi - li-um Et in u-num Do - mi-num Je-sum

Fi

Cb

Org.

11

TI

TII

B
Chris - tum Fi-lium Dei u-ni Ge - ni-tum Et ex Pa-tre na-tum an - te om - ni - a sae - cu -

Fi

Cb

Org.

16

TI
De-um de De - o lu-men de lu - mi-ne De um ve - rum de De - o ve - ro

TII
De-um de De - o lu-men de lu - mi-ne De um ve - rum de De - o ve - ro

B
la De-um de De - o lu-men de lu - mi-ne De um ve-rum de De - o ve - ro

Fi

Cb

Org.

21

TI
ge-ni - tum nom fac - tum con-sub-s - tan - ti - a lem Pa - tri per - quem

TII
ge-ni - tum nom fac - tum con-sub-s - tan - ri lem Pa - tri per - quem

B
ge-ni - tum nom fac - tum sae - tan - ri lem Pa - tri per - quem

Fi

Cb

Org.

26

TI
om - ni-a fac - ta sunt qui prop - ter-nos ho - mi-nes et

TII
om - ni-a fac - ta sunt qui prop - ter - nos et

B
om - ni-a fac - ta sunt qui prop-ter-nos ho - mi-nes qui prop-ter-nos ho -

Fi

Cb

Org.

31

TI
prop - ter nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit de coe - lis de coe -

TII
prop - ter nos - tram sa - lu - tem des - cen - dit coe - lis coe - coe -

B
mines des - - cen - dit de coe - lis de coe -

Fi

Cb

Org.

36

TI
lis Et in - car -

TII
lis Et in - car -

B
lis Et in - car -

Fi

Cb

Org.

41

TI
na - tus est et in - car - na - tus est de spi - ri - tu Sanc - to ex Ma -

TII
na - tus est et in - car - na - tus est de spi - ri - tu Sanc - to ex Ma -

B
na - tus est et in - car - na - tus est de spi - ri - tu Sanc - to ex Ma -

Fi

Cb

Org.

46

TI
rí - a vir - gi - ne et ho - mo fac - tus est et ho - mo fac - tus

TII
rí - a vir - gi - ne et ho - mo fac - tus est et ho - mo fac - tus

B
rí - a vir - gi - ne et ho - mo fac - tus est et ho - mo fac - tus

Fi

Cb

Org.

51

TI
est cru - ci - fi - xus e - tiam pro - no - bis

TII
est cru - ci - fi - xus e - tiam pro - no - bis

B
est Cru-ci - fi - xus cru - ci - fi - xus e-resur - rexit pro - no - bis sub

Fi

Cb

Org.

56

TI
Pon-crip - Pi - la - to - pas-sus - et - se - pul-tus est se-pul - tus est. se-pul - tus

TII
Pon-crip - Pi - la - to - pa-sus - et - se-pultus est se - pul-tus - est. se - pul-tus

B
Pon-ti - o - Pi - la - to pas-sus - et se - pul-tus est - se - pul - tus est. - se - pul - tus

Fi

Cb

Org.

61

TI
est. Et re - sur - re - - xit ter - ti - a

TII
est. terum - ter - ti - a

B
est. ter - ti - a

Fi

Cb

Org.

66

TI
di - ae se - - - cun - dum scrip - - - tu - ras

TII
di - ae cun - dum scrip - - - tu - ras

B
di - ae dum scrip - - - tu - ras

Fi

Cb

Org.

71

TI
et as - cen - dit in coe - - - lum se - det ad

TII
et as - cen - dit in coe - - - lum se - det ad

B
et as - cen - dit in coe - - - lum se - det ad

Fi

Cb

Org.

76

TI
dex - te - ram Pa - - - tris Et - i te - rum ven - tu - rus est cun

TII
dex - te - ram Pa - - - tris Et - i te - rum ven - tu - rus est cun

B
dex - te - ram pa - - - tris Et - i _____ ven - turus est cun

Fi

Cb

Org.

81

TI
glo - ria ju - di - ca - re ju - di - ca - re vi - vos et

TII
glo - ria ju - di - ca - re ju - di - ca - re vi - vos et

B
glo - ria ju - di - ca - re ju - di - ca - re vi - vos et

Fi

Cb

Org.

86

TI
mor - tu - os cu - jus reg - ni non e - rit fi - - - - nis.

TII
mor - tu - os cu - jus regnion erit fi - - - - nis

B
mor - tu - os cu - jus regni non erit fi - - - - nis

Fi

Cb

Org.

91

TI
Et in - spi - ri - tum sanc - - - - tum Do - mi - num

TII
et in spi - ri - tum sanc - tum Domi num et vi -

B
et in spi - ri - tum sanc - tum Domi num et vi -

Fi

Cb

Org.

96

TI
qui ex pa - tre fi - lio qui - pro -

TII
vi - - - - fi - ca - tem qui ex pa - tre fi - lio qui - pro -

B
vi - - - - fi - ca - tem

Fi

Cb

Org.

101

TI
ce - - - - dit

TII
ce - - - - dit

B
qui - - - - cum pa - tre et - - - - fi - - - - li -

Fi

Cb

Org.

106

TI
 si-mul - a - do - ra - tur et con glo-ri - fi - ca - tur

TII
 si-mul - a - do - ra - tur et con glo-ri - fi - ca - tur

B
 o si-mul - a - do - ra - tur glori - fi - - - ca - tur qui -

Fi

Cb

Org.

111

TI
 qui lo - cu - tus est per pro - phe - - - tas

TII
 qui lo - cu - tus est per pro - phe - - - tas

B
 lo - cutus cun - est per pro - phe - tas Et u - nam

Fi

Cb

Org.

116

TI et a - pos - to - li -

TII et a - pos - to - li -

B Sanc - tam Sanc - tam Ca - tho - li - cam et a - pos - to - li -

Fi

Cb

Org.

121

TI cam — Ec - cle - siam con - fi - te - or u - num bap -

TII cam — Ec - cle - siam con - fi - te - or u - num bap -

B cam Ec - cle - siam — con - fi - te - or u - num bap -

Fi

Cb

Org.

126

TI
tis - ma in re - mis - sio - nem pec - ca - to - rum.

TII
tis - ma

B
tis - ma in re - mis - sio - nem pec - ca - to - rum.

Fi

Cb

Org.

131

TI
Et ex - pec - to et ex - pec - to re - sur - rec -

TII
Et ex - pec - to et ex - pec - to re - sur - rec -

B
Et ex - pec - to et ex - pec - to re - surrec -

Fi

Cb

Org.

136

TI
tio - nem mor - tu - - - o - rum Et _____

TII
tio - nem mor - tu - - - o - rum Et _____

B
tio - nem mor - tu - - - o - rum Et

Fi

Cb

Org.

140

TI
vi - - tam ven - tu - ri

TII
vi - - tam Et _____ vi - - - tam ven - tu - ri

B
vi - - tam Et _____ vi - - - tam ven - tu - ri

Fi

Cb

Org.

144

TI
sae - cu - li A - - - - men

TII
sae - cu - li A - - - - men

B
sae - cu - li A - - - - men

Fi

Cb

Org.

Sanctus

Musical score for the Sanctus, featuring vocal parts and organ accompaniment. The score is in 3/4 time and D major. The vocal parts are Tenor I, Tenor II, and Bajo. The organ part is for Órgano. The lyrics are: Sanc - tus Sanc - tus Sanc - - - tus Do - mi - nus.

Tenor I
Sanc - tus Sanc - tus Sanc - - - tus Do - mi - nus

Tenor II
Sanc - tus Sanc - - - tus Do - mi - nus

Bajo
Sanc - - - tus Do - mi - nus

Fagote

Contrabajo

Órgano

6

TI
De - us Sa - ba - oth ple - ni - sunt coe - li

T II
De - us Sa - ba - oth ple - ni - sunt coe - li

B
De - us Sa - ba - oth ple - ni - sunt coe - li

Fi

Cb

Org

11

TI
coe - li - et ter - - ra glo - ri - a glo - ri - a tu - - -

T II
coe - li - et ter - - ra glo - ri - a glo - ri - a tu - - -

B
coe - li - et ter - - ra glo - ri - a glo - ri - a tu - - -

Fi

Cb

Org

16

TI
a hos - - - san - na in___ ex - cel - sis

T II
a hos - - - san - na in___ ex - cel - sis

B
a hos - - - san - na in ex - cel - sis

Fi

Cb

Org

21

TI
hos - san - na in___ ex - cel - - - sis

T II
hos - san - na in___ ex - cel - - - sis

B
hos - san - na in ex - cel - - - sis

Fi

Cb

Org

Benedictus

Tenor I

Bajo

Figle

Contrabajo

Órgano

Be - ne - dic - tus qui ve - nit qui ve - nit

Be - ne - dic - tus qui ve - nit qui ve - nit

5

TI

B

Fi

Cb

Org

in no - mi - ne Do - mi - ni

in no - mi - ne Do - mi - ni

9

TI

qui ——— ve - - nit

B

Be - - ne - dic - - - tus qui ——— ve - - nit

Fi

Cb

Org

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Tenor (TI) part begins with a whole rest in measure 9, followed by a half note G4 in measure 10, and then a half note G4 with a fermata in measure 11, leading to a quarter note G4 in measure 12. The Bass (B) part starts with a half note G3 in measure 9, followed by a half note G3 in measure 10, a half note G3 with a fermata in measure 11, and a quarter note G3 in measure 12. The Organ (Org) accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The Fiddle (Fi) and Contrabass (Cb) parts play a simple eighth-note accompaniment.

13

TI

in ——— no - mi - ne Do - - - mi - ni

B

in no - mi - ne Do - - - mi - ni

Fi

Cb

Org

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The Tenor (TI) part starts with a half note G4 in measure 13, followed by a half note G4 in measure 14, a half note G4 with a fermata in measure 15, and a quarter note G4 in measure 16. The Bass (B) part begins with a half note G3 in measure 13, followed by a half note G3 in measure 14, a half note G3 with a fermata in measure 15, and a quarter note G3 in measure 16. The Organ (Org) accompaniment continues with the same eighth-note bass line and chords. The Fiddle (Fi) and Contrabass (Cb) parts maintain their accompaniment.

17

TI
hos - - - sa - na in ex - cel - sis in _____

B
hos - - - sa - na in ex - cel - sis in _____

Fi

Cb

Org

22

TI
_____ ex - cel - - - sis

B
_____ ex - cel - - - sis

Fi

Cb

Org

Agnus Dei

Musical score for *Agnus Dei*. The score is written for Tenor I, Tenor II, Bajo, Fagle, Contrabajo, and Órgano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: "Ag - nus Dei qui to - llis pec - ca - - - ta mun - di".

Tenor I
Ag - nus Dei qui to - llis pec - ca - - - ta mun - di

Tenor II
Ag - nus Dei qui to - llis pec - ca - - - ta mun - di

Bajo
Ag - nus Dei qui to - llis pec - ca - - - ta mun - di

Fagle

Contrabajo

Órgano

5

TI
mi - - - se - re - re no - - - - bis

TII
mi - - - se - re - re no - - - - bis

B
mi - - - se - re - re no - - - - bis

Fi

Cb

Org

9

TI
Ag - - - nus De - i qui to - llis pec - cata mun - di

TII
Ag - - - nus De - i qui to - llis pec - cata mun - di

B
Ag - nus De - i qui to - llis pec - ca - ta mun - di

Fi

Cb

Org

13

TI
mi - se - re - re mi - se - re - re no - - - - bis

TII
mi - se - re - re mi - se - re - re no - - - - bis

B
mise - rere mise - rere no - - - - bis Ag - nus

Fi

Cb

Org

17

TI

TII

B
De - i qui tol - lis pec - ca - - - - ta mun - di

Fi

Cb

Org

AVE MARIA

Signatura

SBEC, Cratilio Guerra, exp. 36/ SMEC, leg. 28, exp. 03/ HMNM, exp. Inv. 4
– 3792/ HIMer G-7

Incipit en particella de T

Ave Maria gratia plena

Datos de portada de T

Ave Maria./ C. Guerra./ 1ª voz./ Tenor.

Características de los manuscritos:

En SBEC: Existe un guión en muy mal estado para T, Bar e instrumento de teclado, y 15 *particellas* en buen estado de T, Bar, Fl, CII (*do*), CIII (*do*), TbnI, TbnII, Fi o TbnIII, 2 de VnI, 2 de VnII, Vla, Vc, Cb. En formato de folio (31,5cm x 23cm) y (21,5cm x 31cm).

En SMEC: Se hallan 9 *particellas* manucritas en regular estado de T, Bar, Fl, Cl, TbnI/II, VnI, VnII, Vc, Cb en formato de folio (21cm x 31cm).

En HMNM: Existen 16 *particellas* manucritas en buen estado de T, B, Fl, ObI, 2 de CII, (en *sib* y otro en *do*), 2 de CIII (en *sib* y otro en *do*), CrnI, Fi/Tbn, 2 de VnI, 2 de VnII, Vla, Vc/Cb, Org. Se halla también una partitura manuscrita para T, B, Fl, CII (en *sib*), CIII (en *sib*), Crn, TpI/II, Fi, VnI, VnII, Vla, Vc, Cb. Formato de folio (21cm x 31cm).

En HIMer: Aparecen 11 *particellas* de TI, B, Fl, CII, CIII, TpI/II, Fi, VnI, Vla, Vc/Cb, y un guión para T, B y Org. En formato de folio (21,5cm x 31cm).

Comentario

La obra carece de partitura. Las *particellas* se hallan reproducidas en varios fondos y archivos. Existen entre ellas algunas diferencias en cuanto a articulación, dinámica, signos de expresión... Las copias que se encuentran en La Habana: HIMer y HMNM, responden a otro criterio de orquestación.

En HMNM y en HIMer, la segunda voz es destinada al B en lugar del Bar como se halla en los fondos y archivos de Santiago de Cuba.

A pesar de que no existen *particellas* autógrafas, consideramos importante recoger todas las indicaciones plasmadas en los manuscritos: huellas del criterio interpretativo que tenían los músicos en la segunda mitad del siglo XIX. Por tal motivo,

se ha llegado a un consenso entre todas las versiones, escogiendo de ellas, aquellas soluciones que nos han parecido más lógicas en relación con las posibilidades reales de ejecución de cada parte y la relación música-texto.

En el reverso de la *particella* de Vc que se halla en SBEC se encuentra la parte de este instrumento de un *Himno a la Purísima Concepción*, de Remigio Calahorra.

Notas

- Compás 6, Cb: el *la* debe ser becuadro para evitar la disonancia.
- Compás 25, Vc: el *la* debe ser becuadro para evitar la disonancia.
- Compás 33, Cb: la escala debe tocarse acentuando cada nota como aparece señalado en la parte del Vc.
- Compases del 35 al 52, Cb: debe ser *pizzicato* como ocurre en el caso del Vc.
- Compases del 35 al 37, Cb: debe ser en *spiccato* como aparece indicada la articulación en la parte del Vc. Lo mismo se repite del 43 al 46.
- Compás 52, Tbn, Cb, Vla, Cl: el calderón debe caer sobre la tercera corchea como ocurre en el caso de las voces y Fl.
- Compás 56, Vla: el *mi* debe ser becuadro como en el caso del Cb.
- Compases del 75 al 76, Cb: debe ser primero arco, luego *pizzicato* y con ligadura de fraseo como en el caso del Vc.
- Compás 66, Bar: debe ser *la* como aparece en el guión localizado en SBEC, en lugar del *do* escrito en la *particella* perteneciente al mismo fondo.
- Compás 70, CII: el *sol* bemol debe ser blanca y luego negra, no dos negras con puntillo.
- Compás 76, VnI: el *do* debe ser bemol para evitar la disonancia del acorde que conforma con el resto de las voces.
- Compás 82, Bar: el *re* debe ser corchea con puntillo y el *do*, semicorchea como está escrito en la parte del T.
- Compases del 94-95, Bar: se arregló la distribución del texto siguiendo lo escrito en la parte del T.
- Compás 98, T: aunque parece más lógico cantar el *si* como negra, tal y como aparece reflejado en el guión, respetamos la figura de la corchea que propone la *particella*.



Ave Maria

Cratilio Guerra (Santiago de Cuba, 1835-1896)

Trans.: Francesca Perdigón

Andante Moderato

Flauta
ff *p* *ff* *p* *ff*

Clarinete B \flat I
ff *ff* [*p*] *ff*

Clarinete B \flat II
ff *ff* *ff*

Trombón I
ff *ff* *ff*

Trombón II
ff *ff* *ff*

Trombón III
ff *ff* *ff*

Tenor

Barítono

Violín I
ff *ff* *ff*

Violín II
ff *ff* *ff*

Viola
ff *ff* *ff*

Violoncello
ff *ff* *ff*

Contrabajo
ff *ff* *ff*

Ave Maria

6 *a tempo*

Fl I *ff* *p* *Solo*

Cl II B \flat *ff* *p*

Cl III B \flat *ff*

Tbn I *ff* *p*

Tbn II *ff* *p*

Tbn III *ff* *p*

T

Bar

Vn I *ff*

Vn II *ff*

Vla *ff*

Vc *ff* *p* *p espressivo*

Cb *ff* *p*

12

Fl

ClI B \flat

ClII B \flat

TbnI

TbnII

TbnIII

T

Bar

VnI

VnII

Vla

Vc

Cb

dolce

Detailed description: This page of a musical score, numbered 159, contains ten staves of music. The instruments are arranged from top to bottom as follows: Flute (Fl), Clarinet in B-flat (ClI B \flat), Clarinet in B-flat (ClII B \flat), Trumpet in B-flat (TbnI), Trumpet in B-flat (TbnII), Trumpet in B-flat (TbnIII), Trumpet (T), Baritone (Bar), Violin I (VnI), Violin II (VnII), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The Flute part begins at measure 12 with a melodic line. The Clarinets and Trumpets have various melodic and harmonic parts. The Trombones have sustained notes with dynamic markings. The Violins and Viola play rhythmic patterns. The Violoncello has a melodic line marked 'dolce'. The Contrabass provides a steady bass line. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

Ave Maria

17 *a tempo*

Fl *p*

CII B \flat [*rall.*] *p*

CIII B \flat *rall.* *p*

TbnI *rall.*

TbnII *rall.* *p*

TbnIII *rall.* *p*

T *p* A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na *cresc*

Bar

VnI *rall.* *p*

VnII *rall.*

Vla *rall.*

Vc *rall.* *p espressivo* *dolce*

Cb *rall.*

22

Fl

CII B \flat

CIII B \flat

TbnI

TbnII

TbnIII

T

Bar

VnI

VnII

Vla

Vc

Cb

p

p

p

p

p

p

p

pizz

Do-mi-nus te - cum Do-mi-nus-te - cum be - ne-dic-ta tuin - mu - lie - ri-bus

p A - ve Ma-

Ave Maria

27

Fl

CII B \flat

CIII B \flat

TbnI

TbnII

TbnIII

T

Bar

VnI

VnII

Vla

Vc

Cb

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na Do - mi - nus

ri - a gra - - - ti - a ple - na Do - mi - nus te - - - cum

31

Fl

Cl II B \flat

Cl III B \flat

Tbn I

Tbn II

Tbn III

T

Bar

Vn I

Vn II

Vla

Vc

Cb

te - cum te - cum be - ne - dic - ta tuin - mu - lie - ri - bus

Do - mi - nus - te - cum be - ne - dic - ta tuin - mu - lie - ri - bus

p

pizz

pizz

arco

[*pizz.*]

Ave Maria

36 *tr.*

Fl

Cl II B \flat

Cl III B \flat

Tbn I

Tbn II

Tbn III

T

Bar

Vn I

Vn II

Vla

Vc

Cb

be - ne - dic - ta tu in - mu - lie - ri - bus tu in - mu -

be - ne - dic - ta tu in - mu - lie - ri - bus tu in - mu -

arco

41

Fl

CII B \flat

CIII B \flat

TbnI

TbnII

TbnIII

T

Bar

VnI

VnII

Vla

Vc

Cb

tr

f

f

lie - ri - bus

lie - ri - bus

pizz

Detailed description: This page of a musical score covers measures 41 to 45. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 4/4. The score is arranged in a standard orchestral format. The Flute I part (Fl) begins with a melodic line in measure 41, marked with a trill (tr) and a fermata. The Clarinet II (CII B-flat) and Clarinet III (CIII B-flat) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Trumpet (T) and Baritone (Bar) parts have vocal lines with the lyrics "lie - ri - bus". The Trombone (Tbn) parts (I, II, III) play a rhythmic accompaniment, with the first two parts marked with a forte (f) dynamic. The Violin (Vn) parts play a rhythmic accompaniment, with the first part marked with a pizzicato (pizz) dynamic. The Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb) parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes various musical notations such as trills, fermatas, dynamics, and articulation marks.

Ave Maria

46

Fl

Cl II B \flat

Cl III B \flat

Tbn I

Tbn II

Tbn III

T

Bar

Vn I

Vn II

Vla

Vc

Cb

et be - ne - dic - tus fru - tus fru - tus ven - tris tu - i Je - sus et be - ne - dic - tus

et be - ne - dic - tus fru - tus fru - tus ven - tris tu - i Je - sus et be - ne - dic - tus

arco

51

Fl

CII B \flat

CIII B \flat

TbnI

TbnII

TbnIII

T

Bar

VnI

VnII

Vla

Vc

Cb

Solo

arco

fru - tus ven - tris tu - i - Je - sus

fru - tus ven - tris tu - i - Je - sus

Detailed description: This is a page of a musical score for page 167. It features a variety of instruments and vocal parts. The instruments include Flute (Fl), Clarinet in B-flat (CII B \flat), Clarinet in B-flat (CIII B \flat), Trumpet I (TbnI), Trumpet II (TbnII), Trumpet III (TbnIII), Trombone (T), Baritone (Bar), Violin I (VnI), Violin II (VnII), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. The vocal parts (T and Bar) have lyrics in Latin: "fru - tus ven - tris tu - i - Je - sus". A "Solo" marking is present above the CII B \flat part, and an "arco" marking is present below the Vc part. The page number 167 is centered at the bottom.

Ave Maria

56

Fl

Cl II B \flat

Cl III B \flat

Tbn I

Tbn II

Tbn III

T

Bar

Vn I

Vn II

Vla

Vc

Cb

p

pizz

Sanc-ta Ma-

Sanc-ta Ma-

61

Fl

ClI B \flat

ClII B \flat

TbnI

TbnII

TbnIII

T

Bar

VnI

VnII

Vla

Vc

Cb

ri - a o - ra pro - no - bis o - ra pro - no - bis pec - ca

ri - a o - ra pro - no - bis Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro - no - bis pro - no - bis pec - ca

Ave Maria

66

Fl

CII B \flat

CIII B \flat

TbnI

TbnII

TbnIII

T

Bar

VnI

VnII

Vla

Vc

Cb

p

p

p

to - ri - bus nunc et nunc et in o - ra et in

to - ri - bus o - ra pro - no - bis pec - ca - to - ri - bus

pizz

pizz

arco

pizz

71

Fl

CII B \flat

CIII B \flat

TbnI

TbnII

TbnIII

T

Bar

VnI

VnII

Vla

Vc

Cb

cresc

cresc

cresc

f

arco

arco

pizz

arco

pizz

arco

pizz

o - ra - mor - tis nos - tra in o - ra mor - tis nos - tra in o - ra mor - - - tis

Detailed description: This page of a musical score covers measures 71 to 75. It features a vocal line (T) with lyrics in Latin: "o - ra - mor - tis nos - tra in o - ra mor - tis nos - tra in o - ra mor - - - tis". The score includes parts for Flute (Fl), Clarinets in B-flat (CII B \flat , CIII B \flat), Trombones I, II, and III (TbnI, TbnII, TbnIII), Trumpet (T), Baritone (Bar), Violins I and II (VnI, VnII), Viola (Vla), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The vocal line is marked with a forte (*f*) dynamic. The brass instruments (TbnI, TbnII, TbnIII) have a *cresc* (crescendo) marking. The string instruments (VnI, VnII, Vla, Vc, Cb) have *arco* (arco) and *pizz* (pizzicato) markings. The score is written in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Ave Maria

76

Fl

Cl II B \flat

Cl III B \flat

Tbn I

Tbn II

Tbn III

T

Bar

Vn I

Vn II

Vla

Vc

Cb

nos - tra o - ra pro -

o - ra pro -

81

Fl

CII B \flat

CIII B \flat

TbnI

TbnII

TbnIII

T

Bar

VnI

VnII

Vla

Vc

Cb

f

p

f

p

f

p

f

p

f

p

arco

pizz

no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in o - ra mor - tis nos - - - tra

no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in o - ra mor - tis nos - - - tra

Ave Maria

86

Fl

ClI B \flat

ClII B \flat

TbnI

TbnII

TbnIII

T

Bar

VnI

VnII

Vla

Vc

Cb

nos - tra o - ra o - ra pro - no - bis o - ra pro -

nos - tra o - ra o - ra pro - no - bis o - ra pro -

91

Fl

CII B \flat

CIII B \flat

TbnI

TbnII

TbnIII

T

Bar

VnI

VnII

Vla

Vc

Cb

f

f

f

f

f

p

f

p

f

p

f

p

no - bis pec - ca - to - ri - bus in o - ra mor - - - tis nos - tra A

no - bis pec - ca - to - ri - bus in o - ra mor - - - tis nos - tra A

f

f

p

101 *Fermata*

Fl I *p ff*

Cl II B \flat *p ff*

Cl III B \flat *p ff*

Tbn I *f p ff*

Tbn II *f p ff*

Tbn III *f p ff*

T *f* O - ra pro-no - bis pro - no - bis_____

Bar *f* O - ra pro-no - - - pro - no - bis_____

Vn I *f p ff*

Vn II *p ff*

Vla *p ff*

Vc *p ff*

Cb *p ff*

Ave Maria

106

Fl

CII B \flat

CIII B \flat

TbnI

TbnII

TbnIII

T

Bar

VnI

VnII

Vla

Vc

Cb

to - ri - bus et in ho - ra mor - tis nos - tra A - men_____

to - ri - bus et in ho - ra mor - tis nos - tra A - men_____

SONATA PARA OFERTORIO

Signatura

SBEC, Cratilio Guerra, exp. 44

Datos en particella de CII

Sonata p^a ofertorio p^r C.G (1882)

Características de los manuscritos:

Son 7 *particellas*: Fl, CII, CIII, Tbn, VnII, Vc, Cb, con formato de folio (21,7cm x 31cm).

Comentario

La composición aparece descrita en el catálogo de Balaguer. Originalmente se encontraba en el archivo de SMEC. Es una de las pocas composiciones que se conserva autógrafa. La firma del compositor se halla en todas las *particellas*. A la obra le falta la parte de VnI. Los clarinetes, originalmente (en *do*), fueron transportados a (*sib*) para favorecer la lectura de los instrumentos empleados en la actualidad.

Notas

- Compás 13, CIII: cuando se repite el *re* debe ser becuadro para seguir la lógica del movimiento cromático descendente y evitar la disonancia.
- Compás 32, Vc: debe ser ligado como en el compás anterior.
- Compás 102: Vc, el *fa* debe ser becuadro como aparece en la parte de Fl.
- Compás 100, CII: el *do* debe ser becuadro como aparece en igual fragmento del compás 98.



Sonata para Ofertorio

Cratilio Guerra (Santiago de Cuba, 1835-1896)

Trans.: Franchesca Perdigón

Moderato

Flauta

Clarinete B \flat I

Clarinete B \flat II

Trombón

Violín II

Violoncello

Contrabajo

Detailed description: This is a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is for the piece 'Sonata para Ofertorio' by Cratilio Guerra, transcribed by Franchesca Perdigón. The tempo is marked 'Moderato'. The score consists of seven staves, each for a different instrument: Flauta (Flute), Clarinete B \flat I (Clarinet in B-flat I), Clarinete B \flat II (Clarinet in B-flat II), Trombón (Trumpet), Violín II (Violin II), Violoncello (Cello), and Contrabajo (Double Bass). The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The Flute part is mostly silent, with a few notes in the second and third measures. The Clarinet and Trombone parts play a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The Violin II, Cello, and Double Bass parts play a similar rhythmic pattern, with some chromatic movement in the Cello and Double Bass parts. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and instrument labels.

Sonata para Ofertorio

The first system of the musical score includes staves for Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl II B \flat), Clarinet in B-flat (Cl III B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (Vn II), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The Flute part begins with a melodic line in the first measure, followed by rests. The Clarinet in B-flat parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Trombone part has a single note in the first measure. The Violin II part plays a sustained chord. The Violoncello and Contrabasso parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The word *pizz* is written below the Contrabasso staff.

The second system of the musical score continues the instrumentation from the first system. The Flute part has a melodic line in the second measure. The Clarinet in B-flat parts continue their rhythmic pattern. The Trombone part has a single note in the second measure. The Violin II part plays a sustained chord. The Violoncello and Contrabasso parts continue their rhythmic pattern.

Musical score for measures 12-16. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl), Clarinet in B-flat (ClI B \flat), Clarinet in B-flat (ClII B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (VnII), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The key signature has one flat (B-flat). Measure 12 starts with a dynamic marking of mf . The Flute part features a melodic line with various ornaments and slurs. The Clarinet and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The Violin II part has a *trp* marking in measure 13. The Trombone part has a mf marking in measure 14. The Contrabass part has a mf marking in measure 14.

Musical score for measures 17-21. The score continues with the same instrumentation as the previous system. Measure 17 starts with a dynamic marking of mf . The Flute part has a mf marking in measure 17 and a p marking in measure 18. The Clarinet in B-flat part has a p marking in measure 18. The Violoncello part has a $pizz$ marking in measure 18. The Violin II part has a $pizz$ marking in measure 18. The Violoncello part has a $pizz$ marking in measure 19 and an *arco* marking in measure 20. The Trombone part has a p marking in measure 18. The Contrabass part has a p marking in measure 18.

Sonata para Ofertorio

Musical score for measures 22-26. The score includes parts for Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl II B \flat), Clarinet in B-flat (Cl III B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (Vn II), Viola (Vc), and Cello (Cb). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score shows a dynamic shift from *p* to *f* at measure 23. The Flute part has a melodic line with some grace notes. The Clarinet and Cello parts have rhythmic patterns. The Viola part is marked *arco* and *f* from measure 23 onwards. The Cello part is marked *arco* and *p* from measure 22, then *f* from measure 23.

Musical score for measures 27-31. The score includes parts for Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl II B \flat), Clarinet in B-flat (Cl III B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (Vn II), Viola (Vc), and Cello (Cb). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score shows a dynamic shift from *f* to *p* at measure 28. The Flute part has a melodic line. The Clarinet and Cello parts have rhythmic patterns. The Viola part is marked *pizz* from measure 28 onwards. The Cello part is marked *p* from measure 27 onwards.

32

Fl
CII B \flat
CIII B \flat
Tbn
VnII
Vc
Cb

Detailed description: This system contains measures 32 through 36. The Flute (Fl) part begins with a melodic line in measure 32, marked with a forte (f) dynamic. The Clarinet in B-flat (CII B \flat) and Clarinet in B-flat (CIII B \flat) parts provide harmonic support. The Trombone (Tbn) part has a steady rhythmic pattern. The Violin II (VnII) part plays chords. The Violoncello (Vc) part has a melodic line with a slur. The Contrabass (Cb) part plays a simple bass line.

37

Fl
CII B \flat
CIII B \flat
Tbn
VnII
Vc
Cb

Detailed description: This system contains measures 37 through 41. The Flute (Fl) part features a complex melodic line with slurs and accents. The Clarinet in B-flat (CII B \flat) part has a melodic line with slurs. The Clarinet in B-flat (CIII B \flat) part has a rhythmic pattern with accents. The Trombone (Tbn) part has a steady rhythmic pattern. The Violin II (VnII) part plays chords. The Violoncello (Vc) part has a simple bass line. The Contrabass (Cb) part has a simple bass line.

Sonata para Ofertorio

Musical score for measures 40-43. The score is for a symphony orchestra and includes the following parts: Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl II B \flat), Clarinet in B-flat (Cl III B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (Vn II), Viola (Vc), and Cello (Cb). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. Measure 40 features a complex melodic line for the Flute with many beamed sixteenth notes. The Clarinet in B-flat and Clarinet in B-flat parts have rhythmic patterns with accents. The Trombone part has a simple harmonic line. The Violin II part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola and Cello parts have a simple harmonic line.

Musical score for measures 44-47. The score is for a symphony orchestra and includes the following parts: Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl II B \flat), Clarinet in B-flat (Cl III B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (Vn II), Viola (Vc), and Cello (Cb). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. Measure 44 features a complex melodic line for the Flute with many beamed sixteenth notes. The Clarinet in B-flat part has a rhythmic pattern with accents. The Clarinet in B-flat part has a simple harmonic line. The Trombone part has a simple harmonic line. The Violin II part has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola and Cello parts have a simple harmonic line.

Musical score for measures 48-51. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl), Clarinet in B-flat (ClI B \flat), Clarinet in B-flat (ClII B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (VnII), Viola (Vc), and Cello (Cb). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 2/4. The score features a *rall.* marking in measures 48-51. The Flute part has a dynamic marking of *v* (accent) in measure 48. The Clarinet in B-flat part has a *rall.* marking in measure 48. The Trombone part has a *rall.* marking in measure 48. The Violin II part has a *rall.* marking in measure 48. The Viola part has a *rall.* marking in measure 48. The Cello part has a *rall.* marking in measure 48. The score ends with a fermata in measure 51.

Musical score for measures 52-55. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl), Clarinet in B-flat (ClI B \flat), Clarinet in B-flat (ClII B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (VnII), Viola (Vc), and Cello (Cb). The key signature changes to two sharps (D major/B minor) in measure 52. The time signature is 2/4. The score features a *f* (forte) dynamic marking in measure 52. The Clarinet in B-flat part has a *f* marking in measure 52. The Trombone part has a *f* marking in measure 52. The Violin II part has a *f* marking in measure 52. The Viola part has a *f* marking in measure 52. The Cello part has a *f* marking in measure 52. The score ends with a fermata in measure 55.

67

Fl
Cl II B \flat
Cl III B \flat
Tbn
Vn II
Vc
Cb

pizz *arco*

72

Fl
Cl II B \flat
Cl III B \flat
Tbn
Vn II
Vc
Cb

pizz

Sonata para Ofertorio

77

Fl
CII B \flat
CIII B \flat
Tbn
VnII
Vc
Cb

pizz

pizz

Detailed description: This system of musical notation covers measures 77 to 81. It features six staves: Flute (Fl), Clarinet in B-flat (CII B \flat), Clarinet in B-flat (CIII B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (VnII), and Violoncello (Vc). The Flute part has a melodic line with some sixteenth-note passages. The Clarinet parts have more complex rhythmic patterns. The Trombone part is mostly rests. The Violin II part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part has a melodic line that includes a 'pizz' (pizzicato) marking. The Clarinet in B-flat part also has a 'pizz' marking. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

82

Fl
CII B \flat
CIII B \flat
Tbn
VnII
Vc
Cb

pizz

Detailed description: This system of musical notation covers measures 82 to 86. It features the same six staves as the previous system. The Flute part continues with its melodic line. The Clarinet in B-flat parts have more complex rhythmic patterns, including some sixteenth-note passages. The Trombone part is mostly rests. The Violin II part plays a steady eighth-note accompaniment. The Violoncello part has a melodic line that includes a 'pizz' (pizzicato) marking. The Clarinet in B-flat part also has a 'pizz' marking. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Sonata para Ofertorio

Musical score for measures 97-100. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl), Clarinet in B-flat (ClI B \flat), Clarinet in B-flat (ClII B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (VnII), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of each staff. The Flute part features a melodic line with slurs and accents. The Clarinet and Trombone parts have sustained notes. The Violin II part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Contrabass parts have a steady bass line.

Musical score for measures 101-104. The score continues with the same instruments as the previous system. The dynamic marking *f* (forte) is present at the beginning of the system. In measure 104, the dynamic marking changes to *ff* (fortissimo) for the Flute, Clarinet, Trombone, Violoncello, and Contrabass parts. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet and Trombone parts have sustained notes. The Violoncello and Contrabass parts have a steady bass line. The Violin II part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for measures 105-108. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl II B \flat), Clarinet in B-flat (Cl III B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (Vn II), Viola (Vc), and Cello (Cb). The key signature is two sharps (F# and C#). The dynamic marking is *ff* (fortissimo) for all instruments. The Flute part starts with a melodic line, while the other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns and accents.

Musical score for measures 109-112. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl II B \flat), Clarinet in B-flat (Cl III B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (Vn II), Viola (Vc), and Cello (Cb). The key signature is two sharps (F# and C#). The dynamic marking is *p* (piano) for most instruments, with a *f* (forte) marking for the Viola in measure 111. The Flute part has a melodic line with a slur, while the other instruments provide harmonic support with various rhythmic patterns and accents.

Sonata para Ofertorio

Musical score for measures 113-116. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl II B \flat), Clarinet in B-flat (Cl III B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (Vn II), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking is *f* (forte) throughout. The Flute part begins at measure 113 with a melodic line. The Clarinet and Violoncello parts have long, sweeping lines. The Violin II part has a rhythmic pattern. The Trombone and Contrabass parts have sustained notes. The Violoncello part has a complex rhythmic pattern. The score ends at measure 116 with a final *f* dynamic marking.

Musical score for measures 117-120. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl), Clarinet in B-flat (Cl II B \flat), Clarinet in B-flat (Cl III B \flat), Trombone (Tbn), Violin II (Vn II), Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The dynamic marking is *f* (forte) throughout. The Flute part begins at measure 117 with a melodic line. The Clarinet and Violoncello parts have long, sweeping lines. The Violin II part has a rhythmic pattern. The Trombone and Contrabass parts have sustained notes. The Violoncello part has a complex rhythmic pattern. The score ends at measure 120 with a final *f* dynamic marking.

VERSOS AL CRISTO DE LA MISERICORDIA

Texto

*Penetrados de dolor
clamamos ante tu cruz
misericordia Jesús
misericordia Señor.*

*Como eres tú el protector
de esta confraternidad,
ella espera en tu piedad
Remedio, auxilio y favor.*

Signatura

SBEC, Cratilio Guerra, exp. 35

Incipit en la partitura

Penetrados de dolor

Datos en la partitura

Versos al Smo Cristo de la Misericordia por Cratilio Guerra

Características de los manuscritos:

Es una partitura para Voz I, Voz II, VnI, VnII, Vla y Cb. Consta de dos folios (21,5cm x 31cm).

Comentario

No se encuentra registrada en el catálogo de Balaguer. Existe a continuación de la composición, otra obra con igual nombre pero en la tonalidad de *mi* mayor incompleta.

Estructura

[Introducción] – Recitado – Aria

Notas

- Compases del 1 al 4, Vla: se ha enmendado el error de copia y desde el inicio se ha empleado la clave de *do*.
- Compases 37 al 38, Voz II: se ha normalizado la división en sílabas.
- Compases del 45 al 47, Voz II: se ha completado el texto correspondiente para esta parte ausente en la partitura.

Versos al Cristo de la Misericordia

Cratilio Guerra (Santiago de Cuba, 1835-1896)

Trans.: Francesca Perdigón

§

The musical score is arranged in a system with six staves. The top two staves are for voices (Voz I and Voz II), and the bottom four are for string instruments (Violín I, Violín II, Viola, and Contrabajo). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Pe - ne - tra - dos de do - lor cla - - - ma - mos". The string parts include various melodic lines and some phrasing slurs.

Voz I
Pe - ne - tra - dos de do - lor cla - - - ma - mos

Voz II
Pe - ne - tra - dos de do - lor cla - - - ma - mos

Violín I

Violín II

Viola

Contrabajo

Versos al Cristo de la Misericordia

8

Voz I
an - te tu cruz Mi - - - se - ri - cor - dia Je - sús

Voz II
an - te tu cruz Mi - - - se - ri - cor - dia Je - sús

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

13

Voz I
mi - se - ri - cor - dia Se - ñor

Voz II
mi - se - ri - cor - dia Se - ñor

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

19

Voz I

Voz II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

mi - se - ri - cor - dia Se - ñor

mi - se - ri - cor - dia Se - ñor

25

Voz I

Voz II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Coplas

30

Voz I
8
Co - mo e - res tú el

Voz II
8
Co - mo e - res tú

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

34

Voz I
8
pro - tec - tor___ pro - tec - tor___ de es - - - ta

Voz II
8
el pro - tec - tor pro - tec - tor___ de___ es - ta con - fra -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

38

Voz I
8 con - fra - ter - ni - dad ella es - pe - ra en tu pie - dad_____

Voz II
8 ter - - - ni - dad ella es - pe - ra en tu pie - dad_____ re - me-dioau -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

42

Voz I
8 au - xi - lio y_____ fa - vor_____

Voz II
8 xi - lio y_____ fa - vor_____ au - xi - lio y_____ fa - vor_____ [au -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

Versos al Cristo de la Misericordia

46 §

Voz I
8 re - me-dioau - xi - lio y — fa - vor

Voz II
8 xi - lio y — fa - vor] [au - - - xi y — fa - vor

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

PLEGARIA A LA VIRGEN DE LA CARIDAD

Texto

*Tú que imperas en la altura
Virgen bella poderosa
Tú que luces cual estrella
de hermosura singular*

*Tú que siempre bondadosa
muy clemente muy benigna
con el pobre delincuente
siempre hubiste gran piedad*

*No desoigas aunque indigna
Madre amable Madre amante
la voz débil despreciable
del que tanto te ofendió*

*Yo prometo en adelante
Reina pura Madre hermosa
no llenarte de tristura
con mi inicuo proceder*

*Si me auxilias cariñosa
seré bueno Madre pía
y entraré de hoy más de lleno
por la senda del deber*

*Virgen Maria Madre amorosa
Oye bondosa sí mi oración
Dulce esperanza del afligido
yo adolorido clamo ¡perdón!*

*Oye mi ruego óyelo pía
calma Maria ya mi dolor
Prenda adorada hoy angustiado
y abandonado busco tu amor*

*No me lo niegues Reina del cielo
Porque mi duelo ¿Quién calmará?
Sólo tu puedes Madre amorosa
tu bondadosa gracia lo hará*

*Y yo por siempre ya agradecido
al afligido lo contaré
ya que de nuevo nos postraremos
y lloraremos siempre a tus pies.*

*Y ya que quiso la Trinidad
que no tuvieses Diva beldad
en cielo y tierra jamás igual
líbranos madre de todo mal.*



Signatura

SBEC, Cratilio Guerra, exp. 32

Incipit en la partitura

Tú que imperas en la altura

Datos en la partitura

Plegaria a la Virgen de la Caridad/ Melopea religiosa/ Dedicada al Sr. Canonigo D. Antonio Barjau/ por/ Cratilio Guerra,/ Letra de Emilio de los Santos Fuentes y B./ E. Navarro lit. Cuba Lit. de E. Lamy.

Características del impreso

Partitura impresa para voz y Pn u Org en cartulina doblada con formato de folio (33cm x 26cm).

Comentario

Aparece descrita en el catálogo de Balaguer. Sólo se conserva en el «Fondo PHB», sito en SBEC. Aunque la composición es para voz y Pn, está escrita en dos pentagramas, de tal modo que la mano derecha correspondiente al Pn, coincide con la parte vocal. En este impreso, existe poco espacio entre las notas en líneas adicionales de ambos pentagramas, teniendo que recurrirse a cambios de clave o a indicaciones de cambios de registros para no cubrir el texto. En esta edición, se ha separado ambas partes para beneficiar la lectura musical y textual. Por tal motivo, se han ajustado figuraciones, se ha normalizado la división en sílabas, se ha eliminado los cambios de clave y se ha escrito en los registros indicados en lugar de utilizar los signos de octava alta.

Notas

- Compases del 5 al 6 y del 13 al 14, Pn: en la mano izquierda se ha obviado la indicación de octava alta y se ha escrito en el registro señalado.
- Compás 26, Pn: se ha eliminado el *fa* en el acorde de la mano izquierda para evitar la disonancia.
- Compases del 55 al 56, del 59 al 60 y del 68 al 69, Pn: en la mano izquierda se continuó escribiendo en la clave de *fa* en lugar de cambiar a la clave de *sol* por considerarse innecesaria.
- Compases del 33 al 39, Pn: en la mano izquierda el primer tiempo de cada compás se ha escrito negra en lugar de blanca. Para darle mayor sonoridad al mismo, se sugiere el signo de pedal como alternativa.
- Compás 46, voz y Pn: el *mi* debe ser becuadro.
- Compás 55, Pn: el *mi* del acorde de la mano izquierda debe ser becuadro.

- Compás 75, voz: se ha cambiado la figuración de blanca por negra y corcheas para ajustarnos al texto.
- Compás 97, voz y Pn: el *si* debe ser bemol y el *do* natural, para evitar la disonancia.



Plegaria a la Virgen de la Caridad

Melopea religiosa dedicada al Sr. Canónigo Don Antonio Barjau

Cratilio Guerra (Santiago de Cuba, 1835-1896)

Letra de Emilio de los Santos Fuentes

Trans.: Franchesca Perdigón

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-5) features a vocal line with rests and a piano accompaniment starting with a 'misterioso' marking. The second system (measures 6-11) continues the piano accompaniment. The third system (measures 12-16) includes dynamic markings of 'pp' and 'p' in the piano part.

Voz

Piano u órgano

misterioso

p

6

Pn

12

Pn

pp

p

Plegaria a la Virgen de la Caridad

18

Pn

24 *Más movido*

Tu queim - pe - ras en la al - tu - ra Vir - gen be - lla po - de - ro - sa Tú que
siem - pre bon - da - do - sa muy cle - men - te muy be - nig - na con el

Pn

29

lu - ces cual es - tre - lla de - ho - mo - su - ra sin - gu - lar. No de -
po - bre de - lin - cuen - te — siem - pre hu - bis - te gran pie - - - Tú que dad

Pn

Plegaria a la Virgen de la Caridad

49

sen - da del de - ber

Pn

pp

54

Vir-gen Ma - ri - a Ma-drea-mo - ro - sa O-ye bon-da - do - sa sí mio-ra -
rue - go ó - ye - lo pía cal - ma Ma - rí - a ya mi do-

Pn

59

ción. Dul-ces-pe - ran - za del a - fli - gi - do yo a-do - lo - ri - do cla-mo ¡per - dón!
lor Pren-daa-do - ra - da hoy an-gus - tia - do ya-ban-do - na - do bus-co tua - O - ye mi

Pn

64

No me lo nie - gues Rei - na del cie - lo Por - que mi due - lo ¿Quién cal - ma - rá? Só - lo tu
mor. siem - pre yaa - gra - de - ci - do al a - fli - gi - do lo con - ta - ré ya que de

Pn

69

pue - des Ma - drea - mo - ro - sa tu bon - da - do - sa gra - cia lo ha - rá Y ya que
nue - vo nos pos - tra - re - mos y llo - ra - re - mos siem - pre a tus _____ Y yo por pies.

Pn

74

qui - so la Tri - ni - dad que no tu - vie - ses Di - va bel - dad en cie - loy tie - rra ja - más i -
pp *pp*

Pn

Plegaria a la Virgen de la Caridad

79

gual lí-bra-nos Ma-dre de to-do mal. Tu queim - pe - ras en laal - tu - ra Vir - gen
siem-pre bon - da - do - sa muy cle -

Pn

84

be - lla po - de - ro - sa Tú que lu - ces cual es - tre - lla deher - mó - su - ra sin - gu -
men - te muy be - nig - na con el po-bre de - lin - cuen - te siem-prehu - bis-te gran pie -

Pn

89

lar. No de - soi - gas aun - quein - dig - na Ma - drea - ma - ble Ma - drea -
- - Tú que dad

Pn

94

man - te la voz dé - bil des - pre - cia - ble del que tan - to teo - fen - dió

Pn

99

Pn

Este segundo volumen de la colección «Patrimonio Musical Cubano» se dedica a la obra de Cratilio Guerra Sardá (Santiago de Cuba, 1835-1896), músico y compositor que, entre 1866 y 1878, ocupara en dos ocasiones el puesto de maestro de capilla interino de la Catedral de Santiago de Cuba, sin dudas, el más importante reservorio de música religiosa para el culto cristiano de la Isla durante los siglos XVIII y XIX.

En el presente libro, su autora, Franchesca Perdigón Milá, acomete un breve estudio de los datos biográficos de Cratilio Guerra y del contexto histórico-cultural en el que desarrolló su actividad musical. Aquí se reproducen las partituras de seis obras representativas de su repertorio religioso, el más abundante de la producción de este músico.

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