

PATRIMONIO SINFÓNICO COSTARRICENSE

ROCÍO SANZ

SUITE DE BALLET PARA ORQUESTA
SUITE HILOS PARA CUERDAS
SUITE DE PALENQUE PARA CUERDAS

ALESSANDRO BARES
Edición crítica


EDITORIAL
UCR

ROCÍO SANZ

SUITE DE BALLET PARA ORQUESTA
SUITE HILOS PARA CUERDAS
SUITE DE PALENQUE PARA CUERDAS

ALESSANDRO BARES
Edición crítica



FA
Facultad de
Artes

EAM
Escuela de
Artes Musicales

Las opciones de resaltado del texto, anotaciones o comentarios dependerán de la aplicación y dispositivo en que se realice la lectura de este libro digital.

CC.SIBDI.UCR - CIP/3983

Nombres: Sanz Quirós, Rocío, 1934- , compositora. | Bares, Alessandro, 1970- , editor.

Título: Suite de ballet para orquesta ; Suite hilos para cuerdas ; Suite de Palenque para cuerdas / Rocío Sanz ; Alessandro Bares, edición crítica.

Otros títulos: Suite hilos para cuerdas. | Suite de Palenque para cuerdas.
Descripción: Primera edición digital. | San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2023. | | Patrimonio sinfónico costarricense.

Identificadores: **ISBN 978-9968-02-086-2** (PDF)

Materias: LEMB: Música orquestal – Partituras. | Suite (Música) – Partituras. | Cuarteto de cuerdas – Partituras. | Suites (Cuarteto de cuerdas) – Partituras.
Clasificación: CDD 784.218.58--ed. 23

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Primera edición impresa: 2021.

Primera edición digital (PDF): 2023.

© Editorial Universidad de Costa Rica,
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.

Apdo.: 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257

administracion.siedin@ucr.ac.cr

www.editorial.ucr.ac.cr

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción de la obra o parte de ella, bajo cualquier forma o medio, así como el almacenamiento en bases de datos, sistemas de recuperación y repositorios, sin la autorización escrita del editor.
Hecho el depósito de ley.

Contenido

PREFACIO	vii
NOTA PRELIMINAR	ix
El contexto	ix
Biografía de la compositora	x
Actividad artística de Rocío Sanz en México	xi
Rocío y su relación con Costa Rica	xiii
LAS OBRAS Y EL PROCESO EDITORIAL	1
<i>Suite de Ballet para orquesta</i>	1
<i>Suite Hilos para cuerdas</i>	4
<i>Suite de Palenque para cuarteto (orquesta) de cuerdas</i>	6
PARTITURAS	9
<i>Suite de Ballet para orquesta</i>	9
<i>Suite Hilos para cuerdas</i>	41
<i>Suite de Palenque para cuarteto (orquesta) de cuerdas</i>	63
BIBLIOGRAFÍA	83
ACERCA DEL EDITOR	85

Prefacio

La Serie Patrimonio Sinfónico Costarricense nació por iniciativa de la maestra Zamira Barquero Trejos, durante su gestión como coordinadora del Archivo Histórico Musical, y de mi persona, como director de la Escuela de Artes Musicales. A esta iniciativa se sumaron el importante apoyo del Dr. Henning Jensen Pennigton, en su momento rector de la Universidad de Costa Rica, y del Dr. Ólger Calderón Arguedas, exdirector del Sistema Editorial y de Difusión de la Investigación.

Esta serie representó un desafío importante para el Archivo Histórico Musical, ya que requirió de un análisis especializado de los manuscritos, con el fin de rescatar fidedignamente la concepción original de las obras musicales de los autores seleccionados, cuyas vidas se desarrollaron entre los siglos XIX y XX. La tarea de edición se encargó al musicólogo, pianista y violinista italiano, Alessandro Bares; quien durante un año fue contratado por la Universidad de Costa Rica, con apoyo de la Rectoría, para trabajar en esta serie que aglutina obras de los compositores Rafael Chaves Torres, Alejandro Monestel Zamora, Julio Fonseca Gutiérrez y la compositora Rocío Sanz Quirós.

Así con esta serie, la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica ofrece un aporte importante y novedoso a las orquestas y bandas costarricenses y sus directores; pues, se trata de una iniciativa pionera de tres compositores históricos costarricenses y de la compositora que, de alguna manera, inspiró la creación del Archivo Histórico Musical.

M. M. Federico Molina Campos, exdirector
Escuela de Artes Musicales
Universidad de Costa Rica

Nota preliminar

Zamira Barquero

En esta edición, se presentan tres obras de la compositora costarricense Rocío Sanz Quirós: *Suite de Ballet para orquesta*, *Suite Hilos para cuerdas* y *Suite de Palenque para cuerdas*. La publicación se presenta en el marco del proyecto Patrimonio Sinfónico Costarricense de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, el cual cuenta con el apoyo de la Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Se propone un acercamiento a la compositora por medio de sus propias palabras, extraídas de diferentes documentos: entrevistas periodísticas, programas de mano, escritos inéditos, así como sus comentarios sobre dos de sus obras: *Suite Hilos para cuerdas* y *Suite de Palenque para cuerdas*. En este sentido, se combinará la narración propia de la compositora con algunas intervenciones de la autora de este comentario.

El contexto

La primera mitad del siglo XX, en Costa Rica, se caracterizó por un ambiente artístico poco estimulante para las mujeres, en relación con la creación y la formación artística. Aun así, algunas mujeres se anticiparon en el advenimiento de la creación musical en el país. De esta época es importante destacar a tres de ellas: María Luisa Morales Fernández (1886-1950), Dolores Castegnaro (1900-1979) y Virginia Mata Alfaro (1915) (Barquero y Vicente, 2016).

Con respecto a María Luisa Morales, perteneciente a una familia de músicos, se sabe que realizó su práctica musical en el piano, la guitarra, el violín y la composición. No obstante, de sus obras hay pocas referencias (Barquero y Vicente, 2016, p. 66).

Por su parte, la compositora italo-costarricense, Dolores Castegnaro, hija del compositor italiano Alvisse Castegnaro (1855-1932), profesor de composición de algunos jóvenes compositores de la época como Julio Fonseca, también tuvo a su padre como mentor en el proceso de formación musical (Barquero y Vicente, 2016, p. 20). Esta fue muy exitosa como lo demuestra la composición de casi 65 obras para voz y piano (Barquero, inédita).

En el caso de Virginia Mata, esta incursionó en la composición musical con el piano, instrumento que estudiaba con el compositor Julio Fonseca. A la edad de 11 años compuso la canción *Tardes del estero*, así como otras piezas musicales (Barquero y Vicente, 2016, p. 55).

Es importante señalar que, aunque las tres coincidieron en algunas décadas, no se relacionaron entre sí, porque las circunstancias de sus vidas fueron muy diferentes. A saber, la primera se desempeñó como profesora de música, la segunda emigró, desde muy joven, a Italia y la tercera se dedicó a su familia y a su trabajo como maestra.

Además, en la primera mitad del siglo XX predominaba la actividad de compositores masculinos, entre ellos destacan dos: Alejandro Monestel (1865-1950) y Julio Fonseca (1981-1950), ambos profesores fundadores del Conservatorio Nacional de Música (Archivo Nacional de Costa Rica, 25 de marzo de 1941). En medio de este ambiente artístico, nace y se inicia musicalmente Rocío Sanz Quirós (1934-1993).

Biografía de la compositora

Rocío Sanz Quirós nació el 28 de enero de 1934 en la ciudad de San José, Costa Rica. Realizó sus estudios secundarios en el Colegio Superior de Señoritas, institución de la que se graduó de Bachiller en Ciencias y Letras en 1951 (archivo personal de Zamira Barquero [Constancia de estudio]). Un año antes inició sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música, hoy Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. En esta institución asistió a cursos de piano, solfeo, teoría e historia de la música (archivo personal de Zamira Barquero [Constancia de estudio]). Cuando concluyó la secundaria, se trasladó a Estados Unidos y, durante el año 1952 y primer semestre de 1953, estudió música en Los Angeles City College (archivo personal de Zamira Barquero [Certificación]) y posteriormente en México, país al que llegó en la segunda mitad de 1953. En un currículo redactado por ella misma en 1980, Rocío Sanz presenta sus datos biográficos, así como su actividad artística, desde 1953 hasta el año de elaboración del escrito. A continuación, se transcribe este documento:

Compositora costarricense, residente en México desde 1953.

Hizo sus primeros estudios musicales en el Conservatorio de Costa Rica, dirigido entonces por el Maestro Guillermo Aguilar Machado. Posteriormente estudió en Los Ángeles, California y, ya en México, en el Conservatorio Nacional, bajo la guía de Carlos Jiménez Mabarak, Blas Galindo y Rodolfo Halffter.

En 1965-66 hizo estudios en el Conservatorio Chaikovsky, de Moscú.

Sus actividades profesionales, en México, han cubierto diversidad de campos: profesora de música, por 14 años, en la Academia de la Danza Mexicana, y en la Escuela de Arte Dramático, del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes).

Desde 1972 hasta la fecha (1980), es profesora en el Centro Universitario de Teatro. Trabajó también como Traspunte y asesora musical de diversas compañías mexicanas de danza y teatro.

Coordinadora de proyectos especiales del Ballet Folklórico de México.

En estos campos compuso la música para 19 obras de teatro, todas ellas estrenadas en México.

Musicalizó también algunos corto-metrajés documentales y compuso la música para varios ballets.

A su regreso de sus estudios profesionales en Moscú, ingresó a Radio Universidad Nacional Autónoma de México donde, por 14 años desempeñó diversas actividades en el campo de la música: redacción de notas bibliográficas, producción de programas y Jefatura de la Discoteca.

El éxito de su programa radiofónico “El Rincón de los Niños” motivó la producción de varios discos bajo ese rubro y ha determinado sus actividades recientes:

Asesoría en el Departamento de Literatura infantil de la Dirección General de Publicaciones de la SEP.

Producción de diversas obras para niños: teatro, cuento y canciones.

Sus obras musicales se han estrenado en México, Costa Rica, Moscú, Londres y Ámsterdam.

En 1971 recibió el premio de Sesquicentenario de la Independencia Centroamericana, por su *Cantata para barítono, coros y Banda Sinfónica* (Costa Rica, 1971).

En 1976 recibió el Premio único del Concurso Coral del Teatro Nacional de Costa Rica, por su obra *Sucedió en Belén*, Cinco villancicos con textos de Sor Juana Inés de la Cruz.

En 1981, el grupo SIGNO (México) convocó al Premio Rocío Sanz para la música y canciones para niños (Archivo personal de Zamira Barquero [Currículo de Rocío Sanz de 1980]).

Actividad artística de Rocío Sanz en México

Rocío Sanz realizó sus estudios de composición entre 1954 y 1959, en el Conservatorio Nacional de Música de México, con el músico español Rodolfo Halffter (1900-1987), así como Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994), Blas Galindo (1910-1993), compositores sobresalientes de ese país. Como señala el musicólogo Aurelio Tello, ellos “surgían como los primeros creadores emanados del movimiento revolucionario y de las nuevas propuestas musicales del siglo XX” (Tello, 2013, pp. 548-549).

Los Jóvenes Compositores

Mientras que los voceros de la burocracia musical siguen pregonando que la ausencia de música de los compositores jóvenes en los programas oficiales se debe a que no tienen obras, ellos están demostrando prácticamente lo contrario, pues presentan su música dondequiera que tienen oportunidad.

El 17 de febrero, un grupo de jóvenes dio a conocer en la Casa del Lago unas muestras de su trabajo reciente. De las obras estrenadas, llevaron las palmas de la noche dos que vale la pena comentar porque es inminente su grabación en un *elepé* de la marca *Gramex*.

Una de ellas fue la música, de Leonardo Velázquez, para la película *El brazo fuerte*. Los lectores de *POLÍTICA* estarán al tanto de la historia de este *film* valiente y, por ello, aún sin estrenar. La música presenta rasgos interesantes, pues ahora que los Otto Mayer y los Halffter proclaman que sólo aquel que escribe en el sistema de los 12 sonidos de Schoenberg es verdaderamente "avanzado", Leonardo ha vuelto sus ojos al estilo popular y mexicano de Silvestre Revueltas. Esto bastó para que un crítico —que, por lo demás no fue al concierto— llamara al grupo de compositores "anciana música de México". Sin embargo, afirmar que determinada escuela de composición es la única "avanzada" o "contemporánea" es atribuirse dotes de profeta, pues nadie sabe con seguridad hacia dónde va la música moderna. Inclusive ha habido en las últimas décadas una marcada tendencia, entre compositores cuyo modernismo no se puede poner en duda —Bartók, Copland, Hindemith y otros—, a volver a un lenguaje musical más sencillo y más clásico. Por otra parte, el estar de moda no es el camino hacia la verdadera creación musical.

Habrán quienes me tachen de stalinista trasnochado. Nada de eso: si los dodecafonistas quieren escribir así, allá ellos —y aclaro que existen obras suyas que estimo mucho—. Pero el dodecafonismo es un derivado, romántico en el fondo, de la música centroeuropea de fines del siglo pasado, sobre todo de la de Wagner, y apareció precisamente cuando la mayor parte de los compositores no alemanes estaban levantando la bandera del anriwagnerismo. De ahí que sea discutible su implantación mundial simplemente porque se afirma que es "la última palabra" en modernismo. Pero, en fin, serán los compositores y el público, no los periodistas, quienes decidan en el caso.

Volviendo al concierto de la Casa del Lago, el otro platillo fuerte —pasando por alto una obra de Gutiérrez Heras que, por mal ensayada, nadie pudo juzgar— fue la música para la pantomima de *Hamlet*, de Rafael Elizondo. Éste es el más mexicanista de los jóvenes, y, a primera

vista, encargarle música para *Hamlet* sería tan disparatado como encargarle a Shakespeare un corrido mexicano. Sin embargo, Rafael pudo con el paquete: la obra, completa, escrita con un arcaísmo voluntario y no debido a una supuesta chochez artística, se va a estrenar y grabar en Jalapa este mes. Además de la pantomima tiene varias canciones y una gran marcha fúnebre para coro y orquesta.

Desde luego, las actividades de los jóvenes no se han limitado a un solo concierto. Elizondo, por ejemplo, estrenó a fines del año pasado un ballet nuevo, *Margarita*, con Guillermina Bravo. Leonardo Velázquez acaba de presentar sus tres estudios para instrumentos de percusión, y la música que hizo para las representaciones de *La Orestíada* de Esquilo y *Santa Juana* de Shaw en el Seguro Social. Este compositor fue el año pasado a Londres —precisamente en los días en que Bellas Artes, con su pomposo Festival de Música Contemporánea, estaba *ninguneando* a los jóvenes mexicanos— a preparar una nueva presentación de su *Cnaubiémoc*, obra que se reestrenó gracias al buen éxito obtenido en Pittsburg en 1960. En ambas ocasiones lo acompañó Mario Kuri, quien también presentó obras.

Nuestra primera compositora, Rocío Sanz, ha estrenado recientemente música para las obras teatrales *La excepción y la regla*, de Brecht, y *La culpa busca la pena y el agravio la venganza*, de Ruiz de Alarcón, además de un quinteto de alientos y un ciclo de villancicos con textos de Sor Juana. Raúl Cosío presentó hace poco su música para *Agamenón*, de Esquilo (la que hizo para *La Sonata de los Espectros*, de Strindberg, nunca se escuchó, porque la censura suprimió la obra). Un poco

distanciado de los demás, Jorge González Ávila dio un recital el año pasado, con un total de ocho obras originales suyas, seis de ellas estrenos. Hasta los del taller de Chávez van a salir por fin con algo nuevo: el día 24 de este mes les estrenarán en Bellas Artes tres sinfonías, de Eduardo Mata, Humberto Hernández y Héctor Quintanar. Y conste que la lista anterior, que no es completa, abarca únicamente obras recientemente estrenadas, no las que se han quedado en el ropero; de ahí que predomine la música hecha para espectáculos teatrales.

En resumen, casi la totalidad de la música nueva que se presenta en México es de los jóvenes. Esto no impide que el jefe del departamento de Música del INBA, Luis Sándi, que todavía anda dando guerra con su culebrón de *Bonampak*, diga que no tienen obras. Será por mala conciencia.

La Orquesta de la Opera

El viernes 9 de este mes la orquesta sinfónica de Bellas Artes, llamada de la Opera —género que raras veces toca— y que no debe confundirse con la Nacional, empezó una pequeña temporada de cuatro viernes de conciertos en Bellas Artes, que serán repetidos los miércoles en el Centro Deportivo Chapultepec. La elección de las obras fue hecha con imaginación, y los programas debidamente ensayados. Aunque no se le puede pedir maravillas a esta orquesta, su director es concienzudo y competente y los músicos pusieron empeño en su trabajo, así es que el público pudo esperar algo artísticamente decente.

* Arriba: Jorge González Ávila y Raúl Cosío; abajo: Guillermo Noriega, Rafael Elizondo, Rocío Sanz y Leonardo Velázquez.



SEIS JÓVENES COMPOSITORES DE MÉXICO*
...pues presentan su música dondequiera que tienen oportunidad...

POLÍTICA, 15 de marzo de 1962

Figura 1. Compositores integrantes del grupo Nueva Música de México. Arriba: Jorge González Ávila y Raúl Cosío. Abajo: Guillermo Noriega, Rafael Elizondo, Rocío Sanz y Leonardo Velázquez

Fuente: archivo personal de Zamira Barquero [Álbum de recortes de Rocío Sanz, 15 de marzo de 1962].

Esta formación musical propició que Rocío Sanz estableciera contacto con otros jóvenes compositores que buscaban ser tomados en consideración en el medio musical mexicano. Incluso, con algunos de ellos formó el grupo Nueva Música (Figura 1), integrado por siete compositores y ella, la única mujer. Como señala la historiadora Xochiquetzal Ortíz Ruiz (2013), la época que corresponde a los estudios de Rocío Sanz fue de gran efervescencia política en México, lo cual incidió en la formación y la producción de los artistas:

A fines de los años cincuenta se gestaron los primeros movimientos sociales que demandaban, además de la satisfacción de exigencias particulares, espacios de expresión y mayores libertades democráticas, siendo sus expresiones más importantes de maestros y ferrocarrileros. El ambiente artístico no fue ajeno al sentir general: en la música, las nuevas generaciones deseaban tener su propio estilo de composición y necesitaban espacios para interpretar, editar y escuchar su propia música. Es dentro de este marco que se funda el grupo Nueva Música en México (p. 359).

Dicha instrucción académica, unida a los estudios realizados en el Conservatorio Chaikovsky de Moscú, en los años 1965 y 1966, fueron el fundamento de una carrera como compositora que tuvo gran notoriedad en México, donde decidió establecerse.

Otra faceta creativa de Rocío Sanz fue la escritura de cuentos y poesía. Esta le sirvió de base para los ciclos de canciones para voz y piano editadas por La Liga de Compositores de México: *Cinco canciones del verano para mezzosoprano y piano* (1983), *Cinco villancicos para coro mixto* (1983) y *Diez canciones para niños pequeños* (1991).

Rocío y su relación con Costa Rica

Las obras musicales de Rocío Sanz no se interpretaron en Costa Rica desde su partida, en 1952, hasta la década de 1970. En 1971, el anuncio: “Coloquio y Concierto. ¡Por primera vez en Costa Rica!” invitó a la presentación de sus canciones para mezzosoprano, interpretadas por la costarricense Julia Araya, quien también residía en Ciudad de México, junto a la pianista Pilar Luzán de Vitoria. La actividad se realizó el martes 7 de julio en la Sala de Artes y Letras (Figura 2).

Ese mismo año se convocó el concurso literario, pictórico y musical organizado por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes en colaboración con el Comité Nacional de Celebración del Sesquicentenario de la Independencia de Centroamérica (Figura 3). En ese concurso, Rocío Sanz obtuvo el primer premio, con la obra *Cantata a la Independencia Centroamericana*, con texto de Carlos Luis Sáenz. El estreno se realizó en México el 15 de setiembre de 1971 en una presentación organizada por la Embajada de Costa Rica en dicho país (archivo personal de Zamira Barquero [programa de mano, 15 de setiembre de 1971]).

Coloquio y Concierto ¡Por primera vez en Costa Rica!

La Dirección General de Artes y Letras en un afán de dar a conocer los valores nacionales, invita al público en general a un

Coloquio y Concierto

Con la participación de la compositora

ROCIO SANZ QUIROS

de la mezzosoprano

JULIA ARAYA

y la pianista

PILAR LUZAN DE VITORIA

Entrevistará: Inés Trejos de Steffen,
Sub Directora de Artes y Letras.

Canções originales de Rocío Sanz,
interpretadas por Julia Araya,
acompañada al piano por Pilar de Vitoria.

Miércoles 7 de julio, 8:15 p.m.

Sala de Artes y Letras.

ENTRADA LIBRE.

Edificio Raventós, Ave. Central y C. 8.

Figura 2. Anuncio del Coloquio y concierto en el que se presentaron obras de Rocío Sanz por primera vez en Costa Rica, 1971

Fuente: archivo personal de Zamira Barquero [Álbum de recortes de Rocío Sanz, *La Nación*, 7 de julio de 1971, p. 84].



MINISTERIO DE CULTURA, JUVENTUD Y DEPORTES

Por este medio se avisa el resultado de los concursos literario, pictórico y musical organizados por este Ministerio en colaboración con la Comisión Nacional de Celebración del Sesquicentenario de la Independencia de Centro América.

CONCURSO LITERARIO
El jurado, compuesto por los señores Lic. Guido Fernández, Lic. Jorge Enrique Guier y el Ing. Samuel Rovinski, declara desierto este concurso.

CONCURSO PICTORICO
El jurado, compuesto por los señores Prof. León Pacheco, Arq. Teodorico Quirós y Prof. Ricardo Ulloa Barrenechea, declara desierto este concurso.

CONCURSO MUSICAL
El jurado, compuesto por los profesores Gerald Brown, Ion Cubicek y Bernal Flores, otorga el premio a la

**CANTATA DE LA INDEPENDENCIA DE
CENTROAMERICA,**
música de Rocío Sanz, letra de Carlos Luis Sáenz.

La mayoría del jurado, atendida la calidad de la obra, recomienda que se cree un segundo premio, y que se otorgue a la

CANTATA DE LA INDEPENDENCIA,
música de Alcides Prado, letra de María del Rocío Vargas.

Este Ministerio accede a la sugestión del Jurado, y ha dispuesto crear ese segundo premio.

San José, 5 de octubre de 1971.

Figura 3. Anuncio de la premiación del concurso "Celebración del Sesquicentenario de la Independencia de Centroamérica", 1971

Fuente: archivo personal de Zamira Barquero [Álbum de recortes de Rocío Sanz, *La Nación*, 7 de octubre de 1971, p. 62].

En el año 1976, la Junta Directiva del Teatro Nacional convocó a un concurso de obra coral, en el que nuevamente Rocío Sanz obtuvo el primer lugar (Figura 4).

Durante esa época, Rocío Sanz intercambió correspondencia con varias personalidades en Costa Rica, entre ellas Carmen Naranjo, escritora costarricense, quien era ministra de Cultura, Juventud y Deportes. Naranjo le escribió el 31 de marzo de 1975, para felicitar por el éxito de su nuevo disco *El rincón de los niños* y para animarla además a continuar su labor como compositora:

Componga música, querida Rocío, porque usted es capaz de hacerlo y debe hacerlo. No como tarea demostrativa, eso ya no interesa a nadie. El circo es para los “cirqueros”, la creación para los creadores. Ese es su camino.

El único obstáculo es el trabajo cotidiano y partirse en partes como las lunas de los relojes. Esa sí es la tragedia. Una sinfonía sobre la vida diaria de una mujer necesita todo el contrapunto del mundo y el equilibrio armónico de las más diversas desarmonías (archivo personal de Zamira Barquero [Carta de Carmen Naranjo a Rocío Sanz, 31 de marzo de 1975]).

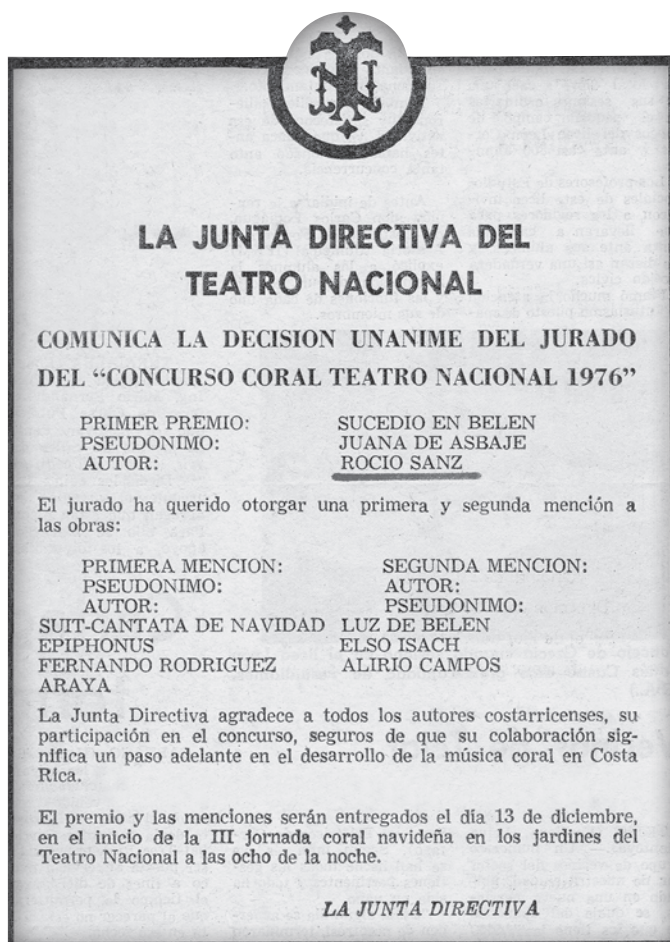


Figura 4. Comunicado de la Junta Directiva del Teatro Nacional que anuncia los ganadores del "Concurso Coral Teatro Nacional 1976"

Fuente: ATNCR-AP-030-243, s. f.

En 1984, la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica y el Teatro Nacional le realizaron un homenaje con el estreno nacional de la *Cantata a la Independencia Centroamericana* (1971), trece años después de haber obtenido el premio otorgado por el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (Figura 5). En una entrevista intitulada “Mi vida se ha ido en lo efímero”, realizada en 1984 por la periodista Rocío Fernández de Ulibarri, Sanz expresó lo siguiente: “el hecho de ser mujer y una de las primeras en iniciarse en esto no ha sido problema para mí, el problema consiste en dar a conocer mi obra, que el público la conozca y que algún día se interprete” (ATNCR-AH-44-195, 19 de octubre de 1984).

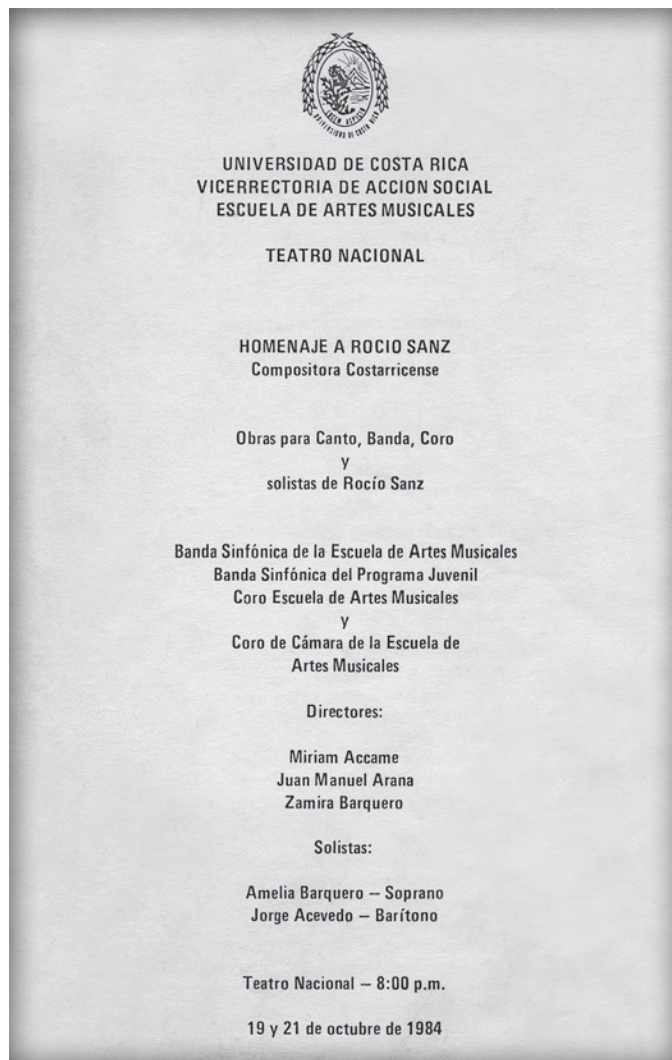


Figura 5. Programa de mano del homenaje a Rocío Sanz, efectuado en el Teatro Nacional en 1984

Fuente: ATNCR-AH-44-196-197 (19 de octubre de 1984).

Dos años después contrae una enfermedad degenerativa, la cual, según relata la misma compositora, le hizo perder la sensibilidad en las manos y los pies (archivo personal de Zamira Barquero [Resumen de enfermedad escrito por Rocío Sanz, 3 de agosto de 1987]). Este padecimiento se prolongó hasta su deceso el 13 de abril de 1993 en México. Unos meses después de su fallecimiento, la autora de la presente introducción viajó a México a entrevistar a José Luis Franco, viudo de Rocío Sanz. Como resultado de esa visita, Franco donó las composiciones musicales manuscritas e impresas, así como las fotografías de la compositora.

Ese importante acervo fue el elemento motivador para que la autora, apoyada por el Lic. Higinio Fernández Chávez, entonces director de la Escuela de Artes Musicales, fundara el Archivo Histórico Musical, en el mes de agosto de 1993. En 1995, el Centro Electrónico de Investigación Musical de la Escuela de Artes Musicales, que tenía como uno de sus objetivos dar a conocer obras de compositores costarricenses, publicó las *Canciones para canto y piano* de Rocío Sanz (1995).

Con la presente edición de las obras *Suite de Ballet para orquesta*, *Suite Hilos para cuerdas* y *Suite de Palenque para cuerdas*, la Escuela de Artes Musicales, la Editorial UCR y la Universidad de Costa Rica rinden un homenaje a una compositora que enaltece la imagen femenina de la composición musical durante la segunda mitad del siglo XX, pues es la primera composición para orquesta realizada por una mujer en el país. Por dicha razón, en el marco del Bicentenario de la Independencia de Costa Rica y del rescate del patrimonio musical costarricense, este es un aporte invaluable.

Las obras y el proceso editorial

Alessandro Bares

En una entrevista con el título “Rocío Sanz, una desconocida en su tierra”, de 1981, realizada por Rocío Fernández de Ulibarri, la compositora definió su estilo musical como tradicional: “es muy personal, un poco armónica [sic] y, aunque no desdeño el dominio de técnicas o estilos, si las acojo es para manejarlas con una expresión muy propia” (*La Nación*, 12 de abril de 1981, p. 2B).

Suite de Ballet para orquesta

Movimientos: Andante, Lento, Allegro moderato.

La obra fue compuesta a inicios de 1959 y estrenada el 14 de julio de ese mismo año en el Palacio de Bellas Artes de México. Fue interpretada por la Orquesta de Bellas Artes, dirigida por Francisco Savin, acompañado por el grupo Nueva Música en México (archivo personal de Zamira Barquero [Table of Compositions 1958-1984]).

La orquestación cuenta con los siguientes instrumentos:

- Flauta I-II
- Oboe I-II
- Clarinete sib I-II
- Fagot I-II
- Corno en fa I-II-III
- Trompeta en sib I-II
- Trombón I-II
- Timbales (2)
- Plato suspendido
- Tarola (redoblante)
- Campanitas (Glockenspiel)
- Violín I-II

- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

Las fuentes utilizadas para la presente edición son un grupo de manuscritos autógrafos que se conservan en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, bajo la signatura P1-0148.

El grupo comprende los siguientes documentos:

- Partitura completa (21 páginas)
- Particella de flauta I (2 páginas)
- Particella de flauta II (2 páginas)
- Particella de oboe I (2 páginas)
- Particella de oboe II (2 páginas)
- Particella de clarinete I (3 páginas)
- Particella de clarinete II (2 páginas)
- Particella de fagot I (2 páginas)
- Particella de fagot II (2 páginas)
- Particella de corno I (2 páginas)
- Particella de corno II (2 páginas)
- Particella de corno III (2 páginas)
- Particella de trompeta I (2 páginas)
- Particella de trompeta II (1 página)
- Particella de trombón I (1 página)
- Particella de trombón II (1 página)
- Particella de timbales (1 página)
- Particella de percusiones (3 páginas)
- Particella de violín I (2 páginas)
- Particella de violín II (2 páginas)
- Particella de viola (2 páginas)
- Particella de violonchelo (3 páginas)
- Particella de contrabajo (2 páginas)

En el mismo grupo se encuentra también una composición para piano en tres movimientos, con el título “Ballet”. No se trata de una reducción para piano de la *Suite de Ballet para orquesta*, sino de una pieza que presenta mucho del material musical de la obra para orquesta. La escritura se ve menos cuidada con respecto a la pieza orquestal. Posiblemente se trate de un borrador, en el que se indica la instrumentación de la versión orquestal en algunos de los pasajes.

El primer movimiento del “Ballet” para piano es casi una reducción del primer movimiento de la versión para orquesta. Al comparar las dos versiones, se puede observar que, en la orquestal, algunas frases musicales

son repetidas por diferentes instrumentos, para producir el efecto de cambio de color. En la versión para piano no están presentes estos compases repetidos. La mayor diferencia, sin embargo, se encuentra en los compases finales: en la versión para orquesta se encuentra un gran *crescendo* de cinco compases, desde *piano* hasta *fortissimo*, para terminar el movimiento; en la versión para piano hay tres compases de *forte* y *fortissimo* y cinco de *piano* que llevan al segundo movimiento, tampoco está presente el *attacca* de la versión orquestal. Otra diferencia, aunque menor en este caso, es la indicación metronómica: negra = 72, en la versión para orquesta, y negra = 66, en la de piano.

El segundo movimiento lleva el título “Infierno” y utiliza material del tercer movimiento de la *Suite de Ballet para orquesta*. La composición para piano emplea los primeros 49 compases de la versión para orquesta original, con algunos cambios. A partir de este punto se nota el esfuerzo de la compositora de seguir como si se tratara de una pieza diferente, pero la composición no parece terminada, aunque se evidencian dos intentos de ponerle un final. En este movimiento la diferencia del metrónomo es más evidente: negra = 104, en la versión orquestal, y negra = 72, en la de piano.

El tercer movimiento es una pieza totalmente nueva, de 52 compases, llamada “Cielo”. Esta no utiliza material musical de la *Suite de Ballet para orquesta*. Unas indicaciones en los compases 36-37 informan acerca de un proyecto de grabación de la pieza: “si se graba todo el Cielo suprimir estos 2 compases. Si se continúa la grabación al otro lado del disco empezar aquí”.

Para la edición de la partitura de la *Suite de Ballet para orquesta* se consideraron la partitura y las particellas autógrafas que dan una imagen muy clara de la obra completa. No se cambió nada de lo que se encontró en estas fuentes. Solo se indicaron los rarísimos pasajes donde había diferencias entre partitura y particellas.

Suite Hilos para cuerdas

Movimientos: Andante, Lento, Rondo-Allegro.

Sobre esta obra, la compositora anota lo que sigue:

La obra está dedicada con cariño “A Miguel Carriedo Sáenz”, quien hizo posible el tiempo para componerla.

“Hilos” fue escrita a fines de 1983 y principios de 84, ante el estímulo del III Congreso Internacional de la Mujer en la Música, realizado en México en marzo de 1984 y en el cual participé.

Junto con mis “Canciones de la muerte” para soprano y cuerdas (compuestas en noviembre de 1983) es mi obra más reciente.

La dedicatoria se refiere a la endémica falta de tiempo para componer que padecemos los compositores, agobiados de tareas y a la comprensión del Lic. Carriedo Sáenz, actual director de Radio UNAM, al comisionarme como compositora ante el III Congreso Internacional antes mencionado.

El título de la obra es simplemente evocativo de los hilos de la vida que se unen, se separan, terminan o continúan como los hilos de un tejido musical (AHM-EAM, UCR. Signatura P1- 0139).

La orquestación cuenta con los siguientes instrumentos:

- Violín I-II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

Las fuentes que se utilizaron para la presente edición son un grupo de manuscritos autógrafos que se conservan en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, bajo la signatura P1-0139.

El grupo de manuscritos consta de los documentos citados:

- Partitura completa (21 páginas)
- Particella de violín I (7 páginas)
- Particella de violín II (7 páginas)
- Particella de viola (6 páginas)
- Particella de violonchelo (6 páginas)
- Particella de contrabajo (6 páginas)

Al final de cada movimiento, en la partitura autógrafa, se encuentra una fecha y la duración de la pieza, como se muestra a continuación:

- [19]83-84, 6' aprox. al final del primer movimiento
- feb[rero] [19]84, 5'-6' aprox. al final del segundo movimiento
- 20 feb[rero] [19]84, 3'-4' aprox. al final del tercer movimiento

También, en el mismo grupo de manuscritos hay dos páginas de un guion, en el cual la partitura está sintetizada en dos pentagramas. Aunque tenga la apariencia de una reducción para piano, la disposición de las voces hace que no se pueda tocar tal como se presenta. Por lo tanto, se debe considerar este guion como una versión en dos pentagramas de la partitura. El fragmento contenido en estas páginas corresponde a los compases 1-108 del tercer movimiento.

Como no se encontraron diferencias entre la partitura y las particellas, el trabajo de edición se limitó a copiar el original. Solo se introdujeron ligaduras discontinuas y articulaciones entre corchetes en los pasajes que, según se consideró, tenían relación de analogía con pasajes similares. Se han señalado dos casos en los cuales hay diferencia entre partitura y guión.

En la partitura autógrafa, las partes de violonchelo y contrabajo están en el mismo pentagrama, a pesar de que, de vez en cuando, tengan notas diferentes, mientras en las particellas se encuentran partes separadas. En la mayoría de los compases las dos partes no tienen diferencias. La compositora no consideró un problema el hecho de que algunas notas (de do a mi bemol en la octava baja) y algunos acordes no se puedan tocar con el contrabajo y no adaptó la parte del contrabajo en la partitura ni en las particellas. Al tratarse de una edición crítica, se piensa que respetar la escritura de la compositora es más importante que proponer los pequeños ajustes que los contrabajistas o el director de la ejecución podrían introducir fácilmente.



Figura 6. La compositora Rocío Sanz, 1983

Fuente: AHM-EAM, UCR. Serie fotografía, F1-1455.

Suite de Palenque para cuarteto (orquesta) de cuerdas

Movimientos: Allegro Moderato, Ostinato, Introducción y Allegretto.

La obra fue compuesta en 1971. Según el programa del concierto efectuado el 13 de junio de 1979, en la Sala Ponce del Palacio de Bellas Artes, la suite se había estrenado en 1978, en la sala “Julián Carillo” de Radio UNAM, bajo la dirección del Maestro Velázquez y con la Orquesta de Cámara Metropolitana de la SEP.

Acerca de esta obra, la compositora señala lo siguiente:

En 1971 compuse la música para el cortometraje “Palenque” que obtuvo la Diosa de Plata en 1972. Fue escrita para cuarteto de cuerdas con esfuerzo [sic] de contrabajo y algunas percusiones. La música original está basada en tres o cuatro temas musicales que cambian y se desarrollan según la acción fílmica. En 1977 preparé una suite para concierto en la que reuní los temas similares en los distintos movimientos. Se ha interpretado en versión para cuarteto de cuerda, para orquesta de cámara (archivo personal de Zamira Barquero [Programa de mano, 2 de setiembre de 1983]).

La orquestación cuenta con los siguientes instrumentos:

- Violín I-II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

Las fuentes que se utilizaron para la presente edición son un grupo de manuscritos autógrafos que se conservan en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, bajo la signatura P1-0125.

El grupo de manuscritos consta de los documentos mencionados a continuación:

- Partitura completa (14 páginas)
- Particella de violín I (4 páginas)
- Particella de violín II (4 páginas)
- Particella de viola (4 páginas)
- Particella de violonchelo y contrabajo (4 páginas)

Junto a las páginas musicales se encuentra una hoja suelta que informa sobre la composición de la obra, repitiendo parte de la información citada arriba. Se desconoce el autor del texto, que se presenta como sigue:

Fue compuesta en 1971, como fondo a un corto documental sobre el sitio arqueológico de Palenque, Chis. La versión original, para cine, fue hecha para cuarteto de cuerdas con bajo.

Incluía también efectos de percusión para marcar ciertos momentos del documental. Las secuencias musicales de la película eran necesariamente cortas pero seguían diversos patrones temáticos definidos. Posteriormente (1976-77) la compositora realizó una versión de “Palenque” para orquesta (o cuarteto) de cuerdas, agrupando en movimientos varias secuencias temáticas similares, y siguiendo una intención musical más que cinematográfica (autor no identificado, s. f.).

Al no encontrarse diferencias entre la partitura y las particellas, el trabajo de edición se limitó a copiar el original. Solo se introdujeron ligaduras discontinuas y articulaciones entre corchetes en los pasajes que se consideraron tienen relación de analogía con pasajes similares.

En la partitura y en las particellas autógrafas, las partes de violonchelo y de contrabajo están en el mismo pentagrama y en ningún momento hay indicaciones diferentes para los dos instrumentos. Por esta razón, en la parte de contrabajo se encontraron notas que no están normalmente en la extensión del instrumento; por ejemplo, el mi bemol en el compás nueve del primer movimiento. No se estimó necesario cambiar el original, porque se trata de cambios fáciles de efectuar y que no afectan en nada el discurso musical. Se podría considerar, musicalmente, que la parte de contrabajo es una parte *ad libitum*.

ROCÍO SANZ

SUITE DE BALLET

para orquesta

PARTITURA

ALESSANDRO BARES

Edición crítica

INSTRUMENTACIÓN

- Flauta I-II
- Oboe I-II
- Clarinete sib I-II
- Fagot I-II
- Corno en fa I-II-III
- Trompeta en sib I-II
- Trombón I-II
- Timbales (2)
- Plato suspendido
- Tarola (redoblante)
- Campanitas (Glockenspiel)
- Violín I-II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

Suite de Ballet

Rocío Sanz Quirós

I

Andante ♩=72

Flauta I - II

Oboe I - II

Clarinete en si \flat I - II

Fagot I - II

Corno en fa I - II

Corno en fa III

Trompeta en si \flat I - II

Trombón I - II

Timbales

Plato suspendido

Tarola (Redoblante)

Campanitas (Glockenspiel)¹⁾

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

LA-RE

8va

p cresc.

mf cresc.

fp cresc.

ff dim.

I [solo] 2) con sord.

p cresc.

f dim.

p cresc.

ff dim.

p cresc.

ff dim.

p cresc.

ff dim.

1) En el n.º14 del tercer movimiento (p. 27) la partitura autógrafa lleva la indicación "Juego de timbres". En la particella esto no pasa. Seguramente debemos considerar "campanitas" y "juego de timbres" como sinónimos que definen un Glockenspiel u otro instrumento parecido.

2) Todas las indicaciones entre paréntesis cuadrados corresponden al editor.

1

Fl.

Ob.

Cl. si \flat

Fg. I [solo]
p cantabile

1

Cor. I - II

Cor. III

Tr. si \flat

Trbn.

Timb.

Pl. s.

Tar. con bord.
p

Camp.

1

VI. I pizz.¹⁾
p

VI. II pizz.
p

Vla. pizz.
p

Vc. pizz.
p

Cb. pizz.
p

1) No está claro si con los puntos, que sugieren una articulación corta, la compositora está pidiendo un *pizz.* especialmente seco a todas las cuerdas o si solo se trata de una indicación de carácter general. La misma observación puede hacerse con respecto a los compases 31-38, en muchos compases y hasta en la parte de las campanitas (Glockenspiel) del tercer movimiento.

9

Fl.

Ob.

Cl. sib
I [solo]
p cantabile

Fg.
p

Cor. I - II

Cor. III

Tr. sib
p con sord.

Trbn.

Timb.

Pl. s.
baq. blanda

Tar.
p

Camp.

VI. I

VI. II
arco
p

Vla.
arco
p

Vc.
arco
p

Cb.
arco
p

mf

mf

mf

mf

2) 1) *p* *mf* *p*

1) *p* *mf* *p*

p *mf* *p cresc.*

2)

2) *p* *mf* *p cresc.*

p *mf* *p cresc.*

p *mf* *p cresc.*

p *mf* *p cresc.*

p *mf* *p cresc.*

1) En los compases 14-18 flautas, clarinetes y violines tienen el mismo material musical. Sin embargo, varias notas no coinciden en las diferentes partes, esto crea armonías interesantes. El hecho de que estas diferencias aparezcan en la partitura, en las particellas autógrafas y en los compases correspondientes de la versión para piano nos permite pensar que no se trata de errores, sino de una elección artística de la compositora.

19

Fl. *f*¹⁾ *dim.*

Ob.

Cl. sib *f* *dim.*

Fg. *a 2* *f* *dim.*

Cor. I - II *f dim.* *mf* *p*

Cor. III *p* *mf* *p*

Tr. sib *senza sord.* *f* *dim.*

Trbn. *a 2* [senza sord.] *f* *dim.*

Timb. *p* *mf* *p*

Pl. s.

Tar.

Camp.

19

VI. I *f* *dim.*

VI. II *f* *dim.*

Vla. *f* *dim.*

Vc. *f* *dim.*

Cb. *f* *dim.*

- 1) La línea horizontal puesta entre *f* y *dim.* significa que el diminuendo no empieza antes de la segunda negra del compás 20.
- 2) Trémolo solo en la partituras autógrafas de segundo violín y violonchelo.

3

Fl. *p* *mf* *p* ritard.

Ob. [mp]

Cl. sib *p* *mf* *p*

Fg.

3

Cor. I - II

Cor. III

Tr. sib

Trbn.

Timb.

Pl. s.

Tar.

Camp. *pp* *mp* *pp*

3

VI. I *pp* con sord. *mf* *p* ritard.

VI. II *pp* con sord. *mf* *p*

Vla. *p cresc.* *mf* *p*

Vc. *mf* *f* *p*

Cb. *mf* *f* *p*

a tempo

④ Poco piú mosso

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

a tempo

④ Poco piú mosso

Cor. I - II

Cor. III

Tr. sib

Trbn.

Timb.

Pl. s.

Tar.

Camp.

baq. blanda

senza bord.

a tempo

④ Poco piú mosso

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

senza sord.

pizz.

[nom.]

p

The musical score for measures 34-36 of the Suite de Ballet para orquesta is presented below. The score is arranged in systems, with measures 34, 35, and 36 indicated at the beginning of each system. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Measures 34-36, dynamics *f* and *ff*.
- Ob. (Oboe):** Measures 34-36, dynamics *f* and *ff*.
- Cl. sib (Clarinet in B-flat):** Measures 34-36, dynamics *p*.
- Fg. (Bassoon):** Measures 34-36, dynamics *p*, includes a solo marking "I [solo]".
- Cor. I - II (Cor Horns I & II):** Measures 34-36, dynamics *ff*.
- Cor. III (Cor Horn III):** Measures 34-36, dynamics *ff*.
- Tr. sib (Trumpet in B-flat):** Measures 34-36, dynamics *ff*.
- Trbn. (Trombone):** Measures 34-36, dynamics *ff*.
- Timb. (Timpani):** Measures 34-36, dynamics *f*.
- Pl. s. (Snare Drum):** Measures 34-36, dynamics *f* and *p*.
- Tar. (Tambourine):** Measures 34-36, dynamics *f* and *p*, includes a marking "p subito".
- Camp. (Cymbal):** Measures 34-36, dynamics *f* and *p*.
- Vl. I (Violin I):** Measures 34-36, dynamics *f*.
- Vl. II (Violin II):** Measures 34-36, dynamics *f*.
- Vla. (Viola):** Measures 34-36, dynamics *p*, includes markings "pizz." and "[segue pizz.]¹⁾".
- Vc. (Violoncello):** Measures 34-36, dynamics *p*.
- Cb. (Contrabass):** Measures 34-36, dynamics *p*.

1) La indicación *arco* en la parte de viola solo aparece en el compás 39. La presencia contemporánea de la indicación *pizz.* y de las ligaturas puede parecer contradictoria. Hay varias posibilidades de interpretación:

- las ligaturas solo están puestas por analogía con los viento-madera y se pueden ignorar.
- la indicación *arco* está mal puesta y debería encontrarse en este punto.
- la compositora está pidiendo un efecto parecido al *legato* de una guitarra, esto quiere decir lo siguiente: se pincha la primera nota y se deja que el instrumento resuene en la segunda, sin pincharla otra vez. Este efecto puede ser eficaz porque se puede tocar la segunda nota de cada grupo con cuerda al aire. El punto sobre la cabeza de la segunda nota de cada grupo puede significar que el ejecutante debe cortar la resonancia de la cuerda al aire muy pronto.

37

Fl. *mf* *f* *p* (5)

Ob. *mf* *f* *p*

Cl. sib *mf* *f* *p* I [solo] *p*

Fg. *mf* *f* *p* *mp* I [solo]

Cor. I - II *mf* *f* *p* *mp* (5)

Cor. III *mf* *f* *p* *mp*

Tr. sib *mp* *f* *p*

Trbn. *mf* *f* *p*

Timb. *mf* *p*

Pl. s.

Tar. *mf* *f* [*mp*]

Camp.

37

VI. I *f* *f* *p* arco (5)

VI. II *f* *f* *p* arco *legato*

Vla. *f* *p* arco

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p* *mp*

41

Fl.

Ob. I [solo] *mp*

Cl. sib

Fg. *mf*

Cor. I - II

Cor. III

Tr. sib

Trbn.

Timb.

Pl. s.

Tar. *f*

Camp.

41

VI. I *mp*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vc. *mp* 1)

Cb. *mf*

f *a 2*

f *pizz.*

f *pizz.*

mf

mf

1) Trémolo en la partitura. Semicorcheas en la partícula (c.44-47).

46 ritard.

Fl. *p cresc.* *ff*

Ob. *p cresc.* *ff*

Cl. sib *p cresc.* *ff*

Fg. *p* *p cresc.* *ff*

46 ritard.

Cor. I - II *p cresc.* *ff*

Cor. III *p cresc.* *ff*

Tr. sib *f cresc.* *ff* a 2

Trbn. *p* *cresc.* *ff* a 2

Timb. *p* *cresc.* *ff* >>>> *trm* >

Pl. s.

Tar. *f cresc.* *ff*

Camp.

46 ritard.

VI. I arco *p cresc.* *ff*

VI. II arco *p cresc.* *ff*

Vla. pizz. *p* arco *p cresc.* *ff*

Vc. *p* *p cresc.* *ff*

Cb. *p* *p cresc.* *ff*

II

Lento ♩ = 63

Clarinete en sib I - II

I [solo] *p* *p* *mp* *cantabile* *mf*

Fagot I - II

6

Lento ♩ = 63

Corno en fa I - II

con sord. *p*

Corno en fa III

Lento ♩ = 63

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

6 *sempre legato*

p *sempre legato* *mp* *simile*

p *sempre legato* *mp*

p *sempre legato* *mp*

p *pizz.* *mp*

p *mp*

5

Cl. sib

Fg.

1. *pp* 2. *pp* *fine*

5

Cor. I - II

Cor. III

[*p*]

5

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp *pp* *p*

pp *pp* *p*

pp *pp* *mf* *p*

pp *pp* *mf* *p*

mf *arco* *p* *fine*

7

Cl. sib *a 2*
p *f* *f* *mp*

Fg. *a 2*
p *f* *f* *mp*

Cor. I - II *senza sord.*
mp *f* *f* *mp*

Cor. III *f* *mp*

7

VI. I *f* *mp*

VI. II *f* *mp*

Vla. *mp cresc.* *f* *mp*

Vc. *mp cresc.* *f* *mp*

Cb. *mp cresc.* *f* *mp*

8 *mp legato*

Cl. sib *mp cresc.* *mf* *dim.* *p* *I [solo]* *p*

Fg. *pp* *p* *mf* *dim.* *p*

Cor. I - II *p* *con sord.* *p*

Cor. III *p* *con sord.* *p*

8

VI. I *p* *p* *dim.* *pp*

VI. II *p* *p* *dim.* *pp*

Vla. *p* *p* *dim.* *pp*

Vc. *p* *p* *dim.* *pp*

Cb. *p* *arco* *p* *dim.* *pp*

dal % al fine senza ripetizione

III

Allegro moderato ♩ = 104

Flauta I - II *f*
 Oboe I - II *f* *a 2* *p* *sfz p*
 Clarinete en si \flat I - II *f* *glissando* *I [solo]* *sfz p*
 Fagot I - II *f* *p*

Allegro moderato ♩ = 104

Corno en fa I - II *sempre p*
 Corno en fa III *sempre p*
 Trompeta en si \flat I - II *f*
 Trombón I - II *f*

SOL - DO SOL - SI

Timbales *mf*
 Plato suspendido
 Tarola (Redoblante)
 Campanitas (Glockenspiel) *f* *glissando*

Allegro moderato ♩ = 104

Violín I *f* *glissando* 1)
 Violín II *f* *glissando* 1)
 Viola *f* *glissando* 1)
 Violonchelo *f* *pizz. 2)* *p*
 Contrabajo *f* *pizz. 2)* *p*

1) Trémolo solo en la partitura autógrafa.
 2) Véase la nota 1) en la p. 4

1) Probablemente la compositora puso este *f* aparentemente innecesario y contradictorio con la indicación de *diminuendo* para indicar que se tiene que empezar el *pizz.* (inevitavelmente menos sonoro que las notas tocadas con el arco) con una sonoridad suficientemente fuerte para que el *diminuendo* se mantenga gradual.

7 9 10 1. 2.

Fl.

Ob. *mf* *f* *f* *p* *sfz p^{l.}* *p* *a 2* *I [solo]*

Cl. sib *p* *f* *f* *p* *a 2*

Fg. *mf* *fp* *fp* *a 2*

Cor. I - II 7 9 10 *p*

Cor. III *p*

Tr. sib

Trbn.

Timb.

Pl. s.

Tar.

Camp.

VI. I 7 9 10 *mf* *f* *f*

VI. II *mf* *f* *f*

Vla. *mf* *f* *f* *div.*

Vc. *mf* *f* [*p*] *f* *p*

Cb. *mf* *f* [*p*] *f* *p*

II

Fl. *mf*

Ob. *f* *mf*

Cl. sib

Fg. *p* *f* *mf* *cresc.* I [solo]

Cor. I - II *p* *mf*

Cor. III *p* *mf*

Tr. sib

Trbn.

Timb. 1) *p*

Pl. s. baq. blanda *p*

Tar.

Camp.

VI. I *mf* arco div.

VI. II *mf* arco div.

Vla. *mp* *mf* arco

Vc. *mp* *mf* arco

Cb. *mp* *mf*

1) En la particella autógrafa no hay notas en los compases entre el c. 3 y el c. 61.

11

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. sib

Fg. *f* II [solo]

11

Cor. I - II *f* I [solo]

Cor. III *f*

Tr. sib *f* *a 2*

Trbn. *f*

Timb. *mf* SOL - DO

Pl. s. *mf*

Tar.

Camp.

11

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

17

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

I [solo]

f

17

Cor. I - II

Cor. III

Tr. sib

Trbn.

Timb.

Pl. s.

Tar.

Camp.

f

17

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

Cb.

12 *a 2*

Fl. *f* *cresc.*

Ob.

Cl. sib *f* *cresc.*

Fg. II [solo] *f* *cresc.*

Cor. I - II

Cor. III

Tr. sib

Trbn.

Timb.

Pl. s.

Tar.

Camp. *cresc.*

12

VI. I *f* *gliss.*

VI. II *f* *gliss.*

Vla.

Vc.

Cb.

21

Fl. *ff*

Ob.

Cl. sib *ff* *f* *sfz*

Fg. *ff* *f* *f*

Cor. I - II *f cresc.* *ff*

Cor. III *f cresc.* *ff*

Tr. sib

Trbn.

Timb.

Pl. s.

Tar.

Camp. *ff* *ff* *f*

21

VI. I *cresc.* *ff* *f*

VI. II *cresc.* *ff* *f*

Vla. *cresc.* *ff* *f*

Vc. *cresc.* *ff* *f*

Cb. *cresc.* *ff* *f* *arco*

23

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. sib

Fg.

13

Cor. I - II *mp*

Cor. III *mp*

Tr. sib

Trbn. I [solo] *mp sempre*

Timb.

Pl. s.

Tar.

Camp.

23

13

VI. I *mf*

VI. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* pizz.

Cb. *mf* pizz.

26

Fl. I [solo] *f* *dim.*

Ob.

Cl. sib I [solo] *f* *dim.*

Fg. I [solo] *f* *dim.*

Cor. I - II *mf* *f* *dim.*

Cor. III *mf* *f* *dim.*

Tr. sib *f* *dim.*

Trbn. *f* *dim.*

Timb. *mf*

Pl. s.

Tar.

Camp.

26

VI. I *mf*

VI. II *mf*

Vla. *f*

Vc. *dim.*

Cb. *dim.*

30

Fl. *tr* *tr* *tr* *tr* *p*

Ob.

Cl. sib *tr* *tr* *tr* *tr* *p*

Fg. *p*

30

Cor. I - II *p*

Cor. III *p*

Tr. sib *a 2* *p*

Trbn. *a 2* *p*

Timb. *dim.* *p*

Pl. s. *p*

Tar.

Camp.

30

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p* *arco*

Cb. *p* *arco*

14

Cl. sib *a 2* *mp* *mf*

Fg. *a 2* *mp* *mf*

14

Cor. I - II *p* *mp*

Trbn. *p* *mp*

14

Vl. I *p* *mp*

Vl. II *p* *mp*

Vla. *p* *mp*

Vc. *p* *mp*

Cb. *p* *mp*

37

Fl. *f* *dim.* *mf* *cresc.*

Cl. sib *f* [solo] *dim.* *mf* *cresc.*

Fg. *f* *dim.* *mf* *cresc.*

Camp.1) *f* *pizz.* *dim.* *mf* *cresc.* *f*

37

Vl. I *f* *pizz.* *dim.* *mf* *cresc.*

Vl. II *f* *pizz.* *dim.* *mf* *cresc.*

Vla. *f* *pizz.* *dim.* *mf* *cresc.*

Vc. *f* *pizz.* *dim.* *mf* *cresc.*

Cb. *f* *pizz.* *dim.* *mf* *cresc.*

1) Véanse las notas en las pp. 3 y 4

15

Fl. *mf* *f*

Cl. sib *f* *mf* *f*

Fg. *f* *mf* *f*

Camp. *mf* *f*

15

VI. I *f* *mp* *f*

VI. II *f* *mp* *f*

Vla. *f* *mf* *f*

Vc. *f* *mf* *f*

Cb. *f* *mf* *f*

46

Fl. *f*

Cl. sib *f*

Fg. *f*

Camp. *f*

46

VI. I *f* arco *dim.* *mp*

VI. II *f* arco *dim.* *mp*

Vla. *f* arco *dim.* *mp*

Vc. *f* arco *dim.* *mp*

Cb. *f* arco *dim.* *mp*

16

Fl. *mp cresc. f*

Ob. *mp cresc. f p*

Cl. sib *mp cresc. f*

Fg. *mp cresc. f*

16

Cor. I - II *mp*

Cor. III *mp*

Tr. sib *mf* *a 2*

Trbn. *mf* I [solo] II [solo]

Timb. *mp cresc. f*

Pl. s.

Tar.

Camp.

16

VI. I *cresc. f*

VI. II *cresc. f*

Vla. *cresc. f* *pizz.*

Vc. *cresc. mf*

Cb. *cresc. mf* *pizz.*

54 17

Fl.

Ob. *a 2* *mf*

Cl. sib *I [solo]* *mf*

Fg. *I [solo]* *mf*

Cor. I - II *mf*

Cor. III *mf*

Tr. sib *f* *dim.* *p* *a 2* *mf*

Trbn. *I [solo]*

Timb. *mf*

Pl. s. *baq. dura*

Tar.

Camp.

54 17

VI. I *pizz.* *f* *dim.*

VI. II *pizz.* *f* *dim.*

Vla. *pizz.* *f* *dim.*

Vc. *f*

Cb. *f*

58 I [solo]
Fl. *mp* *cresc.*

Ob. *mp* *cresc.*

Cl. sib

Fg. *mp* II [solo] *cresc.*

58
Cor. I - II

Cor. III

Tr. sib *cresc.*

Trbn. a 2 *mp* *cresc.*

Timb.

Pl. s.

Tar.

Camp.

58
VI. I *mp* *cresc.*

VI. II *mp* *cresc.*

Vla. *mp* *cresc.*

Vc. *mp* *cresc.*

Cb. *mp* *cresc.*

1) Las alteraciones de las notas auxiliares de los trinos solo se encuentran en las particellas de los vientos de madera y no en la partitura. No está claro si las discrepancias entre varias partes se deban a descuido o a precisas elecciones artísticas por parte de la compositora.

61 **rall.** **subito a tempo**

Fl. *a 2* *ff cresc.* *fff*

Ob. *ff cresc.* *fff*

Cl. sib *a 2* *f cresc.* *ff cresc.* *fff*

Fg. *a 2* *f cresc.* *ff cresc.* *fff*

Cor. I - II **rall.** **subito a tempo** *f* *ff cresc.* *fff*

Cor. III *f* *ff cresc.* *fff*

Tr. sib *f* *ff cresc.* *fff*

Trbn. *f* *ff cresc.* *fff*

Timb. *ff cresc.* *fff*

Pl. s.

Tar. *con bord.* *ff cresc.* *fff*

Camp.

61 **rall.** **subito a tempo**

VI. I *f cresc.* *arco* *ff cresc.* *fff*

VI. II *f cresc.* *arco* *ff cresc.* *fff*

Vla. *f cresc.* *arco* *ff cresc.* *fff*

Vc. *f cresc.* *arco* *ff cresc.* *fff*

Cb. *f cresc.* *arco* *ff cresc.* *fff*

ROCÍO SANZ

SUITE HILOS

para cuerdas

PARTITURA

ALESSANDRO BARES

Edición crítica

INSTRUMENTACIÓN

- Violín I-II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

Suite Hilos

para cuerdas

Rocío Sanz Quirós

I

Andante ♩ = 60

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

f

mf

f

mf

4

mf

mf

f

f

8

f

mf

f

mf

mf

mf

mf

mf

11

mf *f* *mf* *mf* *mf*

mf *f* *mf*

16

f *f* *f* *f* *f*

21

mf *f* *mf* *mf* *mf*

25 *p subito* *f*

p subito *f*

p subito *f*

p subito *f*

29 *mp* *mp*

mp *mp*

33 *f* *f* *f* *f* *f*

gliss.

1)

1) Este acorde resulta casi imposible para el contrabajo. El responsable de la ejecución tendrá que decidir si los contrabajos lo tocan "divisi" o si eliminan la nota más aguda (por ejemplo si la orquesta solo cuenta con un contrabajo). Este pequeño descuido por parte de la compositora se justifica con el hecho de que en la partitura original las partes de violonchelo y de contrabajo se encuentran en el mismo pentagrama. Lastimosamente, la particella de contrabajo no arregla este pequeño problema, así que decidimos proponer la versión de la compositora para permitirle al responsable de la ejecución tomar sus propias decisiones. Esta misma observación aplica para varios lugares de la composición, como por ejemplo en el c. 35, donde el re (tercer pulso) no pertenece a la extensión del contrabajo afinado de manera tradicional.

36

f
pizz.
f
pizz.
arco
f
pizz.
arco
f
pizz.
arco
f

40

arco
mf
p
arco
mf
arco
mf
p
pizz.
arco
mf
p
pizz.
arco
mf
p

44

mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p

50

mf

mf

mf

56

mf

[mf]

[mf]

[mf]

mf

[mf]

f

[mf]

f

61

f

f

f

f

f

II

Lento ♩ = 50-54

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. Measures 1-6. The score is in common time (C) and marked Lento (♩ = 50-54). Dynamics include *p* and *div.* (divisi).

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. Measures 7-12. Dynamics include *pp*, *mf*, *p*, and *unis.* (unison).

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. Measures 13-18. Dynamics include *f*, *p*, and *div.* (divisi).

19

mf pp

mf pp

mf pp

pp

pp

25

mf f mp

mf f mp

mf f mp

mf f mp

mf f mp

30

mf

mf

mf

mf

mf

1)

35

p

f

1)

p

f

p

f

p

f

p

f

39

f

mf

f

p

p

43

mf

f

mf

f

f

1) No está claro si esta escritura significa que los violines tocan "divisi" o si, análogamente a lo que pasa en la escritura para piano, la negra con punto representa solo un énfasis especial. En todo caso nos parece improbable que en una pieza para orquesta se halle un pasaje en dobles cuerdas, aunque es técnicamente posible.

47

Musical score for measures 47-50. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The second staff is a treble clef. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats. The fourth and fifth staves are bass clefs. Dynamics include *f* (forte) in the first staff, *p* (piano) in the second staff, and *mf* (mezzo-forte) in the fourth and fifth staves.

51

Musical score for measures 51-54. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The second staff is a treble clef. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats. The fourth and fifth staves are bass clefs. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the first staff, *f* (forte) in the second staff, and *mf* (mezzo-forte) in the third staff.

55

Musical score for measures 55-58. The system consists of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The second staff is a treble clef. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats. The fourth and fifth staves are bass clefs. Dynamics include *f* (forte) in the first staff, *mf* (mezzo-forte) in the second staff, and *f* (forte) in the fourth and fifth staves.

59

[p]

p

p

p

p

62

p *cresc.*

mf *p* *cresc.*

mf *p* *cresc.*

mf *p* *cresc.*

mf *p* *cresc.*

p *p* *p* *p*

66

f *mf* *ritenuito*

f *mf*

f *mf*

f *mf*

f *mf*

III Rondo

Allegro $\text{♩} = 104$

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo
Contrabajo

5
11

f, *pizz.*, *arco*, *p*, *mf*

17

p *mf* *mf*

p *mf*

p *mf*

p *mf*

p *mf*

22

p *p* *p* *mf*

p *p* *p* *mf*

p *p* *p* *mf*

p *p* *p* *mf*

p *p* *p* *mf*

27

poco ritard.

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

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

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

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

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

32 Poco meno mosso

mf *mf* *mf* *mf* *mf*

div. non div. div.

36

non div. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

41

p *p* *p* *p* *p*

div. non div.



46 *div.* *ritard.*

I Tempo

50 *unis.* *f*

55 *p*

1) Sol en la partitura y particellas, la en el guion para piano.

2) Orig. (partitura y particellas):  Se puede también corregir así: 

1) Sol bemol en la partitura y particellas, mi bemol en el guion para piano.

103 *mf* pizz.

108 arco

112 *p* *f* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

115

mf arco *mf* arco *mf* arco *mf* arco

119

p *mf* *p* *cresc.* *mf* *p* *cresc.* *mf* *p* *cresc.* *mf*

123

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

127

First system of musical notation, measures 127-130. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The first measure (127) starts with a forte (*f*) dynamic. The music features eighth-note patterns in the strings, with some measures containing rests. The dynamic *f* is repeated in measures 128, 129, and 130.

131

Second system of musical notation, measures 131-134. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The first measure (131) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music continues with eighth-note patterns. Dynamics include *mf* and *f* throughout the system.

135

ritard.

Third system of musical notation, measures 135-138. It consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The first measure (135) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features half-note patterns with slurs. The instruction "ritard." is placed above the first measure. The system concludes with a fermata over the final notes.

ROCÍO SANZ

SUITE DE PALENQUE

para cuarteto (orquesta) de cuerdas

PARTITURA

ALESSANDRO BARES

Edición crítica

INSTRUMENTACIÓN

- Violín I-II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

Suite de Palenque

para cuarteto (orquesta) de cuerdas

Rocío Sanz Quirós

I
Allegro Moderato $\text{♩} = 88-92$

Violín I
Violín II
Viola
Violonchelo
Contrabajo

5
9

1)

1) En este punto, así como en el c. 44, el fa de la viola debería ser natural para estar en el acorde de séptima de dominante, como pasa en el c. 20 y en todos los compases donde aparece un acorde de séptima de dominante. Sin embargo, parece improbable que pueda tratarse dos veces del mismo olvido por parte de la compositora, quien normalmente es muy cuidadosa. El fa sostenido crea un armonía muy interesante.

13

Musical score for measures 13-17. The score is for a string quartet in G major. Measure 13 starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the upper staves, with a steady bass line in the lower staves. Dynamic markings include accents and hairpins.

18

Musical score for measures 18-21. This section includes a first and second ending. Measure 18 has a first ending marked "1." and a second ending marked "2.". Dynamic markings include forte (*f*) and mezzo-forte (*mf*). The music continues with similar rhythmic patterns as the previous section.

22

Musical score for measures 22-25. Measure 22 begins with a "V" marking above the first staff. The music continues with dynamic markings of forte (*f*) and mezzo-forte (*mf*). The bass line remains consistent with the previous measures.

27

f

f

f

f

f

31

mf

cresc.

mf

cresc.

f

mf

cresc.

mf

cresc.

mf

cresc.

rit.

35

a tempo

mf

mf

mf

f

f

f

rit.

39 *a tempo*

Measures 39-42 of the musical score. The score is in G major and 4/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The first staff (Violin I) starts with a forte (*f*) dynamic and a melodic line with eighth notes. The second staff (Violin II) also starts with *f* and has a similar melodic line. The third staff (Viola) has a bass line with eighth notes. The fourth and fifth staves (Cello and Double Bass) have a bass line with quarter notes. Dynamics change from *f* to *mf* in measure 40. A hairpin crescendo is shown in measure 41.

43

Measures 43-46 of the musical score. The score continues with the same five staves. In measure 43, the first staff (Violin I) has a melodic line with eighth notes and a forte (*f*) dynamic. The second staff (Violin II) has a similar melodic line with *f*. The third staff (Viola) has a bass line with eighth notes and *f*. The fourth and fifth staves (Cello and Double Bass) have a bass line with quarter notes and *f*. Dynamics change to *mf* in measure 44. A hairpin crescendo is shown in measure 45.

47

Measures 47-50 of the musical score. The score continues with the same five staves. In measure 47, the first staff (Violin I) has a melodic line with eighth notes and a forte (*f*) dynamic. The second staff (Violin II) has a similar melodic line with *f*. The third staff (Viola) has a bass line with eighth notes and *f*. The fourth and fifth staves (Cello and Double Bass) have a bass line with quarter notes and *f*.

51

Musical score for measures 51-54. The score is in G major and 3/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. Measures 51-52 show a melodic line in the Violin I and II parts with a crescendo hairpin. Measure 53 has a dynamic marking of *f* (forte) in all parts. Measure 54 continues the *f* dynamic.

55

Musical score for measures 55-58. The score is in G major and 3/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. Measure 55 has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the Violin I and II parts. Measure 56 has *mf* in the Violin I and II parts and *f* (forte) in the Viola, Cello, and Double Bass parts. Measure 57 has a dynamic marking of *f* in the Violin I and II parts. Measure 58 has a dynamic marking of *f* in the Violin I and II parts. A *V* (crescendo) hairpin is present in the Violin I part in measure 57.

59

Musical score for measures 59-62. The score is in G major and 3/4 time. It features five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. Measure 59 has a dynamic marking of *mf* in the Violin I and II parts. Measure 60 has a dynamic marking of *mf* in the Violin I and II parts. Measure 61 has a dynamic marking of *f* in the Violin I and II parts and *f* in the Cello and Double Bass parts. Measure 62 has a dynamic marking of *f* in the Violin I and II parts and *f* in the Cello and Double Bass parts. A *rit.* (ritardando) marking is present above the Violin I part in measure 61.

II Ostinato

Larghetto ♩ = 60

The musical score is written for a string quartet in 2/4 time, marked 'Larghetto' with a tempo of 60 beats per minute. The score is divided into three systems of staves.

- Violín I:** Starts with a rest, then enters in measure 4 with a half note G4 (mf), followed by a quarter note A4, and a half note B4 in measure 5.
- Violín II:** Plays a continuous eighth-note ostinato pattern starting in measure 1, marked *p* (pizzicato).
- Viola:** Plays a continuous eighth-note ostinato pattern starting in measure 1, marked *p* (pizzicato).
- Violonchelo:** Plays a half-note ostinato pattern starting in measure 1, marked *p*.
- Contrabajo:** Plays a half-note ostinato pattern starting in measure 1, marked *p*.

System 1 (Measures 1-7): Dynamics for Violín I, Violonchelo, and Contrabajo increase from *p* to *mf* by measure 4. The Viola part also increases from *p* to *mf* by measure 4.

System 2 (Measures 8-15): All parts continue with a *cresc.* (crescendo) marking throughout the system.

System 3 (Measures 16-20): Dynamics fluctuate. Violín I has *f* (forte) in measures 16 and 18, and *p* (piano) in measure 17. Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo all have *f* in measures 16 and 18, and *mf* (mezzo-forte) in measures 17 and 19.

23 *pizz.* *arco* *mf*

f *mf* *mf* *mf*

31 *f* *arco* *f* *arco* *f*

f *f* *f* *f* *f*

40 *mf* *pizz.* *mf* *pizz.* *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

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

48

p *f* *pizz.* *arco* *mf* *f* *mf* *mf* *f* *mf*

56

arco *mf* *f* *pizz.* *mf* *f* *mf* *f*

64

p *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

72

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

mf cresc.

Detailed description: This system contains measures 72 through 79. It features five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line starting at measure 74 with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The second staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, also starting at measure 74 with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The third staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at measure 74 with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking. The fourth and fifth staves have bass clefs and contain sustained notes with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking.

80

f mf

f mf

f mf

f mf

f mf

Detailed description: This system contains measures 80 through 86. It features five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line starting at measure 80 with a *f* dynamic and a *mf* marking. The second staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at measure 80 with a *f* dynamic and a *mf* marking. The third staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at measure 80 with a *f* dynamic and a *mf* marking. The fourth and fifth staves have bass clefs and contain sustained notes with a *f* dynamic and a *mf* marking.

87

Detailed description: This system contains measures 87 through 94. It features five staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line starting at measure 87 with a *f* dynamic and a *mf* marking. The second staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at measure 87 with a *f* dynamic and a *mf* marking. The third staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at measure 87 with a *f* dynamic and a *mf* marking. The fourth and fifth staves have bass clefs and contain sustained notes with a *f* dynamic and a *mf* marking.

III Introducción y Allegretto

Introducción ♩ = 72

The musical score is arranged in five staves, corresponding to the instruments: Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The time signature is 4/4. The piece begins with a tempo of ♩ = 72.

System 1 (Measures 1-4):

- Violín I: Rest in measure 1, then half note *f* in measure 2, half note in measure 3, and a whole note rest in measure 4.
- Violín II: Half note *f* in measure 1, quarter note in measure 2, quarter note in measure 3, and a whole note rest in measure 4.
- Viola: Rest in measure 1, then half note *f* in measure 2, half note in measure 3, and a whole note rest in measure 4.
- Violonchelo: Half note *f* in measure 1, quarter note in measure 2, quarter note in measure 3, and a whole note rest in measure 4.
- Contrabajo: Half note *f* in measure 1, quarter note in measure 2, quarter note in measure 3, and a whole note rest in measure 4.

System 2 (Measures 5-8):

- Violín I: Rest in measure 5, then eighth notes *f* in measure 6, eighth notes *mf* in measure 7, and a whole note rest in measure 8.
- Violín II: Rest in measure 5, then eighth notes *f* in measure 6, eighth notes *f* in measure 7, and a whole note rest in measure 8.
- Viola: Half note *f* in measure 5, quarter note in measure 6, quarter note in measure 7, and a whole note rest in measure 8.
- Violonchelo: Half note *f* in measure 5, quarter note in measure 6, quarter note in measure 7, and a whole note rest in measure 8.
- Contrabajo: Half note *f* in measure 5, quarter note in measure 6, quarter note in measure 7, and a whole note rest in measure 8.

System 3 (Measures 9-12):

- Violín I: Half note *f* in measure 9, quarter note in measure 10, quarter note in measure 11, and a whole note rest in measure 12.
- Violín II: Rest in measure 9, then eighth notes *f* in measure 10, eighth notes *f* in measure 11, and a whole note rest in measure 12.
- Viola: Rest in measure 9, then eighth notes *f* in measure 10, eighth notes *f* in measure 11, and a whole note rest in measure 12.
- Violonchelo: Half note *mf* in measure 9, quarter note in measure 10, quarter note in measure 11, and a whole note rest in measure 12.
- Contrabajo: Half note *mf* in measure 9, quarter note in measure 10, quarter note in measure 11, and a whole note rest in measure 12.

A *rit.* (ritardando) marking is placed above the Violín I staff in measure 11.

13 **Più mosso** ♩ = 108

f

f

f

f

18 **rit.** ♩ = 84

f

f

f

f

f

23

p

f *dim.* *mf*

p

f *dim.* *mf*

p

f *dim.* *mf*

p

f *dim.* *mf*

28

f *p* *f* *dim.*

33

mf *f* *rit.*

attacca Allegretto

38

Allegretto ♩ = 108

f *dim.*

44

mf *f* *dim.* *mf*

mf *f* *dim.* *mf*

mf *f* *dim.* *mf*

mf *f* *dim.* *mf*

mf *f* *dim.* *mf*

49

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

53

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

f *f* *f* *f*

pizz. *ritard.*

Poco meno mosso $\text{♩} = 92$

58

arco
mf

pizz. arco
mf

pizz. arco
mf

pizz.
mf

pizz.
mf

p subito

p subito

p subito

p subito

p subito

62

1. | 2.

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

mf

67

arco

pizz.

arco

pizz.

arco

pizz.

72

Musical score for measures 72-76. The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 4/4 time and consists of rhythmic patterns with eighth and quarter notes.

77

Musical score for measures 77-81. The score is written for five staves. Measures 77-80 are in 2/4 time, and measures 81-82 are in 4/4 time. The Viola, Cello, and Double Bass parts are marked "pizz." (pizzicato).

82

Musical score for measures 82-86. The score is written for five staves. Measures 82-85 are in 4/4 time, and measure 86 is in 2/4 time. The Violin I, Violin II, and Viola parts are marked "mf" (mezzo-forte).

II volta accel.

87

1.

p subito *mf*

p subito *mf*

p subito *mf*

arco *mf* arco *p subito*

mf *p subito*

Tempo I. Allegretto ♩ = 108

92

2.

f

f

f

f

96

f *mf*

mf

mf

mf

mf

100

100

mf *f* *mf*

f *dim.* *mf*

f *dim.* *mf*

f *dim.*

f *dim.*

104

104

f *dim.*

f *dim.*

f *dim.*

f *dim.*

f *dim.*

108

108

mf *f* *rit.*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

mf *f*

Bibliografía

Barquero Trejos, Zamira. Base de datos de las obras de Dolores Castegnaro (inédita).

Barquero Trejos, Zamira y Vicente León, Tania. (2016). *Mujeres costarricenses en la música*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Ortíz Ruiz, Xochiquetzal. (2013). La música a través de la palabra. Cronistas, críticos, imprentas y publicaciones periódicas. En Ricardo Miranda y Aurelio Tello (Coords.), *La música en los siglos XIX y XX* (p. 359). México, D. F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Tello, Aurelio. (2013). Rasgos nacionales en la música mexicana de concierto del siglo XX. En Ricardo Miranda y Aurelio Tello (Coords.), *La música en los siglos XIX y XX* (pp. 548-549). México, D. F.: Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Sanz, Rocío. (1983). *Cinco canciones del verano para mezzosoprano y piano*. México, D. F.: Liga de Compositores de Música de Concierto de México, A. C.

Sanz, Rocío. (1983). *Cinco villancicos para coro mixto*. México, D. F.: Liga de Compositores de Música de Concierto de México, A. C.

Sanz, Rocío. (1991). *Diez canciones para niños pequeños*. México, D. F.: Liga de Compositores de México, A. C.

Sanz, Rocío. (1995). *Canciones para canto y piano*. San José, Costa Rica: Escuela de Artes Musicales, Bellas Artes, Universidad de Costa Rica.

Fuentes primarias

Archivo Nacional de Costa Rica. (25 de marzo de 1941). Conservatorio Nacional de Música. *Colección de Leyes y Decretos*. Decreto N.º 10.

Archivo del Teatro Nacional de Costa Rica. (1984). ATNCR-AH-44-196. Programa de mano.

Archivo del Teatro Nacional de Costa Rica. (1976). ATNCR-AP-03-243. Comunicado de prensa.

Archivo del Teatro Nacional de Costa Rica. (19 de octubre de 1984). ATNCR-AH-44-195. Rocío Sanz: Mi vida se ha ido en lo efímero. Artículo de *La Nación*, p. 2B.

Acerca del editor

Alessandro Bares nació en Como (Italia) en 1970. Se ha destacado como director de orquesta, violinista, pianista, musicólogo y editor de partituras musicales. Realizó sus estudios en el Conservatorio G. Verdi (Milán), en el Centre de musique ancienne (Ginebra), en la Scuola di Paleografia e Filologia musicale (Cremona), en la Universidad de La Rioja (España).

Empezó su carrera de músico como violinista de la European Union Baroque Orchestra en 1991. En 1995 empezó su carrera como director en el Teatro Municipale de Piacenza y en 1999 fundó la casa editorial Musedita (Italia), especializada en ediciones de música del siglo XVII y XVIII, de la cual sigue siendo el director artístico.

Desde 1999 hasta el 2005 colaboró con las orquestas Europa galante (director: Fabio Biondi) y Il complesso barocco (director: Alan Curtis). Desde el 2000 hasta el 2015 fue pianista del Duo Miró.

Así mismo, en el periodo 2006-2012 fue director de la Orquesta A. Volta, Compañía lírica de Milano y Orchestra sinfonica giovanile alemanica. En el 2017 obtuvo un contrato de un año con la Universidad de Costa Rica como editor de la serie Patrimonio Sinfónico Costarricense, del Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales. Es también autor de un método para la recuperación de la distonía focal en los músicos y operador profesional del método Grinberg.

Corrección filológica: *Sofía Conejo A.* • Revisión de pruebas: *Ariana Alpízar L.*
Diseño, portada y diagramación: *Priscila Coto M.*
Control de calidad de la versión impresa: *Grettel Calderón A.*
Realización del libro digital: *Alban Guerrero C.*
Control de calidad de la versión digital: *Hazel Aguilar B.*

Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEUCA),
pertenciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

Edición digital de la Editorial Universidad de Costa Rica. Fecha de creación: agosto, 2023.

La licencia de este libro se ha
otorgado a su comprador legal.

Valoramos su opinión.
Por favor [comente esta obra](#).



Adquiera más de nuestros
libros digitales en la
[Librería UCR Virtual](#).

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL

En esta edición se presentan tres obras de la compositora costarricense Rocío Sanz Quirós: *Suite de Ballet para orquesta* (1959), *Suite de Palenque* (1971) y *Suite Hilos* (1984), para orquesta de cuerdas. La publicación se presenta en el marco del proyecto *Patrimonio Sinfónico Costarricense* de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, que cuenta con el apoyo de la Editorial de la Universidad de Costa Rica.



Patrimonio Sinfónico
Costarricense

FA

Facultad de
Artes

EAM

Escuela de
Artes Musicales