

PATRIMONIO SINFÓNICO COSTARRICENSE

JULIO FONSECA GUTIÉRREZ

LA VIRGEN DE LOS ÁNGELES
para solos, coro y orquesta

ALESSANDRO BARES
Edición crítica



PATRIMONIO SINFÓNICO COSTARRICENSE

JULIO FONSECA GUTIÉRREZ

LA VIRGEN DE LOS ÁNGELES
para solos, coro y orquesta

ALESSANDRO BARES
Edición crítica


EDITORIAL
UCR

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/3985

Nombres: Fonseca Gutiérrez, Julio, 1885-1950, compositor. |
Bares, Alessandro, 1970- , editor.
Título: La Virgen de los Ángeles para solos, coro y orquesta /
Julio Fonseca Gutiérrez ; Alessandro Bares, edición crítica.
Descripción: Primera edición digital. | San José, Costa Rica : Editorial UCR,
2023. | Patrimonio sinfónico costarricense. | Para voces solistas (STB),
coro (SATB) y orquesta.

Identificadores: **ISBN 978-9968-02-087-9** (PDF)

Materias: LEMB: Música orquestal – Partituras. | Coros seculares (Voces
mixtas) y coros – Partituras.
Clasificación: CDD 784.22--ed. 23

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Primera edición impresa: 2020.
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.

Agradecimientos

A la Licda. Zamira Barquero, curadora de la Serie Patrimonio Sinfónico Costarricense, en la que está inserto este proyecto de edición crítica como el primero de la colección.

Al Lic. Alfonso Morales Herrera por su colaboración en la revisión y transcripción de la partitura.

A la M. Sc. María Clara Vargas Cullell y a la Dra. Susan Campos Fonseca, por su asesoría experta en la redacción del aparato crítico.

Y al Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica que conserva los manuscritos, fotografías y documentación que hicieron posible esta edición crítica, la cual se ha propuesto recuperar, promover y difundir el patrimonio musical costarricense.

Contenido

PREFACIO	ix
NOTA PRELIMINAR	xi
MARCO HISTÓRICO-SOCIAL	1
Julio Fonseca Gutiérrez, el compositor.....	1
Alfredo Saborío Montenegro, autor de <i>La Virgen de los Ángeles</i> , auto místico.....	2
Rosendo de Jesús Valenciano Rivera, autor del <i>Himno en honor de Nuestra Señora de los Ángeles</i> o <i>Himno a la Coronación</i> , tema musical utilizado por Julio Fonseca.....	3
Contexto histórico-cultural de la obra.....	4
DESCRIPCIÓN DE LA OBRA E INFORMACIÓN DOCUMENTAL GENERAL	7
Acerca de la partitura.....	7
<i>El Preludio</i>	7
<i>La Invocación</i>	8
<i>El Intermedio</i>	8
<i>El Causativus</i>	8
<i>Apotheosis</i>	8
El estreno.....	9
Argumento del auto místico <i>La Virgen de los Ángeles</i>	11
<i>Primer acto (en la “Puebla de los Pardos”)</i>	11
<i>Segundo acto (en la oficina del Coadjutor Presbítero don Alonso de Sandoval, en Cartago)</i>	11
<i>Tercer acto (en la “Puebla de los Pardos”, como el primer acto)</i>	12
FUENTES Y PROCESO DE TRANSCRIPCIÓN	13
La orquestación.....	13
Las fuentes.....	15
Criterios de transcripción.....	16
PARTITURA	17
INSTRUMENTACIÓN	18
BIBLIOGRAFÍA	119
Fuentes primarias.....	120
ACERCA DEL EDITOR	121

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, exrector de la Universidad de Costa Rica, y del Dr. Ólger Calderón Arguedas, director 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 Chavez 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, bandas costarricenses y a sus directores; pues se trata de una iniciativa pionera en el campo de la composición orquestal 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
Director
Escuela de Artes Musicales
Universidad de Costa Rica

Nota preliminar

El auto místico *La Virgen de los Ángeles* de Julio Fonseca se compuso originalmente para acompañar la obra dramática, del mismo nombre, de Alfredo Saborío Montenegro. Sin embargo, la pieza se puede interpretar como una obra autónoma, independiente de la dramaturgia.

El aparato crítico de la edición de Bares está dividido en tres partes: 1. Marco histórico-social; 2. Descripción de la obra e información documental general y 3. Fuentes y proceso de transcripción.

El primer apartado ofrece una breve introducción sobre la vida y obra del compositor costarricense Julio Fonseca; informa sobre Alfredo Saborío Montenegro, autor del texto que sirve de base dramática a la obra, y también menciona a Rosendo de Jesús Valenciano Rivera, autor del tema musical utilizado por Julio Fonseca para componer la pieza objeto de esta edición. Finalmente, expone el contexto histórico-cultural en que se inserta la obra.

El segundo apartado describe las piezas que integran la obra de Fonseca. Además, se refiere al estreno, efectuado en 1938, y expone la estructura dramática del *Auto místico* de Alfredo Saborío Montenegro.

El tercer apartado sistematiza el proceso empleado en esta edición crítica, analiza la orquestación que Fonseca propone originalmente y especifica las fuentes consultadas y los criterios de transcripción; además, presenta una primera edición crítica de la obra.

Marco histórico-social

Julio Fonseca Gutiérrez, el compositor

Los estudios de José Rafael Araya (1942) y Bernal Flores Zeller (1973) indican que Julio Fonseca Gutiérrez nació en San José en 1885. No obstante, la partida de nacimiento del compositor, ubicada en el Archivo Histórico Arquidiocesano Bernardo Augusto Thiel, permite actualizar esta información y datar el nacimiento del compositor el 22 de mayo de 1881.¹

En la *Autobiografía* del compositor, publicada por Flores Zeller (1973), Fonseca relata que proviene de una familia de músicos. Durante el periodo comprendido entre 1890 y 1899, realizó los estudios formales en el Colegio Seminario, institución dirigida por sacerdotes alemanes (Flores, 1973, pp. 15-22). En la Escuela Nacional de Música² inicia sus estudios bajo la dirección de Eduardo Cuevas y Mateo Fournier y los prosigue en la Escuela de Música Santa Cecilia. Esta formación musical complementó el ambiente musical de la ciudad de San José: en las tertulias participaban numerosos músicos aficionados, entre ellos la cantante Zelmira Segreda y el pianista Melico Quirós; la banda militar, dirigida por el compositor Rafael Chavez Torres, ofrecía recreos y retretas en los parques después de los servicios religiosos; en la Catedral Metropolitana, las misas eran acompañadas por la música de órgano del compositor Alejandro Monestel. Todo esto lo motivó a interesarse en la composición musical, por lo que inicia lecciones de armonía con Alvice Castegnaro Morsaletto, músico italiano que se estableció en Costa Rica a fines del XIX (Flores, 1973, pp. 16-17).

En 1902 obtiene una beca del Gobierno de Costa Rica para ingresar en el Conservatorio de Milán, Italia, donde estudia piano y armonía. En 1904, gracias a una nueva beca del Gobierno, se traslada al Real Conservatorio de Bruselas, Bélgica, donde estudia con Louis van Dam y Edgar Tinel (Flores, 1973, pp. 23-24).

En 1906 regresa a Costa Rica. María Clara Vargas Cullell menciona la activa participación del compositor en la vida musical de San José; su nombre aparece reiteradamente al lado del de Juan de Dios Páez, Luis Roig, Ricardo Jiménez, Jorge Mata, Ricardo Calderón, Manuel Quirós, José Castro Carazo, César Nieto y José Santiesteban Repetto, “directores de las orquestas que amenizaron los distintos espacios sociales de la élite en la década de 1910” (Vargas, 2004, p. 101).

En 1912, Julio Fonseca contrae matrimonio con María Elena Mora y, junto con ella, en 1914, se traslada a Estados Unidos. Regresan a Costa Rica en 1916 (Flores, 1973, pp. 26-28). Este periodo de su vida es un tema pendiente de estudio.

Al regreso, el compositor se integra nuevamente a la vida musical de Costa Rica: dirige y organiza diversas agrupaciones, compone obras para diversos contextos y ensambles, entre estas himnos de inspiración civil y patriótica, música religiosa (misas, himnos, canciones y cantatas), música de inspiración popular (pasillo, tango, fox-trot, fox-blues, danzón, vals y paso doble), música sinfónica (entre la que destaca la *Gran Fantasía Sinfónica sobre motivos folklóricos*), arreglos para banda de las composiciones para orquesta y una obra de teatro infantil *Caperucita encarnada* (Flores, 1973, pp. 28-31). Julio Fonseca no solo fue uno de los más activos compositores y directores de las orquestas que amenizaban la vida musical de la capital; su figura política también es relevante, formó parte del movimiento musical nacionalista de Costa Rica. De acuerdo con lo establecido en el Decreto 39 del 5 de octubre de 1927,

1 Archivo Histórico Arquidiocesano Bernardo Augusto Thiel N.º 35, folio 113, asiento 760.

2 Bernal Flores informa que Julio Fonseca debió iniciar los estudios musicales antes de 1894, ya que ese año la institución fue clausurada. En su lugar surgió la Escuela de Música Santa Cecilia, que continuaría activa hasta mediados del siglo XX (1973).

visita, junto con otros compositores, la provincia de Guanacaste con el objetivo de rescatar ejemplos de música de la región (Vargas, 2004, pp. 234-237).

Además de su relación con el nacionalismo, en la década de 1930 fue nombrado maestro de capilla en la iglesia de Nuestra Señora de la Merced, en San José, labor que ejerció hasta su muerte, en 1950 (Flores, 1973, p. 31). En esa misma época inicia su gran amistad con el presbítero Rosendo de Jesús Valenciano Rivera, cura párroco de esa iglesia, que lo impulsa a escribir música religiosa, una muestra destacada de esa obra se presenta en esta edición crítica.

Su figura también se vincula con la institucionalización de la enseñanza musical. En 1934 funda la Academia Euterpe junto con su hijo Jimmy y el violinista Raúl Cabezas (Vargas, 2004, p. 18). También se integra en la Asociación de Cultura Musical, organización activa entre 1934 y 1946 que jugó un papel fundamental en la constitución de la Orquesta Sinfónica Nacional y el Conservatorio Nacional de Música, creado en 1942 y del que fue profesor fundador en 1942. En 1949 viaja a Estados Unidos donde dirige un concierto con música de su autoría en la sede de la Unión Panamericana, en Washington D. C. (Figura 1) (Flores, 1973, 198). Muere en San José el 22 de julio de 1950.

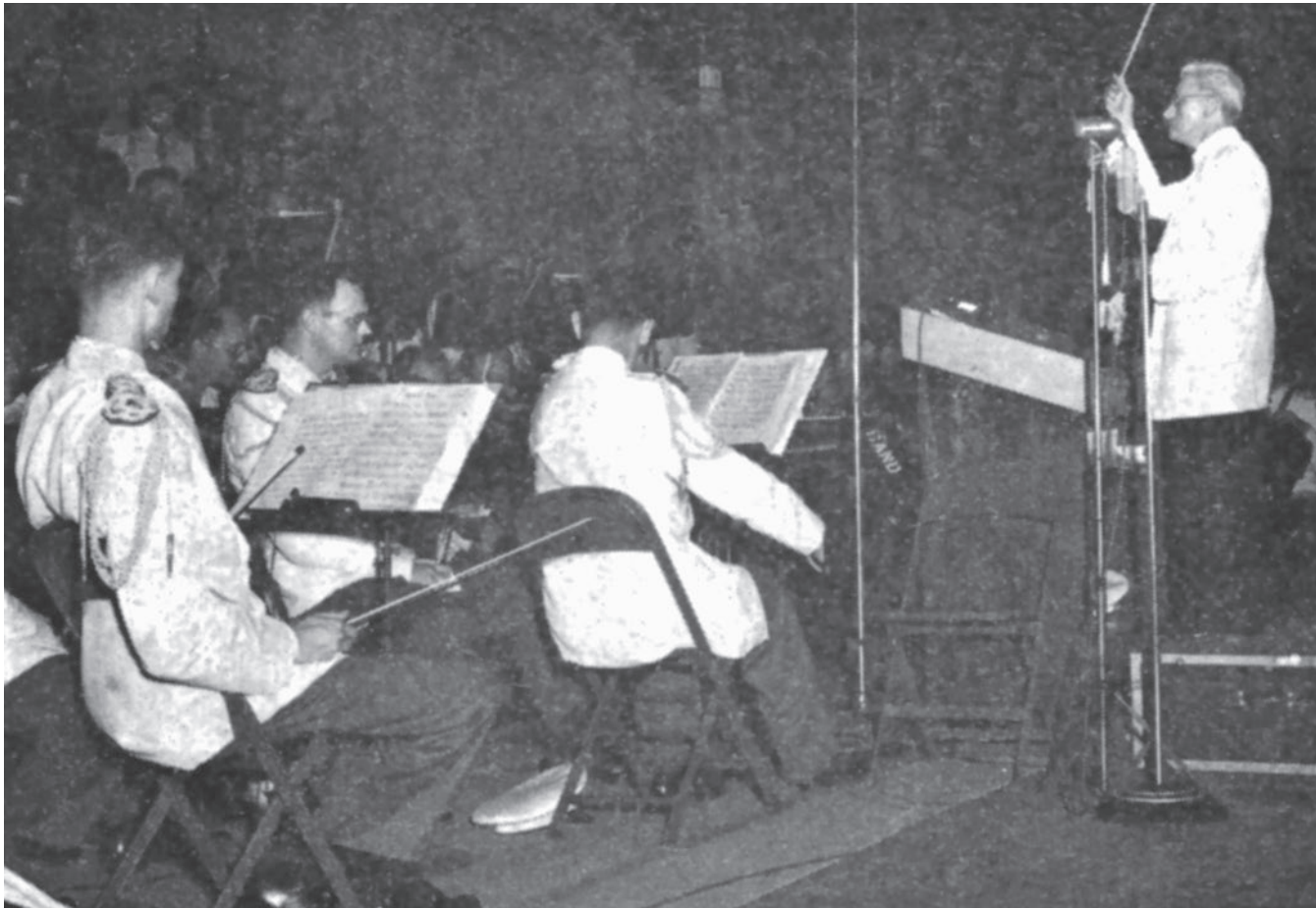


Figura 1. Julio Fonseca dirigiendo un concierto en la Unión Panamericana en Washington D. C.

Fuente: Flores, 1973, p. 198.

Alfredo Saborío Montenegro, autor de *La Virgen de los Ángeles*, auto místico

Alfredo Saborío Montenegro nace en 1894, en Alajuela. Se desempeña como abogado y diputado. En 1926, contrae matrimonio con María Amparo Solera Oreamuno; fallece en 1971 (Figura 2). No se localizó ninguna biografía detallada sobre él. Sin embargo, durante la investigación previa a esta edición, su nombre se menciona en diversos textos, en donde se plasma su dimensión como figura política. En 1932, su nombre aparece en la lista de diputados por Alajuela que participan en el Congreso Constitucional, y que “se comprometieron a votar por Jiménez Oreamuno y a no convocar a segundas elecciones” (Obregón, 2000, p. 298). En 1940, aparece ligado al grado de teniente (Calderón, 1941, p. 72). De 1942 a 1946 se le menciona como magistrado de la Sala Segunda Penal de la Corte Suprema de Justicia y, de 1947 a 1948, se presenta como presidente de la Sala Primera Civil, en la Corte Suprema (Sáenz y Pinto, 2006, pp. 238-247).

Existen referencias de las siguientes obras de Alfredo Saborío Montenegro: *El ordenamiento de los Estados para la constitución de las verdaderas patrias* (San José, Alsina, 1920), tesis de licenciatura leída en el Colegio de Abogados de Costa Rica; *La Virgen de los Ángeles*, auto místico (San José, Imprenta Nacional, 1942); *Juan Santamaría*, drama heroico; *Europa monumental: crónicas de viaje* (San José, Tip. Comercial Ltda., 1955); *Un viaje azul, crónicas viajeras* (San José, 1961); *La XXV Conferencia Interparlamentaria de Berlín* (publicación ordenada por el Congreso Constitucional de Costa Rica); *Masaryk libertador (opúsculo)*. También se mencionan algunas obras suyas en preparación: *La Europa monumental que yo vi* (crónicas de viaje) y *Ritmos y Rimas de mi espíritu* (poemas).



Figura 2. Alfredo Saborío Montenegro, autor del texto dramático utilizado por Julio Fonseca

Fuente: Archivo Histórico del Teatro Nacional de Costa Rica AHTNCR-AH-198, 1938.

El auto místico de Alfredo Saborío Montenegro se estrena en 1938, musicalizado por Julio Fonseca. En 1942 lo publica la Imprenta Nacional. En la introducción del texto, monseñor Víctor Manuel Sanabria Martínez, arzobispo de San José, comenta que Alfredo Saborío Montenegro tiene dos temperamentos literarios: “el de su oficina, en donde es abogado y de los buenos, y el de su casa, en donde es poeta. Como poeta no aboga, como abogado no poetiza” (Saborío, 1942, p. 12). Además, acerca del tema de la obra, el presbítero Rosendo de Jesús Valenciano Rivera afirma:

El tema místico se gana ya las voluntades anticipadamente, por ser no solamente religioso, sino también porque toca las fibras íntimas de nuestro cariño religioso patrio: la “Virgen de los Ángeles”, Patrona de Costa Rica y objeto de nuestro más hondo sentimiento de devoción e imán de unión de la familia tica. Juzgo yo que el Teatro no dará cabida suficiente a los espectadores el día en que se dé esta bellísima obra; y con razón: los literatos y otros intelectuales concurrirán por compañerismo y los elementos sociales de San José y Provincias, especialmente Cartago, por lo nacional y encantador del argumento: “La Reina de los Ángeles”, que Costa Rica entera ama y venera con delirio (Saborío, 1942, p. 17).

Rosendo de Jesús Valenciano Rivera, autor del *Himno en honor de Nuestra Señora de los Ángeles* o *Himno a la Coronación*, tema musical utilizado por Julio Fonseca

Julio Fonseca compuso el *Preludio* del *Himno en honor...* utilizando el tema del presbítero Rosendo de Jesús Valenciano Rivera. Esta melodía reaparece también en las tres últimas piezas de la obra. El título de la composición de Valenciano es *Himno en honor de Nuestra Señora de los Ángeles* o *Himno a la Coronación*. Algunas partes manuscritas de este himno se encuentran en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (la parte de voz 1 y voz 2 llevan la signatura P1-0693; la parte del clarinete presenta la signatura P1-0792). La Figura 3 presenta la transcripción de las partes vocales del himno.

[a 2]

Ci-ño Dios oh Rei-na a - ma - da la co - ro - na de__ tu sien y tu i - ma - gen

[a 2]

ve - ne - ra - da co - ro - na - mos hoy tam - bién, y tu i - ma - gen ve - ne - ra - da co - ro -

[Solo]

na - mos hoy tam - bién. De o - ro, a - mor y fe pia - do - sa va - mos la o - fren - da a po -

ner, so - bre tu fren - te glo - rio - sa lle - nos de__ di - cha y pla - cer.

Figura 3. Transcripción de las voces 1 y 2 del *Himno en honor de Nuestra Señora de los Ángeles* o *Himno a la Coronación*

Fuente: AHMEAM-UCR. Voz 1 y Voz 2, Signatura P1-0693.

Es posible conocer en detalle la vida de Valenciano en la biografía que escribió su gran amigo Enrique Bolaños Quesada, obispo auxiliar de Alajuela en la década de 1960 (Bolaños, 1963). Valenciano nace en Tibás, San José, en 1871; en 1885, ingresa al Colegio Seminario; el 2 de agosto de 1894 es ordenado sacerdote y, poco después, es nombrado cura del cantón de Desamparados, posteriormente lo trasladan a Heredia. En la Figura 4, se observa a Valenciano rodeado de otros miembros del clérigo, entre los cuales se destaca, a su izquierda, Blessing, rector del Seminario Mayor.

En 1902 viaja por unos meses a Europa, donde visita París, Milán, Roma y Burdeos. Al regreso retoma la vida parroquial en Heredia.

En 1906 es nombrado canónigo y durante el ejercicio del cargo logra, junto con monseñor Juan Gaspar Stork, que se establezca la enseñanza religiosa en escuelas y colegios. En 1921 es nombrado cura en la parroquia de la Merced, puesto en el que permanece hasta su muerte, en 1962.

Además de su vocación sacerdotal, el padre Valenciano cultiva la pasión por la música, el periodismo y la literatura. Como compositor escribió una gran cantidad de música sacra, entre la que destacan once misas y el mencionado *Himno a la Coronación*; como periodista dirigió *El Eco Católico* y colaboró con otras publicaciones religiosas, entre ellas: *Misión Católica*, *Orden social*, *La mujer cristiana* y *La infancia*.



Figura 4. Rosendo de Jesús Valenciano Rivera es el tercero, de izquierda a derecha, de la primera fila

Fuente: Archivo Histórico Arquidiocesano Bernardo Augusto Thiel Colección fotográfica N.º 366 (s. f.).

Contexto histórico-cultural de la obra

La Virgen de los Ángeles es uno de los símbolos culturales más importantes de la historia de Costa Rica (Borge, 1927 y Gil, 2004). Este aparato crítico no pretende profundizar en los aspectos históricos, religiosos, políticos y culturales que rodean a este importante símbolo, pero considera necesario ofrecer información básica sobre la historia y la leyenda de la patrona de Costa Rica, a quien está dedicada la obra *La Virgen de los Ángeles*, auto místico de Julio Fonseca.

El hallazgo de la pequeña imagen de la Virgen negra, llamada “La Negrita” por el pueblo devoto, tuvo lugar en la Puebla de los Pardos,³ cerca de Cartago, en la primera mitad del siglo XVII; a finales de este periodo, ya se había difundido la devoción a la Virgen de los Ángeles (Gil, 2004, p. 46). Durante todo el siglo XVIII esta aumentó en Cartago y en los pueblos cercanos. A partir de 1821, año en que Costa Rica se independiza de España, el interés por la pequeña estatua se extiende fuera de la provincia de Cartago, y, en 1824, el Congreso de la República de Costa Rica proclamó que, a partir del año siguiente, la Virgen de los Ángeles sería la Patrona de Costa Rica. Empieza así un largo periodo donde se mezclan significados religiosos y políticos en torno de la figura de la Negrita. En primer término, destaca el reconocimiento que hace la ciudad de San José de una devoción propia de la provincia de Cartago, hecho significativo en la definición de un concepto unitario del nuevo Estado costarricense. Sin embargo, la rivalidad entre la antigua y la nueva capital siguió expresándose, durante el siglo XIX, mediante los frecuentes desplazamientos, entre una y otra ciudad, de la pequeña imagen (Gil, 2004, p. 84).

3 Los pardos eran los descendientes de los esclavos africanos que se habían mezclado con europeos e indígenas.

En segundo lugar, es importante mencionar que la nueva patrona podía considerarse totalmente “costarricense” debido a que su historia y leyenda nació y se desarrolló en el país. La patrona precedente, la Virgen de Ujarrás, tenía una estrecha relación con la colonización española: en el siglo XVI la imagen de la Virgen de la Limpia Concepción de María había sido traída desde España por los franciscanos, y varios edificios religiosos se habían construido en su nombre. La elección de una devoción local asume el valor de reivindicación nacionalista y contribuye a la aceptación del fin de la colonización (Gil, 2004, p. 81).

Al finalizar el siglo XIX las ideas liberales y anticlericales empiezan a circular en el país, y se divide la burguesía, que dominaba la vida política: las relaciones del sector liberal con la Iglesia católica se deterioran porque los liberales procuran establecer un estado laico, mientras que la Iglesia identifica sus reglas con las del Estado. En ese contexto, la Iglesia y los conservadores invocan a la Patrona como símbolo de unidad del país y como sello de continuidad del modelo de sociedad y de pensamiento propios del siglo XIX, además, argumentan que las desigualdades sociales forman parte de los designios divinos (Gil, 2004, p. 100).

En la década de 1930 la situación social se vuelve aún más tensa: tras decenios de conflictos políticos y sociales, entre ellos huelgas contra las grandes empresas extranjeras que explotaban la producción costarricense de café y banano, las clases más pobres de la sociedad ya no soportan la evidente desigualdad y, como consecuencia de ese malestar, surge, en 1931, el partido comunista.

En esta época, la devoción hacia la Virgen de los Ángeles se intensifica porque la consideraban protectora del orden establecido, del poder de la burguesía conservadora y de la Iglesia. A pesar de no contar con bases históricas muy sólidas, la Iglesia católica establece 1935 como año del tricentenario del hallazgo, o aparición, de la pequeña imagen de la Virgen de los Ángeles, y realiza grandes festejos en su honor. Lo anterior tenía la finalidad de que el pueblo de Costa Rica concentrara su atención en el culto a la Virgen y olvidara los graves problemas sociales que enfrentaba el país (Gil, 2004, p. 102).

En ese mismo año, el comité organizador de los festejos convoca a un concurso para que se compusiera el himno de la festividad. La música del *Himno al Centenario de la Virgen de los Ángeles*, de Julio Fonseca Gutiérrez, con letra del presbítero Matías Cornelio Rojas, es la premiada y se publica, junto con el *Himno de la Juventud Católica*, música de Emilio León, letra de “una devota de Nuestra Señora de los Ángeles” (Flores, 1973, p. 79).

Es interesante señalar que Julio Fonseca, a pesar de haber creado este himno, no utiliza su música cuando compone el auto místico a que se refiere la presente edición, sino que emplea la melodía del presbítero Rosendo de Jesús Valenciano Rivera, su superior en la iglesia Nuestra Señora de la Merced.

Por la importancia política de la celebración del tricentenario, parece probable que, al elegir el tema de Valenciano como base del auto místico, Fonseca antepone su afán de quedar bien con las órdenes eclesiales superiores a la libre elección artística.

Descripción de la obra e información documental general

Acerca de la partitura

Bernal Flores data el auto místico *La Virgen de los Ángeles* de Julio Fonseca en 1937. Sin embargo, la fecha anotada en las partituras autógrafas es noviembre de 1938, es decir, pocas semanas antes de su estreno en el Teatro Nacional de Costa Rica.

La obra está compuesta por cinco piezas: Preludio, Invocación, Intermedio, Causativus y Apotheosis, que acompañan los tres actos de la obra teatral de Alfredo Saborío Montenegro. La secuencia Preludio-Invocación introduce el primer acto, la secuencia Intermedio-Causativus introduce el segundo acto y la Apotheosis cierra el tercer acto. No obstante, la obra puede ser interpretada como una pieza autónoma del texto dramático, a la manera de una cantata, es decir, como una composición con texto, pero destinada a la ejecución en forma de concierto (Flores, 1973, pp. 65, 200).⁴ El Preludio y la Invocación son piezas instrumentales sin texto, por lo que también podrían interpretarse como piezas autónomas en un programa de concierto.

El Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (AHMEAM-UCR) conserva varios manuscritos de la obra de Fonseca, entre ellos documentos autógrafos, o sea, escritos por el propio compositor, y manuscritos realizados por otras personas (véase apartado 3.2).

El Preludio

El Preludio es la pieza más grande de la obra. Con el título N.º 1 Preludio e Invocación en la partitura autógrafa se encuentra la indicación “sobre el Tema del Himno popular”, nombre de la composición de Rosendo Valenciano, como se indica en el primer apartado.

El tema de Valenciano es el único utilizado y se presenta de varias formas a lo largo del Preludio: en fortísimo, con estilo de introducción en los primeros compases; ligado y suave, a partir del compás 11; en forma de danza ternaria, ligero y *scherzando*; en el *Allegro giusto, bien ritmado* (compás 92); conclusivo, como *coda*, a partir del compás 138; como tema *misterioso* en el *Andante sostenuto* (compás 150); como himno grandioso en el *Sempre allegro, ma solenne* (compás 190). La única excepción en esta composición monotemática es la anticipación del tema de la Invocación, en forma de solo de violín, ubicado en los compases 66-91.

Al final de la partitura autógrafa del Preludio aparece la indicación *attacca a la Invocación*. Sin embargo, en una de las reducciones para piano de la obra se encuentra un *Final para suprimir la Invocación*; es decir, se señala claramente la posibilidad de ejecutar el Preludio como composición autónoma.

⁴ La cantata es una forma vocal que intercala solos, conjuntos y coros acompañados por piano, orquesta o alguna otra agrupación instrumental.

La Invocación

En la Invocación Fonseca se aparta del tema de Valenciano. En el AHM existen varias versiones de la pieza: en el manuscrito P1-0656 aparece como *Ave María 3* con el texto tradicional en latín (*Ave Maria gratia plena...*), a tres voces (SAB), con una parte de tenor añadida posteriormente; en el manuscrito P1-496 hay una versión para órgano solo, con el título *Ave María del Auto Místico la Virgen de los Ángeles*; una tercera versión, con letra de Alfredo Saborío Montenegro, se integra en la presente edición; en ella aparece una introducción de tres compases que solo se toca si la pieza es ejecutada sin el Preludio.

En todas las *particellas*, después de la introducción de tres compases, se indica un corte que lleva al compás 19 (ingreso del coro), y que propone suprimir un nuevo solo de violín, que recuerda el solo para violín del Preludio.⁵

El Intermedio

El Intermedio inicia con una nueva variación del tema de Valenciano al introducir nuevos colores orquestales. En el *Lento espressivo* (compás 60) el mismo tema sirve de contra-sujeto del tema del oboe, que anticipa el *arioso* del bajo solista de la pieza que sigue (Causativus, compás 33).

El Causativus

El Causativus es el momento central de la acción dramática de la obra. En la doctrina católica del siglo XIX un *actus causativus* es “un misterio espiritual y trascendental que va más allá de cualquier comprensión” (Goodwin, 1856).⁶ En la obra objeto de estudio, el misterio consiste en el milagro de la unión entre los pueblos, propiciado por la Virgen de los Ángeles.

Apotheosis

En la Apotheosis la música describe la unión del mundo religioso y espiritual (representados en el drama por el hallazgo de la estatua de la Virgen y, en la música, por el tema de Valenciano) con la realidad política (representada por la legendaria unión entre blancos, pardos, mestizos y mulatos y, en la música, por el tema del Himno Nacional de Costa Rica). Este último aparece disimulado en los compases 5-8 y 71-75, y reaparece en forma mucho más evidente, como respuesta a las frases del Himno a la Coronación de Valenciano, a partir del compás 85.

La palabra Apotheosis, derivada del griego antiguo, describe el proceso por medio del cual un hombre o un hecho humano se coloca en el nivel divino (esto pasaba, por ejemplo, con los emperadores romanos). En cuanto a la Virgen de los Ángeles se puede afirmar que se acercan el nivel humano de las leyes y el nivel divino de la devoción religiosa.

5 Nota del editor: sería una lástima cortar el solo de violín, tratándose de uno de los momentos más inspirados de la obra.

6 “The causative act is a spiritual and transcendental mystery, that passeth all understanding”, la traducción es de A. Bares, 2018.

El estreno

La información sobre el estreno de la obra se consigna en el afiche conservado en el Archivo Histórico del Teatro Nacional de Costa Rica con referencia AHTNCR-AH-005-198, pues ahí se realiza la actividad el 2 de diciembre de 1938 (Figura 5).

Gran Acontecimiento Literario
El auto místico legendario, en 3 actos y en verso, original de
ALFREDO SABORIO MONTENEGRO

LA VIRGEN DE LOS ANGELES
se estrenará el
Viernes 2 de Diciembre de 1938
a las 8.45 de la noche

Teatro Clásico - Romántico - Emotivo - Epoca: Agosto de 1635

PROGRAMA

PRIMER ACTO

PRELUDIO. Estreno magistral del Profesor **JULIO FONSECA**, especialmente escrito para este Auto. **GRAN ORQUESTA.**
Subirá a escena al Auto Místico Legendario, en tres actos y en verso, intitulado:

LA VIRGEN DE LOS ANGELES

La acción se desarrolla en un bosque cercano a la Ciudad de Cartago en jurisdicción de "La Puebla de los Pardos". Al fondo se verá la Cruz de Caravaca, de cuatro brazos; a la izquierda habrá una piedra de mina por la que ríela un surtidor. Millares de mariposas cruzarán el bosque en todas las direcciones.

CORO A CUATRO VOCES Y UN SOLO DE BAJO
HIMNO: INVOCATIO. Letra: ALFREDO SABORIO. Música: JULIO FONSECA.

REPARTO:

PARDITA (Juana Pereira) Srta. Yamilé Soto	ANTONIO Sr. Roberto Jiménez Varela
MANUEL DE ORIAMUNO. Sr. Alexis Zamora	LIBORIO Sr. Oscar Céspedes Rodríguez

SEGUNDO ACTO

La acción se desarrolla en la Ciudad de Cartago, en la Oficina de trabajo del Coadjutor don Alonso de Sandoval.

EL CORO DEL PRIMER ACTO
HIMNO: CAUSATIVUS. Letra: ALFREDO SABORIO. Música: JULIO FONSECA.

REPARTO:

SEÑÁ ROSARIO..... Sra. L. de Dort.	GOBERNADOR Y CAPITAN GENERAL.	Sr. Rodrigo Güell
PARDITA (Juana Pereira)..... Señorita Yamilé Soto	DON BARTOLOME DE ENCISO.....	Sr. Mardoqueo Varela
MERCEDES PEREIRA Srta. Carmen Muñoz	DON ANDRES DE ORIAMUNO.....	Sr. Alexis Zamora
CURA COADJUTOR DON ALONSO DE SANDOVAL..... Lic. don Rodrigo Sánchez	DON MANUEL DE ORIAMUNO.....	Sr. Roberto Jiménez V.
	ANTONIO.....	Sr. Oscar Céspedes R.
	LIBORIO.....	
	GUARDIA DE HONOR DEL GOBERNADOR: Señores: Guillermo Güell, Herbert Tristán, Enrique de la Fuente, Francisco Fernández y Octavio Tristán.	

TERCER ACTO

La acción se desarrolla en el Bosque de los Pardos, lo mismo que en el primer acto.

EL CORO DE LOS ACTOS ANTERIORES
HIMNO: APOTHEOSIS. Letra: ALFREDO SABORIO. Música: JULIO FONSECA.
ambién el **HIMNO DE LA CORONACION.** Música y Letra del Pho. **ROSENDO DE J. VALENCIANO**

REPARTO:

PARDITA (Juana Pereira)..... Srta. Yamilé Soto	GOBERNADOR Y CAPITAN GENERAL.	Sr. Rodrigo Güell
SEÑÁ ROSARIO..... Sra. L. de Dort.	DON BARTOLOME DE ENCISO.....	Sr. Mardoqueo Varela
MERCEDES PEREIRA Srta. Carmen Muñoz	DON ANDRES DE ORIAMUNO.....	Sr. Alexis Zamora
CURA COADJUTOR DON ALONSO DE SANDOVAL..... Lic. don Rodrigo Sánchez	DON MANUEL DE ORIAMUNO.....	Sr. Roberto Jiménez V.
	ANTONIO.....	Sr. Oscar Céspedes R.
	LIBORIO.....	
	GUARDIA DE HONOR DEL GOBERNADOR: Señores: Guillermo Güell, Herbert Tristán, Enrique de la Fuente, Francisco Fernández y Octavio Tristán.	



Figura 5. Programa del estreno de la obra

Fuente: Archivo Histórico del Teatro Nacional de Costa Rica, AHTNCR-AH-005-198.

A continuación, se transcribe parcialmente el afiche; la participación musical se destaca en negrita.

Gran Acontecimiento Literario

El auto místico legendario, en 3 actos y en verso, original de
ALFREDO SABORÍO MONTENEGRO

LA VIRGEN DE LOS ÁNGELES

se estrenará el
Viernes 2 de Diciembre de 1938
a las 8.45 de la noche

Teatro Clásico – Romántico – Emotivo
Época: Agosto 1635

PROGRAMA
PRIMER ACTO

**PRELUDIO. Estreno magistral del Profesor JULIO FONSECA,
especialmente escrito para este Auto. GRAN ORQUESTA.**

Subirá a escena al Auto Místico Legendario, en tres actos y en verso, intitulado:

LA VIRGEN DE LOS ÁNGELES

La acción se desarrolla en un bosque cercano a la Ciudad de Cartago
en jurisdicción de “La Puebla de los Pardos”.

Al fondo se verá la Cruz de Caravaca, de cuatro brazos;
a la izquierda habrá una piedra de mina por la que riela un surtidor.

Millares de mariposas cruzarán el bosque en todas las direcciones.

CORO A CUATRO VOCES Y UN SOLO DE BAJO
HIMNO: INVOCATIO. Letra: ALFREDO SABORÍO. Música: JULIO FONSECA.

[...]

SEGUNDO ACTO

La acción se desarrolla en la Ciudad de Cartago,
en la Oficina de trabajo del Coadjutor don Alonso de Sandoval.

HIMNO: CAUSATIVUS. Letra: ALFREDO SABORÍO. Música: JULIO FONSECA.

[...]

TERCER ACTO

La acción se desarrolla en el Bosque de los Pardos, lo mismo que en primer acto.

EL CORO DE LOS ACTOS ANTERIORES

HIMNO: APOTHEOSIS. Letra: ALFREDO SABORÍO. Música: JULIO FONSECA.
También el HIMNO DE LA CORONACIÓN.
Música y Letra del Pbro. ROSENDO DE J. VALENCIANO

[...]

Aunque el afiche menciona los nombres de todos los actores de la obra de Alfredo Saborío Montenegro –que se omiten en la presente transcripción, porque no tienen relación con la música que se publica–, no se menciona el nombre de los integrantes de la orquesta, del coro ni de los solistas ni del director.

Como el Teatro Nacional carecía de orquesta se puede suponer que la “gran orquesta” que menciona el afiche se organizó para la ocasión. En 1938 todavía no existía la Orquesta Sinfónica Nacional, que fue creada hasta 1940. Sin embargo, el trabajo inédito de María Clara Vargas Cullell acerca de la actividad musical en el Teatro Nacional señala que la Asociación de Cultura Musical y la Sociedad de Músicos Profesionales de Costa Rica organizaban presentaciones con orquesta y que esas agrupaciones orquestales tenían alrededor de 35 integrantes en la década de los treinta.

Podemos suponer que el director del concierto fue el mismo Julio Fonseca Gutiérrez, aunque, según señala María Clara Vargas, los directores más activos en los conciertos con orquesta en el Teatro Nacional fueron César Nieto y Roberto Cantillano.

Nada se sabe sobre los cantantes solistas o el coro.

Argumento del auto místico

La Virgen de los Ángeles

Este fue extraído del libro del mismo nombre, publicado en 1942.

Primer acto

(en la “Puebla de los Pardos”)

Escena I-II

Pardita (una muchacha parda a la cual la leyenda impuso el nombre de Juana Pereira) está admirando las magníficas mariposas, cuando llega Manuel de Oreamuno, muchacho de piel blanca y de familia rica y poderosa. Los dos expresan su tristeza por no tener ni la esperanza de poderse casar un día, ya que las leyes de la época no permitían el matrimonio entre blancos y personas de otra “raza”. Los dos salen.

Escena III

Pardita vuelve al escenario para recoger el delantal que se le había olvidado, cuando ve una luz salir de una piedra. Allí cerca encuentra una muñeca “negrita” a la cual confía su tristeza, y se la lleva a su casa.

Escena IV

Antonio y Liborio, labradores mulatos, se quejan de las autoridades españolas que han impuesto un arancel en el camino entre la ciudad de Cartago y la Puebla de los Pardos.

Escena V

Pardita llega llorando por no encontrar la muñeca negrita. Mientras los labradores tratan de consolarla aparece nuevamente la luz entre las piedras y descubren que procede de la muñeca.

Segundo acto

(en la oficina del Coadjutor Presbítero don Alonso de Sandoval, en Cartago)

Escena I-II

Rosario, la criada de don Alonso, compadece a los pardos por el arancel que tienen que pagar para ir a la ciudad. Don Alonso la exhorta a tener paciencia.

Escena III-IV

El gobernador Bartolomé de Enciso anuncia que los pardos están intentando rebelarse y, al mismo tiempo, la Corona española quiere aumentar los impuestos. Pide consejo a don Alonso, quien comenta que sería mejor vivir en paz con el pueblo y que la Corona encontrará una solución.

Escena V-VI

Don Andrés Oreamuno, padre de Manuel, pide consejo a don Alonso sobre el comportamiento de su hijo que, olvidando su procedencia noble y rica, sigue queriendo casarse con Pardita. Don Alonso lo anima a valorar los impulsos del corazón sobre las convenciones sociales.

Escena VII

Antonio y Liborio llevan su queja a don Alonso, quien les promete que pronto hará justicia. Los labradores entonces cuentan el suceso de la luz entre las piedras y el hallazgo de la muñeca negrita.

Escena VIII-XI

Mientras don Alonso reflexiona sobre el cuento de los labradores, Pardita y su madre llegan para contarle el hecho con todos los pormenores. Don Alonso concluye que el hallazgo es un signo del cielo y que la Virgen será la abogada de la unión entre las diferentes etnias de Costa Rica.

Cuando Pardita abre el baúl para enseñar la muñeca negrita a don Alonso, esa ha desaparecido nuevamente. Don Alonso se convence del milagro, comenta que Dios les ha hablado y ordena a Rosario que haga resonar las campanas para que todos vayan al vallado de los pardos.

Tercer acto

(en la *“Puebla de los Pardos”*, como el primer acto)

Escena I-II

Manuel anima a Pardita a tener fe, ya que las cosas van a estar bien para ellos y su amor.

Escena III

Don Alonso habla frente a población de los pardos y a todos los personajes reunidos cerca de la piedra del hallazgo de la muñeca negrita, prometiendo que un milagro del Cielo ayudará a que la justicia triunfe en el país y se realice la unión de los pueblos que allí viven.

Pardita anuncia la aparición de la luz en la piedra. Se oye el “Himno de la Virgen de los Ángeles” tocado por la orquesta, todos se arrodillan; don Andrés promete a Pardita que podrá casarse con su hijo Manuel y al pueblo que ya no existen jerarquías. Don Alonso proclama la unión entre blancos y pardos.

Escena última

Sobre el sonido de un violín solo tocando el mencionado “Himno”, Pardita eleva una plegaria de agradecimiento a la Virgen. Mientras la orquesta toca el tema recurrente del himno en pianísimo, don Alonso recita un elogio a la justicia y a la unión de los pueblos.

Fuentes y proceso de transcripción

La orquestación

La música de Julio Fonseca Gutiérrez requiere de una orquesta sinfónica tradicional, con coro y cantantes solistas.

- Solistas: soprano, tenor y bajo.

Es importante señalar que los cantantes solistas solo tienen pequeñas participaciones en el *Causativus* y en el *Apotheosis*.

- Coro: SATB

El coro canta en la *Invocación*, en el *Causativus* y en el *Apotheosis*.

Orquesta:

- 2 flautas [y flautín]⁷
- 2 oboes
- 2 clarinetes
- 2 fagotes
- 2 trompas [corno francés en *fa*]
- 2 trompetas [o cornetines]
- 2 trombones
- [tuba]
- 2 timbales
- batería (triángulo, redoblante, platos, bombo)
- campanas
- carrillon [*Glockenspiel*]
- órgano o armonium
- piano o arpa
- violín I-II
- viola
- violonchelo
- contrabajo

⁷ Los instrumentos incluidos en el listado con paréntesis cuadrados no cuentan con parte independiente.

La orquesta completa solo se utiliza en el *Preludio*. La instrumentación, tal y como aparece en las fuentes y en la presente edición, es presentada por el compositor como la versión ideal. Sin embargo, el autor muestra mucho realismo al proponer alternativas de instrumentación, lo que permite deducir que, en la época, cualquier instrumento de viento podía faltar en la ejecución. Algunos instrumentos solo cuentan con apariciones esporádicas:

- El flautín solo aparece en el *Preludio*. No cuenta con parte independiente; la indicación “Flautín” solo aparece dos veces en la parte de las flautas.
- La segunda flauta y el segundo oboe cuentan con parte independiente en el *Preludio* y en el *Intermedio*. En las otras tres piezas no tienen participación. Parece improbable que doblen siempre el primer instrumento de cada sección.
- Los clarinetes son en *la* en el manuscrito de la partitura del *Preludio*, mientras que en las *particellas* aparecen anotados en *si bemol*.
- El segundo clarinete y fagot no cuentan con parte independiente en la *Invocación*.
- Las trompetas son en *la* en el manuscrito de la partitura del *Preludio*, mientras que en las *particellas* aparecen anotadas en *si bemol*.

En el caso de este instrumento existe, además, confusión terminológica: en las *particellas* del *Preludio* se citan las trompetas, pero a partir de la *Invocación* se mencionan los cornetines (los dos en *si bemol*); en las dos partituras que se tiene del *Preludio* se indican trompetas (en *si bemol*, en la lista de instrumentos agregada a la partitura; en *la* en la partitura) mientras que en la partitura del *Intermedio* se denominan cornetines (en *si bemol*).

Por la situación inestable de las orquestas en la época, parece poco probable que las exigencias de sonoridad del autor fueran tales que se requirieran instrumentos diferentes para el *Preludio* y para las otras piezas. Como ocurre con el repertorio para banda, lo más probable es que ambas denominaciones (trompetas o cornetines) se refirieran al instrumento que estuviera disponible en el momento.

- La tuba no tiene un pentagrama en las partituras ni tiene una *particella* separada. Se sabe que está incluida en la orquestación gracias a las partes de sustitución que se encuentran en el pentagrama de los fagotes y de los trombones de todas las piezas; no así en la *Invocación*. En todo caso, es probable que el tubista no solo tocaba en los pocos compases donde existen partes de sustitución; por esta razón, en la presente edición se propone una parte completa reconstruida de acuerdo con el contexto, y en ella, las notas de tamaño normal son las que aparecen en las partes de sustitución y las notas de pequeño tamaño corresponden a la propuesta del editor.
- La batería⁸ solo aparece en el *Preludio* y fue agregada posteriormente. La *particella* de la batería lleva la fecha de 1941, es posterior al estreno de la obra. Se desconoce si el compositor la agregó para una ejecución posterior. Esta tiene el final cortado, lo que permite pensar que en la ejecución de 1941 solo se tocó el *Preludio*.
- Las campanas solo se utilizan en el *Preludio*, el *Intermedio* y la *Apotheosis*.
- El *Glockenspiel* que en los manuscritos se denomina *Carillon* o “(Jeu de) Timbres” solo se encuentra en el *Preludio* y en el *Intermedio*.
- El órgano o armonium solo se utiliza en el *Preludio* y en la *Invocación*. La presencia de numerosas indicaciones de *crescendo* y *diminuendo* en estas partes permite pensar que el instrumento utilizado era más el armonium que el órgano. Además, es conocido que el Teatro Nacional no contaba con un órgano, así que probablemente fue un armonium el que se utilizó durante el estreno de la obra.
- La parte de piano o arpa solo aparece en un pasaje del *Preludio*. Sin embargo, es probable que el pianista tocara el guion (es decir la reducción para piano) junto con la orquesta, y completara, de esta manera, las eventuales armonías deficitarias, cuando hicieran falta algunos instrumentos en la orquesta.

Por último, en las *particellas* de clarinete y de fagot aparece esporádicamente la indicación “abajo”. Esto significa que, si solo se cuenta con un clarinete o un fagot, el intérprete tocará la parte del primero y, en los pasajes donde aparece la palabra “abajo”, toca la nota baja por ser más importante.

8 Se denomina batería a un conjunto de instrumentos de percusión que usualmente toca un solo instrumentista. Es usual en las agrupaciones populares.

Las fuentes

Todas las fuentes que se han ubicado sobre la obra, objeto de publicación, son manuscritas y se encuentran en el AHMEAM-UCR bajo la signatura P1-0495, dividida en cuatro grupos: *partitura*, *borrador*, *impreso*, *partes*.

P1-0495 partitura contiene lo siguiente:

- partitura autógrafa del *Preludio* (treinta y seis páginas más un frontispicio, donde alguien anotó la instrumentación de la pieza).

P1-0495 borrador contiene las siguientes secciones:

- partitura autógrafa del *Intermedio* (diez páginas).
- guion del mismo *Intermedio*, autógrafo (tres páginas).
- guion con partes de cantantes y coro del *Causativus*, autógrafo (tres páginas, con fecha de noviembre de 1938).
- reducción para piano correspondiente a la parte orquestal del *Causativus*, autógrafo (tres páginas).
- reducción para canto y piano, con partes completas de los cantantes y del coro, apógrafo (cinco páginas).
- guion de un fragmento de una versión alternativa del *Causativus*, autógrafo (cuatro páginas, todas tachadas con lápiz).
- guion con partes de cantantes y coro del *Causativus*, autógrafo (siete páginas, con fecha de noviembre 1938). En el compás 80, aparece anotada con lapicero verde la palabra “Ciñó”, que es la palabra con la que inicia el texto del *Himno de la Coronación de Valenciano*; puede ser que en algún momento el compositor haya decidido reemplazar el texto de Saborío por el de Valenciano (la melodía es la del Himno de Valenciano).

P1-0495 impreso contiene la siguiente sección:

- parte del coro de la *Invocación*, *Causativus* y *Apotheosis*.

P1-0495 partes contiene las siguientes secciones:

- *particella* del armonium, probablemente autógrafa (*Preludio* e *Invocación*, siete páginas).
- parte del coro del *Causativus*, autógrafa (una página).
- guion autógrafo, con *particella* del piano del *Preludio*, *Intermedio* y *Apotheosis* (diecinueve páginas, con fecha de noviembre de 1938).
- *particella* para tenores del coro del *Apotheosis* (una página).
- otra *particella* igual (una página).
- *particella* completa de flautas (siete páginas; en el *Preludio* flautas y flautín; en la *Invocación*, flauta).
- *particella* completa de oboes (seis páginas; en el *Preludio*, oboes; en la *Invocación* y *Causativus*, oboe).
- *particella* completa de clarinetes (seis páginas; en el *Preludio* clarinetes si b; en la *Invocación*, clarinete si bemol).
- *particella* completa de fagotes (cinco páginas; en el *Preludio*, *Invocación* y *Causativus*, fagot).
- *particella* completa de trompetas (cinco páginas; en el *Preludio*, trompetas si bemol; en la *Invocación*, cornetines en si bemol).
- *particella* completa de trompas (seis páginas; en el *Preludio* y en la *Invocación*, trompas en fa).
- *particella* completa de trombones (cinco páginas; en el *Preludio* y en la *Invocación*, trombones).
- *particella* completa de timbales (cuatro páginas; en el *Preludio* y en la *Invocación*, timbales).
- *particella* completa de campanas (dos páginas; en el *Preludio*, campanas).
- *particella* autógrafa de campanas (*Preludio*; una página).
- *particella* autógrafa de batería (*Preludio*; dos páginas, con fecha 1941).
- *particella* completa de violín I (ocho páginas).
- *particella* completa de violín II (siete páginas).
- *particella* completa de viola (siete páginas).
- *particella* completa de violonchelo (siete páginas; en el *Preludio*, violonchelos; en la *Invocación*, violonchelo).
- *particella* completa de contrabajo (siete páginas).

Criterios de transcripción

El texto transmitido por las fuentes es muy homogéneo en los aspectos primarios de la escritura musical (altura de las notas y ritmo), prácticamente sin variantes entre ellas y presenta muy poca cantidad de errores.

Los aspectos secundarios (articulaciones, ligaduras, matices) son mucho menos homogéneos; se encuentran anotados esporádicamente en las dos partituras (*Preludio* e *Intermedio*), mientras que en las *particellas* aparecen en gran cantidad. Además, estos aspectos se escribieron por estratificación, para lo cual se usó tinta negra y azul y lápiz negro, rojo y azul.

Es muy evidente que todo el material manuscrito fue usado en una o más ejecuciones y, como se indica en el apartado dedicado al estreno, probablemente estas fueron dirigidas por el mismo compositor. Lo anterior permite inferir que esas anotaciones fueron aprobadas por él.

Este estudio no consideró necesario diversificar gráficamente las indicaciones hechas en diferentes momentos porque se estimó que forman parte del proceso creativo de la obra. Probablemente el compositor no consideró completa la obra sino hasta el día de su estreno y, tal vez, hasta después, como demuestra la inclusión de una parte dedicada a la batería, años después del estreno.

Para mantener la sencillez se escribieron en caracteres normales todas las indicaciones de articulación y ligaduras que se encontraban en una sola fuente (partitura o *particella*) o en las dos fuentes.

Entre paréntesis se incluyen las indicaciones que no aparecen en ninguna de las fuentes.

Cuando se encontraron indicaciones discordantes entre las fuentes, se incluyó la que se valoró como más coherente y, en una nota, se indicó la otra opción. Lo mismo se realizó con las expresiones *Allegro*, *Più mosso*, entre otras.

Los matices que faltaban no se colocaron entre paréntesis porque resultaba sencillo deducirlos a partir de una comparación entre las diversas partes.

Aunque no se señaló, los escasos errores de notas se corrigieron, porque estos eran evidentes.

La letra de las partes con canto no necesitó ninguna corrección.

En las fuentes no aparece la indicación “a 2”. Además, las parejas de instrumentos similares usaban una sola *particella*. La pauta [a 2], se incorporó cuando en el original la guía “solo” no se había incluido.

En la partitura se incorporaron todas las directrices útiles que se encuentran en las fuentes para ejecutar la obra con orquesta reducida: partes de sustitución e indicaciones que especifican cuál nota debe tocarse (la alta o la baja) si se cuenta con un solo instrumento en lugar de dos. En criterio del autor de este estudio, esta decisión propone una imagen más cercana de la cultura musical en la que se originó la obra, y se aleja del idealismo de una edición crítica que se limita a proponer una versión “ideal”, “inmutable” y, por lo tanto, distante de su verdadera naturaleza. El director o la directora de orquesta, como seguramente tuvo que aceptar en diferentes ocasiones el compositor, podrá utilizar el material propuesto en esta edición, aunque no tenga el instrumental requerido en la versión “ideal”.

JULIO FONSECA GUTIÉRREZ

LA VIRGEN DE LOS ÁNGELES
para solos, coro y orquesta

PARTITURA

LETRA DE ALFREDO SABORÍO MONTENEGRO

ALESSANDRO BARES
Edición crítica

Instrumentación

- Soprano, tenor y bajo solos
- Coro SATB

- 2 Flautas [y flautín]
- 2 Oboes
- 2 Clarinetes
- 2 Fagotes
- 2 Trompas [cornos en Fa]
- 2 Trompetas [o cornetines]
- 2 Trombones
- [Tuba]
- Timbales (2)
- Batería (triángulo, redoblante, platos, bombo)
- Campanas
- Carrillón [*Glockenspiel*]
- Órgano o armonium
- Piano o arpa
- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

LA VIRGEN DE LOS ÁNGELES

para solos, coro y orquesta

Música de Julio Fonseca Gutiérrez
Letra de Alfredo Saborío Montenegro

1. Preludio

Allegro maestoso

con flautín

[a 2]

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It includes staves for the following instruments:

- Flauta I - II
- Oboe I - II
- Clarinete en si \flat I - II
- Fagot I - II
- Trompa en fa I - II
- Trompeta en si \flat I - II
- Trombón I - II
- Tuba
- Timbales
- Triángulo
- Redoblante
- Platos
- Bombo
- Carillon
- Campanas
- Órgano o Armonium
- Piano o Arpa
- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo
- Contrabajo

The score is in 2/4 time and D major. It features a variety of musical notations, including dynamics (ff), articulation (accents), and performance instructions like "a def. de trompa II". A specific instruction for the flutes is noted as "[a 2]".

1) La particella autógrafa de las flautas lleva la indicación "Flautas y Flautín". Sin embargo el flautín solo aparece en los compases 1-8 y 121-? (es decir que no está claro hasta cuál compás tiene que doblar las flautas).

sin flautín

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. sib *p*

Fg. *a def. de tuba* *p*

Trp. *p*

Trpt. sib *ff* *a def. de trompa II* *p*

Trbn. *p*

Tb. *p*

Timb. **FA: - RE**

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vcl. *pizz.* *p*

Cb. *pizz.* *p*

incalzando

15

Fl. [a 2]

Ob. [a 2]

Cl. sib. [a 2]

Fg. [a 2]

Trp. *p subito*

Trpt. sib. *p*

Trbn. [a 2]

Tb. [a 2]

15

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm. *p*

Pf. o Ar.

15

VI. I *mf cresc.* *p*

VI. II *mf cresc.* *p*

Vla. *mf arco cresc.* *p*

Vcl. *mf arco cresc.* *pizz.*

Cb. *mf arco cresc.* *pizz.*

più mosso

24

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. sib *mf*

Fg. *mf*

Trp. *f* [a 2]

Trpt. sib *f* [a 2]

Trbn.

Tb.

24

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm. *f* *p*

Pf. o Ar.

24

VI. I *mf* *pizz.* *p* arco

VI. II *mf* *pizz.* *p* arco

Vla. *mf* *p* arco

Vcl. *mf* *p* arco

Cb. *mf* *p*

Fl. *f* [a 2] *p* *f* *p* *f*

Ob. *f* *p* *f* *p* *f*

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

Fg. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f*

Trp. *f* I solo *p* *f* *p* *f*

Trpt. sib *f* [a 2] *p* [a 2] *f* *p* *f*

Trbn. *f* *p* *f* *p* *f*

Tb. *f* *p* *f* *p* *f*

34

Timb. *f* *p* *f* *p* *f*

Trngl.

Red. *f* *p* *f* *p* *f*

Pl. *f* *p* *f* *p* *f*

Bmb. *f* *p* *f* *p* *f*

Car.

Camp. *f* *p*

Órg. o Arm. *f* *p* *f* *p* *f*

Pf. o Ar.

34

VI. I *f* *p* *f* *p* *f*

VI. II *f* *p* *f* *p* *f*

Vla. *f* *p* *f* *p* *f*

Vcl. *f* *p* *f* *p* *f*

Cb. *f* *p* *f* *p* *f*

This page of a musical score, numbered 24, contains staves for various instruments. The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a triplet of eighth notes.
- Ob. (Oboe):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note.
- Cl. sib. (Clarinet in B-flat):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a triplet of eighth notes.
- Fg. (Bassoon):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note.
- Trp. (Trumpet):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note.
- Trpt. sib. (Trumpet in B-flat):** Remains silent throughout the page.
- Trbn. (Trombone):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note.
- Tb. (Tuba):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note.
- Timb. (Timpani):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note. A dynamic change to *FA: - SI* is indicated in measure 45.
- Trngl. (Triangle):** Remains silent throughout the page.
- Red. (Snare Drum):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note.
- Pl. (Cymbal):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note.
- Bmb. (Bass Drum):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note.
- Car. (Castanets):** Remains silent throughout the page.
- Camp. (Cymbal):** Remains silent throughout the page.
- Órg. o Arm. (Organ or Harpsichord):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note.
- Pf. o Ar. (Piano or Arpa):** Remains silent throughout the page.
- VI. I (Violin I):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a triplet of eighth notes. It changes to *f* in measure 44 and back to *p* in measure 45.
- VI. II (Violin II):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note. It changes to *f* in measure 44 and back to *p* in measure 45. A *divisi* instruction is present in measure 45.
- Vla. (Viola):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note. It changes to *f* in measure 44 and back to *mf* in measure 45.
- Vcl. (Violoncello):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note. It changes to *f* in measure 44 and back to *mf* in measure 45.
- Cb. (Cello):** Starts at measure 41 with a piano (*p*) dynamic, playing a quarter note. It changes to *f* in measure 44 and back to *f* in measure 45.

50

Fl. [a 2] *p* *f*

Ob. *mf* [La nota] abajo [cuando 1 solo] [Nota alta] *p* *f*

Cl. sib *mf* [a 2] *p* *f*

Fg. *mf* [a 2] *p* *f*

Trp. II [solo] [*mf*] [*p*] *f*

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

50

Timb. *f*

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp. *p* *f*

Órg. o Arm. *f*

Pf. o Ar.

50

VI. I *mf* [*unis.*] *p* *f*

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

Vla. *p* *f*

Vcl. *p* *f*

Cb. *p* *f*

59

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. sib *cresc.*

Fg. *cresc.*

Trp.

Trpt. sib

Trbn. *a def. de trompa I*

Tb.

59 FA - MIb

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm. *cresc.*

Pf. o Ar.

59

VI. I

VI. II *a def. de clarinete I* *a def. de clarinete II*

Vla. *a def. de clarinete II*

Vcl. *a def. de fagot*

Cb.

Andante sostenuto **rall.**

66

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

66

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

66

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

f, *p*, *pp*, *f*, *p*, *pp*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*

I solo, *reg[istri] dolci Solo*, *p legato*, *sul G*, *Solo p con devoción*, *pizz.*

1) En las particellas aparece la indicación "A def. de órgano" (hasta el compás 83), añadida posteriormente. En la partitura manuscrita no aparece.

71

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

71

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

simile

4)

71

2)

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

[div.]

3)


Cb.


f

f


f

f

1) Particella: 

2) Partitura:  Obviamente las dos notas son diferentes alternativas. Cf. el compás 21 en la Invocación.

3) En la partitura los contrabajos tocan la parte del violonchelo II (con arco) y los violonchelos tocan la parte de arriba (no div.) hasta el compás 84.

4) Partitura: 

affrettando

76

Fl. [I] solo *cresc.*

Ob. [I] solo

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

76

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

76

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vcl. *p* [unis.]

Cb. *p*

poco allargando

87

Fl.

Ob.

Cl. sib.

Fg.

Trp.

Trpt. sib.

Trbn.

Tb.

87

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

87

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

f *p*

arco

85 **stringendo** **più string.** **più mosso** **poco rall.**

Fl.

Ob.

Cl. sib. Solo

Fg. [a 2] [I] solo

Trp. [a 2] [p] a def. de clarinete II

Trpt. sib.

Trbn.

Tb.

85

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

85

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb. a def. de fagot

Allegro giusto, bien ritmado¹⁾

92

Fl.

Ob.

Cl. sib.

Fg.

Trp.

Trpt. sib.

Trbn.

Tb.

92

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

92

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

I solo

I solo, con sordina

schierzando

NO²⁾

SÍ

[Tutti]

pizz.

p

mf

f

arco

[div.]

pizz.

p

mf

f

[arco]

arco [unis.]

p

mf

f

[a 2]

p

[a 2]

[a 2]

1) Entre la partitura autógrafa y las particellas hay muchas pequeñas diferencias en las indicaciones de caracter y de alteración del movimiento. A menudo se trata de sinónimos o traducciones (p.e. pueden considerarse sinónimos *rallentando* y *allargando*; *más de prisa* es una traducción de *più mosso*). En otros casos encontramos diferencias de intensidad (p.e. *rallentando* y *molto rallentando*). La mayoría de las indicaciones están en italiano, según las convenciones de escritura de la época, sin embargo varias están en español. Para no perder esta riqueza de indicaciones, y para que el músico se de cuenta del valor relativo que tales indicaciones tienen, escogimos poner en nota todas las variantes. No tuvimos en cuenta las diferencias entre *rallentando* y *rall.* y casos análogos.

En este caso: Fl., ob., cl., trpt.: "Allegro giusto, scherzando". Fag., trp., trbn., timb., vcl., cb.: "Allegro giusto".

2) A partir del c.92, en la particella de órgano o armonium se encuentran muchas indicaciones de "NO" y "SÍ" escritas en lápiz rojo. Probablemente se trata de una "corrección" en la instrumentación decidida durante los ensayos de la obra por el director de orquesta. Como dijimos en el aparato crítico, no sabemos si la obra fue dirigida por el autor o por otro director.

99

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

99

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

99

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

1) [a 2]

[La nota] abajo [cuando 1 solo]

1)

cresc. poco a poco

[a 2]

a 2, con sordina

cresc.

NO

SÍ

pizz.

poco cresc.

pizz.

poco cresc.

pizz.

poco cresc.

pizz.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

1) Así se encuentran las articulaciones en las particellas de flauta y de clarinete. En la partitura no hay ninguna, así que no podemos saber si el autor quiso articulaciones diferentes para los dos instrumentos o si se tiene que adoptar una de las dos posibilidades para los dos.

This page of a musical score, numbered 34, covers measures 106 through 112. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 106, marked with a box containing the number 106. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. sib.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trp.), Trumpet in B-flat (Trpt. sib.), Trombone (Trbn.), and Tuba (Tb.). The brass section includes Trombone (Trbn.) and Tuba (Tb.). The percussion section includes Timpani (Timb.), Triangle (Trngl.), Snare Drum (Red.), Bass Drum (Pl.), and Cymbals (Camp.). The keyboard section includes Organ or Harpsichord (Órg. o Arm.) and Piano or Organ (Pf. o Ar.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score features various musical notations, including dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), articulation marks like accents and slurs, and performance instructions such as *[arco]*, *[pizz.]*, and *con sordina*. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support. The organ and piano parts are also present, contributing to the overall texture of the music.

113

Fl. *p* *f*

Ob. *p* *f*

Cl. sib *f* *p* *f*

Fg. *f*

Trp.

Trpt. sib

Trbn. [a 2]

Tb.

113

Timb.

Trngl.

Red. *p*

Pl.

Bmb. *p*

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

113

VI. I arco *f* *p* *f*

VI. II *f* *p* *f*

Vla. arco [pizz.] *f* *p* *f*

Vcl. [arco] [pizz.] *f* *p* *f*

Cb. *f* *p* *f*

120

con flautín¹⁾

Fl. *p* *f* *mf* *f*

Ob. *p* *f* *mf* *f*

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

Fg. *f* *mf* *f*

Trp. *f* *mf* *f*

Trpt. sib *f* *mf* *f*

Trbn. *f* *mf* *f*

Tb. *f* *mf* *f*

120

Timb. *f* *mf* *f*

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm. *ff* *ff*

Pf. o Ar.

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

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

Vla. *f* *f* *f*

Vcl. *f* *f* *f*

Cb. *f* *f* *f*

divisi [arco] [unis.] [div.] [unis.]

pizz. [arco] [unis.] [div.] [unis.]

1) Cf. nota en la p. 3. Probablemente el flautín solo toca en los compases 121-122. En la partitura autógrafa el flautín empieza al compás 118, pero tampoco sabemos hasta cuál compás.

Musical score for orchestra and woodwinds, measures 127-137. The score is arranged in systems. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. sib.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trp.), Trumpet in C (Trpt. sib.), Trombone (Trbn.), and Tuba (Tb.). The percussion section includes Timpani (Timb.), Triangle (Trngl.), Snare Drum (Red.), Cymbals (Pl.), and Bass Drum (Bmb.). The keyboard section includes Organ or Harpsichord (Órg. o Arm.) and Piano or Harpsichord (Pf. o Ar.). The string section includes Violins I and II (Vl. I, Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Key performance markings include dynamic levels *f* (forte) and *p* (piano), and performance instructions such as *pizz.* (pizzicato), *arco*, *[a 2]*, and *[unis.]* (unison). A specific instruction 'SOL - DO' is noted for the Timpani part. Measure numbers 127, 131, and 137 are indicated at the beginning of their respective staves.

1) Las partes de clarinete I (c.130-131), flautas, oboes (c.132-133) y fagotes (c.132-137) solo se encuentran en las particellas.

134

Fl.

Ob.

Cl. sib.

Fg.

Trp.

Trpt. sib.

Trbn.

Tb.

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

[La nota] abajo [cuando 1 solo]

[La nota inf. cuando 1 solo]

[La nota inf. cuando 1 solo]

con sordina

a def. de trompa II

[arco]

[arco]

[pizz.]

1)

2)

f *p* *f* *p*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

1) Particella:

2) Particella:

142 *rall. molto*

Fl. *f* [a 2]

Ob. *f* [a 2]

Cl. sib *f* [a 2]

Fg. *f* [a 2] *dim. molto* *pp* La nota inf. [cuando 1 solo]

Trp. *p* *dim. molto*

Trpt. sib *p* *dim. molto*

Trbn. *p* *dim. molto*

Tb. *dim. molto* a def. de tuba

142 Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm. *f* *dim. molto* Sí

Pf. o Ar.

142 VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f* *p spaziando molto*¹⁾ *pp* [div.]

Vcl. *f* *p spaziando molto*¹⁾ *pp*

Cb. *f* *p*

1) La expresión italiana "spaziando molto" es bastante inusual en la escritura musical. Es un sinónimo de "rallentando molto". Fonseca ya había usado la misma expresión en el penúltimo compás de la *Romanza* para violín y piano compuesta alrededor de 1905.

Andante sostenuto

150

Fl.

Ob.

Cl. sib
a def. de trompas

Fg.
p misterioso

Trp.
p misterioso

Trpt. sib

Trbn.
p misterioso

Tb.
p misterioso

150

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.
Sí
p misterioso

Pf. o Ar.

150

VI. I
p

VI. II
a def. de trompa I
p misterioso

Vla.
a def. de trompa II
p misterioso
a def. de fagot

Vcl.
p misterioso

Cb.
[arco] a def. de tuba
p misterioso

pp *sf* *pp* *sf*

160 poco più mosso¹⁾ stringendo [a 2]

Fl.

Ob.

Cl. sib [a 2]

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

160

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

160

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vcl. *p*

Cb. *pizz.*

La nota inf. [cuando l solo]

Sí

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

1) Cl., trpt., trbn., timb.: "più mosso". Cb.: "poco string."

Allegro¹⁾

170

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

170

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

170

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

[a 2]

[a 2]

La nota inf. [cuando 1 solo]

a def. de fagotes

arco

arco

arco

[arco]

1) Arm., vcl., cb.: "Più mosso". VI. I, vl. II, vla: "più mosso (allegro)".

allargando

182

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. si^b

Trbn.

Tb.

182

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

182

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Solos

f

sin sordina

[a 2]

Sempre allegro, ma solenne²⁾

190

Fl. *ff* [a 2] 1) *v* [simile]

Ob. *ff* [a 2] 1) *v*

Cl. sib *ff* 1) *v* [simile]

Fg. *ff* [a 2] *v*

Trp. *ff* *v* [simile]

Trpt. sib *ff* *v* simile

Trbn. *ff* [simile] *v*

Tb. *ff* simile *v*

Timb. *ff* 190 *v*

Trngl. *ff*

Red. *ff*

Pl. *ff*

Bmb. *ff*

Car. *ff*

Camp. *ff*

Órg. o Arm. *ff* Sí *v* [simile]

Pf. o Ar. *ff*

VI. I *ff* 190 *v*

VI. II *ff* *v*

Vla. *ff* simile *v*

Vcl. *ff* simile *v*

Cb. *ff* pizz.³⁾ *v*

1) En la partitura las partes de flautas, oboes y clarinetes (compases 191 - 219) se presentan así:

190

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. sib *ff*

2) Arm.: "Solemne". Timb.: "Allegro maestoso".

3) La indicación *pizz.* se encuentra en la partitura y en la particella. Sin embargo en la particella está tachada.

This page contains the main orchestral score for measures 200-208. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. sib.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trp.), Trumpet in B-flat (Trpt. sib.), Trombone (Trbn.), Tuba (Tb.), Timpani (Timb.), Triangle (Trngl.), Snare Drum (Red.), Cymbals (Pl.), Bass Drum (Bmb.), Carillon (Car.), Cymbals (Camp.), Organ or Arm (Órg. o Arm.), Piano or Arpa (Pf. o Ar.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The score includes various musical notations such as dynamics (200, *mf*), articulation (accents, slurs), and performance instructions like '1)' and '2)'.

1) Partitura:

This section shows the full musical notation for measures 200-208 for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet in B-flat (Cl. sib.). The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

2) Particella:

This section shows a circled musical phrase (particella) from the score, corresponding to measure 205. It features a melodic line with slurs and accents.

208

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. si^b

Trbn.

Tb.

208

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

208

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

1) Partitura:

Fl.

Ob.

Cl. sib

2) En la particella el violín II unísono con el violín I hasta el compás 221 (primera nota).

poco allargando **más de prisa²⁾**

216

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

216

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

216

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

1) Partitura:

Fl.

Ob.

Cl. sib

2) Fag.: "poco más de prisa".

Fl. 224
 Ob.
 Cl. sib
 Fg.
 Trp.
 Trpt. sib
 Trbn.
 Tb.
 Timb. 224
 Trngl.
 Red.
 Pl.
 Bmb.
 Car.
 Camp.
 Órg. o Arm.
 Pf. o Ar.
 VI. I 224
 VI. II
 Vla.
 Vcl.
 Cb.

The score is for measures 224-231. It features a variety of instruments including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon), brass (Trumpet, Trombone, Tuba), percussion (Timpani, Triangle, Snare, Bass Drum, Cymbals, Carillon, Conga), keyboard (Organ or Harpsichord, Piano or Arpeggiator), and strings (Violin I and II, Viola, Violoncello). The music includes complex rhythmic patterns such as triplets and sixteenth-note runs, as well as dynamic markings like *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A rehearsal mark 224 is present at the beginning of the section. A first ending bracket is shown at the top right of the page.

1) Si se toca el Preludio sin la Invocación se cortan los compases 230-278 y se pasa directamente al "Final para suprimir la Invocación" (p. 40).

2) En la partitura autógrafa los compases 228-231 están una octava más alto.

più moderato¹⁾

230 *ff* *a def. de órgano*

231 *p* *a def. de órgano*

232 *p* *[La nota abajo [cuando l solo] a def. de órgano]*

233 *pp* *La nota inf. [cuando l solo]*

230 *ff* *Solo*

231 *p*

232 *pp*

233 *pp*

230 *ff* *pizz.*

231 *pp* *pp*

232 *pp* *pp* *pizz.*

233 *pp* *pp* *pizz.*

230 *ff* *pp*

231 *pp* *pp* *pizz.*

232 *pp* *pp* *pizz.*

233 *pp* *pp* *pizz.*

1) Arm., timb.: "poco menos". VI. II, vla, vcl., cb.: "menos". Fl., ob., cl.: "a tempo più calmo". Trpt.: "a tempo moderato como antes".
Trp., trbn: "a tempo più moderato".

The image shows a page of a musical score, page 50, featuring a variety of orchestral instruments. The score is divided into two systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. sib), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trp.), Trumpet in C (Trpt. si), Trombone (Trbn.), and Tuba (Tb.). The second system includes Timpani (Timb.), Triangle (Trngl.), Snare Drum (Red.), Cymbals (Pl.), Bass Drum (Bmb.), Carillon (Car.), and Campana (Camp.). The third system includes Organ or Arm. (Órg. o Arm.), Piano or Ar. (Pf. o Ar.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Key musical elements and markings include:

- Measures 236-237:** Indicated by a box with the number 236.
- Flute (Fl.):** Plays a melodic line with a slur over measures 236-237.
- Oboe (Ob.):** Plays a similar melodic line with a slur.
- Clarinet (Cl. sib):** Plays a rhythmic accompaniment with slurs.
- Bassoon (Fg.):** Plays a rhythmic accompaniment with slurs.
- Trumpet (Trp.):** Plays a rhythmic accompaniment with slurs.
- Trumpet in C (Trpt. si):** Remains silent.
- Trombone (Trbn.):** Remains silent.
- Tuba (Tb.):** Remains silent.
- Dynamic markings:** *p* (piano) is used for the Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Trumpet. *p* con sordina is used for the Trombone and Tuba.
- Performance instructions:** "a def. de tuba o trombón" is written below the Clarinet staff.
- Violin I (VI. I):** Plays a fast, repetitive rhythmic pattern.
- Violin II (VI. II):** Plays a harmonic accompaniment.
- Viola (Vla.):** Plays a melodic line with a slur.
- Violoncello (Vcl.):** Plays a harmonic accompaniment.
- Contrabass (Cb.):** Plays a harmonic accompaniment.

Allegro²⁾

Lento

244

Fl. a def. de piano

Ob. a def. de piano

Cl. sib a def. de piano

Fg. a def. de trompa II

Trp. 1)

Trpt. sib p stacc.

Trbn. a def. de trompas

Tb.

244

Timb.

Trngl.

Red.

Pf.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar. *8va*

244

VI. I pizz.

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

1) Particella:

2) Fl., ob., cl.: "a tempo".

Allegro *a def. de piano* **Lento** **Allegro** **animando**

252

Fl. *a def. de piano*

Ob. *a def. de piano*

Cl. sib *a def. de piano*

Fg. *a def. de trompa II*

Trp. *p*

Trpt. sib *p*

Trbn. *a def. de trompas* *p*

Tb.

252

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar. *8va*

252

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

258

Fl.

Ob.

Cl. si^b

Fg.

Trp.

Trpt. si^b

Trbn.

Tb.

258

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

258

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

[a 2]

mf

[a 2]

m. iz.

(8va)

arco

pizz.

f

f

264

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. si

Trbn.

Tb.

264

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

264

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

[I solo]

f

[I solo]

mf

pizz.

f

f

rall. molto

Andante sostenuto

rall.

271

1) Directamente al solo del violín, omitiendo los tres compases de introducción.

attacca la Invocación¹⁾

Final para suprimir la Invocación¹⁾

molto tratten. **largo**

230

Fl.

Ob.

Cl. sib.

Fg.

Trp.

Trpt. sib.

Trbn.

Tb.

230

Timb.

Trngl.

Red.

Pl.

Bmb.

Car.

Camp.

Órg. o Arm.

Pf. o Ar.

230

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

The musical score is for a symphonic work, specifically a 'Final' section. It is written for a large orchestra and includes a piano part. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'molto tratten.' (very slow) and 'largo' (slow). The score begins at measure 230. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpet, Trumpet in F, Trombone, and Tuba) plays a melodic line with sixteenth-note patterns and triplets. The brass section (Timpani, Triangle, Snare Drum, Cymbals, and Carillon) provides rhythmic support. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) play a steady accompaniment. The piano part is also included, starting at measure 230. The score is marked with dynamics such as *fff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The score is divided into measures by bar lines, and the tempo changes from 'molto tratten.' to 'largo' at measure 230.

1) Este "Final" solo se encuentra en el guion para piano. La instrumentación es del revisor.

2. Invocación

Andante sostenuto²⁾ [al compás 19] Andante sostenuto

SOL - SI

1) En las partes de flautas, oboes, clarinetes y fagotes no aparece nunca, en esta pieza, una segunda parte independiente. Nos parece improbable que el compositor quisiera los vientos de madera "a 2" durante toda la pieza. Más probable que solo toquen una flauta, un oboe, un clarinete y un fagot.

2) Los tres primeros compases solo se tocan si la Invocación es ejecutada sin Preludio. En este caso todas las particellas indican un corte que suprimiría todo el solo de violín, pasando de estos tres compases al compás 19 (ataque del coro).

3) En la particella de órgano o armonium se encuentra la indicación "siempre", que probablemente tiene relación con las indicaciones NO y SÍ que se encuentran en el Preludio, y que nos dice que el órgano o armonium toca en toda la Invocación.

affrettando

5

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

5

Timb.

Órg. o Arm.

S.

C.

T.

B.

5

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

allargando rall. ¹⁾

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Timb.

Órg. o Arm.

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

1) Vla: "poco rall."

19

Fl.

Ob.

Cl. si \flat

Fg.

Trp.

Trpt. si \flat

Trbn.

19

Timb.

Órg. o Arm.

S.

C.

T.

B.

De los Án - ge - les, Vir - gen del cie - lo,

De los Án - ge - les, Vir - gen del cie - lo,

De los Án - ge - les, Vir - gen del cie - lo,

De los Án - ge - les, Vir - gen del cie - lo,

19

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

p

[Tutti]

23

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. sib *p*

Fg. *p*

Trp. *p*

Trpt. sib

Trbn.

23

Órg. o Arm. *f*

S. *mf*
in - - - vo - ca - mos tu San - to fer vor

C. *mf*
in - vo - ca - mos tu San - to fer vor

T. *mf*
in - - - vo - ca - mos tu San - to fer vor

B. *mf*
in - vo - ca - mos tu San - to fer - vor

23

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 61, contains measures 23 through 26. The score is for a symphony orchestra and vocal soloists. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. sib), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trp.), and Trombone (Trbn.). The brass section includes Trombone in C (Trpt. sib) and Trombone (Trbn.). The percussion section includes Timpani (Timb.). The keyboard section includes Organ or Harpsichord (Órg. o Arm.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The vocal soloists are Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The woodwinds and strings play a melodic line starting on measure 23, marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal soloists enter in measure 24 with the lyrics "in - - - vo - ca - mos tu San - to fer vor", marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The organ or harpsichord provides harmonic support with a forte (*f*) dynamic. The string section provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

27 *affrettando poco*¹⁾

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Cl. sib *cresc.*

Fg. *cresc.*

Trp.

Trpt. si

Trbn.

27

Timb.

Órg. o Arm. *cresc.*

S. *p cresc.*
pa - ra ha - cer con la fe de un an -

C. *p cresc.*
pa - ra ha - cer con la fe de un an -

T. *p cresc.*
pa - ra ha - cer con la fe de un an -

B. *p cresc.*
pa - ra ha - cer con la fe de un an -

27

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vcl. *cresc.*

Cb.

1) Ob., fag., vl. II: "affrett.".

allargando

31

Fl.

f

Ob.

f

Cl. sib

f

Fg.

f

Trp.

f

Trpt. sib

Trbn.

31

Timb.

Órg. o Arm.

f

S.

f

he - - - lo au - to Sa - - cro de his - to - ria

C.

f

he - lo au - to Sa - cro de his - to - ria

T.

f

he - lo au - to Sa - cro de his - to - ria

B.

f

he - lo au - to Sa - cro de his - to - ria

31

VI. I

f

VI. II

f

Vla.

f

Vcl.

f

Cb.

f

35 *poco più*

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. sib *Solo f*

Fg. *f*

Trp. *mf*

Trpt. si *mf*

Trbn. *mf*

35 *f*

Órg. o Arm. *mf*

S. *mf*
y de a - mor. Es la his - to - ria

C. *mf*
y de a - mor. Es la his - to - ria de tu a - pa - ri -

T. *mf*
y de a - mor. Es la his - to - ria

B. *mf*
y de a - mor. Es la his - to - ria

35 *f*

VI. I *f*

VI. II *[arco] f*

Vla. *arco mf*

Vcl. *arco mf f*

Cb. *arco mf f*

40

Fl. *stringendo* *p cresc.* *poco rall.¹⁾*

Ob. *p cresc.*

Cl. sib *p cresc.*

Fg. *p cresc.*

Trp.

Trpt. sib *[a 2]* *3*

Trbn.

40

Timb.

Órg. o Arm.

S. *f* *cresc.* *p dolce*
de tu a - pa - ri - ción, tu le - yen - da ce - les - te y glo - rio - sa.

C. *f* *cresc.* *p dolce*
ción, tu le - yen - da ce - les - te y glo - rio - sa.

T. *f* *cresc.* *p dolce*
de tu a - pa - ri - ción, tu le - yen - da ce - les - te y glo - rio - sa.

B. *f* *cresc.* *p dolce*
de tu a - pa - ri - ción, tu le - yen - da ce - les - te y glo - rio - sa.

40

VI. I *f* *cresc.* *arco*

VI. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vcl. *cresc.*

Cb. *cresc.*

1) Fag., trp., vl. I: "rall."

Tempo I

45

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. sib *p*

Fg. *p*

Trp. *p*

Trpt. sib *p*

Trbn. *p*

45 SOL - DO

Timb. *mf*

Órg. o Arm.

S. *p*
Oh, mag - ná - ni - ma y mis - ti - ca ro - sa, jde - man - da - mos,

C. *p*
Oh, mag - ná - ni - ma y mis - ti - ca ro - sa,

T. *p*
Oh, mag - ná - ni - ma y mí - sti - ca ro - sa,

B. *p*
Oh, mag - ná - ni - ma y mis - ti - ca ro - sa,

VI. I

VI. II

Vla. *p*

Vcl. *p*

Cb. *p*

rall.

50

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

50

Órg. o Arm.

S.

C.

T.

B.

50

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

de - man - da - mos de tu ins - pi - ra - ción!

Solo

[Tutti]

f

a def. de fagotes

I tempo

55

Fl. *p*

Ob.

Cl. sib *p*

Fg.

Trp. *p*

Trpt. sib

Trbn. *pp* [a 2]

55

Timb.

Órg. o Arm.

S. *p*
Y a tu gra - ci - a ce - les - te y di - vi - na

C. *p*
Y a tu gra - ci - a ce - les - te y di -

T. *p*
Y a tu gra - ci - a ce - les - te y di -

B. *p*
Y a tu gra - ci - a ce - les - te y di -

55

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vcl. *p*

Cb. *p* pizz.

59

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

59

Timb.

Órg. o Arm.

S.

C.

T.

B.

59

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

cresc.

f

divisi

[unis.]

jen - tre - ga - mos el al - ma y la li - ra!

vi - na jen - tre - ga - mos el al - ma y la li - ra!

vi - na jen - tre - ga - mos el al - ma y la li - ra!

vi - na jen - tre - ga - mos el al - ma y la li - ra!

63 *affrettando*¹⁾

Fl. *p cresc.*

Ob. *p cresc.*

Cl. sib *p cresc.*

Fg. *p cresc.*

Trp. *p cresc.*

Trpt. sib

Trbn.

63

Timb.

Órg. o Arm.

S. *p cresc.*
Que la fe es la que im-pe - ra y do -

C. *p cresc.*
Que la fe es la que im-pe - ra, la que im-pe - ra y do -

T. *p cresc.*
Que la fe es la que im-pe - ra y do -

B. *p cresc.*
Que la fe es la que im-pe - ra y do -

63

VI. I *cresc.*

VI. II *p cresc.*

Vla. *p cresc.*

Vcl. *p cresc.*

Cb. *cresc.*

1) Fl.: "affrettando poco".

allargando

67

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Cl. sib *f* *p*

Fg. *f* *p*

Trp. *f* *p*

Trpt. sib *f*

Trbn. *f*

67

Timb.

Órg. o Arm.

S. *f* *p*
mi - - - na en el plec - tro, en el plec - tro

C. *f* *p*
mi - na en el plec - tro que aho -

T. *f* *p*
mi - na en el plec - tro

B. *f* *p*
mi - na en el plec - tro que

67

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vcl. *f* *p*

Cb. *f* *p*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 71, marked with a rehearsal cue '67'. The score is for a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. sib), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trp.), Trumpet in B-flat (Trpt. sib), Trombone (Trbn.), Timpani (Timb.), Organ or Harp (Órg. o Arm.), Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The tempo is marked 'allargando'. The score is divided into three measures. The first measure starts with a forte (f) dynamic. The second measure begins with a piano (p) dynamic. The vocal parts (S., C., T., B.) have lyrics in Spanish: 'mi - - - na en el plec - tro, en el plec - tro' for Soprano; 'mi - na en el plec - tro que aho -' for Contralto; 'mi - na en el plec - tro' for Tenor; and 'mi - na en el plec - tro que' for Bass. The instrumental parts include woodwinds, brass, and strings, with various dynamics and articulations like slurs and hairpins.

70 *poco rall.* *a tempo*

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

70

Timb.

Órg. o Arm.

S.

C.

T.

B.

70

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

p

pp

f

pp

pp

pp

p

p

p

arco

que aho - ra se ins - pi - - - ra. ¡Oh, Ma - rí - a!

ra se ins - pi - - - ra. ¡Oh, Ma - rí - a!

que aho - ra se ins - pi - - - ra. ¡Oh, Ma - rí - a!

aho - ra se ins - pi - - - ra. ¡Oh, Ma - rí - a!

75

Fl. *pp*

Ob. *p* *pp*

Cl. sib *pp*

Fg. *pp*

Trp. *pp*

Trpt. sib

Trbn.

75

Timb. *pp*

Órg. o Arm.

S. *pp*
Oh, Ma - ri - a, ven a nos, ven a nos!

C. *pp*
Oh, Ma - ri - a, ven a nos, ven a nos!

T. *pp*
Oh, Ma - ri - a, ven a nos, ven a nos!

B. *pp*
Oh, Ma - ri - a, ven a nos, ven a nos!

75

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Vla. *pp*

Vcl. *pp*

Cb. *pp*

3. Intermedio

Andante sostenuto

Flauta I - II

Oboe I - II

Clarinete en si \flat I - II

Fagot I - II

Trompa en fa I - II

Trompeta en si \flat I - II

Trombón I - II

Tuba

Carillon

Campanas

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

p

a def. de flauta II

a def. de trompas

a def. de oboe o flauta II

La nota inf. cuando 1 solo!

ten.

Solos

a def. de fagotes

a def. de fagotes

a def. de trompas

a def. de clarinetes

a def. de fagotes

a def. de tuba o fagot II

a def. de tuba o fagot II

Fl. 13

Ob. a def. de flauta II

Cl. sib a def. de oboe o flauta II [a 2] I solo

Fg. [a 2]

Trp. [a 2] *p*

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

Car.

Camp.

VI. I 13 sul G *p* pizz.

VI. II [sul G] *p* pizz.

Vla. *p*

Vcl. *p* pizz.

Cb. *p* pizz.

p

26 *affrettando*

Fl. [a 2]

Ob. [a 2] *p* *cresc.*

Cl. sib [a 2] *cresc.*

Fg. *p* [a 2]

Trp. *p* [a 2] *cresc.*

Trpt. sib [a 2] con sordina 3 *cresc.*

Trbn.

Tb.

Car.

Camp.

VI. I 26 *divisi* [arco] *p* *cresc.* [unis.]

VI. II [arco] *p* *cresc.*

Vla. *p* *cresc.*

Vcl. *a def. de fagot* [arco] *p* *arco* *p* *cresc.*

Cb. *pizz.* *cresc.* *arco*

più sostenuto **stringendo**

37

Fl. *f*

Ob. [a 2] *f* *sf*

Cl. sib *f* *sf*

Fg. *f* [a 2] *p* [La nota] abajo [cuando 1 solo] *cresc.*

Trp. *f* *sf* *p* Solos *sf* *cresc.*

Trpt. sib

Trbn. *f* [a 2] *a def. de tuba* *a def. de trompa II* *sf* *cresc.*

Tb.

Car.

Camp.

VI. I 37 *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vla. *f* *p* *a def. de trompas* *sf* *cresc.*

Vcl. *f* *sf* *p* *a def. de fagotes* *cresc.*

Cb. *f* *sf* *pizz.*

più affrett.¹⁾ rall.

50

Fl.

Ob. [a 2]

Cl. sib [a 2]

Fg.

Trp. [a 2]

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

Car.

Camp.

50

VI. I I solo

VI. II

Vla.

Vcl. divisi

Cb. [arco]

1) Ob.: "affrett."

Lento espressivo

60

Fl. [I solo] *p*

Ob. [I] solo *p* *f* *p*

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

Fg. [a 2] *f*

Trp. [I] solo *pp* *f* I solo [I solo]

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

Car.

Camp.

60

VI. I *p* *f* *p* *f* *p*

VI. II *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vcl. *p* *f* [div.] [unis.]

Cb. pizz. arco *f*

violino solo a def. de oboe

Todos

[violino solo] a def. de flauta

a def. de clarinete I

This page of a musical score contains measures 72 through 81. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. sib.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trp.), Trumpet in B-flat (Trpt. sib.), Trombone (Trbn.), and Tuba (Tb.). The second system includes staves for Clarinet (Car.), Cymbal (Camp.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).

Key musical features and markings include:

- Flute (Fl.):** Measures 72-73 feature a melodic line with slurs and dynamics markings *mf* and *f*. A "[solo]" marking appears above the staff in measure 79.
- Clarinet in B-flat (Cl. sib.):** Measures 72-73 feature a melodic line with slurs and dynamics markings *mf* and *f*. A "[solo]" marking appears above the staff in measure 79.
- Bassoon (Fg.):** Measures 72-73 feature a melodic line with slurs and dynamics markings *mf* and *f*. A "[solo]" marking appears above the staff in measure 79.
- Trumpet (Trp.):** Measures 72-73 feature a melodic line with slurs and dynamics markings *mf* and *f*. A "[solo]" marking appears above the staff in measure 79.
- Violin I (VI. I):** Measures 72-73 feature a melodic line with slurs and dynamics markings *p espress.* and *f*.
- Violin II (VI. II):** Measures 72-73 feature a melodic line with slurs and dynamics markings *p* and *f*. A "divisi" marking appears above the staff in measure 74, and a "[unis.]" marking appears above the staff in measure 75.
- Viola (Vla.):** Measures 72-73 feature a melodic line with slurs and dynamics markings *p* and *f*.
- Violoncello (Vcl.):** Measures 72-73 feature a melodic line with slurs and dynamics markings *p* and *f*. A "[div.]" marking appears above the staff in measure 75, and a "[unis.]" marking appears above the staff in measure 76.
- Double Bass (Cb.):** Measures 72-73 feature a melodic line with slurs and dynamics markings *pizz.* and *arco*.

Musical score for page 81, featuring woodwinds, brass, and strings. The score is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. sib), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trp.), Trumpet in B-flat (Trpt. sib), Trombone (Trbn.), and Tuba (Tb.). The brass section includes Carillon (Car.) and Campana (Camp.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.).

Measure 84 is marked with a box containing the number 84. The Flute and Oboe parts are silent throughout the page. The Clarinet in B-flat part begins with a rest, followed by a [I solo] marking and a melodic line with accents. The Bassoon part begins with a rest, followed by a [a 2] marking and a melodic line with accents and triplets. The Trumpet part begins with a rest, followed by a melodic line with accents. The Trombone part begins with a rest, followed by a melodic line with accents and triplets. The Viola part begins with a rest, followed by a melodic line with accents and triplets. The Violoncello part begins with a rest, followed by a melodic line with accents and triplets. The Contrabasso part begins with a rest, followed by a melodic line with accents and triplets.

Dynamic markings include *p* (piano) for Violin I and *pp* (pianissimo) for Viola. The score concludes with the instruction *attacca al Causativus*.

4. Causativus

Moderato

Flauta I - II¹⁾

Oboe I - II¹⁾

Clarinete en si^b I - II

Fagot I - II

Trompa en fa I - II

Trompeta en si^b I - II

Trombón I - II

Tuba

Timbales

Soprano solo

Bajo solo

Soprano

Contralto

Tenor

Bajo

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Y los cie - los cla - ma - ban jus - ti - cia

1) Probablemente una sola flauta y un solo oboe (cf. nota 1 p. 41). Sin embargo tendría sentido que flautas y oboes tocaran "a 2" en los pasajes en *forte*. La misma observación vale para la pieza n.º 5 *Apotheosis*.

8

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

8

FA - DO

Timb.

S. solo

B. solo

y pe-dían con a-mor la ver - dad que ce - sa - ra por fin la co - di - cia

S.

C.

T.

B.

8

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

16 **affrettando** **animando**¹⁾

Fl. *cresc.* *ff* *cresc.* *ff*

Ob. *cresc.* *ff* *cresc.* *ff*

Cl. sib *cresc.* *ff* *cresc.* *ff*

Fg. *ff* *ff*

Trp. *ff* *ff*

Trpt. sib *ff* *ff*

Trbn. *ff* *ff*

Tb. *ff* *ff*

16 **SOL - DO**

Timb. *f* *f*

S. solo

B. solo
y lle - ga - ra a rei - nar la i - gual - dad!

S.

C.

T.

B.

16

VI. I *ff* *ff*

VI. II *ff* *ff*

Vla. *ff* *ff*

Vcl. *ff* *ff*

Cb. *ff* *ff*

1) Fl.: "affrett.".

23

Fl. *cresc.* 3 *f* *p* *rall.*

Ob. *cresc.* *f* *p*

Cl. sib *cresc.* 3 [a 2] [I] solo

Fg. *cresc.* *f* *p*

Trp. *f* *p*

Trpt. sib

Trbn.

Tb. *cresc.* *f*

23

Timb.

S. solo

B. solo

S.

C.

T.

B.

23

VI. I *cresc.* 3 *f* *p*

VI. II *cresc.* *f* *p*

Vla. *cresc.* *f* *p* a def. de clarinete I

Vcl. *cresc.* *f* *p*

Cb. *cresc.* *f* *p*

Lento

33

Fl.

Ob.

Cl. sib [I solo] *p espress.*

Fg. *p* a def. de trompa I

Trp. a def. de clarinete II (?) [I solo] *p*

Trpt. sib

Trbn. a def. de trompas

Tb.

33

Timb.

S. solo

B. solo

Y en el cie - lo es - cu - chas - te su rue - go y lle - gas - te con el co - ra - zón a brin - dar - nos con -

S.

C.

T.

B.

33

VI. I a def. de clarinete I *p*

VI. II *p*

Vla. a def. de trompa I *p*

Vcl. *pp*

Cb. pizz. arco *f*

43

Fl. *p*

Ob.

Cl. sib [I solo] *pp*

Fg. [La nota] abajo [cuando I solo] *pp*

Trp. 1) *pp* [I solo] *p*

Trpt. sib

Trbn. a def. de trompas *pp*

Tb.

43

Timb.

S. solo Y en el cie - lo es - cu - chas - te su

B. solo sue - lo y so - sie - go pre - di - can - do el a - mor y la u - ni3n.

S.

C.

T.

B.

43


VI. I *pp*

VI. II *pp*

Vla. *pp*

Vcl. pizz.

Cb. pizz.

1) En la particella de trompas: 

62 **Tempo I. Maestoso**¹⁾

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. sib [a 2] *ff*

Fg. [a 2] *ff*

Trp. *f* *ff*

Trpt. sib *f* *ff*

Trbn. *f* *ff*

Tb. *f* *ff*

62

Timb. *mf* *f* *mf*

S. solo

B. solo

S. *f*
Glo - ria a Ti, Rei - na San - ta y ben - di - ta! Que se ins-

C. *f*
Glo - ria a Ti, Rei - na San - ta y ben - di - ta! Que se ins-

T. *f*
Glo - ria a Ti, Rei - na San - ta y ben - di - ta! Que se ins-

B. *f*
Glo - ria a Ti, Rei - na San - ta y ben - di - ta! Que se ins-

62

VI. I *f* *ff*

VI. II *f* *ff* pizz. arco

Vla. *f* *ff*

Vcl. *f* *ff*

Cb. [arco] *f* *ff*

1) En la particella del coro: "solemne".

Maestoso

68

Fl. *ff*

Ob. *ff* *p*

Cl. sib *ff* *p*

Fg. [a 2] *ff*

Trp. *ff*

Trpt. sib *ff*

Trbn. [a 2] *ff*

Tb. *ff*

Timb. *f* *ff*

S. solo

B. solo

S. *ff* *p*
pi - ren en Ti los hu - ma - nos, y que rei - nes en pue - blos her -

C. *ff*
pi - ren en Ti los hu - ma - nos,

T. *ff*
pi - ren en Ti los hu - ma - nos,

B. *ff*
pi - ren en Ti los hu - ma - nos,

68

VI. I *ff* *p*

VI. II *ff* *p*

Vla. pizz. arco *ff* *p*

Vcl. *ff* *p*

Cb. *ff* pizz. *p*

72

Fl. *p* *tr* *f*

Ob. *f*

Cl. sib *f*

Fg. *p* [a 2] *f*

Trp. *f*

Trpt. sib *f* [a 2]

Trbn. *f* [a 2]

Tb. *f*

72

Timb. *f*

S. solo

B. solo

S. *f*
ma - nos, siem - pre e - ter - na, a - do - ra - da ne - gri - ta, y que rei - nes en pue - blos her -

C. *p* *f*
que rei - nes, ne - gri - ta, y que rei - nes en pue - blos her -

T. *p* *f*
que rei - nes, ne - gri - ta, y que rei - nes en pue - blos her -

B. *p* *f*
que rei - nes, ne - gri - ta, y que rei - nes en pue - blos her -

72

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

Vcl. *cresc.* *f*

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

5. Apotheosis

Allegro moderato

The musical score is for the piece "5. Apotheosis" in 2/4 time, marked "Allegro moderato". The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flauta I - II**: Part 1) playing a melodic line with dynamics *p* and *f*.
- Oboe I - II**: Part 1) playing a melodic line with dynamics *p* and *f*.
- Clarinete en si^b I - II**: Playing a rhythmic pattern with dynamics *p* and *f*. Includes annotations "a def. de trompetas" and "[La nota] abajo [cuando I solo]".
- Fagot I - II**: Playing a rhythmic pattern with dynamics *mf* and *mf*. Includes annotation "a def. de trompa I".
- Trompa en fa I - II**: Playing a melodic line with dynamics *mf* and *f*. Includes annotation "I solo".
- Trompeta en si^b I - II**: Playing a rhythmic pattern with dynamics *f* and *p*. Includes annotation "[a 2]".
- Trombón I - II**: Playing a rhythmic pattern with dynamics *mf* and *f*. Includes annotation "a def. de trompas".
- Tuba**: Playing a rhythmic pattern with dynamics *mf* and *f*.
- Timbales**: Playing a rhythmic pattern with dynamics *f* and *f*. Includes annotation "LA - RE".
- Campanas**: Playing a rhythmic pattern with dynamics *f* and *f*.
- Soprano solo**: Empty staff.
- Tenor solo**: Empty staff.
- Soprano**: Empty staff.
- Contralto**: Empty staff.
- Tenor**: Empty staff.
- Bajo**: Empty staff.
- Violín I**: Playing a rhythmic pattern with dynamics *f* and *f*.
- Violín II**: Playing a rhythmic pattern with dynamics *f* and *f*.
- Viola**: Playing a rhythmic pattern with dynamics *f* and *f*.
- Violonchelo**: Playing a rhythmic pattern with dynamics *f* and *f*.
- Contrabajo**: Playing a rhythmic pattern with dynamics *f* and *f*. Includes annotation "[arco]".

1) Probablemente una sola flauta y un solo oboe (cf. nota 1 p. 41). Sin embargo tendría sentido que flautas y oboes tocaran "a 2" en los pasajes en *forte* (cf. nota en la p. 66).

II

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg. *a def. de trompa I* [a 2]

Trp. *I solo*

Trpt. sib

Trbn. *a def. de trompa I*

Tb.

II

Timb. LA - MI

Camp.

S. solo

T. solo

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl. *a def. de trompa I*

Cb. *a def. de trompa I*

allargando

Musical score for orchestra and strings, measures 20-29. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The tempo marking is *allargando*. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. sib), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trp.), Trombone in B-flat (Trpt. sib), Trombone in E-flat (Trbn.), and Tuba (Tb.). The percussion section includes Timpani (Timb.) and Cymbals (Camp.). The solo section includes Solo Saxophone (S. solo) and Solo Trombone (T. solo). The string section includes Saxophone (S.), Clarinet (C.), Tenor Saxophone (T.), Bass (B.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.).

Measures 20-29 show the following details:

- Flute (Fl.):** Measures 20-24 play a melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to G4, F4, E4, and D4. Measures 25-29 are rests.
- Oboe (Ob.):** Measures 20-24 play a melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to G4, F4, E4, and D4. Measures 25-29 are rests.
- Clarinet in B-flat (Cl. sib):** Measures 20-24 play a melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to G4, F4, E4, and D4. Measures 25-29 are rests.
- Bassoon (Fg.):** Measures 20-24 are rests. Measures 25-29 play a melodic line starting on B3, moving up to D4, then down to C4, B3, and A3. Dynamics include *f* and *p*.
- Trumpet (Trp.):** Measures 20-24 are rests. Measures 25-29 play a melodic line starting on B3, moving up to D4, then down to C4, B3, and A3. Dynamics include *p*.
- Trombone in B-flat (Trpt. sib):** Measures 20-24 are rests. Measures 25-29 are rests.
- Trombone in E-flat (Trbn.):** Measures 20-24 are rests. Measures 25-29 are rests.
- Tuba (Tb.):** Measures 20-24 are rests. Measures 25-29 are rests.
- Timpani (Timb.):** Measures 20-24 are rests. Measures 25-29 are rests.
- Cymbals (Camp.):** Measures 20-24 are rests. Measures 25-29 are rests.
- Solo Saxophone (S. solo):** Measures 20-29 are rests.
- Solo Trombone (T. solo):** Measures 20-29 are rests.
- Saxophone (S.):** Measures 20-29 are rests.
- Clarinet (C.):** Measures 20-29 are rests.
- Tenor Saxophone (T.):** Measures 20-29 are rests.
- Bass (B.):** Measures 20-29 are rests.
- Violin I (VI. I):** Measures 20-24 are rests. Measures 25-29 play a melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to G4, F4, E4, and D4. Dynamics include *p*.
- Violin II (VI. II):** Measures 20-24 are rests. Measures 25-29 play a melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to G4, F4, E4, and D4. Dynamics include *p*.
- Viola (Vla.):** Measures 20-24 are rests. Measures 25-29 play a melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to G4, F4, E4, and D4. Dynamics include *p*.
- Violoncello (Vcl.):** Measures 20-24 are rests. Measures 25-29 play a melodic line starting on G4, moving up to B4, then down to G4, F4, E4, and D4. Dynamics include *p*.
- Contrabass (Cb.):** Measures 20-29 are rests.

Moderato

32

Fl. *p*

Ob.

Cl. sib *p* [a 2]

Fg. *p* [a 2]

Trp. *p* I solo

Trpt. sib

Trbn. *p* a def. de trompa I

Tb. *p* a def. de fagotes

32

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S. *p*
Mi - la - gro - sa, di - vi - na, ex - plen - den - te en el tem - plo de tu a - pa - ri - ción con la

C. *p*
Mi - la - gro - sa, di - vi - na, ex - plen - den - te en el tem - plo de tu a - pa - ri - ción con la

T.

B.

32

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vcl. *p*

Cb. *p*

a def. de flauta

41

Fl. *cresc.* *p*

Ob. *cresc.* *p*

Cl. sib *cresc.*

Fg. *cresc.*

Trp. [a 2] *mf cresc.*

Trpt. sib *mf cresc.*

Trbn. [a 2] *mf cresc.*
a def. de trompas

Tb.

41

Timb. FA - DO

Camp.

S. solo

T. solo

S. *mf cresc.* *f* *p*
con la luz de pa - tro - na vi - den - te, con la

C. *mf cresc.* *f*
con la luz de pa - tro - na vi - den - te,

T. *mf cresc.* *f*
Con la luz de pa - tro - na vi - den - te,

B. *mf cresc.* *f*
Con la luz de pa - tro - na vi - den - te,

41

VI. I *cresc.*

VI. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vcl. *cresc.*

Cb. *cresc.*

Poco menos¹⁾

45

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

45

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S.

C.

T.

B.

45

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

luz de pa-tro - na vi-den - te ___ has lo - gra - do por fin nues - tra u ni6n, nues - tra u ni6n, has lo-gra-do por fin nues - tra u ni6n

pizz. p arco

pizz. p [arco] arco

pizz. p [arco]

pizz. p arco

pizz. p [arco]

1) Fl., ob., cl, fag., trp., trbn.: "più lento". Trpt.: "poco più lento". Vcl.: "più lento".

49

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

[I] solo

[a 2]

49

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S.

C.

T.

B.

nión, nues-tra u - nión.

nión, nues-tra u - nión.

nión, nues-tra u - nión.

nión, has lo-gra-do por fin nues-tra u - nión.

49

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

a def. de clarinete I

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Andante sostenuto¹⁾

55

Fl.

Ob.

Cl. si \flat

Fg.

Trp.

Trpt. si \flat

Trbn.

Tb.

55

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S.

C.

T.

B.

55

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

p

pp

pizz.

arco

con tenerezza

Y las gra - cias te da - mos, Se - ño - ra, por ha - ber - nos tra - í - do a sen -

1) En la partícula del coro: "Andante con tenerezza".

60

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

60

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S.

C.

T.

B.

60

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

f con anima

arco

pizz.

tir la poe - sía de e - se can - to que a - ho - ra con la fe lo su - pi - mos vi -

64

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. sib ^[a 2] *pp*

Fg. *pp*

Trp. *pp*

Trpt. sib *pp*

Trbn.

Tb.

64

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

vir. So - lo Tú, mi - la - gro - sa ne - gri - ta, pu - do dar - nos a - quí ins - pi - ra -

p

S. So - lo Tú, so - lo Tú pu - do dar - nos

p

C. So - lo Tú, so - lo Tú pu - do dar - nos

p

T. So - lo Tú, so - lo Tú pu - do dar - nos

B.

64

VI. I *p*

VI. II pizz. arco pizz. arco

Vla. 3 3

Vcl. 3 3 3 3

Cb.

a tempo

72

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. sib *p* [a 2]

Fg. *p*

Trp. *p*

Trpt. sib *p*¹⁾

Trbn. *p*

Tb. *p*

72

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S. zón. Rei - na San - ta y ben - di - ta, con el co - ra -

C. zón.

T. zón.

B. Ti, Rei - na San - ta y ben - di - ta, Te o - fren - da - mos con el co - ra - zón.

72

VI. I *p*

VI. II *p*

Vla. *p*

Vcl. *p*

Cb. *p*

1) En la particella este "p" se encuentra corregido a "pp" con lápiz rojo. *Idem* en el compás 74.

*poco allargando*¹⁾

76

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

76

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S.

zón.

C.

T.

B.

76

[I] solo

VI. I

[Tutti]

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

1) Ob., cl., fag., trp., trpt., trbn., vcl., cb.: "allarg."

Allegro maestoso¹⁾

The score is for a section of a symphony, starting at measure 80. It features a variety of instruments and vocal soloists. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. sib.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Trp.), Trombone in B-flat (Trpt. sib.), and Trombone in C (Trbn.). The brass section includes Trombone in C (Tb.), Timpani (Timb.), and Cymbals (Camp.). The vocal soloists are Soprano (S. solo) and Tenor (T. solo). The vocal ensemble consists of Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The string section includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.).

The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked **Allegro maestoso**. The dynamic marking **ff** (fortissimo) is used throughout the instrumental parts. The vocal soloists enter at measure 80 with the lyrics "So - lo". The vocal ensemble enters at measure 81 with the lyrics "So - lo Tú, mi - la - gro - sa ne -".

Specific performance instructions include "a def. de trompas" for the Trumpet in B-flat, "a def. de fagot o tuba" for the Trombone in B-flat, and "pizz." (pizzicato) for the Contrabasso. The Viola and Violoncello parts include the instruction "simile".

1) Trp.: "Maestoso". Particella del coro: "Allegro moderato".

86

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

86

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S.

C.

T.

B.

86

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

Tú, mi - la - gro - sa ne - gri - ta.

Tú, mi - la - gro - sa ne - gri - ta.

gri - - - ta, pu - do dar - nos a -

gri - - - ta, pu - do dar - nos a -

gri - - - ta, pu - do dar - nos a -

a def. de trompas

a def. de fagot o tuba

92

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

92

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S.

C.

T.

B.

92

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

f

[a 2]

a def. de trompas

a def. de fagot o tuba

Pu - do dar - nos a - quí ins - pi - ra - ción.

quí ins - pi - ra - ción. Glo - ria a

quí ins - pi - ra - ción. Glo - ria a

quí ins - pi - ra - ción. Glo - ria a

98

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

98

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S.

C.

T.

B.

Glo - ria a Ti, Rei - na San - ta y ben -

Glo - ria a Ti, Rei - na San - ta y ben -

Ti, Rei - na San - ta y ben - di - - ta,

Ti, Rei - na San - ta y ben - di - - ta,

Ti, Rei - na San - ta y ben - di - - ta,

98

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

poco rall. 1)

104

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

104

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S.

C.

T.

B.

104

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

a def. de trompas

a def. de fagot o tuba

[a 2]

di - ta.

di - ta.

Te o - fren - da - mos con el co - ra -

Te o - fren - da - mos con el co - ra -

Te o - fren - da - mos con el co - ra -

1) Trp.: "allarg."

110 más de prisa

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. sib *f*

Fg. *f* [La nota] abajo [cuando 1 solo] [a 2]

Trp. *f*

Trpt. sib *f*

Trbn. *f* [a 2]

Tb.

110

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S. zón. ¡Glo - ria a Ti! ¡Glo - ria a Ti! Te o - fren - da - mos

C. zón. ¡Glo - ria a Ti! ¡Glo - ria a Ti! Te o - fren - da - mos

T. zón. ¡Glo - ria a Ti! ¡Glo - ria a Ti! Te o - fren - da - mos

B. ¡Glo - ria a Ti! ¡Glo - ria a Ti!

110

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

Vcl. *f* arco

Cb. *f*

116

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

116

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S.

C.

T.

B.

¡Glo - ria a Ti!

¡Glo - ria a Ti!

116

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

122 *poco allargando*

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

¡Glo - ria a Ti!

Ti! Te o - fren - da - mos con el co - ra - zón, con el

Ti! Te o - fren - da - mos con el co - ra - zón, con el

Ti! Te o - fren - da - mos con el co - ra - zón, con el

1)

Con el

1) A partir del compás 122 no hay parte de bajo del coro en ninguna fuente. Nos parece raro que los bajos no canten en el final, por lo tanto proponemos en tamaño pequeño una reconstrucción de los últimos compases.

a tempo allargando molto a tempo

129

Fl.

Ob.

Cl. sib

Fg.

Trp.

Trpt. sib

Trbn.

Tb.

129

Timb.

Camp.

S. solo

T. solo

S.

C.

T.

B.

129

VI. I

VI. II

Vla.

Vcl.

Cb.

co - ra - zón. ¡Glo - ria a Ti! ¡Glo - ria a Ti! ¡Glo - ria a Ti!

co - ra - zón. ¡Glo - ria a Ti! ¡Glo - ria a Ti! ¡Glo - ria a Ti!

co - ra - zón. ¡Glo - ria a Ti! ¡Glo - ria a Ti! ¡Glo - ria a Ti!

co - ra - zón. ¡Glo - ria a Ti! ¡Glo - ria a Ti! ¡Glo - ria a Ti!

ad libitum

allargando molto 1)

The musical score is arranged in systems for various instruments. The top system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. sib.), and Bassoon (Fag.). The middle system includes Trumpet (Trp.), Trombone in B-flat (Trbn.), and Tuba (Tb.). Below this is the Timpani (Timb.) part, followed by Cymbals (Camp.), Solo Soprano (S. solo), and Solo Tenor (T. solo). The bottom system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).

Key musical features include:

- Rehearsal mark 140 at the beginning of the section.
- Dynamic markings of *fff* (fortississimo) and *ff* (fortissimo).
- Tempo marking *allargando molto* 1).
- Articulation marks such as accents (>) and slurs.
- Triplet markings (3) and an *[a 2]* marking in the Trombone part.
- Resting staves for Solo Soprano, Solo Tenor, and the vocal parts (S., C., T., B.).

1) Fl., fag., trpt., trbn., timb., cb.: "allarg."

Bibliografía

Bolaños Quesada, Enrique. (1963). *Muy ilustre canonigo Rosendo de J. Valenciano: resumen de su vida activa privada y sacerdotal*. San José: Imprenta Antonio Lehmann.

Borge, Carlos. (1927). *La Virgen de los Ángeles Coronada. Libro conmemorativo de la fiesta de la Coronación de la Imagen de Nuestra Señora de los Ángeles*. San José: Lehmann.

Borge, Carlos. (1941). *Los 300 años del hallazgo de la imagen de la Virgen de los Ángeles. Libro conmemorativo de las fiestas del Tricentenario*. San José: Lehmann.

Calderón Guardia, Francisco. (1941). *Registro General Militar en Memoria de la seguridad pública presentada al Congreso Constitucional por don Francisco Calderón Guardia secretario de Estado en el despacho de Seguridad Pública 1940*. San José: Imprenta Nacional.

Cerdas Mora, Jaime. (1993). *La otra vanguardia, memorias*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.

Chase, Alfonso. (1995). *Nuestra Señora de los Ángeles*. San José: Editorial Costa Rica.

Flores Zeller, Bernal. (1973). *Julio Fonseca. Datos sobre su vida y análisis de su obra*. San José: Departamento de Publicaciones, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Gil Zúñiga, José. (1985). "Un mito de la sociedad costarricense: el culto a la Virgen de los Ángeles (1824-1935)", *Revista de Historia*, VI (11): 47-128.

Gil Zúñiga, José. (2004). *El culto a la Virgen de los Ángeles (1824-1935): Una aproximación a la mentalidad religiosa en Costa Rica*. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría.

Goodwin, Harvey. (1856). *The Doctrines and Difficulties of the Christian Faith Contemplating from the Standing Ground Afforded by the Catholic Doctrine of the Being of Our Lord Jesus Christ: Being the The Hulsean Lectures for the Year MDCCCLV*. Cambridge - London: Forgotten Books.

Obregón Quesada, Clotilde. (2000). *El Proceso Electoral y el Poder Ejecutivo en Costa Rica, 1808-1998*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Oreamuno Toledo, Carlos. (1999). *Nuestra Señora de los Ángeles Patrona y Reina de Costa Rica*. San José: Imprenta Nacional.

Orr, Lee. (2014). Cantata. Grove Music Online. Ed. Recuperado de <http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.sibdi.ucr.ac.cr:2048/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo9781561592630-e-1002256149>

Saborío Montenegro, Alfredo. (1942). *"La Virgen de los Ángeles, Auto místico" - Drama heroico "Juan Santamaría"*. San José: Imprenta Nacional.

Sáenz Carbonell, Jorge Francisco y Masís Pinto, Mauricio. (2006). *Historia de la Corte Suprema de Justicia de Costa Rica*. San José: Editorama.

Sanabria Martínez, Víctor Manuel. (1945). *Documenta Histórica Beate Marie Virginis Angelorum, reipublicae de Costa Rica Principalis Patronae*. San José: Imprenta Atenea.

Sanabria Martínez, Víctor Manuel. (1985). *Historia de Nuestra Señora de los Ángeles*. San José: Editorial Costa Rica.

Ureña, Marina y Keith, Myriam. (1985). *Nuestra Señora de los Ángeles Madre de un Pueblo: Costa Rica. Homenaje de las religiosas en el 350 aniversario de su hallazgo: 1635-1985*. San José: Trejos.

Vargas Cullell, María Clara. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*. San José: Editorial UCR.

Vargas Cullell, María Clara. (2019). *In Crescendo. Música instrumental en el Teatro Nacional de Costa Rica, 1897-2007*. Inédito.

Fuentes primarias

Archivo Histórico Arquidiocesano Bernardo Augusto Thiel.

Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

Archivo Histórico del Teatro Nacional de Costa Rica.

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 aleramica. 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: *Euclides Hernández P.* • Revisión de pruebas: *Pamela Bolaños A.*
Diseño de contenido, portada y diagramación: *Priscila Coto M.*
Control de calidad de la versión impresa: *Raquel Fernández C.*
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),
perteneciente 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

La edición crítica del auto místico *La Virgen de los Ángeles* (1938) propone una introducción a la vida y obra del compositor costarricense Julio Fonseca (1881-1950) y su contexto cultural. Además, informa sobre las fuentes y estructura dramática de la obra, sumando datos sobre sus colaboradores: Rosendo de Jesús Valenciano Rivera, sacerdote católico autor del *Himno en honor de Nuestra Señora de los Ángeles* o *Himno a la Coronación*, tema musical utilizado por Julio Fonseca para componer la obra, y Alfredo Saborío Montenegro, abogado y político, autor del texto dramático. La edición incluye la partitura orquestal y partes individuales para su ejecución musical.

La obra es un ejemplo de la práctica coral y orquestal en Costa Rica a principios del siglo XX. Esta edición crítica es el resultado de un estudio riguroso de todas las fuentes disponibles, conservadas en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, e inaugura la nueva Serie Patrimonio Sinfónico Costarricense.



Patrimonio Sinfónico
Costarricense

FA

Facultad de
Artes

EAM

Escuela de
Artes Musicales