

Universidad de Costa Rica • Escuela de Artes Musicales

Canciones

para voz y piano

de JOSÉ FRANCISCO
VÍQUEZ MATA



Ernesto Rodríguez Montero
Diego Castillo Calvo
Editores


EDITORIAL
UCR

Universidad de Costa Rica • Escuela de Artes Musicales

Canciones **para voz y piano**

**de JOSÉ FRANCISCO
VÍQUEZ MATA**

**Ernesto Rodríguez Montero
Diego Castillo Calvo
Editores**



Nueva creación

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.SIBDLUCR - CIP/3982

Nombres: Víquez Mata, José Francisco, 1946- , compositor. | Rodríguez Montero, Ernesto, editor. | Castillo Calvo, Diego, editor.

Título: Canciones para voz y piano / de José Francisco Víquez Mata ; Ernesto Rodríguez Montero, Diego Castillo Calvo, editores.

Descripción: Primera edición digital. | San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2023. | Nueva creación. | Universidad de Costa Rica. Escuela de Artes Musicales.

Identificadores: **ISBN 978-9968-02-082-4** (PDF)

Materias: LCSH: Canciones para piano – Partituras. | LEMB: Música vocal – Partituras. | Acompañamiento musical. | Apreciación musical.
Clasificación: CDD 784.421.47--ed. 23

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Primera edición impresa: 2021.
Primera edición digital (PDF): 2023.

© Editorial Universidad de Costa Rica,
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.
Apdo.: 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257
administracion.siedin@ucr.ac.cr
www.editorial.ucr.ac.cr

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



Retrato de José Francisco Víquez Mata

Fuente: cortesía de Quadreny Studio, 2011.

A Paco Víquez y sus musas.

Por su amor por el canto y por su aporte
al engrandecimiento del acopio sonoro-vocal costarricense.

Agradecimientos

Nuestro agradecimiento a la Dra. Tania Camacho Azofeifa por toda su colaboración como coordinadora de la Comisión de Investigación de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (UCR). Asimismo, al M. M. Federico Molina Campos por su apoyo como director de la Escuela de Artes Musicales de la UCR. Al Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la UCR por la ayuda en el proceso de revisión de las partituras de la antología. Gracias a la Dra. Susan Campos Fonseca por su apoyo como coordinadora de la Comisión Editorial de la Escuela de Artes Musicales de la UCR. Agradecemos también a las personas que colaboraron en la recolección de los datos y en la transcripción de las entrevistas y los manuscritos: Ernesto Rodríguez Angulo y Alexandra Elizondo Rodríguez.

Contenido

Nota preliminar.....	xiii
El proyecto de investigación.....	xv
ACERCA DEL COMPOSITOR	1
El director coral.....	4
El aporte de esta colección de canciones en el marco de la obra vocal del compositor.....	5
FICHA TÉCNICA Y ANÁLISIS MUSICAL DE LAS CANCIONES... ..	9
<i>Alma mía</i>	11
<i>Amarte hoy</i>	14
<i>Ave María I</i>	15
<i>Ave María II</i>	17
<i>Ave María III</i>	19
<i>Blasón</i>	20
<i>Duérmete apegado a mí</i>	22
<i>El aire</i>	25
<i>En paz</i>	26
<i>La noche</i>	27
<i>Margarita</i>	29
<i>Me tuviste</i>	31
<i>Mundo de ilusiones</i>	33
<i>No me mueve, mi Dios, para quererte</i>	35
<i>Padre Nuestro</i>	37
<i>Sabio encanto</i>	38
<i>¿Será?</i>	39
<i>Transparencia</i>	41
<i>Vergüenza</i>	43

<i>Visión</i>	45
<i>Vocalise</i>	46
<i>Volverán las oscuras golondrinas</i>	48
<i>Voz interior</i>	49
PARTITURAS	53
<i>Alma mía</i>	55
<i>Amarte hoy</i>	65
<i>Ave María I.</i>	72
<i>Ave María II</i>	78
<i>Ave María III</i>	83
<i>Blasón</i>	90
<i>Duérmete apegado a mí</i>	98
<i>El aire</i>	109
<i>En paz</i>	122
<i>La noche</i>	129
<i>Margarita</i>	138
<i>Me tuviste</i>	146
<i>Mundo de ilusiones</i>	152
<i>No me mueve, mi Dios, para quererte</i>	159
<i>Padre Nuestro</i>	165
<i>Sabio encanto</i>	171
<i>¿Será?</i>	179
<i>Transparencia</i>	187
<i>Vergüenza</i>	194
<i>Visión</i>	204
<i>Vocalise</i>	209
<i>Volverán las oscuras golondrinas</i>	214
<i>Voz interior</i>	226
Bibliografía de consulta	235
Índice de figuras	237
Acerca de los editores	239
Ernesto Rodríguez Montero	239
Diego Castillo Calvo	240

Nota preliminar

Este documento representa la primera propuesta de compendio de las canciones para voz y piano del compositor costarricense José Francisco Víquez Mata. Se tomaron como referencia, en la medida en que el tema lo permite, los criterios descriptivos adoptados en el Repertorio Internacional de las Fuentes Musicales (RISM, por sus siglas en francés).

Debido a que se trata de un grupo de obras pertenecientes a un mismo autor, solo forman parte de esta colección las canciones compendiadas por los editores responsables de este trabajo. Como requisitos fundamentales se toma en cuenta que estas sean originales para voz y piano y que hayan sido compuestas entre 1996 y 2016. La información referenciada con la cual se realizó el estudio de las obras se organizó alfabéticamente en el documento a partir del título. El documento incluye los textos utilizados por Víquez, los cuales entregan los respectivos *incipits* literarios.

Todas las canciones incluidas en este trabajo de investigación fueron transcritas de los manuscritos originales facilitados por el propio compositor para tal efecto. Asimismo, se clarifica que todas las obras fueron sometidas a un proceso de revisión exhaustiva por parte del compositor y los editores.

El proyecto de investigación

Esta colección forma parte de los productos académicos del proyecto de investigación B6015 *Antología de canción contemporánea costarricense* de la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica (UCR) y tiene como objetivo realizar una edición crítica del repertorio vocal contemporáneo costarricense, la cual permita la preservación y divulgación de la canción costarricense en formato canto-piano de nuestro tiempo. Debido a que existe poco repertorio vocal contemporáneo editado, como intérpretes y docentes vocales, se encontró la necesidad de conocer acerca de la producción de repertorio vocal contemporáneo en formato canto-piano. Asimismo, investigar autores y composiciones vocales de nuestra actualidad permitiría promocionar las obras y que estas formen parte de las prácticas artísticas y académicas del canto lírico costarricense.

La Escuela de Artes Musicales, a través de su Programa Patrimonio Musical Costarricense, promueve y realiza investigaciones que dan como resultado productos académicos, los cuales coadyuvan al rescate, preservación y difusión del acervo musical de Costa Rica. Con este proyecto se pretende dar continuidad a la digitalización del repertorio vocal costarricense iniciado por la profesora Zamira Barquero, quien realizó publicaciones de compositores de canción costarricense en los siguientes libros: *Rocío Sanz: canciones para canto y piano* (1995), *Antología de canciones costarricenses* (1998), *Julio Mata: canciones* (2004), *Félix Mata: canciones para voz y piano* (2005), todos editados por la Editorial Universidad de Costa Rica (EUCR).

Dentro de las ediciones de la EUCR, se encontraron otros textos: el libro de partituras *Canciones populares costarricenses*, editado por el pianista Manuel Matarrita; *José Joaquín Vargas Calvo: selección de obras*, editado por Mario Vargas Vargas y Ana Isabel Vargas Dengo; *Julio Fonseca: canto y piano*, editado por Tanya Cordero y Ernesto Rodríguez; el libro *José Daniel Zúñiga y la canción descriptiva*, editado por Ernesto Rodríguez Montero;

y, finalmente, *Canciones para voz y piano de Marvin Camacho Villegas*, editado por Ernesto Rodríguez Montero y Diego Castillo Calvo.

La Escuela de Artes Musicales, el Archivo Histórico Musical y el Programa Patrimonio Musical Costarricense se han caracterizado por estar a la vanguardia en la preservación y difusión del legado musical de Costa Rica, mediante más de veinticinco publicaciones de partituras dentro de las cuales se encuentran las mencionadas.

En esta antología se presenta la biografía del compositor José Francisco Víquez Mata junto a las partituras y fichas técnicas de veintitrés canciones escritas por él en formato canto-piano. En el documento se encuentran canciones con textos de escritores tales como Gustavo Adolfo Bécquer, Gabriela Mistral, Roberto Brenes Mesén, Eduardo Jenkins Dobles, José Santos Chocano, Rubén Darío y Amado Nervo. Además, se utilizaron dos textos de la soprano María Marta López, cinco textos tradicionales católicos y algunas poesías del propio compositor.

Las obras escogidas para esta antología fueron transcritas directamente de los manuscritos del compositor y de transcripciones informales. De lo anterior, se debe destacar que el propio compositor participó en las revisiones finales de esta edición.

Acerca del **compositor**

José Francisco Víquez Mata nació en la ciudad de San José el 8 de agosto de 1946. Comenzó sus estudios musicales de piano a los ocho años, bajo la tutela del pianista Guillermo Aguilar Machado, de quien recibió instrucción de 1954 a 1964. Debido a la enfermedad y posterior muerte de Aguilar Machado, Víquez continuó sus estudios de piano y armonía con Carlos Enrique Vargas entre 1965 y 1970.

De 1970 a 1973 Víquez cursó sus estudios formales de piano en el Conservatorio Nacional (hoy Escuela de Artes Musicales) con el pianista José Luis Marín Paynter y obtuvo el título de licenciatura en la interpretación del piano. En este periodo formó parte del grupo estudiantil de los cursos de ciencia musical, bajo la tutela de Bernal Flores.

Además de sus estudios en piano, José Francisco cursó la carrera de dirección coral en la Universidad Nacional, bajo la supervisión del Dr. Israel Carrillo Santa Cruz. Se graduó de bachiller en 1999 al dirigir la obra *Petite Messe Solennelle* de Rossini; en 2001 obtuvo su licenciatura con el *Réquiem Alemán* de J. Brahms. También ha realizado estudios independientes de dirección orquestal con Álvaro González Rodríguez y de dirección coral con Jeffrey Rickard (1997) y William Belan (1998 y 2003).

Como intérprete y estudiante de la Universidad de Costa Rica, destaca su participación en el concierto de Bach-Vivaldi para cuatro pianos, efectuado en 1969, donde compartió escenario con los pianistas Mario Alfaguel,¹ Gabriel Macaya Trejos y Gastón Fournier Facio, junto al acompañamiento de la Orquesta de Cámara de la UCR, dirigida por Benjamín Gutiérrez Sáenz. En 1970, grabó en disco de acetato la sonata *Patética* de Beethoven, en compañía de Gastón Fournier. Como pianista acompañante, realizó dos giras a Puerto Rico, en 1984 y 1986, junto con un grupo lírico costarricense liderado por el barítono italiano Oscar Scaglioni.

1 Sobrenombre artístico utilizado por el compositor costarricense Mario Alfaro Güell.

Viquez ha sido intérprete y productor de tres discos en los cuales se incluyen obras de su propia autoría: *Visión* (1997), junto a la soprano María Marta López Pacheco; *Meditación* (2000), junto al chelista Álvaro González; y *Stride la vampa!* (2006), junto a la mezzo soprano Lía Campos (Cuadro 1).

Como docente, trabajó en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, de 1971 al 2006, donde impartió cursos de historia de la música y desarrolló una amplia carrera como pianista acompañante. Actualmente, Viquez es profesor pensionado de dicha institución y continúa su labor musical como director del Mozart Chorale y como pianista acompañante de las principales figuras líricas de nuestro país.

El director coral

José Francisco ha sido director de tres agrupaciones corales: el Coro Lírico de la Escuela de Artes Musicales (1990-1992), el Coro del Teatro Nacional (1993-1997) y el Mozart Chorale (1998²-2017). En ese sentido, el Coro Lírico de la Escuela de Artes Musicales y el Coro del Teatro Nacional posibilitaron la formación del Mozart Chorale (J. F. Viquez, comunicación personal, 8 de febrero del 2017).

Mozart Chorale es una agrupación coral privada que cuenta con su propio teatro, el Teatro Mozart, ubicado en San Francisco de Dos Ríos, como sede para ensayos y conciertos. Este coro ha tenido participaciones internacionales con mucho éxito en los XXII y XXIV festivales de coros *El canto coral hermana a los pueblos* en Guayaquil, Ecuador, llevados a cabo en el año 2000 y 2004, respectivamente. De las obras corales de gran envergadura ha interpretado *Gloria* de Vivaldi (1997), la *Petite Messe Solennelle* de Rossini (1998), el *Réquiem Alemán* de Brahms (2001), *Carmina Burana* de Carl Orff (2003), el *Réquiem* de Mozart (2004), el *Réquiem* de Verdi (2005), *Stabat Mater* de Rossini (2006), entre otras piezas de diversos autores.

Mozart Chorale también se ha destacado como agrupación coral en obras escénico-musicales tales como el musical *South Pacific* de Rodgers and Hammerstein (1999), *Traviata* de Verdi (2004), *La Bohème* de Puccini (2006), *Don Pasquale* de Donizetti (2006), *Don Giovanni* de Mozart (2006), *El Barbero de Sevilla* de Rossini (2007), *Cavalleria rusticana* de Mascagni (2007), *Rigoletto* de Verdi (2008) y *Turandot* de Puccini (2009). La agrupación coral ha realizado tres producciones discográficas: *Petite Messe Solennelle* (1999), *Réquiem* de Mozart (2005) y *Réquiem* de Verdi (2006) (Cuadro 1).

2 Viquez considera 1990 como el año de fundación del Mozart Chorale.

Cuadro 1.
Discografía de José Francisco Víquez Mata

Título	Participación	Artista	Año
<i>Visión</i>	Productor, pianista	María Marta López	1997
<i>Petite messe solennelle</i>	Productor, director coral	Mozart Chorale	1999
<i>Meditación</i>	Productor, pianista	Álvaro González	2000
<i>Réquiem</i> de Mozart	Productor, director coral y orquestal	Mozart Chorale	2005
<i>Réquiem</i> de Verdi	Productor, director coral y orquestal	Mozart Chorale	2006
<i>Stride la vampa!</i>	Productor, pianista	Lía Campos	2006

Fuente: elaboración propia.

El aporte de esta colección de canciones en el marco de la obra vocal del compositor

José Francisco Víquez comenzó su faceta como compositor en 1990 durante el periodo en que fungió como director del Coro Lírico de la Escuela de Artes Musicales de la UCR, donde escribía arreglos pianísticos de vocalizos de su autoría para usarlos de calentamiento vocal del coro. En 1994 comenzó a escribir obras para coro y canciones para cantantes solistas en formato canto-piano. Al inicio compuso sus obras con la supervisión del compositor Luis Fletes, luego continuó bajo la tutela de Luis Fernando Murillo y, actualmente, recibe la guía composicional de Luis Diego Herra.

Su caudal composicional abarca más de treinta y cinco obras, en ellas se destacan obras corales tales como *Agnus Dei* (1994), obra para solistas, coro mixto y piano; *Halleluia* (1994), obra para coro mixto y piano; *Réquiem* (1995), obra para solistas, coro mixto y piano; *Gloria* (2000), para coro mixto y piano; y *Las gaviotas* (2000), para soprano, coro mixto y piano (Cuadro 2).

Se debe subrayar que la mayoría de las composiciones son canciones para soprano, tenor y barítono. Además, compuso un grupo de obras de cámara, piano-instrumento, para cello, oboe, flauta y piano.

Para complementar la información acerca de las obras vocales donde Víquez muestra sus herramientas de composición en el uso de la voz humana empleada en obras corales, se presentan enlistadas las composiciones que incluyen coro como parte del ensamble musical (Cuadro 2).

Cuadro 2.
Obras corales compuestas por José Francisco Víquez Mata

Obra	Ensamble	Año
<i>Agnus Dei</i>	Solistas, coro mixto y piano	1994
<i>Halleluia</i>	Coro mixto y piano	1994
<i>Réquiem</i>	Solistas, coro mixto y piano	1995
<i>Gloria</i>	Coro mixto y piano	2000
<i>Las gaviotas</i>	Soprano, coro mixto y piano	2000

Fuente: elaboración propia.

Una de las principales características de las canciones de Víquez es su total compromiso artístico con la melodía, ya que esta tiene un papel preponderante en su visión compositiva. De igual forma, llama la atención el cambio constante de métricas en la mayoría de las canciones para que las obras mantengan una variedad rítmica, la cual complementa el dibujo melódico y el andamiaje armónico. Asimismo, en las canciones se puede identificar el uso frecuente de interludios con progresiones armónicas enriquecidas, con acordes ajenos a la tonalidad que encumbran el dramatismo e interés de las composiciones.

Este grupo de canciones se caracterizan por los grandes retos técnicos e interpretativos que demandan, la mayoría de ellas, a cantantes de nivel medio o superior con una sólida formación técnica y musical.

En los textos de las canciones de Víquez se visualizan dos ejes temáticos primordiales: el amor y los temas religiosos. En el primero encontramos títulos de canciones como *Amarte hoy*, *Alma mía*, *Mundo de ilusiones*, entre otras. El tema religioso, segundo eje, lo encontramos en los tres *Ave María*, *Padre nuestro* y *No me mueve, mi Dios, para quererte* (Cuadro 3). Debido a que no se tomaron en cuenta algunas de las canciones compuestas por Víquez, se considera necesario presentar la lista completa de las obras escritas hasta el año 2016.

Cuadro 3.
Catálogo de canciones de José Francisco Víquez Mata

Nombre	Letra	Año
<i>Vocalise</i>		1996
<i>Blasón</i>	José Santos Chocano	1996
<i>Visión</i>	Roberto Brenes Mesén	1997
<i>Voz interior</i>	Roberto Brenes Mesén	1997
<i>Relámpago divino</i>	Roberto Brenes Mesén	1997
<i>Transparencia</i>	María Marta López	1997
<i>Sabio encanto</i>	María Marta López	1997
<i>Ave María I</i>	Tradicional	1997
<i>En paz</i>	Amado Nervo	1999
<i>No me mueve, mi Dios, para quererte</i>	Santa Teresa de Jesús	1999
<i>Duérmete apegado a mí</i>	Gabriela Mistral	2000
<i>Margarita</i>	Rubén Darío	2000
<i>Ave María II</i>	Tradicional	2001
<i>¿Será?</i>	Eduardo Jenkins Dobles	2003
<i>Ave María III</i>	Tradicional	2004
<i>Alma mía</i>	José Francisco Víquez	2004
<i>Me tuviste</i>	Gabriela Mistral	2008
<i>El aire</i>	Eduardo Jenkins Dobles	2008
<i>Quizás seamos hermanos</i>	Eduardo Jenkins Dobles	2008
<i>Vergüenza</i>	Gabriela Mistral	2008
<i>Duérmete mi niño</i>	Gabriela Mistral	2008
<i>Amarte hoy</i>	Óscar Gutiérrez- José Francisco Víquez	2009
<i>Mundo de ilusiones</i>	Hiram Castro	2009
<i>La noche</i>	José Francisco Víquez	2011
<i>Padre Nuestro</i>	Tradicional	2012
<i>Caupolicán</i>	Rubén Darío	2016
<i>Volverán las oscuras golondrinas</i>	Gustavo Adolfo Bécquer	2016
<i>Ahora</i>	Víctor Muñoz Durán	s. f.
<i>Gratias agimus tibi</i>	Tradicional	s. f.
<i>Salmo 121</i>	Tradicional	s. f.

Fuente: elaboración propia.

Ficha técnica y análisis musical de las canciones

Las veintitrés canciones de la antología fueron transcritas directamente de documentos aportados por el compositor, entre los cuales se encuentran manuscritos, borradores y transcripciones informales de las obras. De la misma manera, se debe remarcar que la edición final de todas las canciones fue revisada y avalada por el compositor.

En este apartado se presenta la información histórica de las obras, la cual comprende fecha de composición, estreno y grabaciones formales realizadas. Además, clarifica que los análisis musicales se presentan de manera general tomando en cuenta los siguientes aspectos: forma, tratamiento armónico, usos del acompañamiento pianístico y peculiaridades rítmicas. Finalmente, se ofrecen recomendaciones acerca del nivel técnico e interpretativo requerido por el cantante para abordar cada una de las obras.

Alma mía

Alma mía fue escrita en febrero de 2004 y dedicada al tenor Ernesto Rodríguez, quien la estrenó en el recital intitolado de la misma manera, el cual fue efectuado en la sala María Clara Cullerell de la Escuela de Artes Musicales en mayo de 2016. La canción inicia con una introducción de 7 compases en tonalidad de la mayor. La obra tiene la siguiente estructura: A – B – A. También, podemos encontrar en medio de los temas dos interludios: el primero comprendido entre los compases 24 y 30 y el segundo del 38 al 45.

La obra mantiene una tonalidad constante; sin embargo, el compositor realiza a lo interno cambios de carácter, a partir del uso de acordes distintos a la armonía propuesta. Ejemplo de esto lo encontramos en el compás 3, donde utiliza un acorde de mi novena; el compás 4, un re nueve;

finalmente, en el cuarto tiempo del compás 5, se visualiza un compás extraño de tónica que transmuta a bemol utilizando un $\text{mi}\flat$ con sexta agregada. Otro ejemplo lo podemos ver en el compás 35, donde utiliza un acorde de $\text{re}\flat$ sus 2 (Figura 1).

Figura 1. *Alma mía*. Compás 35, acorde $\text{re}\flat$ sus 2

Fuente: elaboración propia.

La canción comienza y mantiene una figuración basada en un pulso ternario que crea un aire de vals con una métrica en octavos, la cual cambia constantemente a lo largo de toda la canción. Además, se observa en la composición el uso de armonía cuartal en la mano izquierda: tónica-dominante-tónica en tresillos, aprovechando los octavos. Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en el compás 31, cuando en la entrada de la voz se utiliza un ritmo de vals con figuración más tradicional (Figura 2).

Figura 2. *Alma mía*. Compás 31. Aire de vals

Fuente: elaboración propia.



Figura 3. Rango vocal de la canción *Alma mía*

Fuente: elaboración propia.

Se percibe en la canción un buen uso del complemento pianístico en el acompañamiento de la línea vocal al utilizar una tesitura ampliada del piano. De igual manera, se evidencia un balance en la distribución armónica en las dos manos, estas se diferencian por un mayor movimiento rítmico de la mano izquierda.

En general, se visualizan en la línea vocal movimientos de grados conjuntos. Se percibe un buen manejo de la línea vocal en donde cada salto melódico al final es resuelto con movimiento contrario. La obra, por su rango vocal (Figura 3) y por la exigencia interpretativa, se recomienda para una voz aguda con un manejo técnico sólido.

El texto de la canción fue escrito por el propio compositor en tres *stanzas* con una poética de verso libre.

Alma mía

*Un milagro he encontrado en tu vida
en tus ojos, la humildad bondadosa
en tu boca, la sonrisa orgullosa
en tus labios, la ternura de un niño
estás en mi corazón.*

*Alma mía siento que tú serás
mi canción y mi ensueño,
la inquebrantable fe en mi Cristo
la venturosa fe de amarte.*

*Pienso que el mundo es de muchos colores
que se reflejan solo en el amor.
Cuando la duda invade tu corazón
busca el amor, bello es amar.*

Amarte hoy

La canción fue escrita en 2009, con texto elaborado por Óscar Gutiérrez y José Francisco Viquez. La métrica de la obra es 2/4 en tonalidad de si mayor. La poesía de la obra está compuesta por tres estrofas con una verificación estilo libre y su estructura se presenta de forma A – B – C – A, con un interludio entre los compases 21 y 25. Asimismo, en el interludio utiliza el dosillo en la mano derecha en métrica de 12/8 para crear un contraste con el tresillo de la mano izquierda. También, se puede ver en el compás 28 un cambio a métrica de 3/4, pero manteniendo el uso de 2 contra 3 en las líneas pentagramales de ambas manos.

Un aspecto por resaltar es la progresión que inicia en el compás 40 con un acorde de si disminuido que resuelve a do mayor en el compás 41, do \flat en el compás 43 que decanta a si mayor, cambiando la métrica a 2/4 en el compás 44 y retomando el tema A exactamente igual en línea vocal, acompañamiento y texto (Figura 4).



Figura 4. *Amarte hoy*. Compás (43-44), do \flat que cambia a si mayor

Fuente: elaboración propia.

Se percibe una cadencia desde el compás 56 y en adelante, donde se repite 3 veces la frase: “y mañana Dios dirá”. La tonalidad se mantiene estable a lo largo de toda la obra salvo por la modulación de si mayor a do mayor en el compás 24, subiendo todo un semitono, para luego bajar ese mismo semitono hacia el final de la canción a partir del compás 44. Se observa un cambio constante de métricas a lo largo de la canción, incluso en algunos casos los cambios se dan cada compás.

La canción presenta un registro que podría permitir la interpretación de cantantes con una voz media o aguda (Figura 5). El carácter y dramatismo de la obra exigen herramientas técnicas e interpretativas consistentes.



Figura 5. Rango vocal de la canción *Amarte hoy*

Fuente: elaboración propia.

Amarte hoy

*Déjame amarte hoy,
déjame adorarte hoy,
enamórenos ahora
y mañana Dios dirá.*

*Puedo sentir tu emoción
y jugar con el sueño de amarte,
puedo sentir tu ilusión
y no te dejaré de amar.*

*Quiero jugar al amor
con tu cuerpo sedoso y ardiente,
quiero jugar al amor
con tus labios y una canción.*

*Deja que te quiera hoy,
deja que juguemos hoy,
deja que te adore hoy,
y mañana Dios dirá.*

*Deja que te quiera hoy,
deja que juguemos hoy,
deja que te adore hoy,
y más tarde Dios dirá.*

Ave María I

“Ave María I” fue escrita en 1997 y dedicada a la soprano María Marta López Pacheco. La canción fue grabada en 1997, en el disco compacto intitulado *Visión* de la soprano María Marta López y en 2000 versión cello y piano en el disco *Meditación* del cellista Álvaro González, junto con José Francisco Víquez.

La obra comienza con una introducción de un solo compás que presenta el material temático del acompañamiento del piano, el cual se puede distinguir como la exposición del tema y que va a recapitular como la reexposición en el compás 26. La canción mantiene una armonía muy estable en tonalidad de la_b mayor. Su forma es A – B – A, el tema A comprende del 1 al 12, donde se puede percibir a lo largo de todo este primer tema un *leitmotiv* rítmico y melódico en el acompañamiento. Del compás 13 al 16, se distingue un puente que prepara una modulación a la tonalidad de la mayor.

El tema B comienza en el compás 17 y se extiende hasta el 22, se trata del momento más dramático del texto, cuando en la oración se solicita la intercesión de la Virgen María: “ruega por nosotros los pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén”. Del compás 23 al 25, se avista un puente en donde se prepara el regreso a la tonalidad original de lab mayor (Figura 6).

Figura 6. *Ave María I.* Compás 23

Fuente: elaboración propia.

Los tres compases mencionados se caracterizan por el uso de acordes abiertos en la mano izquierda, progresión que inicia en un solb que pasa a la mayor para luego terminar en lab mayor, este recurso compositivo es muy utilizado en la música popular. La recapitulación del tema A se da de forma exacta en texto, ritmo y armonía a partir del compás 26. En el compás 37 se percibe una especie de coda que va resolviendo de forma natural de la séptima dominante a la tónica, los dos últimos compases sirven de material recordatorio del *leitmotiv* del tema A.

En la parte pianística, el acompañamiento en el tema A es totalmente armónico en las dos manos; sin embargo, en este tema B se presenta la duplicación de la melodía de la línea vocal en la mano derecha del piano a lo largo de todo el tema. El manejo de la melodía de la línea vocal se da en grados conjuntos y los saltos se aprecian muy bien pensados, preparados y resueltos.

La canción, por el registro y por el manejo del fraseo exigido en la partitura como dramático, intenso y sostenido, se recomienda para una voz aguda y con un manejo solvente de las herramientas técnicas y exegéticas musicales (Figura 7).

Figura 7. Rango vocal de la canción *Ave María I*

Fuente: elaboración propia.

El texto se presenta como oración católica tradicional, principal en el rosario y el "Angelus". La oración se divide en dos *stanzas*, la primera se fundamenta en la anunciación del evangelio según San Lucas, mientras la segunda habla del saludo de Isabel en su visita a María, inspirada esta por el Espíritu Santo.

Ave María I³

*Ave María gratia plena,
Ave María gratia plena
dominus tecum
Ave María.*

*Et benedicta
benedicta tu in mulieribus
et benedicta
ventris tui, Jesus.
Ora pronobis peccatoribus
et in hora mortis
Ave María.
Amen, amen.*

Dios te salve María,
Dios te salve María
llena eres de gracia,
el Señor es contigo.

Bendita tú eres
entre todas las mujeres,
y bendito es el fruto
de tu vientre Jesús.
Ruega por nosotros los pecadores
en nuestra hora
Dios te salve María.
Amén, amén.

Ave María II

El *Ave María II* fue escrita en febrero del 2001 y dedicada a Aída Ortega y Gabriela Salas. La obra comienza con una introducción de tres compases en 9/8, en tonalidad de re^b mayor; tonalidad que se mantiene constante a lo largo de la canción. Como detalle curioso de la introducción se encuentra engarzada en esta la melodía el tema B. El tema A empieza en el compás 4, con el sexto grado, al utilizar la quinta de ese grado en el inicio de la melodía de la línea vocal.

La canción está escrita con una forma A – A – B – B, con una pequeña coda del compás 28 al 30, justo para concluir con el amén en el texto. Asimismo, en esta coda se presenta un movimiento en el compás 28 sobre la dominante de la dominante, mi^b, para transmutar a la dominante, la^b, en donde cierra el cantante haciendo un arpeggio en la melodía, todo esto para finalmente concluir en un acorde de re^b mayor en el compás 30.

3 Traducción realizada por el compositor.

El tema B inicia en el compás 16 y tiene como característica principal la duplicación de la línea vocal en la mano derecha del acompañamiento de piano. En el desarrollo de la figuración rítmica de la mano izquierda del piano se percibe un elemento minimalista en el acompañamiento, aunque este no es puro porque la línea de la mano izquierda va cambiando de acordes, pero el compositor tomó una idea rítmica minimalista en la mano izquierda y la mantiene a lo largo de toda la pieza.

En el acompañamiento pianístico destaca una figuración rítmica movida en la mano izquierda, mientras la mano derecha rellena la melodía del cantante, no la duplica, pero sí utiliza notas del acorde para complementar la armonía. Un ejemplo de esto se aprecia en el compás 5, donde la mano derecha consigna un intervalo de cuarta de re a sol siendo re, parte de la melodía del cantante (Figura 8).

Figura 8. *Ave María II*. Compás 5, mano derecha relleno armónico

Fuente: elaboración propia.

En el componente rítmico se observa un cambio de métrica constante en toda la obra, aunque predomina el 6/8. Cuando prepara el cambio del tema A al tema B, hace cambios de métrica en cada compás, situación que se observa del compás 13 al 15: 6/8, 12/8, 9/8 y, finalmente, vuelve a 6/8 en el inicio del tema B, en el compás 16 en un acorde $\text{si}\flat$ mayor.

Utiliza el texto tradicional católico, repite la primera estrofa de la oración. Esta *Ave María* es una obra con una línea vocal intensa, con dramatismo reflejado en el propio registro de la canción (Figura 9). Se sugiere para una voz aguda con un $\text{si}\flat$ 6 consistente y un registro agudo técnicamente sólido.

Figura 9. Rango vocal de la canción *Ave María II*

Fuente: elaboración propia.

Ave María III

La canción *Ave María III* tiene consignada en su manuscrito como fecha de creación febrero del 2004. A diferencia de las otras dos "Ave María", esta no tiene introducción. En el tema A utiliza dentro de la presentación temática una regla melódica tradicional, por ejemplo, un movimiento de quinta justa ascendente de la nota la al mi, seguido de un movimiento por grado conjunto en dirección contraria (descendente). Este es un aspecto melódico que se repite en varias ocasiones durante toda la obra cada vez que realiza un salto en la melodía, de esta forma se le brinda estabilidad.

La canción inicia en tonalidad de re mayor. Además, como característica del compositor, se avista que cada vez que segmenta claramente un tema lo repite entre barras de repetición. La forma de esta "Ave María" es A – A – B – A, con un pequeño interludio comprendido entre los compases 24 al 27. En esta obra se observa una armonía muy clara, muy consonante, pero a partir del compás 5 oscurece el carácter de la canción. En el compás 5, tiempo 3, utiliza un acorde extraño a la armonía de séptimo grado disminuido con séptima menor, lo cual produce un choque armónico.

También se percibe el uso de acordes prestados de la tonalidad paralela, por ejemplo, en el compás 6, cuando se utiliza un acorde de Fa mayor que reafirma el préstamo de acordes en el propio compás con el uso de sib. Lo anterior nos delata el deseo del compositor de pasar a la tonalidad paralela utilizando un acorde de séptimo grado disminuido con séptima, es decir, do# con séptima que modula a re menor (Figura 10).

The image displays a musical score for the piece 'Ave María III', specifically measures 5 and 6. It consists of three staves: a vocal line in the upper staff, a piano accompaniment in the middle staff, and a bass line in the lower staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a measure rest in measure 5, followed by the lyrics 'rí - a gra - ti - a' across measures 5 and 6. The piano accompaniment starts in measure 5 with a series of chords and moves to a more complex structure in measure 6, featuring a diminished seventh chord with a minor seventh (do# with seventh) as described in the text. The bass line provides a rhythmic foundation with eighth notes.

Figura 10. *Ave María III*. Compás 6 séptimo grado disminuido con séptima

Fuente: elaboración propia.

En los compases 7, 8 y 9 duplica la melodía de la voz en la mano izquierda del piano como apoyo al cantante, especialmente porque en el acompañamiento Viquez usa do natural, mientras que la melodía consigna un do#. El tema A termina en re mayor en el compás 16, en una cadencia que culmina con un séptimo grado disminuido con séptima que resuelve a la tónica. Todo el tema A está en métrica de 12/8.

El tema B comienza en el compás 17 y se anuncia con un cambio de métrica a 9/8. A partir de ese momento el compositor cambiará de métrica en cada compás. Además, en este tema B hace un cambio de tonalidad con una modulación cercana a la dominante, la mayor. En este tema hace una variación en el acompañamiento. El tema B termina en el compás 27.

Finalmente, el compositor recapitula el tema A, a partir del compás 28. Del compás 21 al 23 duplica la melodía con la mano derecha del piano. En el tercer tiempo del compás 21 se da una pequeña modulación hacia re \flat mayor que va a mi mayor dentro de la tonalidad de re mayor. Hace una coda al final en los compases 43 y 44 sobre el "amén" en el texto y resuelve el final de la obra haciendo uso de un acorde de sensible, do#, que resuelve a re mayor.

La obra se muestra como compleja, con un alto requerimiento de energía para sostener las exigencias de la melodía. Se recomienda para cantantes de nivel alto con un registro agudo robusto y resuelto (Figura 11).



Figura 11. Rango vocal de la canción *Ave María III*

Fuente: elaboración propia.

Blasón

La obra fue escrita en 1996 y estrenada por el bajo Alfredo Calvo el 11 de diciembre de 1996, en un recital en homenaje al poeta José Santos Chocano celebrado en la Sala Guihvi.⁴ Inicia con una introducción de dos compases que se muestra como preámbulo armónico y rítmico para que el cantante se ajuste a la velocidad y tonalidad de la canción. La estructura es más compleja con una forma A – B – C – D que responde a las cuatro *stanzas* de la poesía. Además, está escrita en una métrica de 6/8 y, si bien hay cambios de métricas, estos se encuentran justo cuando se realizan los cambios de temas de la canción.

Tema A: se desarrolla del compás 1 al 25. En este primer tema la obra presenta elementos rítmicos minimalistas, mantiene una figuración rítmica

⁴ Actualmente la Sala Guihvi se conoce como Teatro Mozart y se ubica en San Francisco de Dos Ríos, en San José.

constante y hace sobre esta los cambios armónicos dentro de la tonalidad de fa# menor. Utiliza una nota base en la mano izquierda que se complementa con los acordes invertidos de la mano derecha, aspecto que le da amplitud a la armonía.

En este tema A utiliza acordes interesantes tales como un acorde de tercer grado mayor con sexta agregada, un re mayor que se percibe como un acorde prestado de una de las modulaciones cercanas. Asimismo, utiliza en el compás 17 un acorde de mi menor 7 que resuelve como acorde de sensible hacia la tonalidad de fa# menor (Figura 12).

The image displays a musical score for a specific measure (Compás 17) from the piece 'Blasón'. It consists of two systems. The first system shows a vocal line on a single staff with lyrics: '- ma - ca tro - pi - cal _____ con'. The notes are quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5. Above the staff is a long horizontal line with a slight upward curve, likely representing a melisma or a specific performance instruction. The second system shows the piano accompaniment. The right hand has a complex chord structure with many notes, while the left hand has a simpler bass line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Figura 12. Blasón. Compás 17

Fuente: elaboración propia.

Tema B: empieza en una métrica de 4/4 y está comprendido entre los compases 26 y 37. Este tema utiliza los tres compases previos 23, 24 y 25 como puente. Viquez emplea una figuración rítmica repetitiva en la mano izquierda. Asimismo, la melodía de la línea vocal se refuerza con la imitación por la mano derecha del piano. Finalmente, en el compás 36 se produce un cambio de métrica a 3/4 para luego anunciar el cambio de tema en el compás 38, con lo cual se vuelve a la métrica de 4/4.

Tema C: se presenta del compás 40 al 49. El tema comienza con un regreso a la métrica de 4/4 y con un cambio de tonalidad de do# menor. En este no se da la duplicación de la melodía, sino que el compositor usa una especie de secuencia en la mano derecha. Mantiene una figuración rítmica constante: semicorcheas en la mano derecha y corcheas en la izquierda.

Tema D: entre los compases 50 y 62. En este tema Viquez cambia la tonalidad a do mayor, con lo cual la obra termina en una tonalidad diferente

a la inicial. También cambia a métrica de 9/8. La figuración rítmica se mantiene constante en ambas manos con grupos de seis semicorcheas en arpeggios.

La canción, por su registro, se presenta para ser abordada por una voz masculina grave, con un registro agudo vigoroso en el sol# o para una voz aguda con un registro grave sólido y ancho (Figura 13).

El texto de la canción fue escrito por el poeta peruano José Santos Cho- cano (1875-1934). *Blasón* fue publicado en España en 1906 y se muestra como una obra que ratifica al escritor dentro del movimiento modernista con tendencia a lo que se denomina como “poesía épica”.



Figura 13. Rango vocal de la canción *Blasón*

Fuente: elaboración propia.

Blasón

*Soy el cantor de América autóctono y salvaje:
mi lira tiene un alma, mi canto un ideal.
Mi verso no se mece colgado de un ramaje
con vaivén pausado de hamaca tropical...*

*Cuando me siento inca, le rindo vasallaje
al Sol, que me da el cetro de su poder real;
cuando me siento hispano y evoco el coloniaje
parecen mis estrofas trompetas de cristal.*

*Mi fantasía viene de un abolengo moro:
los Andes son de plata, pero el león, de oro
y las dos castas fundo con épico fragor.*

*La sangre es española e incaico es el latido;
y de no ser Poeta, quizá yo hubiera sido
un blanco aventurero o un indio emperador.*

Duérmete apegado a mí

La obra fue escrita en 1998 y, según la soprano Giselle Santamaría, fue estrenada el 13 de agosto del mismo año, en la celebración del Día de las Madres del programa *Madre selva 2000* de Radio Universidad de Costa Rica (G. Santamaría, comunicación personal, 7 de septiembre del 2016). La canción fue grabada en 2006 por la mezzosoprano Lía Campos, junto con José Francisco Víquez al piano, en su disco *Stride la vampa!* Asimismo, en versión de violonchelo y piano, el cellista Álvaro González y José Francisco Víquez grabaron la obra en el disco *Meditación*. Finalmente,

esta canción formó parte de la lista de obras obligatorias para el premio Julio Fonseca del I Concurso Centroamericano de Canto Lírico, en el 2016.

“Duérmeme apegado a mí” inicia con una métrica de 4/4 con una introducción de cuatro compases en la tonalidad de la menor. La estructura de la canción es compleja, se desarrolla en una forma A – B – A1 – C – B – A1 – coda.

Tema A: se ubica entre los compases 5 y 18. La tonalidad de este tema es la menor. Como aspecto remarcable se percibe una célula rítmica y melódica de salto de quinta descendente en corcheas en donde se repite la nota grave con una blanca.

Tema B: está comprendido entre el compás 19 y 24. Viquez realiza un cambio de tonalidad a $\text{si}\flat$ menor y retoma la métrica de 4/4 que había sido cambiada desde el compás 11. Como característica de este tema se destaca la secuencia en grados conjuntos en los compases 19, 21 y 23.

A partir del compás 25, se produce una variación del tema A en la tonalidad de mi mayor, lo cual se podría considerar como un desarrollo del tema A o A1. En esta sección repite la fórmula melódica utilizada en el tema A: salto de quinta descendente en corchea, utiliza nuevamente la nota grave con una blanca. Este cambio de tonalidad lo realiza el compositor sin transformar la armadura, la cual ya se había cambiado desde el compás 23.

Tema C: se aprecia desde el compás 37 al 51. Este tema lo desarrolla el compositor en métrica de 6/8. En esta sección retoma la célula rítmica-melódica del tema A, pero cambia el salto de quinta a salto de cuarta (Figura 14).

The image displays musical notation for the song "Duérmeme apegado a mí". It consists of two staves. The top staff shows two measures of music. The first measure is marked with *pp* and features a slur over a quarter note. The second measure is marked with *p* and also features a slur over a quarter note. Below the notes, the lyrics "duér - me - te" and "(Bocca chiusa)" are written. The bottom staff shows two measures of music. The first measure is marked with *pp* and features a slur over a quarter note. The second measure is marked with *p* and features a slur over a quarter note. The notes in the bottom staff are more complex, involving eighth and sixteenth notes.

Figura 14. Duérmeme apegado a mí. Cédula rítmica-melódica

Fuente: elaboración propia.

Los compases 49, 50 y 51 sirven de puente para repetir el tema C en 6/8. Además, en este tema C la mano derecha duplica la melodía de la línea vocal. También se debe señalar que en el compás 63 se repite el tema B en la misma tonalidad, es decir, *si* menor. En el compás 69 se produce una recapitulación del tema A1. La canción termina con una coda en tonalidad de *do* menor que resuelve a *re* mayor.

Por extensión melódica y exigencia interpretativa se recomienda la obra para voces femeninas de registro medio de nivel alto y con una técnica vocal consolidada (Figura 15).

El texto de la canción fue escrito por la escritora chilena Gabriela Mistral (1889-1957) y pertenece a la colección de poesía *Desolación* (1922), de su primer libro publicado. En este poema de cuatro estrofas Viquez repite algunas de las frases para remarcar aspectos importantes del texto y de la música.



Figura 15. Rango vocal de la canción *Duérmete apegado a mí*

Fuente: elaboración propia.

Duérmete apegado a mí

*Velloncito de mi carne,
que en mis entrañas tejí,
velloncito tembloroso [friolento],⁵
¡duérmete apegado a mí!*

*La perdiz duerme en el trigo [trébol]⁶
escuchándole latir:
no te turben mis alientos,
¡duérmete apegado a mí!*

*Hierbecita temblorosa
asombrada de vivir,
no te sueltes de mi pecho:
¡duérmete apegado a mí!*

*Yo que todo lo he perdido
ahora tiemblo hasta al dormir.
No resbales de mi brazo:
¡duérmete apegado a mí!*

5 En algunos textos se consigna la palabra “friolento” y en otros “temblorosos”, el compositor decidió utilizar el segundo.

6 En algunos textos se consigna la palabra “trébol” y en otros “trigo”, el compositor decidió utilizar el segundo.

El aire

La canción fue compuesta en 2008. El texto fue escrito por el poeta costarricense Eduardo Jenkins Dobles (1926-2007). *El aire* da inicio con una introducción de 2 compases en tonalidad de sol mayor y una métrica de 6/8. En la mayor parte de la obra el acompañamiento se realiza con arpeggios de tresillos de negras en la mano izquierda y duplicación de la melodía del cantante en la derecha. Este acompañamiento solo es variado por Víquez en el compás 39 y hasta el 46, donde mantiene los tresillos de corchea en la izquierda y realiza tresillo en semicorcheas en la derecha. El compositor solo realiza dos cambios de tonalidad, el primero en el compás 50, donde pasa a sol \flat mayor, y el segundo, en el 74, donde vuelve a la tonalidad original de sol mayor (Figura 16).

Figura 16. *El aire*. Compás 50

Fuente: elaboración propia.

En el ritmo llama la atención el uso de los dosillos que le imprimen mayor interés a la línea vocal. Asimismo, los *tenutos* sobre las notas agudas imprimen dramatismo, los cuales con frecuencia son encontrados en estas canciones de Víquez.

Figura 17. Rango vocal de la canción *El aire*

Fuente: elaboración propia.

La forma de la canción se percibe de la siguiente manera: Intro – A (3-16) – A (17-33) – B (34-47) – puente (48-49) – C (50-57) – Interludio (58-65) – C (66-73) – puente (74-77) – A (78-93) – A (94-110) – B (111-124).

Por registro, fraseo y dramatismo de la línea vocal se recomienda para voces agudas con un nivel técnico alto (Figura 17).

El aire

*Yo te quisiera a veces detenido
para que tengas tiempo de entregarme
fragancias recogidas en el monte
yo te quisiera, te quisiera.*

*Yo te quisiera a veces volandero
para que mis palabras disemines
en las lejanas tierras y regreses trayéndome
redobles de tambores, las flautas de otros bosques
y los himnos que cantan otros pueblos.*

En paz

La canción fue escrita en 1999 y grabada en 2000 en versión de violonchelo y piano en el disco *Meditación* del cellista Álvaro González, junto con José Francisco Viquez en el piano. El poema fue escrito por el poeta mexicano Amado Nervo (1870-1919). El texto es una oda a la vida, un canto de agradecimiento y afirmación a la existencia fugaz; fue publicado por primera vez en el libro *Elevación* en 1916.

La obra no tiene introducción, inicia con el cantante en la nota sol en anacrusa. La canción comienza en métrica de 3/4 en tonalidad de do mayor.

El tema A presenta algunas particularidades dentro de las cuales se cuenta el uso de un motivo rítmico en la mano derecha a partir del compás 5 y hasta el 12 sobre la métrica de 3/4: silencio de corchea –corchea– dos corcheas ligadas con otras dos corcheas. Asimismo, encontramos en el compás 4 un acorde de fa menor, acorde prestado de la tonalidad paralela. También como es usual en Viquez, encontramos del compás 10 al 13 un puente que conduce a la entrada del siguiente tema.

La presentación del tema B se suscita en el compás 14, en el que se realiza un cambio de tonalidad a re \flat mayor en una secuencia armónica mi \flat 7 – la \flat 7 – re \flat mayor. En este tema mantiene el motivo rítmico del anterior tema, pero en la línea melódica del cantante. El tema B se extiende hasta el compás 21.

El tema C inicia en el compás 22, en la misma tonalidad que el tema anterior y se mantiene hasta el compás 28. Viquez plantea en este tema un cambio en el acompañamiento, pasa la mano izquierda a producir arpeggios en semicorcheas y la mano derecha a duplicar la melodía del cantante.

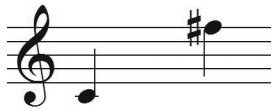


Figura 18. Rango vocal de la canción *En paz*

Fuente: elaboración propia.

Por último, el tema D inicia en el compás 31 precedido de dos compases puente que marcan el cambio de tonalidad a la mayor. En este último tema el acompañamiento transita a bloques armónicos especialmente en la mano derecha; sin embargo, esto se transforma en el compás 40, donde el compositor cambia a bloques armónicos en fusas para darle realce al drama del texto y preparar la cadencia sobre la frase más emotiva del poema “vida nada me debes, vida estamos en paz” que culmina sobre un acorde de la con séptima mayor en el compás 44.

Como es común en las canciones de José Francisco Viquez, esta canción presenta grandes retos técnicos que se relacionan con los requerimientos interpretativos y el manejo de la intensidad que demanda el fraseo de la obra (Figura 18). Se recomienda para voces medias o agudas con un nivel técnico alto.

En paz

*Muy cerca de mi ocaso yo te bendigo vida
porque nunca me diste esperanza fallida
ni trabajos injustos ni pena inmerecida.*

*Porque veo al final de mi rudo camino
que yo fui el arquitecto de mi propio destino
que si extraje la miel o la hiel de las cosas
fue porque en ellas puse hiel o mieles sabrosas.*

*Cierto a mis lozanías va a seguir el invierno
mas tú no me dijiste que mayo fuese eterno.
Hallé sin duda largas las noches de mis penas
mas no me prometiste tú solo noches buenas
y en cambio tuve algunas santamente serenas.*

*Amé, fui amado el sol acarició mi faz.
Vida nada me debes, vida estamos en paz.*

La noche

La obra fue escrita en 2011, con letra y música de Francisco Viquez. Su estreno estuvo a cargo del tenor Ernesto Rodríguez y el pianista Manuel Matarrita en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, el 11 de mayo del 2015.

La canción inicia con una introducción de 7 compases en la tonalidad de re_b mayor, comenzando con el cuarto grado de la tonalidad. En esta

introducción se aprecia el uso de acordes de novena en los compases 2 y 3. El primero con un acorde de do novena con bajo en sol y el segundo en mi \flat 9. Tal y como es frecuente en las canciones de Viquez, se producen muchos cambios de métrica que fluctúan entre las métricas 6/8, 9/8 y 12/8.

El tema A inicia en el compás 8 y se extiende hasta el 17. La tonalidad de la obra continúa en re \flat mayor. El acompañamiento pianístico realiza la mayor parte del tiempo en tresillos de corchea en la mano izquierda y la duplicación de la melodía del cantante en la derecha.

El tema B da inicio en el compás 18, con un cambio de métrica a 6/8. En el acompañamiento Viquez continúa con los tresillos en la mano izquierda y alternando bloques armónicos con duplicación de la línea vocal. El tema termina en el compás 36 y tiene una repetición en la que se realiza un cambio de texto. Del compás 37 al 46 se produce un interludio instrumental que sirve de puente para modular a la tonalidad de re mayor.

El tema C está comprendido desde el compás 47 hasta el 53. Este tema se desarrolla en tonalidad de re mayor con un acompañamiento pianístico caracterizado por el uso de bloques armónicos en ambas manos, acordes arpegiados en la mano izquierda y duplicación de la melodía del cantante en la mano derecha.

En el compás 54 inicia el tema D, el cual va precedido de un cambio de tonalidad a re \flat mayor. El acompañamiento se sostiene con tresillos de corchea en la mano izquierda y repetición de la melodía del cantante en la mano derecha. Esta sección tiene una repetición en donde se produce un cambio de texto para la segunda ejecución del fragmento. Finalmente, la canción culmina con una coda entre los compases 73 y 75.

La canción presenta grandes retos técnicos relacionados con la extensión melódica y los requerimientos interpretativos, razón por la cual se recomienda para voces agudas con una técnica vocal sólida (Figura 19).



Figura 19. Rango vocal de la canción *La noche*

Fuente: elaboración propia.

La noche

*La noche con su insondable quietud
y su imponente cielo de luna,
nos sorprende con su magia
y con su misterio, ¡que fortuna!*

*Toma mi mano, camina a mi lado
y entonces te diré un verso apasionado
y en ese mismo instante la noche oscura
me enseñará a vivir sin amargura.*

Y luego contemplar la noche oscura
para soñar amor con tu alma pura.
Hasta que la invisible danza de luz y armonía
nos lleve a la aurora,
nos lleve a la gloria de un nuevo día.

Margarita

La canción fue compuesta en 2000. "Margarita" fue grabada ese mismo año por el cellista Álvaro González, en versión violoncelo y piano, en su disco *Meditación*.

"Margarita" tiene una forma A – B unida por un puente entre los compases 37 y 40. Inicia con una anacrusa, en métrica de 3/4 y en la tonalidad de La \flat mayor; además, con una introducción de dos compases en donde se muestra el material melódico y armónico con el cual iniciará la línea vocal del cantante. En el compás 41 se produce un cambio de métrica a 6/8 y una modulación a la mayor, abordada por una sucesión de acordes puente que van del compás 37 al 40 y que anuncian el cambio del tema A al tema B (Figura 20). A su vez, se debe destacar que este nuevo tema usa ciertos elementos del tema A, pero se mantiene con otra connotación.

The musical score for measures 37-40 of 'Margarita' is presented in three staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest in 4/4 time, then a quarter rest in 3/4 time, followed by a quarter note G4 in D major. The middle staff is the piano accompaniment, starting with a quarter note G4 in 4/4 time, then a quarter rest in 3/4 time, followed by a quarter note G4 in D major. The bottom staff is the piano accompaniment, starting with a quarter note G4 in 4/4 time, then a quarter rest in 3/4 time, followed by a quarter note G4 in D major. The score includes dynamic markings such as *mf* and *rall.*, and articulation like *Des-*. The key signature changes from one flat to no flats, and the time signature changes from 4/4 to 3/4 and then to 6/8.

Figura 20. *Margarita*. Compases del 37 al 40

Fuente: elaboración propia.

En el acompañamiento pianístico, Viquez utiliza, en gran parte de la obra, la duplicación de la línea del cantante con la melodía de la mano derecha del piano. También, se destaca el uso de tresillo en el acompañamiento en la mano izquierda en el compás 48, lo cual le otorga a la obra otro tipo de ambiente sonoro.

En la parte rítmica, el compositor realiza muchos cambios de métrica. La figuración rítmica se presenta de forma sencilla en la línea vocal y en el acompañamiento. Para finalizar, en el compás 59, Víquez consigna en la melodía del cantante un *fa#* que baja a *fa* natural, el cual a su vez le otorga al cantante la posibilidad de terminar en *mi 6* o *la 6*.

La obra se sugiere para una voz masculina de tesitura, poseedor de un nivel técnico medio o superior con herramientas interpretativas consistentes (Figura 21).

El autor del poema que sirve de texto de la canción fue Rubén Darío (1867-1916) y fue publicado en 1896 en la colección de poesía intitulada *Prosas profanas y otros poemas*. El texto de *Margarita*, por su rigidez formal, su descripción de lo extravagante y cosmopolita enmarca la obra dentro de la corriente modernista, en boga en la época en la cual fue escrito.

Margarita

¿Recuerdas que querías ser una Margarita Gautier?

*Fijo en mi mente tu extraño rostro está,
cuando cenamos juntos, en la primera cita,
en una noche alegre que nunca volverá.
Tus labios escarlatas de púrpura maldita
sorbían el champaña del fino Baccarat;
tus dedos deshojaban la blanca margarita:
«Sí... no...: sí... no...» ¡y sabías que te adoraba ya!
Después, ¡oh flor de Histeria!, llorabas y reías;
tus besos y tus lágrimas tuve en mi boca yo;
tus risas, tus fragancias, tus quejas eran mías.*

*Y en una tarde triste de los más dulces días,
la Muerte, la celosa, por ver si me querías,
¡como a una margarita de amor te deshojó!*

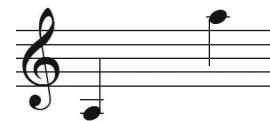


Figura 21. Rango vocal de la canción *Margarita*

Fuente: elaboración propia.

Me tuviste

El texto de la canción fue escrito por la poetisa chilena Gabriela Mistral (1889-1957). El poema “Me tuviste” pertenece a la colección de poesía escolar intitulada *Ternura* (1924). En la partitura, la canción tiene consignada como fecha de composición julio 2008, año en el cual fue estrenada por la soprano Giselle Santamaría en el Teatro Mozart.⁷

Me tuviste se enmarca en una forma A (Intro) – B – puente – C – D – B. La canción inicia con una introducción de 20 compases en métrica de 6/8 y en la tonalidad de do mayor. Dentro de esta introducción, se presenta un cambio de métrica a 7/8 en el compás 4, pero inmediatamente después, en el compás 5, vuelve a la métrica original y esta se mantiene hasta el final de la canción.

En la canción se perciben muchos cambios de tonalidad que se presentan en los siguientes compases: 21, cuando modula a mi mayor; en el 33, cuando regresa a la tonalidad original de do mayor; en el compás 40, cuando cambia a tonalidad de re \flat mayor; en el 64, cuando modula a fa mayor; y, finalmente, en el 72, cuando regresa a re \flat mayor, con la cual termina la obra. Al contrario de esto, el acompañamiento pianístico se mantiene muy estable, usa arpeggios de tresillos en la mano izquierda y en gran parte de la obra, la duplicación de la melodía del cantante en la mano derecha.

El tema B inicia en el compás 21 y se caracteriza por ser una sección donde la línea del cantante está establecida para interpretarse como *vocalise*. Esta sección es precedida por la tonalidad de do mayor y Viquez realiza la modulación al colocar el acorde de do novena para luego resolver a mi mayor. Este tema lo desarrolla al duplicar la melodía del cantante en la melodía de la mano derecha del piano.

En el compás 33 se produce una modulación a do mayor, donde se presenta como primer acorde de dominante de sol 7. De esta forma, esta sección puente termina en el compás 39 que da inicio al tema C designado por el compositor como “canción de cuna”.

El inicio del tema C se produce en el compás 40, con el cambio de tonalidad a re \flat mayor (Figura 22). En esta sección de la obra, el compositor agrega el texto a la canción. Con la métrica de 6/8, con arpeggios de tresillos en la mano izquierda mientras en la mano derecha duplica de la melodía, Viquez trata de darle carácter de canción de cuna a la obra.

7 Teatro Mozart ubicado en San Francisco de Dos Ríos, San José.

En el compás 64 inicia el tema D con una modulación a fa mayor, una modulación muy curiosa, pero que provoca una sonoridad muy llamativa. Finalmente, retoma el tema B desde el compás 72 y de ahí hasta el final de la obra. Viquez realiza una cadencia a partir del compás 80 y hasta el 82, mediante la duplicación de la melodía del cantante con la mano derecha del acompañamiento pianístico.

Figura 22. *Me tuviste*. Compás 40, inicio del texto de la obra

Fuente: elaboración propia.

Se recomienda la obra para una voz femenina aguda de nivel técnico medio o alto. Se debe considerar el reto interpretativo de poder resolver el registro agudo con propiedad sin dejar de lado la suavidad de la línea vocal para mantener el carácter requerido de canción de cuna (Figura 23).

Figura 23. Rango vocal de la canción *Me tuviste*

Fuente: elaboración propia.

Me tuviste

*Duérmete, mi niño,
duérmete sonriendo,
que es la ronda de astros
quien te va meciendo.*

*Gozaste la luz
y fuiste feliz.
Todo bien tuviste
al tenerme a mí.*

*Duérmete, mi niño,
duérmete sonriendo,
que es la Tierra amante
quien te va meciendo.*

Miraste la ardiente
rosa carmesí.
Estrechaste al mundo:
me estrechaste a mí.

Duérmete, mi niño,
duérmete sonriendo,
que es Dios en la sombra
el que va meciendo.

Mundo de ilusiones

La canción fue compuesta en 2009 y ese mismo año fue estrenada por el tenor Gonzalo Castellón en el Teatro Mozart. En el manuscrito de la canción, esta es dedicada a la violinista Lidia Duberrán y al tenor Gonzalo Castellón. El texto de *Mundo de ilusiones* fue escrito por Hiram Castro Carvajal (n. 1976), amigo del compositor y oriundo de San Francisco de Dos Ríos.

Mundo de ilusiones comienza con una métrica de 4/4 en tonalidad de la mayor que se mantiene estable durante toda la obra. La estructura de la canción es A – B – Interludio – C – B – C. El tema A se presenta como un *quasi recitativo a piacere* que va del compás 1 al compás 12, donde el acompañamiento del piano se aprecia en bloques de acordes que sostienen armónicamente las fluctuaciones melódicas de la línea vocal a ritmo marcado por la interpretación del cantante (Figura 24).

Música: José Francisco Viquez
Letra: Hiram Castro

Lento a piacere quasi recitativo

mp A - no - che tu veyn sue-ño el sue-ño mas her-mo-so

Piano

mp

Figura 24. *Mundo de ilusiones*. Compás 1, *quasi recitativo*

Fuente: elaboración propia.

El tema B comienza en el compás 13 y se presenta con un cambio de métrica a 9/8. A pesar de los constantes cambios de métrica, Viquez mantiene a partir del tema B y hasta el final de la canción la corchea como unidad rítmica fundamental.

En el compás 21 aparece un interludio pianístico con repetición que utiliza la materia prima rítmica y melódica del tema B y prepara el paso al tema C que inicia en el compás 25 y culmina en el 42. En este tema sube el dramatismo de la obra marcados por *tenutos* en *fortes* que retan el desempeño técnico y eficaz del cantante. Finalmente, a partir del compás 43, retoma el tema B y en el 51, el tema C, este último con una pequeña variante para darle carácter de final a la obra, haciendo uso de un *rallentando* del compás 55 al 57.

La canción está pensada originalmente para ser interpretada por un tenor; sin embargo, por el registro y por el texto también puede ser emprendida por una voz femenina (Figura 25). El nivel técnico que se requiere para abordar la obra es alto, de manera que se logren resolver los retos que presentan el registro, el manejo de las dinámicas y los sonidos agudos mantenidos.



Figura 25. Rango vocal de la canción *Mundo de ilusiones*

Fuente: elaboración propia.

Mundo de ilusiones

*Anoche tuve un sueño,
el sueño más hermoso,
¿quién podrá creerme?,
¿quién me escuchará?
y es que al despertar,
mi sueño está frente a mis ojos,
mi sueño, mi sueño eres tú.*

*Mírame, mírame a los ojos,
bésame, con tus labios rojos,
y mi mundo cambiarás,
y mi mundo cantará
con una canción apasionada.*

*Tú me elevas hasta el ser supremo,
un instante de eternidad.
Tú y yo somos un mundo de ilusiones,
un comienzo una historia sin final.
Si no estás todo es sombra
porque tú eres mi existencia.*

No me mueve, mi Dios, para quererte

La canción fue escrita en 1999. De esta obra se debe destacar que fue grabada en 2006 en el disco *Stride la vampa!*, por la mezzo soprano Lía Campos. Además, es posible encontrar en la plataforma digital de YouTube una versión grabada por el barítono Gustavo Hernández, acompañado al piano por José Francisco Viquez.

El texto del soneto “No me mueve, mi Dios, para quererte” es considerado anónimo. Sin embargo, se debe señalar que el autor de la canción atribuye la autoría del texto a Santa Teresa de Jesús⁸ (1515-1582), razón por la cual en esta edición se consignará la autoría del texto a esta (J. F. Viquez, comunicación personal, 13 de febrero del 2017).

La canción inicia y se mantiene durante toda la obra con la armadura de la tonalidad lab mayor. “No me mueve, mi Dios, para quererte” comienza con una métrica de 4/4 con una introducción que transcurre del compás 1 al 8. Viquez en la introducción utiliza exactamente el mismo material rítmico y melódico del acompañamiento del tema A. La estructura de la canción podría considerarse una forma rondó desarrollada de la siguiente forma: Intro – A – puente – A – puente – B – B1.

En el compás 10 inicia el tema A y se mantiene hasta el compás 17. Luego, aparecen tres compases de solo piano del compás 18 al 20, para luego repetir el tema A con un texto diferente entre los compases 21 al 29.

Para presentar el tema B, Viquez cambia la métrica a 2/4 y precede a la presentación de este tema otros tres compases instrumentales entre los compases 30 y 32. El tema B se va a repetir con algunas variantes a partir del compás 42 y hasta el final de la canción. Los tres últimos compases se pueden considerar el clímax y punto culminante del dramatismo del texto, razón por la cual el compositor hace uso de *tenutos* que refuerzan la intensidad emocional que le da una atmósfera de conclusión a la obra.

El compositor mantiene la misma armadura de tonalidad para toda la canción; sin embargo, a partir del compás 44 aparecen alteraciones como el $solb$, lo cual da como resultado armónico un acorde de mi menor (Figura 26).

8 También se le conoce como Santa Teresa de Ávila.

Figura 26. *No me mueve, mi Dios, para quererte.* Compás 44

Fuente: elaboración propia.

De igual forma, en el compás 45 se presenta una curiosidad armónica, porque Viquez usa un sol# en la mano izquierda y pasa a un acorde de mi mayor, pero mantiene el solb en la melodía en la mano derecha del piano y la línea vocal, de manera que provoca un choque armónico interesante. No transforma la armadura, pero produce cambios armónicos como los que se pueden ver a partir del compás 50, donde la cadencia se desarrolla en la mano derecha, mientras realiza arpeggios sobre el acorde de Reb, hasta resolver con las notas re, fa, si, re, fa, para finalizar en un reb mayor, de manera que termina la obra con la subdominante.

La obra se recomienda para voces de registro medio (Figura 27). Además, por los requerimientos interpretativos que demanda la partitura, especialmente por los *tenutos* y cambios de dinámicas, el nivel técnico e interpretativo debe ser sólido.

Figura 27. Rango vocal de la canción *No me mueve, mi Dios, para quererte*

Fuente: elaboración propia.

No me mueve, mi Dios, para quererte

*No me mueve, mi Dios, para quererte
el cielo que me tienes prometido,
ni me mueve el infierno tan temido,
para dejar por eso de ofenderte.*

*Tú me mueves, Señor, muéveme el verte
clavado en una cruz y escarnecido,
muéveme ver tu cuerpo tan herido,
muévenme tus afrentas y tu muerte.*

*Muéveme, en fin, tu amor, y en tal manera,
que aunque no hubiera cielo, yo te amara,
y aunque no hubiera infierno, te temiera.*

*No me tienes que dar porque te quiera,
pues aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.*

Padre Nuestro

La obra está fechada en el manuscrito en marzo de 2012. El texto de la canción está basado en la oración tradicional católica proclamada por Jesús de Nazaret y relatada en los evangelios de Mateo y Lucas. Comienza con una métrica de 6/8 en la tonalidad re_b mayor que se mantiene durante toda la canción. La estructura de *Padre Nuestro* se enmarca en una forma descrita de la siguiente manera: Intro – A – B. Inicia con una introducción de nueve compases y desde ese punto se anuncia el cambio constante de métrica, todas ellas con denominador 8.

El *Padre Nuestro* guarda íntimamente el sentimiento de himno religioso, en gran medida se refleja que la mano derecha desarrolla bloques de acordes repetidos y el bajo en negra con puntillo reforzando la armonía, todo esto mientras el cantante sigue su línea melódica. Los temas A y B van a estar bien definidos y responden a los cambios de intención en el texto.

El tema A comienza en el compás 10 y culmina en el 26; mientras que el B se desarrolla desde el compás 27 y hasta el final de la obra. Se debe destacar que en el compás 36 la canción retoma características del tema A, pero con cambios en la melodía, especialmente con la aparición de un do_b que se convertiría en un si natural, ello le da otra ambientación hasta terminar en re_b mayor.



Figura 28. Rango vocal de la canción *Padre Nuestro*

Fuente: elaboración propia.

La canción se recomienda para voces de registro medio y con un nivel técnico medio (Figura 28). De toda la colección de canciones es la de menor complejidad técnica e interpretativa.

Padre Nuestro

*Padre nuestro que estás en el cielo
santificado sea tu nombre
venga tu reino, hágase tu voluntad
como en el cielo, como en el cielo,
así también en la tierra.*

*Danos hoy el pan nuestro de cada día
y perdona nuestras ofensas
como nosotros perdonamos
a los que nos ofenden.*

*No nos dejes caer en tentación
mas líbranos del mal, mas líbranos del mal,
líbranos del mal porque tuyo es el reino,
reino, el poder y la gloria
por los siglos de los siglos Amén.*

Sabio encanto

La obra fue compuesta en 1997, año en que fue estrenada por la soprano María Marta López en el disco *Visión*. La grabación de este disco se realizó en Los Ángeles, EE. UU., junto con *Los Ángeles Chambers Ensemble* y *Composer Ensemble Los Ángeles*. Además, se llevó a cabo una grabación en versión cello y piano, en 2000, en el disco *Meditación* del cellista Álvaro González junto a José Francisco Víquez. La letra de la canción fue escrita por la soprano María Marta López en poesía de dos *stanzas* en verso libre.

“Sabio encanto” está estructurada con una forma Intro – A (3-24) – puente (25-27) – B (28-36) – B (37-48) – interludio solo piano (49-58) – A (59-79) – coda. La canción comienza con una introducción de tres compases en armadura de do mayor y una métrica de 2/4. En la introducción se percibe el uso de un acorde de do mayor 7 que resuelve a fa menor, estos pueden ser considerados acordes prestados de tonalidades cercanas. El tema A culmina con un acorde del séptimo grado mayor, con séptima menor en el compás 23 que se resuelve en una especie de cadencia hasta el compás 24 a do mayor.

Los compases 25, 26 y 27 sirven de enlace al cambio de tema e inicio de la nueva tonalidad: La \flat mayor. También, se cambia a métrica de 3/4 con una alteración del tempo que se indica como *più mosso*. El acompañamiento pianístico de este tema B se va a caracterizar por el uso frecuente de bloques armónicos en la mano derecha y un bajo en la mano izquierda (en la primera parte del tema Víquez usa una figura rítmica con valor total del compás y luego cambia la figuración a arpeggios de tresillos de corchea). El tema concluye en el compás 36. Asimismo, el compositor vuelve a retomar el tema B en el compás 38 y hasta el 48.

Entre el compás 49 y el 58 se distingue un interludio de piano, solo que toma elementos de la introducción y da inicio en tonalidad de la \flat mayor en el compás 49 y cambia la armadura a do mayor en el compás 54. Esta última tonalidad, definitivamente, se manifiesta hasta el compás 59, con el inicio de la recapitulación del tema A (Figura 29).

Figura 29. *Sabio encanto*. Compás 50, interludio

Fuente: elaboración propia.

Figura 30. Rango vocal de la canción *Sabio encanto*

Fuente: elaboración propia.

Al final, Víquez propone una coda en *boca chiusa* en la línea del canto a partir del compás 80, para terminar la obra con acorde de do 7.

Por las demandas del rango vocal y los requerimientos para interpretar esta canción, se recomienda para voces medias con un nivel intermedio (Figura 30).

Sabio encanto

*Como sabio encanto brilla para mí,
misterioso encuentro con mi soledad
siete veces verte, es una ilusión.
Con un simple mirar, mi entorno cambiarás,
en mi sueño hay claridad, duermo en tu regazo.*

*Pacificador encuentro con lo eterno,
eres principio eres fin en mis días.
Viste de lo etéreo mis humanos sentimientos,
renacer habrá en mi partida.*

¿Será?

La obra está fechada en el manuscrito en noviembre de 2003. El texto fue escrito por el poeta costarricense Eduardo Jenkins Dobles (1926-2007). La canción formó parte, en el 2016, del repertorio del recital de canciones costarricenses interpretadas por el tenor Ernesto Rodríguez y el pianista Manuel Matarrita en la Sala dei Marmi del Conservatorio Rossini en Pesaro, Italia, así como en la sala de conciertos de la Real Academia

de Arte de San Fernando de Madrid y dentro de las actividades del XII Festival of Song en Barcelona, España.

¿Será? inicia en tonalidad de la menor en métrica de 4/4. Se observa una introducción de dos compases donde resalta el bajo en la mano izquierda, mientras la derecha ejecuta bloques armónicos en corcheas. Se distingue en la canción una melodía agradable, permeada por la expresividad en tonalidad menor. La forma de la canción se describe de la siguiente manera: Intro – A (3-10) – A (11-18) – B (27) – puente – C (30-37) – Intro – A (40-47) – B (48-55) – Interludio (56-62) – D (63-71).

El acompañamiento, en la primera parte, se caracteriza por el uso frecuente de bloques armónicos de negras en la mano izquierda y la duplicación de la línea vocal en la mano derecha. Se produce una repetición del tema A en el compás 11, donde el compositor realiza modificaciones al ritmo y melodía de la mano derecha. Incluso crea bloques armónicos con ambas manos al final de la repetición en los compases 17 y 18.

En el tema B, Víquez no realiza modificaciones tonales, pero sí en el acompañamiento; de manera que se muestran los bloques armónicos en la mano derecha y un soporte del bajo en la izquierda. Los compases 28 y 29 sirven de transición hacia el nuevo tema.

El tema C comienza en el compás 30 y presenta una variación en el acompañamiento que pasa a realizar arpeggios de fusas en la mano derecha y mantiene el soporte de los bajos en la izquierda. Además, se produce un cambio en el acompañamiento entre los compases 34 al 37, donde las dos manos del acompañamiento pasan a ejecutar tresillos en bloques que, aunado al *gran rallentando* requerido, confieren al segmento un gran nivel de dramatismo y de clímax.

Entre los compases 40 y 55 se produce una recapitulación de los temas A y B. Seguidamente, aparece un interludio en 6/8 que funciona de preámbulo para la parte final, con acordes rellenos en intervalos de octavas en la mano derecha para dar apoyo al cantante. Para este final, Víquez vuelve a la métrica de 4/4 y realiza una modulación a la tonalidad paralela: la mayor.

La obra se recomienda para voces agudas con un manejo técnico afianzado con capacidad de dar soporte interpretativo a los requerimientos de la partitura y el texto (Figura 31).



Figura 31. Rango vocal de la canción *¿Será?*

Fuente: elaboración propia.

¿Será?

*Será que todo es mentira,
que aún no descubren las rosas
las esquivas mariposas,
será que el mundo no gira.*

*Que todo el cielo suspira
y que el sosiego retorne
y se convierta la ira
en lo que la suerte adorne.*

*Que el tiempo sea solamente el regazo
de la eterna residencia el abrazo,
de la pasión, de la nostalgia y del amor.*

*Será que todo es mentira,
que aún no descubren las rosas
las esquivas mariposas,
será que el mundo no gira.*

*Que todo el cielo suspira
y que el sosiego retorne
y se convierta la ira
en lo que la suerte adorne.*

*Tú serás quién hallará la fe
que fortalecerá mi amor, mi amor.*

Transparencia

Esta obra fue escrita en 1997 y ese mismo año fue grabada por la soprano María Marta López en el disco *Visión*. Asimismo, la canción forma parte del disco *Meditación*, grabado en 2000, como adaptación para violoncelo y piano del cellista Álvaro González.

La composición musical inicia en tonalidad de mi_b menor y en métrica de 6/8. La forma de la canción se puede describir de la siguiente forma: Intro – A – A – B – A – coda. Se puede observar una pequeña introducción de cinco compases, donde Viquez utiliza material melódico y armónico del final del tema A. En esta introducción, el compositor anuncia el acompañamiento constante de la mano derecha, en bloques de acordes en tresillos de corchea que va a usar durante la mayor parte de la canción.

El tema A inicia en el compás 6 y culmina en el compás 18 con una progresión cadencial VI 7 – iv 7 – vii° 7 – i. Luego de la progresión anterior, usa tres compases de transición, del 19 al 21, para luego repetir el tema A (incluida la progresión anterior). El acompañamiento en bloques de tresillos, en la mano derecha, se utiliza a lo largo del tema, varía solo en los tres compases de transición entre las dos repeticiones. La tonalidad se mantiene en mi \flat menor; sin embargo, Viquez utiliza, del compás 11 al 14, acordes extraños para realizar una progresión VI 7 – II 7 #6 – V 7 #7 – i 7.

Luego de tres compases puente ubicados entre el 35 y 37, el compositor inicia el tema B en el compás 38. Viquez en este tema efectúa un cambio de tonalidad a mi \flat mayor que se mantendrá hasta el compás 42. De igual manera, dentro de este tema B el compositor realiza otro cambio de tonalidad en el compás 43, esta vez a la mayor que permanece hasta el compás 48, momento en que da paso a la recapitulación del tema A en el compás 49. El tema B presenta múltiples cambios de métrica fluctuado entre 9/8 y 12/8. El acompañamiento cambia en esta sección, se utiliza la mano izquierda para duplicar la línea vocal y la derecha para hacer arpeggios de tresillos en corcheas. En este tema la voz se mantiene en formato de vocalizo sobre una sola vocal, sugerida en la partitura la “a”.

A partir del compás 49 se produce una recapitulación del tema A en la tonalidad original de mi \flat menor. Asimismo, en el compás 62 se percibe una recapitulación de la introducción que conlleva a una cadencia en los compases 65, 66 y 67, donde la línea vocal culmina con un pequeño vocalizo con la letra “a”.

La obra se recomienda para voces agudas con técnica vocal consolidada. Los retos técnicos para el cantante no solo se relacionan con la amplitud del registro de la canción, sino también con un manejo solvente del fraseo y de la proporcionalidad de las dinámicas (Figura 32).

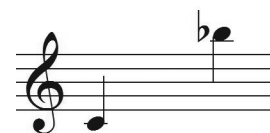


Figura 32. Rango vocal de la canción *Transparencia*

Fuente: elaboración propia.

Transparencia

*Guardas eterno en silencio todo aquel ayer,
la transparencia te envuelve otra vez,
miras después la frecuencia en el tiempo,
solo quedan momentos.*

Vergüenza

El texto de la canción fue escrito por la poetisa chilena Gabriela Mistral (1889-1957). El poema "Vergüenza" pertenece a la colección de poesía *Desolación* (1922), su primer libro publicado. La canción con el mismo nombre del poema fue escrita en agosto del 2008 y no ha sido estrenada formalmente.

La obra armónicamente no tiene una gran complejidad y empieza con la tonalidad de *reb* mayor; sin embargo, se advierte un cambio de tono en los compases 41, 57 y 66. Como es usual, Viquez realiza cambios constantes de métricas y fluctúa a lo largo de toda la canción entre 6/8, 9/8 y 12/8. Además, rítmicamente se destaca el uso de dosillos en la melodía del cantante y la mano derecha del piano, que se contraponen a los arpeggios de tresillo de corcheas en la mano izquierda en gran parte de la canción. Encontramos en la obra una introducción de dos compases que tiene parte del tema o insinúa el tema A. Esta introducción se recapitulará varias veces durante la obra. La forma de la canción es percibida de la siguiente manera: Intro – A (3-12) – puente (13-14) – A (15-24) – puente (25-26) – B (27-39) – puente (40) – C (41-65) – Intro – A (68-77) – coda.

El tema A se extiende desde el compás 3 hasta el 12. Sin embargo, luego se repiten los dos compases de la introducción en los compases 13 y 14. A partir del compás 15 y hasta el 24 se repite el tema A, pero con otro texto. En el compás 25 aparecen de nuevo los dos compases de la introducción, los cuales sirven de puente a manera de *leitmotiv* para dar paso al tema B, en el compás 27.

Ese tema B está comprendido entre los compases 27 y 39. En el compás 40 se percibe lo que se puede considerar como un puente utilizado modular de *reb* mayor a *do* mayor de la siguiente forma: se prepara la modulación en el compás 40 mediante becuadros en los tiempos 3 y 4, luego, Viquez realiza un acorde de *si* 7 que consideraría la sensible, para luego pasar a un *sol* 7 en el tercer tiempo que va a resolver a *do* mayor en el compás 41 (Figura 33).

Inmediatamente después de la modulación a *do* mayor, surge el tema C, el cual se desarrolla del compás 41 al 65. Además, los primeros 16 compases del tema C se caracterizan por estar formados por una estructura armónica y melódica única de 4 compases, que se repiten cuatro veces con diferente letra. También, se puede destacar que en el compás 57 el compositor realiza una modulación a la tonalidad paralela de *do* menor.

Figura 33. *Vergüenza*. Compás 40

Fuente: elaboración propia.

Finalmente, Viquez efectúa una modulación en el compás 66, regresa a la tonalidad original de re^b mayor. De igual forma, retoma la idea de los dos compases de la introducción y recapitula el tema A. Para concluir la canción el compositor efectúa una cadencia a partir del compás 76 y hacia el final de la obra.

Por el texto, la obra se recomienda para una voz femenina. El rango vocal sugiere que debe ser abordada por una voz aguda (Figura 34). El diseño de la línea vocal y los requerimientos que presenta la partitura sugieren cantantes de nivel medio o superior.

Figura 34. Rango vocal de la canción *Vergüenza*

Fuente: elaboración propia.

Vergüenza

*Si tú me miras, yo me vuelvo hermosa
como la hierba a que bajó el rocío,
y desconocerán mi faz gloriosa
las altas cañas cuando baje al río.*

*Tengo vergüenza de mi boca triste,
de mi voz rota y mis rodillas rudas;
ahora que me miraste y que viniste,
me encontré pobre y me palpé desnuda.*

*Ninguna piedra en el camino hallaste
más desnuda de luz en la alborada
que esta mujer a la que levantaste,
porque oíste su canto, la mirada.*

*Yo callaré para que no conozcan
mi dicha los que pasan por el llano,
en el fulgor que da a mi frente tosca
en la tremolación que hay en mi mano...*

*Es noche y baja a la hierba el rocío;
mírame largo y habla con ternura,
¡que ya mañana al descender al río
la que besaste llevará hermosura!*

Visión

Visión fue escrita en 1997 y dedicada a la soprano María Marta López, quien estrenó la obra el 2 de octubre de 1997, en la Sala Guihvi, durante un homenaje de conmemoración del cincuentenario de la muerte del escritor Roberto Brenes Mesén (1874-1947), autor de la poesía. La canción formó parte de las obras del disco compacto homónimo, grabado en 1997 por la soprano María Marta López.

La canción comienza con una introducción de 4 compases en métrica de 3/8 en tonalidad de si menor. A partir del quinto compás inicia la voz del cantante que recibe del piano un primer acorde en si menor con séptima, el cual se mantiene durante tres compases. Además, está escrita con la siguiente estructura: A (5-23) – B (24-38) – C (39-65) – A1 (66-70) – coda.

El tema A está comprendido desde el compás 5 al compás 24. En esta primera sección se produce un amplio desarrollo de material temático que fluctuará entre el si menor con séptima y la mayor, el sol \sharp aparece en muchos momentos de este tema. La armonización del acompañamiento pianístico se presenta a partir de bloques armónicos de corcheas en ambas manos. El acompañamiento no se muestra tan directo a la nota, sino que va formando acordes de séptima y novena como se puede observar en los compases 9, 10 y 11. En este primer tema llama la atención los dosillos en los compases 15 y 20 de la línea del cantante, ya que Viquez trata de dar otro efecto sonoro con este recurso rítmico.

El tema B inicia en el compás 24 con una modulación a la \flat mayor. Además de la tonalidad, también cambia el acompañamiento en el que la mano izquierda ejecuta arpeggios en semicorcheas, mientras la derecha duplica la melodía del cantante.

En el compás 35 vuelve a modular a re mayor y se mantiene solo por 4 compases, ya que vuelve a modular a la \flat mayor en el compás 38, con ello

da paso al inicio del tema C con la melodía sobre mi \flat . En esta sección el compositor usa acordes de rango más estrecho, por ejemplo, el de segunda para dar mayores disonancias en la obra. En el compás 40 el acompañamiento retoma el esquema de nota larga en el bajo, en la mano izquierda, y bloques de acorde de corcheas, en la derecha.

En el compás 66 retoma la primera parte del tema A que finaliza en el compás 70 con una cadencia que modula la tonalidad de la \flat mayor. Finalmente, Víquez cambia de forma inesperada a métrica de 4/4 y propone un vocalizo final usando un acorde de re \flat con sexta agregada y, al término de la obra, un re \flat 7.

Por el registro de la obra se recomienda para voces medias o agudas de nivel intermedio o superior (Figura 35).



Figura 35. Rango vocal de la canción *Visión*

Fuente: elaboración propia.

Visión

*No sé aun si estoy despierto,
vengo de un mundo de vida
donde nada existe muerto,
donde todo es luz divina.*

*Todo en el cosmos es un velo
de pensamientos y de ideas
y es la esencia de ese velo
Dios que cuando piensa, crea.*

*Hilo a hilo el universo
se bordó de pensamiento,
la materia es su reverso
pero siempre es pensamiento.
No sé aún si estoy despierto.*

Vocalise

La obra está fechada en el manuscrito en 1996, razón por la cual se considera como la primera canción escrita por Víquez de todas las que se presentan en la colección. Ha sido grabada dos veces: la primera, en 1997, por la soprano María Marta López en el disco *Visión*; y la segunda, en el año 2000, en *Meditación* del cellista Álvaro González en versión violoncelo y piano.

La canción empieza con una introducción de dos compases en métrica de 4/4 y en la tonalidad la menor, esto se percibe con claridad en la resolución de la sensible del segundo compás donde el sol# se mueve hacia la. La línea vocal de la obra se interpreta como vocalizo sobre la letra "a". La métrica de 4/4 se va a mantener en gran parte de la obra; sin embargo, se producen algunos cambios que giran en torno a las métricas 3/4, 6/8 y 9/8.

La forma musical de la obra se visualiza de forma muy clara, ya que los temas varían en cada cambio de tonalidad. La estructura según estos cambios de tonalidades se aprecia de la siguiente manera: Intro – A (3-9) – B (10-18) – C (19-37) – D (38-44).

El tema A empieza en el compás 3 y culmina en el compás 9. El acompañamiento en este tema comienza con arpeggios de corcheas en mano izquierda y duplicación de la melodía del vocalizo en la derecha, que se percibe hasta llegar al compás 6. Luego, las armonías en el piano cambian a bloques armónicos cargados de notas, como se aprecian en los compases 7 y 8 en la mano izquierda del acompañamiento. En estos últimos compases del tema A, la mano derecha realiza un contra canto con respecto a la línea melódica de la voz sobre una progresión armónica de $\text{IIb } 6 - \text{V}\# 7 - \text{i}$.

En el compás 10 modula a la tonalidad paralela, la mayor, con lo cual inicia el tema B. En este tema el compositor desliga la mano derecha del piano de la melodía del cantante y usa un registro más profundo en la parte pianística en los compases 11, 12 y 13.

El tema C comienza en el compás 18, donde se mantiene la tonalidad de la mayor en métrica de 6/8. En el acompañamiento se percibe cómo la mano derecha duplica la melodía de la línea vocal, mientras la mano izquierda realiza arpeggios en tresillos de corcheas. El tema concluye en los compases 36 y 37, los cuales sirven de transición hacia el nuevo tema con una nueva tonalidad.

Finalmente, el tema D va desde el compás 38, hasta el final de la canción. Este se introduce con un cambio de tonalidad a $\text{re}\flat$ mayor. El acompañamiento en los últimos compases cambia de tresillos de corcheas, en la mano izquierda, a arpeggios en semicorcheas, en la mano derecha, con lo cual se duplica la melodía de la voz. Al final de la obra se distingue una cadencia que termina con un $\text{si}\flat 7$ en el último acorde.



Figura 36. Rango vocal de la canción *Vocalise*

Fuente: elaboración propia.

Por registro y dificultad técnica la obra se sugiere para una voz de soprano con un registro sobre agudo consolidado y de nivel técnico superior (Figura 36).

Volverán las oscuras golondrinas

La obra fue compuesta en 2016 y dedicada al tenor Ernesto Rodríguez. El texto de la canción también es conocido como “Rima LIII” y fue escrito por el español Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). No tiene introducción e inicia directamente con anacrusa en la línea vocal. Comienza en la tonalidad de $re\flat$ mayor en métrica de 3/4. Se debe señalar que durante toda la canción se producen muchos cambios de métrica que fluctúan entre 2/4, 3/4 y 4/4. La estructura de la obra se enmarca en una forma A (1-13) – B (14-18) – C (19-36) – D (37-43) – puente (44-47) – B.

El tema A abarca del compás 1 al 13 y presenta múltiples cambios de rítmica que van entre 3/4 y 4/4. Del compás de 10 al 12 usa *glissandos* en el acompañamiento en ambas manos.

El tema B inicia en el mismo compás 14 y culmina en el 18. En este se producen grandes cambios en el acompañamiento con bloques armónicos presentes en ambas manos, los cuales acuerpan el nivel de dramatismo referido por el texto.

Entre el compás 19 y el 36, se despliega un segmento instrumental que se constituye en el tema C. El acompañamiento pianístico se presenta en la mano derecha con una melodía en intervalos de octava; mientras la mano izquierda se mantiene haciendo un diseño rítmico de tresillos en 3/8, de forma que se genera un contraste entre octavos en la mano izquierda y cuartos en la mano derecha.

En el compás 37, pasa a un tema D que modula a la tonalidad de la mayor, lo cual es un cambio curioso, ya que modula a la dominante de la paralela. En la mayor parte de este segmento Viquez usa el acompañamiento de tresillos en la mano izquierda y la duplicación de la melodía del cantante en la derecha. Este tema finaliza en el compás 43.

Del compás 44 al 46, el compositor cambia la armadura y despliega una progresión armónica descendente: fa menor – mi menor – re menor – do mayor. Luego, Viquez usa estos tres compases como puente, cambia a la tonalidad a $la\flat$ mayor, pero por solo dos por 2 compases.

El tema C se despliega desde el compás 47 al 51. Dentro de este tema el compositor utiliza una modulación a la mayor en el compás 49.

Para finalizar, en el compás 52 inicia una recapitulación de los temas A y B en la tonalidad original $re\flat$ mayor en métrica de 3/4.

La melodía de la canción se torna muy intensa en algunos momentos culminantes sugeridos por el texto (Figura 37). Además, se evidencia



Figura 37. Rango vocal de la canción *Volverán las oscuras golondrinas*

Fuente: elaboración propia.

un rango melódico que referencia la obra para voces agudas con un nivel técnico medio o superior.

Volverán las oscuras golondrinas⁹

*Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.*

*Pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha a contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres...
ésas... ¡no volverán!*

*Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar,
tu corazón de su profundo sueño
tal vez despertará.*

*Pero mudo y absorto y de rodillas
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido..., desengáñate,
así... ¡no te querrán!*

Voz interior

La canción fue escrita en 1997 y dedicada a la soprano Giselle Santamaría. Se estrenó el 2 de octubre de 1997 en el homenaje al cincuentenario de la muerte del escritor Roberto Brenes Mesén (1874-1947), autor del texto, realizado en la Sala Guihvi, en San Francisco de Dos Ríos.

Voz interior inicia con una introducción de 10 compases. Dentro de los aspectos característicos de la obra destacan los cambios de tonalidades y el uso constante de acordes ajenos a los tonos propuestos. Un ejemplo de esto se percibe en la tonalidad inicial de mib mayor, donde Viquez usa la alteración en el reb sobre el acorde de lab en el segundo compás. También se puede observar en el compás 7 cómo se presenta el acorde de sol disminuido séptima de dominante, hasta llegar al fa del compás 9. Por último, se observa en el compás 14, en el segundo y tercer tiempo,

⁹ El compositor utiliza como texto de la canción solo las *stanzas* 1, 2, 5 y 6 del poema original.

un acorde de do mayor 7 considerado un acorde prestado de la tonalidad paralela, movimiento que se vuelve común dentro de la escala menor armónica durante el desarrollo de la obra.

Rítmicamente, se percibe como peculiaridad el constante cambio de métrica que fluctúa entre 2/4, 3/4 y 4/4. El acompañamiento varía según los temas en que se divide la obra, por ejemplo, los temas A y B, del compás 11 al 38, se caracterizan por arpeggios de tresillos en corcheas en la mano izquierda y duplicidad de la melodía del cantante en la mano derecha (Figura 38).

Figura 38. *Voz interior*. Compás 12, tresillos de corchea en la mano derecha

Fuente: elaboración propia.

En la primera parte del tema C utiliza, en una métrica de 3/4, blanca con puntillo en la mano izquierda y giros melódicos en corcheas en la mano derecha. Para terminar la obra, en la segunda parte del tema C, el acompañamiento oscila entre bloques armónicos en ambas manos y bloques armónicos, en mano izquierda, y duplicación de la melodía del cantante en la mano derecha. Del compás 35 al 38, encontramos un segmento instrumental puente, el cual sirve de preámbulo para el cambio de tonalidad e inicio del tema C.

La canción requiere de recursos técnicos consolidados. Se sugiere para una voz media o aguda con un registro grave sólido. Por lo descrito, es una obra difícil de interpretar; razón por la cual se sugiere para cantantes de nivel superior (Figura 39).

Figura 39. Rango vocal de la canción *Voz interior*

Fuente: elaboración propia.

Voz interior

*Donde quiera están las huellas
de tu vista y de tu mano,
¡oh, señor del océano
y creador de las estrellas!*

*En un rayo de luz sellas
siete veces un arcano
y es tu rostro sobre humano
el que está en las cosas bellas.*

*Es la divina armonía de los mundos
noche y día tu pensamiento infinito,
y cuando el alma serena se concentra,
oye que suena tu palabra como un grito.*

Partituras

Alma mía

Texto y música:
José Francisco Viquez

$\text{♩} = 69$

Piano

mp

5 *a tempo*
mf

Un mi -

9 la - gro heen-con-tra-doen tu vi - da en tus

rit.

mf

11

o - jos lahu-mil-dad bon-da - do - sa en tu

13

f *mp*

bo - ca la son-ri-sagr-gu - llo - sa, en tus

15

f *mf*

la - bios la ter-nu-ra deun ni ño, es-tás en mi

17 *mp* *mf*
co - ra-zón. Al - ma mí - a sien-to que

17 *mp* *mf*

19 tú se-rás mi can-ción y mien - sue - ño lajn - que-bran-ta-ble

19

21 feen mi Cris - to la ven - tu - ro - sa fe dea -

21

23

Vocal staff for measure 23, showing a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody consists of a dotted quarter note followed by an eighth note, then a whole rest.

mar - te.

23

Piano accompaniment for measures 23-25. Measure 23 features a treble clef, two sharps, and a 3/4 time signature. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present. Measures 24 and 25 continue the accompaniment with similar textures.

26

Vocal staff for measure 26, showing a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The staff contains a whole rest.

26

Piano accompaniment for measures 26-27. Measure 26 features a treble clef, two sharps, and a 3/4 time signature. The right hand plays chords, and the left hand plays eighth notes. A dynamic marking of *ten.* is present. Measure 27 continues the accompaniment.

28

Vocal staff for measure 28, showing a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The staff contains a whole rest.

28

Piano accompaniment for measures 28-29. Measure 28 features a treble clef, two sharps, and a 3/4 time signature. The right hand plays a simple melody of quarter notes, while the left hand plays a complex rhythmic pattern of eighth notes. Measure 29 continues the accompaniment.

29

29 *mp* *8va*

31 *mf*

Pien - so que el mun - do es de mu - chos co - lo - res que se re -

31 *mf*

33

fle - jan so - lo en el a - mor. Cuan - do la du - da in -

33

35

va - de tu co - ra - zón

35

Detailed description: This system contains measures 35 and 36. The vocal line (top staff) begins at measure 35 with a half note 'va', followed by quarter notes 'de', 'tu', and 'co', and ends measure 36 with a half note 'ra' and a dotted half note 'zón'. The piano accompaniment (bottom two staves) features a treble clef with chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic hairpin is present above the vocal line, tapering from measure 35 to 36.

36

bus - cael a - mor,

36

f

f

Detailed description: This system contains measures 36 and 37. The vocal line (top staff) begins measure 36 with a dotted half note 'bus', followed by quarter notes 'cael' and 'a', and ends measure 37 with a dotted half note 'mor'. The piano accompaniment (bottom two staves) features a treble clef with chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic hairpin is present above the vocal line, tapering from measure 36 to 37. A forte (*f*) dynamic marking is placed above the vocal line at the start of measure 36 and below the piano accompaniment at the start of measure 36.

37

be - lloes a - mar.

37

mf

mf

Detailed description: This system contains measures 37 and 38. The vocal line (top staff) begins measure 37 with a dotted half note 'be', followed by quarter notes 'lloes' and 'a', and ends measure 38 with a dotted half note 'mar'. The piano accompaniment (bottom two staves) features a treble clef with chords and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic hairpin is present above the vocal line, tapering from measure 37 to 38. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is placed above the vocal line at the start of measure 37 and below the piano accompaniment at the start of measure 37.

38

Musical score for measures 38-39. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with a long slur over measures 38 and 39. The dynamic marking *mf* is present.

40

Musical score for measures 40-41. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is present.

43

Musical score for measures 43-44. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Un mi -" under measure 43. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is present.

47

la - gro heen-con-tra-doen tu vi - da en tus

47

mf

49

o - jos, lahu-mil-dad bon-da - do - sa en tu -

49

51

bo - ca, la son-ri-sagr-gu - llo - sa, en tus

mf *mf*

51

mf

53 *mp* *p*

la - bios, la ter - nu - ra deun ni ño es - tás en mi

55 *mf*

co - ra-zón. Al - ma mí - a sien-to que

57

tú se-rás mi can-ción y mien - sue - ño lain - que-bran-ta - ble

59 *f*

feen mi Cris - to

59 *f*

Detailed description: This system covers measures 59 and 60. The vocal line (treble clef) starts with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are "feen mi Cris - to". The piano accompaniment (grand staff) features a bass line with chords and a treble line with chords. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 12/8.

60

la ven - tu - ro - sa fe dea -

60

Detailed description: This system covers measures 60 and 61. The vocal line (treble clef) continues with the lyrics "la ven - tu - ro - sa fe dea -". The piano accompaniment (grand staff) continues with chords and melodic lines. The key signature and time signature remain the same as in the previous system.

61 *mf* *p*

mar - te. Al - ma mí - a.

61

Detailed description: This system covers measures 61 and 62. The vocal line (treble clef) starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are "mar - te. Al - ma mí - a.". The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of chords in the bass and treble. The key signature and time signature remain the same.

Amarte hoy

Texto y música:
José Francisco Viquez

Piano

$\text{♩} = 66$ *mp*

Dé - ja - me a -

mf *mp*

4 *ten. rall.* *mf a tempo*

mar - te hoy, dé - ja - mea - do -

ten. rall. *mf a tempo*

6 *ten. rall.* *f a tempo* *ten.*

rar - te hoy, e - na - mo - ré - mo - nos a -

ten. rall. *f a tempo* *col canto*

9 *mf* *rall.*

ho - ra y ma - ña - na Dios di - rá.

12 *f a tempo* *mf rall.*

Pue - do sen - tir tuj - mo - ción y ju -

14 *f a tempo* *mf rall.*

gar con el sue - ño dea - mar - te, pue - do sen - tir tuj - lu - sión y no

16 *ten.* *f a tempo* *mf rall.*

te de - ja - ré dea-mar. Quie-ro ju-gar al a - mor con tu

16 *ten.* *f* *mf rall.*

a tempo

18 *ten.* *f a tempo* *mf rall.*

cuer-po se - do - soy ar - dien - te, quie-ro ju-gar al a - mor con tus

18 *ten.* *f a tempo* *mf rall.*

20 *ten.*

la - bios yu - na can - ción.

20 *ten.* *a tempo* *mf*

2 2 2

22

22

rall.

25

f ten. a tempo

ten.

De - ja que te quie - ra hoy,

25

ten.

f

a tempo

28

mf ten.

ten.

mp ten.

de - ja que ju - gue - mos hoy, de - ja que tea - do - re

28

mf ten.

ten.

mp

31

hoy, y ma - ña - na Dios di - rá.

34 *f ten.* *ten.* *mf ten.* *ten.*

De - ja que te quie - ra hoy, de - ja que ju - gue - mos

37 *mp ten.*

hoy, de - ja que tea - do - re hoy,

40 *mf*

y más tar - de Dios di - rá, di -

40 *mf*

43 *f*

rá.

43 *f* *p*

46 *mf* *rall.*

Dé - ja - me a - mar - te hoy,

46 *mf* *rall.*

48 *a tempo* *rall.* *a tempo*

dé - ja - me - a - do - rar - te hoy, e - na - na - mo -

51 *ten.*

ré - mo - nos a - ho - ra y ma - ña - na Dios di -

54 *mf*

rá, Dios di - rá, Dios di - rá.

Ave María I

Texto: tradicional católico
Música: José Francisco Víquez

Moderato *mf*

8va A - ve Ma-rí - a

Piano *mp* *mf*

3 *poco rit.* *a tempo*

gra - ti - a ple - na, A - ve Ma-rí - a

3 *poco rit.* *a tempo*

5 *poco rit.* *a tempo*

5 gra - ti - a ple - na A - ve, A -

The musical score is written for voice and piano. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 12/8. The tempo is marked 'Moderato'. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The vocal line includes lyrics in Spanish. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), *poco rit.* (ritardando), and *a tempo*. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (3, 3, 5). The piano part includes a *8va* marking for the first system. The vocal line includes a *8va* marking for the first system. The piano part includes a *8va* marking for the first system.

7 *cresc.*

ve Ma - ri - a. Do - mi - nus te cum,

9 *mf* *f rit.*

be - ne - dic - ta, be - ne - dic - ta

11 *a tempo mf*

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

poco rit.

mf *più mosso*

13

ven-tris tu - i Je - sus A - ve Ma - rí - a

13

poco rit. *mf* *più mosso*

15

A - ve Ma - rí - a Ma - ter Dei.

15

rit. *f*

a tempo

17

O - ra pro - no - bis pe - ca - to ri - bus nunc

17

a tempo *mf*

19 *f* *p*

et in ho - ra mor - tis nunc et in ho - ra

21 *f rall.*

mor - tis. A - ve Ma - rí - a A - ve Ma - rí - a

24 *mf a tempo*

a - men. A - ve Ma - rí - a

27 *poco rit.* *a tempo*

gra - ti - a ple - na, A - ve Ma - rí - a

27 *poco rit.* *a tempo*

29 *poco rit.* *a tempo*

gra - ti - a ple na, A - ve, A -

29 *poco rit.* *a tempo*

31 *cresc.*

ve Ma - rí - a. Do - mi - nus te cum,

31 *cresc.*

33 *mf* *f rit.*

be - ne - dic - ta, be - ne - dic - ta

33 *mf* *f rit.*

35 *a tempo* *mf*

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

35 *a tempo* *mf*

37 *8va* *mf molto rall.* *ten.*

ven - tris tu - i Je - sus.

37 *mf molto rall.* *ten.*

Ave María II

Texto: tradicional católico
Música: José Francisco Víquez

Moderato

Piano

mp

rit.

3

mp

A - ve Ma -

3

a tempo
mf

mp

5

rí - a gra - ti - a

5

7 *cresc.*

ple - na, A - ve Ma -

9

rí - a gra - ti - a

11 *mf*

ple - na. Do - mi - nus

13 *f*

te - cum, A - ve Ma - ri -

15 *mf*

a. Et be - ne - dic -

17

ta be - ne - dic - ta

19

tu in - mu - li - e - ri - bus.

21

mp

O - ra pro - no - bis pe -

23

mf

ca - to - ri - bus Et in ho - ra

25 *rall*
mor - tis, A - ve Ma -

27 *a tempo* *mp rit.*
rí - a A - men

29 *f*
A - - - men.

Ave María III

Texto: tradicional católico
Música: José Francisco Víquez

♩ = 45
mp

A - ve Ma-rí - a gra-ti - a ple - na,

Piano

mp

3 *cresc.*

A - ve Ma-rí - a gra - ti a - ple-na

3 *cresc.*

5 *mp*

et be - ne-dic - ta in mu-li - e - ri - bus.

5 *mp*

7 *mp cresc.*

O - ra pro - no - bis et in ho - ra mor - tis

mp cresc.

9 *p*

A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a,

p

11 *ova*

A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a,

ova

13 *mf*

O-ra pro-no - bis pec - ca - to - ri - bus A - ve Ma - rí - a,

16 *mf*

A - ve Ma-rí - a et be - ne - dic - ta

18

in mu - li - e - ri - bus. o - ra pro-no - bis

20

pe - ca - to - ri - bus et - in o - ra mor - tis

20

22

A - ve Ma - ri - a.

22

24

24

26

26

rall.

28

a tempo
mp

A - ve Ma-rí - a gra-ti - a ple - na,

28

a tempo
mp

30

A - ve Ma-rí - a gra - ti a - ple-na

30

32 *mp*

et be - ne-dic - ta in mu - li - e - ri - bus.

34 *cresc.*

O - ra pro-no - bis et in ho - ra mor - tis

36

A - ve Ma - ri - a, A - ve Ma - ri - a,

38

mp cresc.

A - ve Ma - rí - a, A - ve Ma - rí - a

38

mp cresc.

mp cresc.

40

o - ra pro - no - bis pec - ca - to - ri - bus, A - ve Ma -

40

42

p

rí - a, A - ve Ma - rí - a. A - mén.

42

p

p

Blasón

Texto: José Santos Chocano
Música: José Francisco Viquez

$\text{♩} = 69$ *mf*

Canto

Yo soy el can - tor de A -

Piano

pp *mf*

4

mé - ri - ca au - tó - to - noy sal - va - je: mi

7

li - ra tie - ne un al - ma, mi can - to un i -

10

deal. Mi ver - so no se me - ce col -

10

Musical score for measures 10-12. The vocal line (bass clef) features a melodic line with lyrics. The piano accompaniment (grand staff) consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. A crescendo hairpin is present above the vocal line.

13

gan - do deun ra - ma - je con un vai - vén pau -

13

mf

Musical score for measures 13-15. The vocal line (bass clef) continues the melody. The piano accompaniment (grand staff) features more complex chordal textures in the right hand. A crescendo hairpin is present above the vocal line, and a *mf* dynamic marking is placed above the piano part.

16

sa - do deha - ma - ca tro - pi - cal... con

16

Musical score for measures 16-18. The vocal line (bass clef) concludes the phrase. The piano accompaniment (grand staff) continues with chordal accompaniment. A crescendo hairpin is present above the vocal line.

19

Vocal line for measures 19-22. The melody is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat. It features a mix of eighth and quarter notes, with some slurs and dynamic markings.

un vai - vén pau - sa - do deha - ma - ca tro - pi - cal...

19

Piano accompaniment for measures 19-22. The right hand features dense chordal textures with many beamed notes, while the left hand plays a simple bass line. The piece is in 4/4 time with a key signature of one flat.

23

Vocal line for measures 23-24. Measure 23 is a whole rest. Measure 24 begins with a half note followed by two eighth notes. A tempo marking of quarter note = 60 and a dynamic marking of *f* *heroico* are present.

Cuan - do me sien - to

23

Piano accompaniment for measures 23-24. Measure 23 has a dynamic marking of *f* *legato*. Measure 24 has a dynamic marking of *f* *heroico*. The piano part features chords and moving lines in both hands.

27

Vocal line for measures 27-30. The melody includes a triplet in measure 30. A dynamic marking of *f* is present at the start of measure 27.

In - ca, le rin - do va - sa - lla - jeal sol, que - me dael

27

Piano accompaniment for measures 27-30. The piano part features chords and moving lines in both hands, including a triplet in the right hand in measure 30.

30

ce - tro de su po - der re - al; cuan - do me sien - to his -

30

33

pa - no y e - vo - coel co - lo - nia - je pa - re - cen mis es - tro - fas trom -

33

36

pe - tas de cris - tal.

36

39

mf

Bass clef staff for measures 39-40. Measure 39 contains a whole rest. Measure 40 begins with a melodic line starting on a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, D2, and C2.

Mi fan - ta - sí - a vie ne

39

Piano accompaniment for measures 39-40. Measure 39 features a block chord of G2, B1, and D2. Measure 40 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line in the left hand with quarter notes.

mf

41

f

Bass clef staff for measures 41-42. Measure 41 continues the melodic line from measure 40. Measure 42 begins with a melodic line starting on a half note G2, followed by quarter notes F2, E2, and D2.

deun a-bo-len - go mo - ro: los An-des son de pla - ta

41

Piano accompaniment for measures 41-42. Measure 41 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line in the left hand with quarter notes. Measure 42 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line in the left hand with quarter notes.

f

43

mf

f

Bass clef staff for measures 43-44. Measure 43 continues the melodic line from measure 42. Measure 44 contains a whole rest.

pe - roel le-ón, de o - ro,

43

Piano accompaniment for measures 43-44. Measure 43 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line in the left hand with quarter notes. Measure 44 features a melodic line in the right hand with eighth notes and a bass line in the left hand with quarter notes.

mf

f

45

mf

Bass line for measures 45-46, featuring a melodic line with a flat key signature and a steady eighth-note accompaniment.

y las dos cas - tas fun - do con é - pi - co fra - gor.

45

mf

Piano accompaniment for measures 45-46, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a flowing eighth-note melody, and the bass staff has a steady eighth-note accompaniment.

47

cres.

Bass line for measures 47-48, continuing the melodic line from the previous system with a crescendo marking.

Y las dos cas - tas fun - do con é - pi - co fra - gor,

47

cres.

Piano accompaniment for measures 47-48, with a crescendo marking in the treble staff.

49

f

mf

Bass line for measures 49-50, starting with a forte dynamic and a key change to D major.

con é - pi - co fra - gor. Mi san - greses - pa - ño - la ein -

49

mf

Piano accompaniment for measures 49-50, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. A sixteenth-note chordal texture is present in the bass staff in measure 49.

51

51

cai - coes el la-ti - do; y de no ser po-e - ta, qui -

51

51

53

53

zás yohu-bie-ra si - do un blan - co a-ven-tu - re - roun

53

53

55

55

in - dioem-pe-ra-dor. la san - gres es-pa-ño - la ein -

cres. poco a poco

55

55

cres. poco a poco

57

Vocal line for measure 57, bass clef, key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes with slurs.

cai - coes el la-ti - do; y de no ser po-e - ta qui -

57

Piano accompaniment for measures 57-58. The right hand features a continuous eighth-note pattern, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Both hands are marked with slurs.

59

Vocal line for measure 59, bass clef, key signature of two sharps. The melody includes a slur and a fermata over the final note.

zás yohu-bie-ra si - do un blan - coa-ven-tu-re - ro oun

59

Piano accompaniment for measures 59-60. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Slurs are present in both hands.

61

Vocal line for measure 61, bass clef, key signature of two sharps. The melody features a slur and a fermata over the final note. A dynamic marking of *ff* is placed above the first note.

in - dioem-pe - ra - dor.

61

Piano accompaniment for measures 61-62. The right hand plays eighth-note patterns, and the left hand plays a similar accompaniment. A dynamic marking of *ff* is placed above the first note in the left hand. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Duérmete apegado a mí

Texto: Gabriela Mistral
Música: José Francisco Víquez

Moderato

Piano

mf

4 *mf*

Ve - llon - ci - to de mi car - ne

4 *mf*

7

que en mien-tra-ña yo te - jí, Ve - llon-ci-to tem-blo-

7

LH

10 *p* *mp* *mf* ten

ro-so ¡duér-me - te! ¡duér-me - te! ¡duér-me - tea - pe - ga - doa

14 *mp* *mf*

mí! (bocca chiusa)

17 *mf*

19 *cresc.*

La per - diz duer - meen el

19 *cresc.*

RH 13 LH 13 RH 9

LH

20

tri - go

20 *8vb* 3

3

21 *cresc.*

es - cu - chán - do - lo la -

21 *cresc.*

RH 13 LH 13 RH 9

LH

22

23

mf

no te tur - ben mis a -

mf

RH

LH

24

lien - tos, ¡duér - me - te!

26 *mf*

¡duér-me - te! ¡duér-me-tea - pe-ga - doa mí! ¡duér-me - te!

26 *mf*

30 *mp* *p*

¡duér-me-te, a - pe-ga-doa mí;

30 *mp* *p* *mf*

34

34

37 *mp*

(Bocca chiusa)

41 *mp* *pp* *p*

No res-ba-les de mi bra-zo: ¡duér-me-te! (Bocca chiusa)

45 *mp* *mf*

¡duér-me-te-a-pe-ga-doa mí!

49

49

51

a tempo mp

51

rall.

mp a tempo

Yer-be - ci - ta tem - blo - ro - sa

54

ten.

54

ten.

a - som - bra - da de vi - vir, no res - ba - les de mi bra - zo

54

ten.

58

¡duér - me - te! (Bocca chiusa)

58

61 *pp*

¡duér - me - tea - pe - ga - doa mí!

61

pp

63

cresc.

Yo que to - do lo he per -

63

cresc.

RH LH RH LH

13 13 9

64

di - do

8^{vb} - - - - - 3

65 *cresc.*

aho - ra tiem - blohas - tael dor -

cresc.

13 LH RH 9

66

mir.

3

67 *mf*

No res - ba - les de mi

67 *mf*

LH RM

12

68

bra - zo:

68

LH RM

8

69

¡duér-me - te! ¡duér-me - te! ¡duér - me - tea - pe - ga - doa

69

3 3

72

mí! ;duér - me - te! ;duér - me - te,

75

a - pe - ga - doa mí!

78

p *rall. molto*

a mí.

p *pp* *poco rit.*

El aire

Texto: Eduardo Jenkins Dobles
Música: José Francisco Viquez

♩ = 60

mf

Yo te qui - sie - ra a

Piano

pp

mf

5

ve - ces de - te - ni - do pa - ra que

5

8

ten - gas tiem - po de en - tre - gar - me fra - gan - cias

8

mf

mf

11 *f*

re - co - gi - das en el mon - te,

14 *mp* *mf*
ten.

yo te qui - sie - ra te qui - sie - ra

17 *mf*

Yo te qui - sie - ra a

21

ve - ces de - te - ni - do pa - ra que ten - gas tiem -

25

po deen-tre - gar - me fra-gan - cias re - co - gi - das en el

29

mon - te yo te qui-sie - ra te qui - sie - ra

33 *mf* *ten.*

Yo te qui - sie - ra a ve - ces vo-lan-

33 *mf* *ten.*

37 de - ro pa - ra que mis pa - la - - bras di - se -

37 *mf* *ten.*

41 *f* *mf*

mi - nes en las le - ja - nas

41 *f* *mf*

43 *mf*
 tie - - - rras "a"

43 *mf*

45 *p*

45 *p*

48 *mf dolce sosteniendo*
 y re - gre-ses tra-

48 *mf cantabile* *mf dolce sosteniendo*

52

yén-do-me re-do-bles de tam-bo-res, las flau-tas deo-tros

55

bos - ques y los him-nos que can-tan o - tros pue - blos.

58

mf

62 $\text{♩} = 60$

mf

3 3 3 3 3 3 3 3

65 *mf*

y re - gre-ses tra -

mf

3 3 3 3 3 3 3 3

68 *mf*

yén-do-me re-do- bles de tam-bo-res, las flau-tas deg-tros

mf

2 3 3 3

71 *rit.*

bos - ques y los him - nos que can - tan o - tros pue - blos.

74

f a tempo espress. *mf*

77 *a tempo*

p rit. *mf a tempo*

Yo te qui-

81 *mp*

sie - ra a ve - ces de - te - ni - do pa - ra que

85

ten - gas tiem - po de en - tre - gar - me fra - gan - cias re - co - gi - das

89 *f* *mf* *ten.*

en el mon - te yo te qui - sie - ra te qui -

93

93
sie - ra

93

93
mf

96

96
mf
Yo te qui - sie - ra a ve - ces de - te -

96

96

99

99
ni - do pa - ra que ten - gas tiem -

99

99

102

po deen - tre - gar - me fra - gan - cias re - co - gi - das

105

en el mon - te yo te qui - sie -

108

ra te qui - sie - ra Yo te qui -

112 *ten.*

sie - ra a ve - ces vo - lan - de - - -

ten.

115

ro pa - ra que mis pa - la - - -

117 *f* *mf*

- - bras di - se - mi - nes en

117 *f* *mf*

119 *decresc.*

las le - ja - nas tie - - -

121 *p*

rras "a"

123 *pp*

123 *pp*

En paz

Texto: Amado Nervo
Música: José Francisco Viquez

♩ = 70 mf

Muy cer - ca de mi o - ca - so

Piano

3

yo te ben - di - go vi - da por - que

5

nun - ca me dis - te es - pe - ran - za fa - lli - da ni tra -

7

ba - jos in - jus - tos ni pe - nain - me - re - ci - da

9

mf

11

f *rall. molto* *a tempo* *mf*

Por - que

13

ve - o al fi - nal de mi ru - do ca - mi - no que yo

mf

15

fui el ar - qui - tec - to de mi pro - pio des - ti - no que siex -

mf

17

tra - je la miel o la hiel de las co - sas fue por

19 *rall.*

queen e - llas pu - se hiel o mie - les sa - bro - sas.

21 *a tempo*
mf

Cier - to a mis lo - za - ní - as vaa se -

23

guir el in - vier - no más

25 *rall.* *a tempo*

tú no me di - jis - te que

27

ma - yo fue-seg-ter - no.

29 *mf* *a tempo*

Ha - llé sin du - da

31

lar - gas las no - ches de mis pe - nas mas

33

no me pro-me-tis-te tú so-lo no-ches bue-nas yen

35

cam-bio tu veal-gu - nas san - ta - men - te se-re - nas

rit.

37 *mf*

A - mé, fui a - ma - do, el sol a - ca - ri - ció mi

37 *mf*

39 *f con toda la voz*

faz. Vi-da na-da me

39 *f*

8va

mf rall. molto

41 de - bes vi - daes - ta - mos en paz.

41 *mf rall. molto*

7

no - che con suin-son - da - ble quie-tud

mf

9

y suim - po - nen - te cie - lo de

11

lu - na, nos sor-pren - de con su

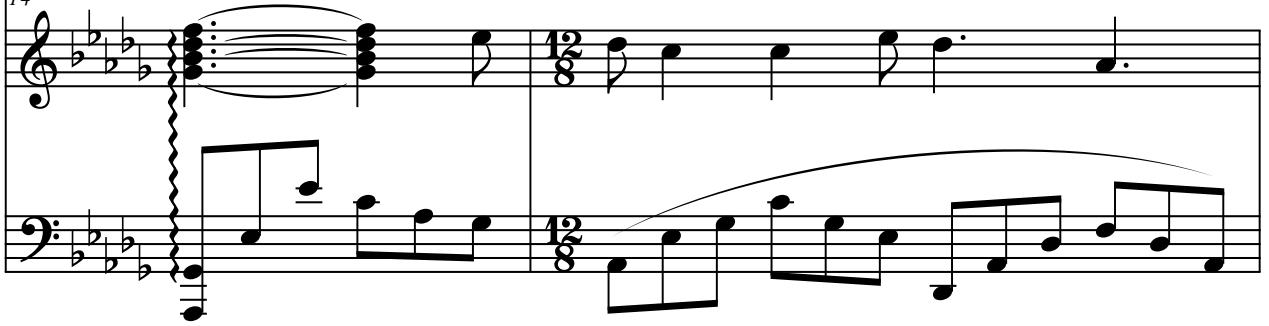
mf

14

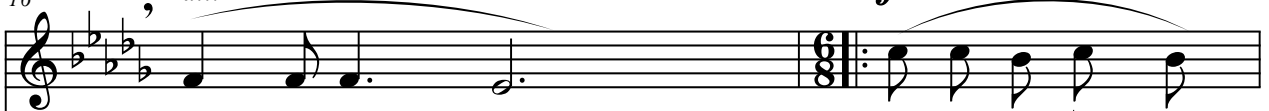


ma - giay con su mis - te - rio

14

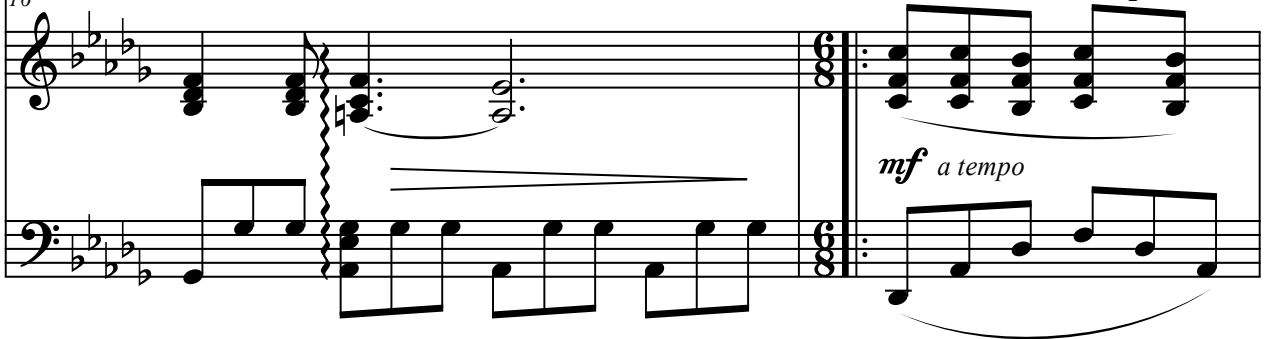


16



que for - tu - na. To - ma mi ma - no

16

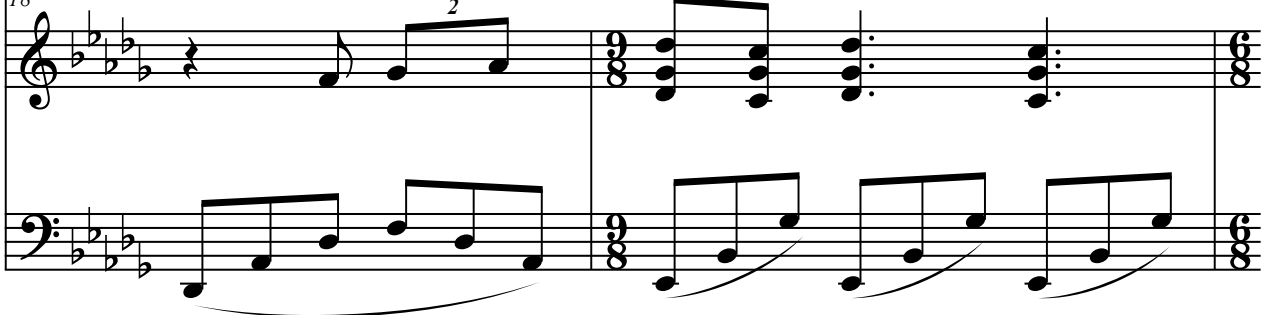


18



ca - mi - na a mi la - do

18



20

yen - ton - ces te di - ré un ver - soa -

23

molto rall. *mf a tempo*

pa - sio - na - do. Yen e - se
Y lue - go

26

mis - moins - tan - te la no - cheos - cu - ra
con - tem - plar - la no - ceos - cu - ra

29 *mf*

meen - se - ña - raa vi - vir
 pa - ra so - ñar a - mor,

29 *mf*

31 *rall.*

meen - se - ña - raa vi - vir
 pa - ra so - ñar a - mor.

31 *mp*

mp

33 *mf* *a tempo*

sin a - mar - gu - ra.
 con tual ma pu - ra.

33 *mf*

36

Moderato

Musical score for measures 36-38. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has rests for measures 36-38. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is present. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

39

Musical score for measures 39-42. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has rests for measures 39-42. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is present. The key signature has two sharps and the time signature is 4/4.

43

Musical score for measures 43-46. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has rests for measures 43-45 and then the lyrics "Has-ta que" in measure 46. The piano accompaniment features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is present in measure 43, *rit.* in measure 44, and *f* in measure 46. A triplet of eighth notes is marked in measure 45. The key signature has two sharps and the time signature is 4/4.

47

lăin - vi - si - ble dan - za de luz yar - mo - ní - a nos

mf

50

lle - ve a la au - ro - ra nos lle - ve a la glo - ria deun nău - vo

ten *p rit.*

p rit. 3

52

dí - a. To - ma mi ma - no

mf a tempo

mf a tempo

Sub

54

ca - mi - na a mi la - do yen-ton - ces

57

te di - ré un ver - soa - pa - sio - na - do.

61

Yen e - se mis - mojns - tan - te la no - cheos - cu - ra
 Y lue - go con - tem - plar la no - cheos - cu - ra

65 *rall.*

meen - se - ña - raa vi - vir meen - se - ña -
 pa - ra so - ñar a - mor, pa - ra so -

65

rall.

68

raa vi - vir sin a - mar - gu - ra.
 ñar a - mor con tual - ma pu - ra.

68

72 *f* *ten*

con tual - ma pu - ra.

72 *ten*

Margarita

Texto: Rubén Darío
Música: José Francisco Viquez

$\text{♩} = 70$

Piano

mf

4 *mf*

¿Re - cuer - das que que - rí - as ser u - na Mar - ga - ri - ta Gau -

7 *mf*

7 tier? Fi - joen mi men - te tuex - tra - ño ros - troes - tá, tuex - tra - ño ros - troes -

10 *mf*

tá, tux - tra - ño ros - troes - tá, cuan -

13

do ce - na - mos jun - tos, en la pri - me - ra ci - ta, en

mf

15

u - na no - chea - le - gre que nun - ca vol - ve - rá,

17 *mp* *ten.*

que nun-ca vol - ve - rá. Tus

19

la - bios es - car - la - tas de púr - pu - ra mal - di - ta sor -

21

bí - an el cham - pa - ña de fi - no Ba - cca - rat,

23 *ten.* *p*

de fi - no Ba - cca - rat; tus de - dos des - ho - ja - ban la

23 *ten.* *p*

26 *f* *p* *mf*

blan - ca mar - ga - ri - ta: si... no... si... no...

26 *f* *p* *mf*

29 *p*

¡y sa - bías que tea - do - ra - ba ya!

29 *p*

30 *p* *f* *rall.* *a tempo* *mf* *p*

si... no... si... no...

32 *mp* 3

¡y sa-bías que tea-do-ra-ba ya!

35 *mf* *8va* 2

38

Des-

38

41

a tempo

pués ¡oh flor de his - te - ria! llo - ra - bas y re -

41

mf a tempo

44

í - as, tus be - sos y tus lá - gri - mas tu - veen mi bo - ca

44

47 *f*

yo; tus ri - sas, tus fra -

49

gan - cias, tus que - jas fue - ron

51 *mf*

mí - as. Yen u - na tar - de tris - te de

53

los más dul-ces dí - as, la muer - te la ce - lo - sa por

53

56

ver si me que-rí - as, co - mo au - na mar - ga - ri - ta dea -

56

58

mor te de - sho - jó. *sva*-----,

58

Me tuviste

Texto: Gabriela Mistral
Música: José Francisco Viquez

♩.=50

Piano

mf

5

10

cresc.

15

Musical staff for vocal line, measures 15-19, showing rests.

15

Piano accompaniment for measures 15-19, featuring arpeggiated chords and a steady eighth-note bass line.

20

Vocal line for measures 20-23, starting with a key signature change to three sharps and a dynamic marking of *mf*.

vocalise.....

20

Piano accompaniment for measures 20-23, including dynamic markings of *mf*.

24

Vocal line for measures 24-27, including a dynamic marking of *mp*.

24

Piano accompaniment for measures 24-27, including a dynamic marking of *mp*.

28 *mf* *mp*

32 *mf*

36 *mf* Canción de cuna

Duér - me - te, mi

41

ni - ño, duér - me-te son - rien - do, quees la ron - da deas - tros,

ni - ño, duér - me-te son - rien - do, quees la ron - da deas - tros,

41

46

que te va me - cien - do. Go - zas-te la luz y fuis-te fe-

que te va me - cien - do. Go - zas-te la luz y fuis-te fe-

46

51

liz. To - do bien tu - vis - te al te-ner mea - mí.

liz. To - do bien tu - vis - te al te-ner mea - mí.

51

56 *poco rit.* *mf a tempo*

Duér - me-te, mi ni - ño, duér - me-te fe - liz, quees la Tier - naa-

56 *poco rit.* *mf a tempo*

61 *mp poco piú mosso*

man - te que te va me - cien - do. Mi - ras-te laar-

61 *mp poco piú mosso*

65

dien - te ro - sa car - me - sí. Es - tre-chas - teal mun - do:

65

70 *mf* *Tempo primo*

mees-tre-chas-tea mí. Duér-me-te, mi ni-ño, duér-me-te son-

75

rien-do, quees Dios en la som-bra el que va me-cien-do.

80 *cresc. molto rall.*

Duér - me - te mi ni - ño

Mundo de ilusiones

Texto: Hiram Castro

Música: José Francisco Viquez

Lento a piacere quasi recitativo

mp

A - no - che tu veun sue - ño, el sue - ño más her - mo - so,

Piano *mp*

3

¿quién po - drá cre - er - me? ¿quién mees - cu - cha - rá? Yes queal des - per -

6

tar, mi sue - ñoes - tá fren - tea mis o - jos, mi sue - ño

9 *Rallentando e molto espressivo* *mf* *meno mosso con sentimento*

mi sue-ño-res tú. *mf* Mí-ra-me, mí-ra-me los

13 *mf*

o - jos, bé - sa - me, con tus la-bios ro - jos,

16 *mf poco acc. e cres.*

y mi mun-do cam - bia - rás, y mi mun-do can - ta - rá

18 *mf* *Rallentando e molto espressivo* *mf* *a tempo espress.*

con u - na can - ción a - pa - sio - na - da.

18 *mf* *mf*

21 *mf*

Tú mee-

25 *ten.* *cresc.*

le - vas has - tael ser su - pre - mo, un ins - tan - teu - nae - ter - ni -

27

Vocal line for measures 27-29. The melody starts with a whole rest, then a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. There are triplets of eighth notes in measures 28 and 29. Dynamics include *f* and accents.

dad.

Túy yo so - mos un mun - do de i - lu -

27

Piano accompaniment for measures 27-29. The right hand features triplets of eighth notes and quarter notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* and accents.

30

Vocal line for measures 30-32. The melody consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. There is a triplet of eighth notes in measure 31. Dynamics include *mf* and accents.

sio - nes,

un co - mien-zou-nahis-to - ria sin fi - na - al.

30

Piano accompaniment for measures 30-32. The right hand has quarter notes and a triplet of eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and accents.

33

Vocal line for measures 33-35. The melody consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. There is a triplet of eighth notes in measure 34. Dynamics include *p* and *rit.*

Si noes-tás, to-does som - bra

por que túe - res miex-is - ten -

33

Piano accompaniment for measures 33-35. The right hand has quarter notes and a triplet of eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* and *rit.*

35 *mf*

cia Túy yo so - mos un

37 *f ten.* *mf* *f ten.*

mun-do dej-lu-sio-nes, un co-mien-zo un ahi - to - ria sin fi-nal.

f *mf* *f*

39 *p*

Si noes-tás to-does som - bras por que túe - res miex-is - ten -

p

41 *mf*

cia. *Mí - ra - me, mí - ra - me* los o - jos,

41 *mf*

44 *mp* *poco acc. e cres.*

bé - sa - me con tus la - bios ro - jos, y mi mun - do cam - bia - rás,

44 *mp* *poco acc. e cres.*

47 *Rallentando e molto espressivo* *ten.*

y mi mun - do can - ta - rá con u - na can - ción a - pa - sio - na - da.

47 *ten.*

50

f ten.

Túy yo so-mos un mun - do de i-lu-sio - nes, un co-mien-zou-nahis-

50

ten.

f *col canto*

52

f ten.

mf rall.

to - ria sin fi-nal. Un mun - do de i-lu-sio - nes,

52

ten.

mf rall.

55

u-nahis-to - ria sin fi - nal.

55

mf

No me mueve, mi Dios, para quererte

Texto: Santa Teresa de Jesús
Música: José Francisco Viquez

Moderato (♩ = 76)

Piano

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is Moderato, with a quarter note equal to 76 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-3) shows the piano introduction with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system (measures 4-6) continues the piano accompaniment with triplets. The third system (measures 7-9) introduces the vocal line, which begins with the lyrics 'No me mue-ve, mi Dios, pa-ra que-'. The piano accompaniment in this system includes a piano (p) dynamic and continues with triplets. The vocal line is marked mezzo-forte (mf) and features a triplet in the final measure of the system.

10 *f*

rer - te el cie - lo que me tie - nes pro-me - ti - do, ni me

13 *mp*

mue-ve el in-fier - no tan te - mi - do, pa-ra de - jar por e - so deo-fen-

16

der - te.

cresc. *rall*

20 *tempo primo mp*

Tú me mue - ves, se - ñor, mue - ve - me! ver - te cla -

20 *tempo primo mp*

23 *f*

va - do en u - na cruz yes - car - ne - ci - do, mué - ve - me ver tu cuer - po tan he -

23 *f*

26 *rall mp*

ri - do, mué - ven - me tus a - fren - tas y tu muer - te.

26 *rall mp* *a tempo mp cresc.*

29

29

rall

32

mp poco mosso cresc.

Mué-ve-meen - fin, tua-mor, yen tal ma - ne - ra queaun-

32

mp poco mosso cresc.

35

f

que nohu-bie-ra cie - lo, yo tea - ma - ra, yaun -

35

f

37

que no hu-bier-rain - fier - no, te te - mie - ra.

37

mf

40

No me tie - nes que dar por - que te

40

mp cresc.

43

quie - ra, pues aun - que lo que es - pe - ra es - pe -

43

45 *f* *ten.*

ra - ra, lo mis - mo que te quie - ro, lo

48 **Lento marcato**

mis - mo que te quie - ro, te qui -

50 *a tempo*

sie - ra.

Padre Nuestro

Texto: oración cristiana
Música: José Francisco Viquez

$\text{♩} = 68$

Piano *mp*

4

7

rit.

10 *mf* *a tempo* *cresc.*

Pa - dre nues - tro quees - tás en el cie - lo san - ti - fi -

10 *mf* *a tempo* *cresc.*

12

ca - do se - a tu nom - bre

12

14

ven - ga tu rei - no, há - ga - se tu vo - lun - tad

14

16 *ten.*
co-moen el cie - lo, co-moen el cie - lo, a - sí tam-bién en la

16 *ten.*

18 *mf*
tie - rra. Da - nos hoy _____ el pan

18 *mf*

20
nues - tro de ca - da dí - a y per -

20

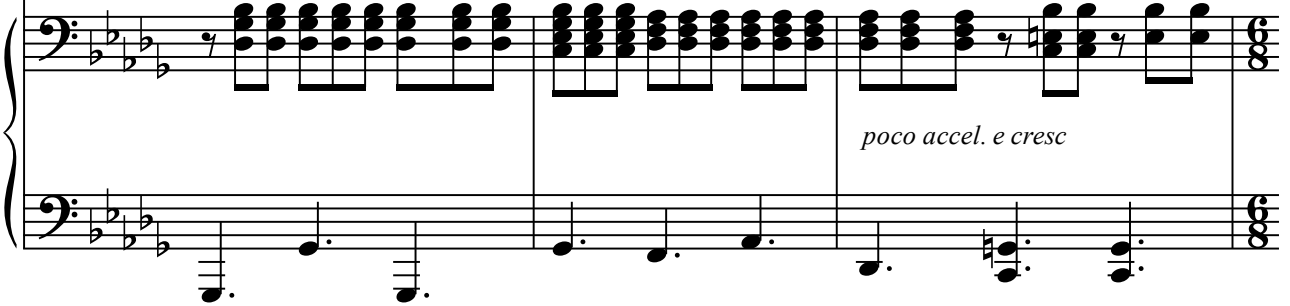
22

poco accel. e cresc



do - na nues-tras o - fen - sas co - mo no - so - tros per-do -

22



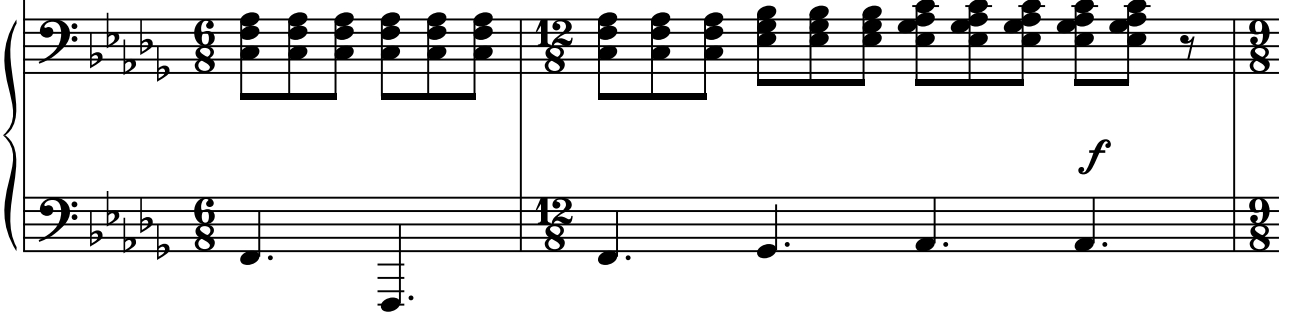
poco accel. e cresc

25



na-mos a los que nos o - fen - den.

25



f

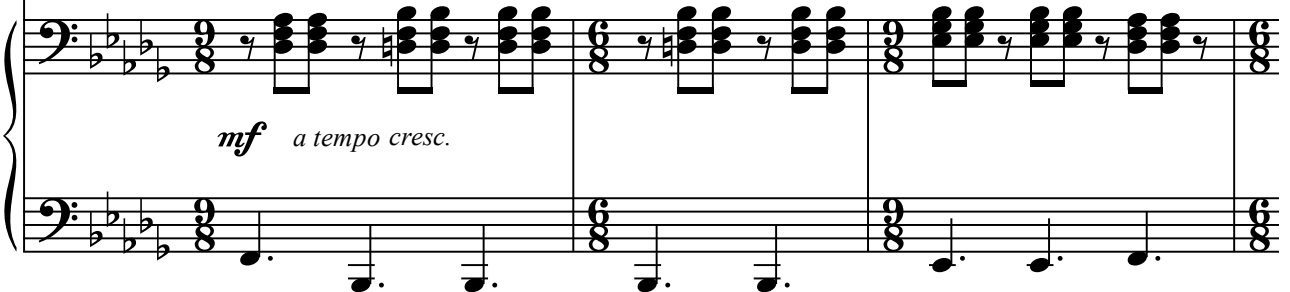
27

mf a tempo cresc.



No nos de-jes ca - er en ten - ta - ción mas lí - bra-

27



mf a tempo cresc.

30

f *rit.*

nos del mal, mas lí - bra - nos del

30

f *rit.*

33

a tempo

mal, lí - bra - nos del mal. Por-que

33

a tempo

36

cresc.

tu - yoes el rei - no, el po - der y la

36

a tempo cresc.

39 *f* glo - ria *mf* por los si - glos de los

f *mf* *col canto*

41 si - glos A - mén,

mp *mp*

43 A - mén.

f *rit.*

Sabio encanto

Texto: María Marta López
Música: José Francisco Viquez

$\text{♩} = 80$

mf

Co - mo sa - bioen -
a tempo

Piano

mf *rit.* *mf* Legato

5 *mf*

can - to bri - lla pa - ra mí, mis - te - rio - soen -

5 *mf*

9

cuen - tro con mi so - le - dad sie - te ve - ces

9

13

ver - te, es u - naj - lu - sión.

17 *mf* *Animato e cresc.*

Con un sim - ple mi - rar, mien - tor - no

mf *Animato e cresc.*

20 *ten.*

cam - bia - rás, en mi sue - ño hay cla - ri - dad,

ten.

23

rit.

duer - moen tu re - ga - zo.

23

rit.

mf a tempo

26

mf piú mosso

Pa - cí - fi - ca - dor en -

26

mf piú mosso legato

30

mf

cuen - tro con loe - ter - no, e - res prin -

30

mf

33 *f rit.*

ci - pioe - res fin en mis

35

di - as.

35 *mf a tempo*

37 *mf*

cantabile Vis - tes de loe - té - reg mis hu -

37 *mf*

40

ma - nos sen - ti - mien - tos, re - na -

40

mp

43

cer ha - bræn mi par - ti - da.

43

mf

47

47

rit. molto *a tempo f risoluto*

50

50

sempre legato

53

53

p

mf cresc.

tr

57

57

mf

Co - mo sa - bien - can - to

57

mf

tr

tr

61

bri-las pa - ra mí, mis - te - rio - so en - cuen - tro

65

con - mi so - le - dad sie - te ve - ces ver - te

p

69

es u - naj - lu - sión con un sim -

Animato e cresc.

73

ple mi - rar mien - tor - no cam - bia - rás

73

76

en mi sue-ño hay cla - ri - dad duer - moen tu re - ga - zo.

ten. rit.

76

ten. rit.

80

pp *bocca chiusa*

¡Um!

80

pp

¿Será?

Texto y música:
José Francisco Viquez

p $\text{♩} = 69$

Se - rá que to - does men -

4

ti - ra, queaún no des-cu - bren las ro - sas

7 *mf*

las es - qui - vas ma - ri - po - sas, se - rá queel mun - do no

10 *mf*

gi - ra. Se - rá que to - does men - ti - ra,

13

queaún no des-cu-bren las ro - sas las es-qui-vas ma-ri - po - sas,

17 *f*

se - rá queel mun-do no gi - ra Que to-doel cie-lo sus - pi - i - ra

21 *f* *subito p*

y que el so - sie - go re - tor - ne y se con - vier - ta la

24

i - ra en lo que la suer - tea - dor - ne.

27

f

30 *mf*

Queel tiem - po se - a

30 *mf*

Detailed description: This system contains measures 30 and 31. The vocal line (treble clef) starts at measure 30 with a half note 'Queel', followed by quarter notes 'tiem', 'po', 'se', and 'a'. Measure 31 begins with a triplet of eighth notes 'so', 'la', 'men', followed by quarter notes 'te', 'el', 're', and a half note 'ga'. The piano accompaniment (grand staff) features a consistent eighth-note arpeggiated pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is present at the start of both systems.

31

so - la - men - te el re - ga - zo

31

Detailed description: This system contains measures 31 and 32. The vocal line (treble clef) continues from measure 31 with a triplet of eighth notes 'so', 'la', 'men', followed by quarter notes 'te', 'el', 're', and a half note 'ga'. Measure 32 begins with a half note 'de', followed by quarter notes 'la', 'e', and a half note 'na'. The piano accompaniment (grand staff) continues with the eighth-note arpeggiated pattern in the right hand and the bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is present at the start of the system.

32 *mf*

de la e - ter - na

32 *mf*

Detailed description: This system contains measures 32 and 33. The vocal line (treble clef) continues from measure 32 with a half note 'de', followed by quarter notes 'la', 'e', and a half note 'na'. Measure 33 begins with a half note 'de', followed by quarter notes 'la', 'e', and a half note 'na'. The piano accompaniment (grand staff) continues with the eighth-note arpeggiated pattern in the right hand and the bass line in the left hand. The dynamic marking *mf* is present at the start of both systems.

33 *re - si - den - cia del a - bra - zo,*

33

34 *f* *rall.*
de la pa - sión, de la nos - tal - gíay del a -

34 *rall.*

36 *mor.*

36 *Tempo primo* *p*

40

p

Vocal line for measures 40-42. The melody is in a 7/8 time signature. It begins with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. A slur covers the first two phrases, and another slur covers the third phrase.

Se - rá que to - does men - ti - ra, que un no des - cu - bren — las

40

Piano accompaniment for measures 40-42. The right hand plays a melody similar to the vocal line. The left hand plays chords in the bass. A slur is placed over the first two measures of the right hand.

43

Vocal line for measures 43-45. The melody continues with eighth and quarter notes. Slurs are placed over the first two phrases.

ro - sas las es - qui - vas ma - ri - po - sas, se - rá que el mun - do no

43

Piano accompaniment for measures 43-45. The right hand continues the melody. The left hand plays chords. A slur is placed over the first two measures of the right hand.

47

f

Vocal line for measures 47-49. The melody is in a 7/8 time signature. It begins with a quarter rest, followed by eighth and quarter notes. A slur covers the first two phrases, and another slur covers the third phrase.

gi - ra. Que to - do el cie - lo sus - pi - i - ra

47

Piano accompaniment for measures 47-49. The right hand plays chords. The left hand plays a bass line. A slur is placed over the first two measures of the right hand. A dynamic marking *f* is present in the second measure of the right hand.

50 *f* *p*

y que el so-sie-go re - tor - ne y se con-vier-ta la i - ra

54 *p* $\text{♩} = 72$

en lo que la suer - tea - dor - ne.

54 *p* *mf*

58 *f*

62 *mf*

Tú se-rás quién ha-lla-rá la fe que for-ta-le-ce-

65 *ff*

rá mia - mor

68 *ff*

Mia - mor

Transparencia

Texto: María Marta López
Música: José Francisco Víquez

♩ = 72

Piano

mp

The piano introduction consists of four measures. The right hand plays a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The left hand plays a bass line with a dotted half note G3, followed by quarter notes F3, E3, and D3. The music is in 6/8 time and the key signature has five flats.

5 *p*

Guar-das e - ter-noen si - len - cio to - do-a-quel a -

5

The vocal line begins at measure 5 with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The piano accompaniment continues with a similar melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked *p* (piano).

9 *mp*

yer, la trans - pa - ren - cia teen - vuel-veo - tra vez

9

The vocal line begins at measure 9 with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and D5. The piano accompaniment continues with a similar melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is marked *mp* (mezzo-piano).

12

mi - ras des - pués la fre - cuen - cia en el tiem - po,

15

so - lo que - dan mo - men -

17

tos.

cresc.

20

mp

Guar - das e - ter - noen si -

20

mp

23

len - cio to - do-a-quel a - yer, la trans - pa - ren - cia teen -

23

27

cresc.

vuel - ve - o - tra vez mi - ras des - pués la fre - cuen - cia en el

27

cresc.

30

tiem - po, so-lo que-dan mo - men - -

34

tos.

38

$\text{♩} = 69$

mf accel. *a tempo*

Vocalize con A

mf accel. *a tempo*

40 *accel.* *a tempo*

$\text{♩} = 72$
mf

43 *mf*

46 *rall.*

48 *a tempo mf*

Guar - das e - ter - noen si -

mf rall. *a tempo mf*

50

len - cio to - do a - quel a - yer,

50

53 *subito p poco rit.*

la trans - pa - ren - cia teen - vuel - veg - tra vez mi - ras des - pués

53 *subito p poco rit.*

56 *a tempo*

la fre - cuen - cia en el tiem - po, so - lo que - dan mo -

56 *a tempo*

59 men - - - tos.

59 *mf*

64 *p rall.*

"a"

64 *p rall.*

Vergüenza

Texto: Gabriela Mistral
Música: José Francisco Viquez

mf $\text{♩} = 58$

Piano

8va

Si tú me

mi - ras, yo me vuel-voher - mo - sa co - mo la hier-baa que ba-joel ro-

cí - o, y des-co-no-ce-rán mi faz glo - rio - sa las

f ten.

10 *ff* *mf rall.*

al - tas ca - ñas cuan-do ba - jea! rí - o.

13 *mf*

Si tú me

a tempo *mf*

16

mi - ras, yo me vuel-voher - mo - sa co - mo la hier-baa que ba-joel ro-

19 *f ten.*

cí - o, y des-co-no-ce-rán mi faz glo - rio - sa las

19 *f col canto*

22 *ff* *mf*

al - tas ca - ñas cuan-do ba - jeal rí - o.

22 *mf*

25 *mf*

Ten-

25 *mf*

28

go ver-güen - za de mi bo - ca tris - te, de mi

rit. *mf*

28

mf

30

voz ro - tay mis ro - di - llas ru - das; aho -

ten. *mf*

30

mf

32

ra que me mi-ras - te y que vi - nis - te, meen-con - tré

f *subito p*

32

f *subito p*

34 *rit. cresc.*

po - bre y me pal-pé des-nu - da. Aho -

34 *rit. cresc.*

36 *f*

ra que me mi-ras - te y que vi - nis - te, meen-con - tré

36 *f²*

38 *mp*

po - bre y me pal-pé des-nu - da.

38 *mp*

40

40

mf

41

f

Nin - gu - na pie - draen el ca - mi - no - ha - llas - te más des -

mf

41

f

mf

43

rit.

nu - da de luz en laal - bo - ra - da

2

43

rit.

2

45 *f a tempo* *mf*

quees - ta mu - jer a la que le - van - tas - te, por - queo -

47 *f*

ís - te su can - to la mi - ra - da. Yo ca - lla - ré pa - ra que no co -

50 *mf* *rit.*

noz - can mi di - cha los que pa - san por el lla - no,

53 *mf*

en el ful-gor que daa mi fren-te tos - ca y en la tre-mo-la-ción que hay en mi

f *mf* 2

56 *mf*

ma - no... Es no-chey ba - ja a la hier-bael ro-cí - o;

mf

59 *f*

mí - ra - me lar - goy ha - bla con ter - nu - ra,

f

61 *f*
¡que ya ma-ña-naal des-cen-der al rí - o la que be-sas - te

61 *f*

64 *mf* *rall.*
lle - va - rá her - mo - su - ra!

64 *mf* *rall.* *8va* *a tempo mf*

67 *mf*
Si tú me mi - ras, yo me vuel - vo her -

67 *(8va)* *mf*

70

mo - sa co - mo la hier-baa que ba-joel ro - cí - o,

70

73

des - co-no-ce-rán mi faz glo - rio - sa las al - tas

73

76

ca - ñas cuan-do ba - jeal rí - o. ¡Ah!

76

Visión

Texto: Roberto Brenes Mesén
Música: José Francisco Viquez

♩ = 58

mf

No sé a - ún sies - toy des pier

Piano

mp *mf*

9 *mp* *mf*

to, ven - go - de un mun - do de vi - da don - de

9 *mp* *mf*

15 *rit.*

na dae - xis - te muer - to, don - de

15 *rit.*

20 *mf poco mosso e cresc.*

to ² does luz di - vi - na. To doen el

20 *mf poco mosso e cresc.*

25

cos - mos es un ve - lo de pen - sa -

25

30 *f* *mf cresc.*

mien - tos y dej - de - as yes lae -

30 *f* *mf cresc.*

35

sen - cia dee - se ve - lo. Dios

f legato

40

que cuan - do pien - sa, cre - a.

45

Hi - lo a hi - loel u - ni ver - so

mp *cresc.* *8va* M.I M.D 4

50

se - bor - dó de pen - sa - mien - to,

50

55

mf

la ma - te - ria es su re - ver -

55

legato

mf

59

so pe - ro siem - pre es pen - sa -

59

63 *mp*

mien - - - to. No sé a -

63 *mp*

67

ún sies - toy des - pier - to.

67

71 *vocalizo p* *pp*

ja a a a a a a a!

71 *legato p* *rit.* *pp*

Vocalise

Música: José Francisco Víquez

Andante $\text{♩} = 108$
p

Piano *p* *pp*

Con "a"..
subito p

subito p

mf *col canto* *mf*

11 *f*

13 *mf* *subito p*

16 *poco mosso mf* *p* *poco mosso mf*

19 *cresc.* *sost. meno mosso*

19 *cresc.* *sost. meno mosso*

23 *cresc. poco mosso*

23 *cresc. poco mosso*

28 *cresc.*

28 *cresc.*

31 *mf*

33 *risoluto* *cresc.*

36 *rit.*

38 *f* *rall.*

40 *mf* *a tempo*

42 *mf* *rall.* *p*

Volverán las oscuras golondrinas

Texto: Gustavo Adolfo Bécquer
Música: José Francisco Viquez

$\text{♩} = 74$ *mf*

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-3) features a vocal line starting with a half note G4, followed by eighth notes, and a piano accompaniment with chords and eighth notes. The second system (measures 4-6) continues the vocal line with a half note G4, followed by eighth notes, and piano accompaniment. The third system (measures 7-9) shows the vocal line with eighth notes and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *p*, and a tempo marking of quarter note = 74. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature changes from 3/4 to 4/4 and back to 3/4.

Vol-ve - rán las os-cu-ras go-lon - dri - nas de tu bal -

mf

4 *f* *mf*

cón sus ni-dos a col - gar, yo - tra

6

vez con el a - laen tus cris -

mf

7

ta - les ju - gan - do lla - ma -

9

rán. Pe - roa-que - llas queel

11

vue - lo re - fre - na - ban tuher - mo - su - ray mi di - chaal con - tem - plar,

14

f *mf*

pe - ro a - que - llas quea-pren-die-ron nues - tros

15

f

nom - bres... e - sas... je - sas no

f *col canto*

17

vol - - - ve - rán!

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of three staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part is marked *mf* and features a continuous triplet pattern in the bass line. The vocal line has rests in measures 19 and 20, and a whole note in measure 21. A large slur covers the piano accompaniment across all three measures.

22

Musical score for measures 22-24. The system consists of three staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part continues with the triplet pattern. The vocal line has rests in measures 22 and 23, and a whole note in measure 24. A large slur covers the piano accompaniment across all three measures. The time signature changes to 2/4 at the end of measure 24.

25

Musical score for measures 25-27. The system consists of three staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a simple harmonic accompaniment. The vocal line has rests in measures 25 and 26, and a half note in measure 27. The time signature is 2/4.

28

Musical score for measures 28-31. The system includes a vocal line with rests and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with chords and a treble line with eighth-note triplets and sixteenth-note patterns.

32

Musical score for measures 32-34. The system includes a vocal line with rests and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with chords and a treble line with eighth-note triplets and sixteenth-note patterns.

35

Musical score for measures 35-38. The system includes a vocal line with rests and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with chords and a treble line with eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. Performance markings include *mf a tempo*, *poco rit.*, and *mf a tempo*.

mf a tempo

Vol-ve-

poco rit.

mf a tempo

38

rán del a-mor en tus o - í - dos las pa-

40

la-bras ar-dien-tes a so-nar, tu co-ra-zón de su pro-

42

fun-do sue - ño tal - vez des - per - ta - rá.

44 *p*

Pe - ro mu - do yab - sor - toy de ro - di - llas

45

co - mo sea - do - ra a Dios an - te sual - tar,

47 *mf*

co - mo yo tehe que - ri - do... de - sen - gá - ña - te,

48

ja - sí no te que-rrán!

49

co - mo yo tehe que - ri - do...

50

de - sen - gá - ña - te,

51 *f*

ja - sí no te que-rrán!

52 $\text{♩} = 74$ *mf*

Vol-ve - rán las os-cu-ras go-lon-

55

dri - nas de tu bal - cón sus ni-dos a col-

57

gar, yo - tra vez con el a - laen tus cris-

This system contains measures 57 and 58. The vocal line starts with a half note G4 in 4/4 time, followed by a quarter rest, then eighth notes A4, Bb4, and C5 in 3/4 time, and finally eighth notes D5, E5, F5, G5, and A5 in 4/4 time. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with a half note G2 in 4/4 time, a quarter rest, and a half note G2 in 3/4 time, followed by a half note G2 in 4/4 time. A crescendo hairpin is positioned above the vocal staff.

59

ta - les ju - gan - do

This system contains measures 59 and 60. The vocal line has a quarter note G4 in 4/4 time, a quarter rest, a quarter note G4 in 2/4 time, and quarter notes A4, Bb4, and C5 in 2/4 time. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in the right hand and a bass line with quarter notes G2, A2, Bb2, and C3 in 4/4 time, followed by quarter notes G2, A2, and Bb2 in 2/4 time.

60

lla - ma - rán.

This system contains measures 61 and 62. The vocal line has a half note G4 in 2/4 time, a quarter rest, and a half note G4 in 3/4 time. The piano accompaniment features eighth-note patterns in the right hand and a bass line with quarter notes G2, A2, and Bb2 in 2/4 time, followed by quarter notes G2, A2, and Bb2 in 3/4 time.

62 *p* *cresc.*

Pe - roa-que - llas queel vue - lo re - fre - na - ban tuher-mo -

64

su - ray mi di - chaal con - tem - plar,

66 *f*

pe - ro a - que - llas quea-pren-die - ron nues - tros

67 *p*

nom - bres...

68

e - sas... je - sas no vol - - - ve -

70 *f*

rán!

Voz interior

Texto: Roberto Brenes Mesén
Música: José Francisco Víquez

$\text{♩} = 72$

Piano

mf

4

$\text{♩} = 69$

mp

3 ten.

legato espressivo

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-3) is in 3/4 time, with a tempo of 72 beats per minute. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 4-6) shows a change in time signature to 5/4 and then 2/4. The piano part continues with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The third system (measures 7-9) returns to 3/4 time, with a tempo of 69 beats per minute. The piano part includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The right hand melody is marked with a triplet and 'ten.' (tension), and the left hand features a triplet and 'legato espressivo' marking.

10 **Moderato=72** *mf*

Don - de

12

que - raes - tán las hue - llas de tu vis - tay de tu ma - no ¡oh se -

14 *mp rall.* *a tempo*

ñor del o - céa-no y crea - dor de las es - tre-llas! don-de

16

quie-raes - tan las hue - llas de tu vis - tay de tu ma - no ¡oh se -

18

ñor del o - céa - no y crea - dor de las es - tre - llas!

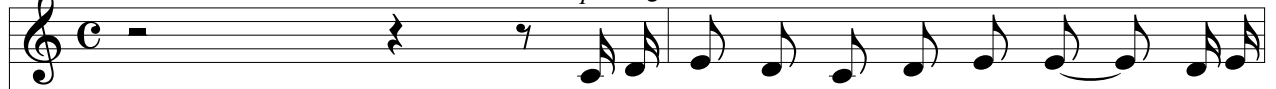
calmo

20

a tempo
mf legato *espressivo* cresc.

23

a tempo mf



En un ra - yo de luz se - llas sie - te

Piano accompaniment for measures 23-24. Measure 23: Treble clef has a whole rest, bass clef has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3). Measure 24: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. Bass clef has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in the first half and a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in the second half.

25

rit.

a tempo

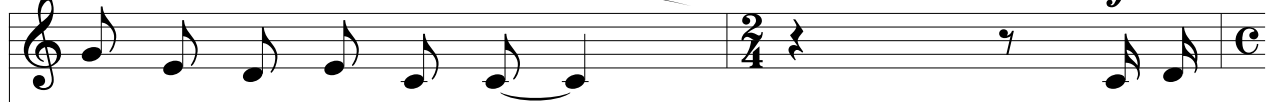


ve - ces un ar - ca - no yes tu ros - tro so - bre hu - ma - no el ques -

Piano accompaniment for measures 25-26. Measure 25: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3. Bass clef has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in the first half and a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in the second half. Measure 26: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3. Bass clef has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in the first half and a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in the second half.

27

mf



táen las co - sas be - llas.

En un

Piano accompaniment for measures 27-28. Measure 27: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3. Bass clef has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in the first half and a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in the second half. Measure 28: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4, quarter note F4, quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3, quarter note F3, quarter note E3, quarter note D3, quarter note C3. Bass clef has a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in the first half and a triplet of eighth notes (G3, A3, B3) in the second half.

29

ra - yo de luz se - llas sie - te ve - ces un ar - ca - no yes tu

31

ros - tro so - brehu - ma - no el quees - táen las co - sas be - llas yes tu

33

ros - tro so - brehu - ma - no el quees - táen las co - sas be - llas

35

mf a tempo

cresc.

37

rit. mp

39

mf meno mosso

Es la di - vi - nar - mo - ní - a

mf

42 *mp* *cresc.*

de los mun - dos no - chey

mp *cresc.*

45 *mf* *molto rit.*

día - a. Tu pen - sa - mien - tojn - fi - ni - to,

mf *molto rit.*

49 *poco rit.* *p* *meno mosso* *legato espressivo*

tu pen - sa - mien - tojn - fi - ni - to, y cuan - doel

poco rit. *p*

53

al - ma se - re - na se con - cen - tra, o - ye que

58

Agitado *mf* *f*

sue - na tu pa - la - bra, tu pa - la - bra

Agitado *mf* *f*

61

rit. *ff*

co - moun gri - to.

rit. *mf* *a tempo*

Bibliografía de consulta

- Alvarado-Vega, O. (2009). *Literatura e identidad costarricense*. San José: EUNED.
- Bécquer, G. (2001). *Rimas, leyendas y narraciones*. México D. F.: Porrúa.
- Castagnino, R. (1967). *Imágenes modernistas: Rubén Darío, Rufino Blanco Fombona, Amado Nervo, R. M. del Valle Inclán*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Dengo, M. (1974). *Roberto Brenes Mesén*. San José: MCJD.
- Jenkins Dobles, E. (1970). *Sonetos a las virtudes*. San José: Editorial Costa Rica.
- Jenkins Dobles, E. (1979). *Las manos de Dios y otros cuentos*. San José: Editorial Costa Rica.
- Jenkins Dobles, E. (1984). *Eduardo Jenkins Dobles en el panorama cultural costarricense*. San José: MCJD.
- Mistral, M. (1972). *Desolación*. Buenos Aires: Editorial Espasa Calpe.
- Nervo, A. (1920). *Elevación*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Santos-Chocano, J. (1975). *Antología poética: edición, homenaje, centenario*. Lima: Studium.

Índice de figuras

Figura 1.	<i>Alma mía</i> . Compás 35, acorde reb sus 2	12
Figura 2.	<i>Alma mía</i> . Compás 31. Aire de vals	12
Figura 3.	Rango vocal de la canción <i>Alma mía</i>	13
Figura 4.	<i>Amarte hoy</i> . Compás (43-44), dob que cambia a si mayor	14
Figura 5.	Rango vocal de la canción <i>Amarte hoy</i>	14
Figura 6.	<i>Ave María I</i> . Compás 23	16
Figura 7.	Rango vocal de la canción <i>Ave María I</i>	16
Figura 8.	<i>Ave María II</i> . Compás 5, mano derecha relleno armónico	18
Figura 9.	Rango vocal de la canción <i>Ave María II</i>	18
Figura 10.	<i>Ave María III</i> . Compás 6 séptimo grado disminuido con séptima	19
Figura 11.	Rango vocal de la canción <i>Ave María III</i>	20
Figura 12.	<i>Blasón</i> . Compás 17	21
Figura 13.	Rango vocal de la canción <i>Blasón</i>	22
Figura 14.	<i>Duérmete apegado a mí</i> . Cédula rítmica-melódica	23
Figura 15.	Rango vocal de la canción <i>Duérmete apegado a mí</i>	24
Figura 16.	<i>El aire</i> . Compás 50	25
Figura 17.	Rango vocal de la canción <i>El aire</i>	25
Figura 18.	Rango vocal de la canción <i>En paz</i>	27
Figura 19.	Rango vocal de la canción <i>La noche</i>	28
Figura 20.	<i>Margarita</i> . Compases del 37 al 40	29

Figura 21.	Rango vocal de la canción <i>Margarita</i>	30
Figura 22.	<i>Me tuviste</i> . Compás 40, inicio del texto de la obra.....	32
Figura 23.	Rango vocal de la canción <i>Me tuviste</i>	32
Figura 24.	<i>Mundo de ilusiones</i> . Compás 1, <i>quasi recitativo</i>	33
Figura 25.	Rango vocal de la canción <i>Mundo de ilusiones</i>	34
Figura 26.	<i>No me mueve, mi Dios, para quererte</i> . Compás 44.....	36
Figura 27.	Rango vocal de la canción <i>No me mueve, mi Dios, para quererte</i>	36
Figura 28.	Rango vocal de la canción <i>Padre Nuestro</i>	37
Figura 29.	<i>Sabio encanto</i> . Compás 50, interludio.....	39
Figura 30.	Rango vocal de la canción <i>Sabio encanto</i>	39
Figura 31.	Rango vocal de la canción <i>¿Será?</i>	40
Figura 32.	Rango vocal de la canción <i>Transparencia</i>	42
Figura 33.	<i>Vergüenza</i> . Compás 40.....	44
Figura 34.	Rango vocal de la canción <i>Vergüenza</i>	44
Figura 35.	Rango vocal de la canción <i>Visión</i>	46
Figura 36.	Rango vocal de la canción <i>Vocalise</i>	47
Figura 37.	Rango vocal de la canción <i>Volverán las oscuras golondrinas</i> ...	48
Figura 38.	<i>Voz interior</i> . Compás 12, tresillos de corchea en la mano derecha.....	50
Figura 39.	Rango vocal de la canción <i>Voz interior</i>	50

Acerca de los editores



Ernesto Rodríguez Montero

Tenor, catedrático e investigador

Obtuvo su Licenciatura en Canto en la Universidad de Costa Rica y la Maestría en Canto en la Universidad de Nueva Orleans.

Sus participaciones líricas lo han llevado a México, Nicaragua, Honduras, El Salvador, Panamá, Guatemala, Cuba, Perú, Puerto Rico, Estados Unidos, Italia, Austria, España y Alemania. Su repertorio abarca obras escénico-musicales, oratorios, obras sinfónicas e innumerables canciones de arte.

Ganó el segundo lugar y el premio de la audiencia de la XXV Edición del Concurso de la Ópera de Birmingham, Alabama, y el primer lugar del VI Concurso Internacional Ciudad de Trujillo, Perú. En el año 2010, recibió el Premio Nacional de Música Aquileo Echeverría como mejor cantante de Costa Rica. En el 2016 fue designado como ganador del Premio Nacional Carlos Enrique Vargas como mejor intérprete.

Como investigador ha realizado trabajos acerca del canto lírico costarricense, aborda temas relativos a su enseñanza, sus protagonistas artísticos y componentes de producción.

Por su parte, ha elaborado investigaciones de autores y obras de música vocal costarricense, transcribiendo y editando obras como las que se incluyen en el presente documento. Ha participado como editor en los libros *Antología de canciones de Julio Fonseca*, *José Daniel Zúñiga y la canción descriptiva* y *Canciones para voz y piano de Marvin Camacho Villegas*. Actualmente, se desempeña como profesor catedrático, coordinador de la Cátedra de Canto y director de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

Diego Castillo Calvo

Barítono, pedagogo, compositor e investigador

Barítono y compositor costarricense. Sus estudios universitarios los realizó en la Universidad de Costa Rica, donde obtuvo la Licenciatura en Composición Musical, el Bachillerato en la Enseñanza de la Música y la Maestría en Administración Educativa; actualmente, cursa el Bachillerato en Canto.

Sus participaciones como cantante solista lo han llevado a presentarse en importantes salas del país: Sala de Conciertos María Clara Culléll, Sala de Piano Etapa Básica Turrialba, Teatro Melico Salazar y Teatro Nacional.

Dentro de sus interpretaciones cabe rescatar *Bodas de Figaro*, *Misa Criolla* de Ariel Ramírez, *Magnificat* de Bach y la ópera costarricense *Rosas de Norgaria*.

Como compositor ha presentado obras en las principales salas de concierto de Costa Rica, como el Teatro Nacional, la Sala María Clara Culléll, el Anfiteatro de Cartago, la Sala de Conciertos de la UNA y la Sala de Piano Etapa Básica Turrialba; además de presentar obras en España, México y Cuba.

Dentro de su catálogo de música se encuentran obras de gran envergadura para orquesta, obras de cámara, obras para piano solo y canciones.

Como investigador ha realizado trabajos acerca del movimiento musical en Turrialba, desde la perspectiva pedagógica se ha dedicado a estudios sobre la aplicación de las TIC en los colegios de Innovación Educativa.

Por su parte, ha desarrollado proyectos de extensión cultural en la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica, coordina el Taller de Composición de la Sede del Atlántico, Turrialba. Actualmente, se desempeña como coordinador de la Etapa Básica de Música y profesor en la Sede del Atlántico de la Universidad de Costa Rica.



Corrección filológica: *Mariángel Jiménez C.* • Revisión de pruebas: *Pamela Bolaños A.*
Diseño de contenido: *Abraham Ugarte S.* • Diseño de portada: *Óscar Sánchez C.*
Ilustración de portada: Dibujo a lápiz conté y pastel blanco, autor: *Guillermo Rafael Viquez M.*
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

En esta colección se presenta la biografía del compositor José Francisco Viquez Mata junto a las partituras y fichas técnicas de veintitrés canciones escritas por él en formato canto-piano. En el documento se encuentran canciones con textos de escritores tales como Gustavo Adolfo Bécquer, Gabriela Mistral, Roberto Brenes Mesén, Eduardo Jenkins Dobles, José Santos Chocano, Rubén Darío y Amado Nervo. Asimismo, se utilizaron textos del propio compositor en tres canciones, dos de la soprano María Marta López, en cuatro de las obras se emplearon textos de tradicionales católicos y uno escrito por Santa Teresa de Jesús.

Las obras escogidas para esta antología fueron transcritas directamente de los manuscritos del compositor y de transcripciones informales, se debe destacar de lo anterior que el propio compositor participó en las revisiones finales de la presente edición.



Nueva creación

FA

Facultad de
Artes

EAM

Escuela de
Artes Musicales