

The background of the cover is a light grey color. It features several large, white, stylized musical notes and symbols scattered across the space. On the left, there is a treble clef. In the center, there is a large eighth note with a curved tail. To the right, there is a wavy line resembling a sound wave. At the bottom, there is a large, stylized bass clef. The text is contained within two dark purple rectangular boxes.

Ernesto Rodríguez
Tanya Cordero
Editores

Universidad de Costa Rica
Escuela de Artes Musicales

Julio Fonseca

Antología de canciones



Julio Fonseca

Antología de canciones

Ernesto Rodríguez

Tanya Cordero

Editores

EAM

Escuela de
Artes Musicales

FA

Facultad de
Artes

**EDITORIAL
UCR**

Patrimonio
Musical Costarricense

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

CC.SIBDI.UCR - CIP/4037

Nombres: Fonseca Gutiérrez, Julio, 1885-1950, compositor.
| Rodríguez, Ernesto, editor. | Cordero Cajiao, Tanya, editora.
Título: Antología de canciones / Julio Fonseca,
Ernesto Rodríguez, Tanya Cordero, editores.
Descripción: Primera edición digital. | San José, Costa Rica :
Editorial UCR, 2023. | Patrimonio musical costarricense.

Identificadores: **ISBN 978-9968-02-105-0 (PDF)**

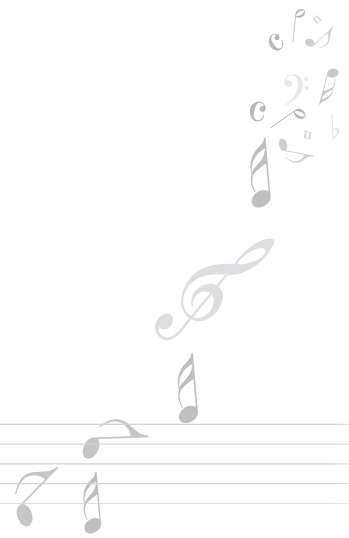
Materias: LEMB: Canciones costarricenses – Partituras.
| Música vocal – Partituras. | Música costarricense – Partituras.
| Compositores costarricenses.
Clasificación: CDD 782.420.972.86–ed. 23

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Primera edición impresa: 2015.
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

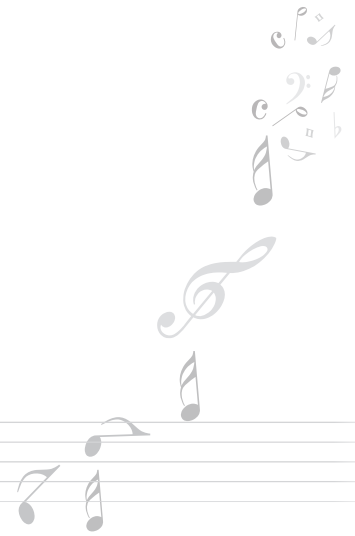
Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción de la obra o parte de ella,
bajo cualquier forma o medio, así como el almacenamiento en bases de datos,
sistemas de recuperación y repositorios, sin la autorización escrita del editor.
Hecho el depósito de ley.

Dedicatoria



A Zamira Barquero,
por su compromiso con el rescate y preservación del acervo musical
costarricense.

Agradecimientos



A la familia Fonseca Mora

Por permitirme la edición de las canciones.

A María Clara Vargas Cullell

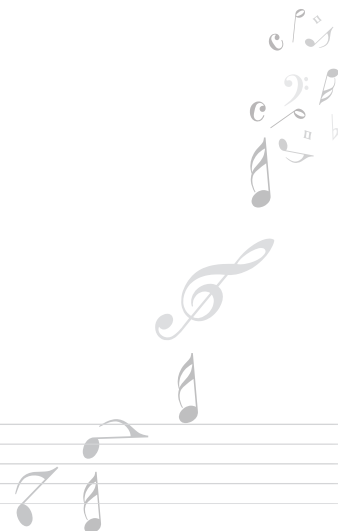
Por todo su apoyo y colaboración como coordinadora del programa Patrimonio Musical Costarricense de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

Al Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, por facilitarme las partituras en manuscritos del compositor y por el permiso para editarlas.

Agradezco a los estudiantes colaboradores:

María Jesús Castro Araya y Juan Pablo Gómez Quirós, por el apoyo en la digitalización de las canciones y por la ayuda en la recolección y procesamiento de la información bibliográfica.

Contenido



INTRODUCCIÓN.....	xi
Del proyecto.....	xi
Del compositor.....	xii
<i>Estancia en Europa (1902-1906).....</i>	<i>xii</i>
<i>Primer regreso a Costa Rica (1907-1913).....</i>	<i>xiii</i>
<i>Estancia en Estados Unidos (1914-1916).....</i>	<i>xiii</i>
<i>Segundo regreso a Costa Rica (1916-1950).....</i>	<i>xiv</i>
<i>En busca de la identidad nacional. Viajes a Guanacaste.....</i>	<i>xv</i>
<i>Últimos años.....</i>	<i>xvi</i>
De sus canciones.....	xvi
FOTOGRAFÍA DE JULIO FONSECA.....	xix

ANTOLOGÍA DE CANCIONES: CANTO Y PIANO 1

Texto Música

Ave María..... 3 37

Gitanilla 5 41

Ojos gitanos..... 7 44

Ojos risueños..... 9 48

Por eso... 11 51

Historia trunca..... 13 54

Lamento indio 15 57

Las flores..... 17 63

Vals romántico 19 66

Mañanitas de mi tierra 21 70

Mi estrellita..... 23 73

Oasis de amor..... 24 76

Semblanza..... 25 78

La garza herida..... 26 80

Canción de paz..... 28 84

Perla oriental..... 29 87

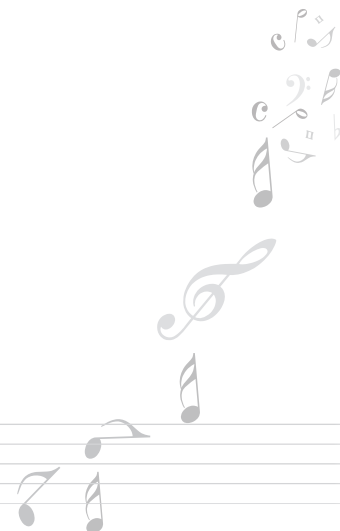
Romanza..... 31 90

Amor ti chiedo 32 93

BIBLIOGRAFÍA 97

ACERCA DE LOS EDITORES..... 99

Introducción



Del proyecto

Julio Fonseca Gutiérrez, como tema de investigación, ha sido abordado por algunos investigadores musicales que han elaborado productos académicos acerca de la vida y obra del compositor; el que más sobresale de todos es el realizado por el doctor Bernal Flores, quien desarrolló una biografía y análisis completo de las obras del compositor en su libro *Julio Fonseca* (1973). Además, se une a la investigación y edición de la música de Julio Fonseca la publicación del libro de partituras *Música para Piano*, realizado por el pianista Higinio Fernández. También hay que destacar el trabajo del pianista y director orquestal Walter Morales, quien, en los últimos años, se ha dado a la tarea de realizar investigar, editar y difundir la música para piano del compositor, especialmente la colección de vales compuestos para dicho instrumento. Sin embargo, no se había hecho una digitalización antológica de la música en género canción en formato canto-piano de las obras escritas por el compositor, razón por la cual el presente documento resulta de gran importancia para coadyuvar en la promoción y resguardo del repertorio vocal de nuestro país, iniciado desde hace algunos años por músicos como Enrique Cordero, el pianista Manuel Matarrita y la soprano Zamira Barquero. Hay que destacar, en este punto, la labor de Zamira Barquero, quien, en 1992, fue la primera cantante lírica en grabar canciones de arte de compositores costarricenses; dicha grabación fue realizada con la pianista Evengelina Sánchez en formato de casete, con canciones de Julio Fonseca, Alejandro Monestel, Ismael Cardona, Julio Mata, Ricardo Ulloa y otros. Asimismo, se debe reconocer su gran labor de investigación y rescate, desde 1993, cuando comenzó el proyecto del Archivo Histórico Musical que hoy en día forma parte del programa Patrimonio Musical Costarricense de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Se debe destacar también el apoyo determinante del Archivo Histórico Musical para efectuar el presente trabajo, ya que este ente cultural posee los manuscritos y derechos de las obras digitalizadas en este documento.

Según Flores (1973), el catálogo de obras de Julio Fonseca está formado por 206 obras que incluyen música vocal, música de cámara y música orquestal o de banda, la mayoría de inspiración religiosa. También es importante subrayar, de la composición musical de Julio Fonseca, que el haber recibido desde muy joven su instrucción musical en Italia y Bélgica, además de su experiencia como director de orquesta que amenizaba actividades sociales de su época, unido a su gran apego por sus creencias religiosas, lo ayudó a desarrollar un lenguaje musical versátil y variado que abarca diferentes géneros y estilos musicales populares de su época.

En este trabajo se presenta una colección de 18 canciones en formato canto-piano, hechas en diferentes ritmos o estilos populares en la época del compositor. Cada canción se ubica dentro de un contexto histórico, señalando el registro de las ediciones de algunas de sus obras, aunque la mayoría de las canciones se editaron desde sus manuscritos. Este proyecto académico constituye una respuesta vehemente al llamado que realiza la Escuela de Artes Musicales de contribuir, con tiempo y esfuerzo, con su Archivo Histórico Musical y con el Proyecto de Rescate de Patrimonio Musical para salvaguardar y difundir el patrimonio musical costarricense.

Del compositor

Nació en la ciudad de San José el 22 de mayo de 1885. Los estudios de primaria y secundaria los realizó en el Colegio Seminario, y el bachillerato en el Liceo de Costa Rica (Flores, 1973). Inicia sus estudios musicales desde muy niño en la Escuela Nacional de Música y, posteriormente, en la Escuela de Música Santa Cecilia. Bajo la tutela de músicos importantes de la época, como fueron José Joaquín Vargas Calvo y Alvise Castegnaro, el joven Fonseca pasó la primera parte de su vida, de 1897 a 1902, realizando sus primeras composiciones musicales (Flores, 1973), tal es el caso de las mazurcas *¡Licha ...!* (1897), *Noche de luna* (1897), *Brisas del campo* (1898), *En la matiné* (1898), *Esperanza* (1898); las obras para piano solo *Celia* (1898), *Fuegos Fatuos* (1901), *Escenas del festín* (1901), *Miniatura* (1901), *Estudio* (1901), *Nocturno* (1901) y *Paisaje* (1902); así como las canciones religiosas *Ave María* (1898) y *Oh Salutaris*, compuesta en 1902.

Estancia en Europa (1902-1906)

Milán, Italia

En 1902 recibió una beca de estudio de parte del Gobierno del entonces presidente de la República Ascensión Esquivel Ibarra, para estudiar en

Europa; teniendo dos posibilidades firmes: el Conservatorio de Múnich y el Conservatorio de Milán. Luego de analizar la viabilidad y conveniencia de las dos casas de estudio, decide trasladarse a Milán, Italia, para realizar estudios de piano y armonía en el conservatorio de dicha ciudad. A su llegada recibe la desagradable noticia de que tenía una edad de ingreso mayor a la que el conservatorio exigía, razón por la cual debió estudiar durante ese primer año en un Liceo Artístico (Flores, 1973). Según Flores (1973) en una carta que envía Julio Fonseca al Gobierno de Costa Rica comunicando que el Liceo Artístico en la ciudad de Milán donde estaba estudiando cerró sus actividades académicas, solicitaba el permiso para trasladarse a otro conservatorio manteniendo la misma ayuda económica que el Gobierno le proporcionaba.

Bruselas, Bélgica

La solicitud del joven Fonseca es aceptada, por esta razón, en 1904 se traslada a Bruselas, Bélgica, para estudiar en el conservatorio de esa ciudad. Su estadía académica en el Real Conservatorio de Bruselas se extendió hasta 1906, año en el que se ve afectado por una grave enfermedad pulmonar; motivo por el cual se vio obligado a regresar a Costa Rica (Flores, 1973). Del catálogo de obras del compositor, del SINABI y del libro *Julio Fonseca* (Flores, 1973), se reconocen las realizadas en su estadía en tierras europeas, en especial la canción *Amor ti chiedo* (1904) y la obra *Nocturnetto*, escritas en Milán. Además la *Sonata en Si* para violín y piano; el *Trío para Violín, cello y piano*, el cuarteto para cuerdas y piano *El Cenáculo y el Gólgota*, y la canción, con texto en francés, titulada *Romanza*; todas compuestas durante su estancia en Bruselas.

Primer regreso a Costa Rica (1907-1913)

De 1907 a 1913 permanece en Costa Rica desempeñándose en labores docentes, de dirección musical y de instrumentista. Durante este periodo conoce a María Elena Mora, con quien se casa en 1912; procrean tres hijos y dos hijas: Jimmy (1916), Harold (1920), Mercy, Molly y Julio (1924). Dentro de las composiciones más importantes de esta época se destacan los valeses *El Enigma* (1912) y *Florita* (1912); los pasillos *Claudia* (1912) y *Brisas del Caribe* (1912); la marcha fúnebre *Ecce homo* (1911) y la marcha *El centenario* (1911).

Estancia en Estados Unidos (1914-1916)

En 1914, viaja a Nueva York junto a su esposa María Elena en busca de enriquecer sus conocimientos musicales y de un mejor

porvenir económico (Flores, 1973). Su estadía en Estados Unidos fue de un año, ya que eran tiempos angustiosos, inmersos en las vicisitudes de la I Guerra Mundial (1914-1918), y en donde la situación económica y laboral era muy difícil. Cuenta Flores (1973) que la situación económica de la pareja Fonseca-Mora fue tan agobiante que para salir adelante con los requerimientos básicos de manutención tuvieron que complementar los pocos ingresos por las ayudas o aportes del músico, radicado en New York, Alejandro Monestel, y por el escritor Manuel González Zeledón. Del año de estancia en Estados Unidos se encuentran obras musicales importantes, tales como: las canciones religiosas *Dios te Salve n° 1 y n° 2*; los tangos *El elegante, El gaucho, Midinettes, No aflojés, che*; la marcha fúnebre *Inri*, las obras orquestales *Maxixe y Obertura húngara* y, por último, su famoso vals *Leda*; todas las obras fechadas con el año 1914.

Segundo regreso a Costa Rica (1916-1950)

Labor docente

A su regreso a Costa Rica en 1916, Julio Fonseca se dedica a la labor docente, formando parte de proyectos académicos importantes como del recién fundado Conservatorio de Música y Declamación (Vargas, 2004). También formó parte del cuerpo docente de la Escuela de Música Santa Cecilia (Flores, 1978), donde incluso, en ausencia del sempiterno director de la institución, J. J. Vargas Calvo, asumió en algunas de sus ausencias la dirección de esta. Además es importante destacar que Julio Fonseca junto a su hijo Jimmy y el violinista Raúl Cabezas fundaron la Academia Euterpe en 1934. La academia solo funcionó por pocos años y principalmente se impartían lecciones de violín y piano; pero también contaban con un coro y una orquesta (Zúñiga, 1992). Otra de las instituciones importantes donde laboró Julio Fonseca fue el Colegio de Señoritas, donde se desempeñó como profesor de música de 1927 a 1942. Por último, Julio Fonseca fue profesor fundador del Conservatorio Nacional de Música, en 1942; institución que luego se trasformaría en lo que hoy se conoce como Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (Flores, 1978).

Organista y maestro de capilla

De la vida de Julio Fonseca Gutiérrez hay que destacar el profundo vínculo personal y artístico que siempre tuvo con su insondable creencia cristiana y su relación con las instituciones católicas,

siendo maestro de capilla de la iglesia de la Merced desde 1932 hasta los últimos años de vida (Flores, 1973). También es importante destacar que el hijo menor de Julio Fonseca, Julio Jr., decidió dedicarse al sacerdocio; motivo por el cual compuso la misa *Vitis et Palmites*, estrenada en diciembre de 1948 en honor a la ordenación sacerdotal de su hijo. Además, por todo lo antes dicho se puede encontrar una gran cantidad de obras que dedicó a exaltar los pilares de la religión cristiana, en especial la devoción a la Virgen María, de la que se desprende su colección, no editada, de 25 cantos e himnos casi todos dedicados a la ella. De sus 250 obras de inspiración cristiana, se encuentran trabajos composicionales importantes, tales como: las cantatas *Los Siete Dolores de la Virgen* (1920) y el *Auto Místico de la Virgen de los Ángeles* (1938). Además escribió cinco grandes misas: la *Misa Teologal* en Sol Mayor (1928), la misa *Corazón de María* (1929), *Ave María Stella* (1932), la misa *Ujarrás* (1934) y la misa *Vitis et Palmites* (1948).

Otras labores

Además de sus labores como docente, compositor y maestro de capilla, Julio Fonseca también fue conocido como director de una orquesta y de agrupaciones musicales que se dedicaban a amenizar eventos y espacios sociales de la Costa Rica de la primera mitad de siglo XX (Vargas, 2004). También se reconoce como instrumentista oficial de la Banda Militar de San José (Araya, 1942), institución musical para la cual escribió y estrenó algunas de sus obras. Igualmente fue crítico y cronista musical; en este campo, se destaca el realizado en el periódico *La Justicia Social* en los primeros años del siglo XX. También escribió para la revista *El Maestro* y para la *Revista Musical* con tres artículos publicados en 1940, 1941 y 1944 (Flores, 1973); es importante destacar que escribió, en 1910, un folleto titulado *Lecciones de Armonía* para la escuela de música de Santa Cecilia.

En busca de la identidad nacional.

Viajes a Guanacaste

Julio Fonseca fue parte del grupo de músicos que respondió, en 1927, al llamado de la búsqueda de la identidad nacional en el campo de la música, hecho por el entonces secretario de Educación, Luis Dobles Segreda, en la administración del Gobierno de Jiménez Oreamuno (Vargas, 2008). De esta convocatoria gubernamental se decidió enviar, en 1929, a una delegación de tres músicos, Roberto Cantillano, José Daniel Zúñiga y Julio Fonseca, para que realizara un viaje a Guanacaste para recopilar, armonizar y editar el Folleto de Música

Folclórica Nacional. De las excursiones investigativas-musicales se editaron tres folletos, uno en 1929, otro en 1934 y el último en 1935, todos bajo el auspicio de la Secretaría de Educación.

Últimos años

Los últimos años de Julio Fonseca estuvieron envueltos en situaciones con sentimientos contrastados; por un lado, la muerte de su esposa María Elena y el quebranto de salud que precedió la pérdida de su compañera en 1948; por otro lado, estuvo la alegría de la ordenación sacerdotal de su hijo Julio Jr. y la composición de obras importantes como la misa *Vitis et Palmitos* y el vals *María Elena*. También, destaca de esta parte de su vida el viaje realizado a Estados Unidos meses antes de su muerte, donde visitó a sus hijos Jimmy y Harold; durante el cual se realizó un concierto-homenaje de parte de la Unión Panamericana en Washington D. C., en el que inclusive tuvo la posibilidad de dirigir la orquesta del evento (Flores, 1973). Julio Fonseca Gutiérrez muere en la ciudad de San José el 22 de junio de 1950.

De sus canciones

Julio Fonseca escribió 206 obras, de las cuales cerca de 70 son obras con texto cantado divididas en géneros como cantatas, obras escénico-musicales, misas y canciones; estas últimas en sus diferentes clasificaciones, según la de Matarrita (2009): canciones sacras, de índole ideológico-himnos, escolares y seculares.

El catálogo de música vocal de Julio Fonseca incluye dos obras escénico-musicales: la comedia infantil *Caperucita Encarnada* (1916) y la opereta *La plata no lo es todo* (s. f.). También incluye obras de gran amplitud como sus cantatas: *Los Siete Dolores de la Virgen* (1920) y el *Auto Místico de la Virgen de los Ángeles* (1938). Además, escribió cinco grandes misas: la *Misa Teologal* en Sol Mayor (1928), la misa *Corazón de María* (1929), *Ave María Stella* (1932), la misa *Ujarrás* (1934) y la misa *Vitis et Palmitos* (1948).

En el género canción, Julio Fonseca se destacó por componer canciones en estilos, como: canción de arte, fox-trot, vals, rumba, canción española, callejera (variación del pasillo), tango, danzón, himno, religiosa, entre otros. De estas cabe subrayar que algunas de las letras fueron escritas por él, aunque utilizó poesías de escritores costarricenses reconocidos como fueron: José Joaquín Salas Pérez, José María Zeledón, Rogelio Sotela, Carmen Lyra y Manuel González Zeledón.

La influencia religiosa de Julio Fonseca lo impulsó a componer una gran cantidad de canciones e himnos religiosos, una buena parte agrupados en un pequeño libro manuscrito con 25 canciones en su mayoría dedicadas a la Virgen. Las canciones más importantes y conocidas del compositor son: *Amor ti chiedo* (1904), *Mañanitas de mi Tierra* (1933), *La garza herida* (1919), *Canto de los montes* (1916), *Perla oriental* (1924), *Oh, Costa Rica* (1928), *Vals romántico* (1930), *Himno del Guanacaste* (1935), *Canción de paz* (1939) y *Lamento indio* (s. f.).



Julio Fonseca. Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica.

Antología de canciones: canto y piano



Ave María

Idea poética

El compositor utilizó la oración tradicional católica en latín como texto para la canción. El fundamento bíblico del texto se puede encontrar en el Evangelio según San Lucas y está constituido por dos partes bien definidas. En la primera parte se encuentran los pasajes de la Anunciación hecha por el Arcángel Gabriel, cuando dice: “*Dios te salve, María, llena eres de gracia, el Señor es contigo*”; este pasaje lo se cita en Lucas 1, 28. El segundo pasaje está en Lucas 1, 42 cuando Isabel, iluminada por el Espíritu Santo, le dice a María: “*Bendita tú eres entre todas las mujeres y bendito es el fruto de tu vientre*”.

En el segundo segmento de la oración, se pide la mediación de María como madre de Jesucristo, el Dios hecho Hombre, diciendo: “*Santa María, madre de Dios, ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén*”.

Referencias históricas

El Ave María, desde la Edad Media, ha sido uno de los principales textos utilizados por los compositores para ser musicalizados. La obra musical más famosa que lo emplea es el lied *Ave Maria, Jungfrau mild!* D.839 de Franz Schubert. Existen otras composiciones que tienen gran trascendencia o popularidad como el *Ave María* Bach-Gounod, el *Ave María* de Giulio Caccini (atribuido a Vladimir Vavilov) y el *Ave María* de Tomás Luis de Victoria.

El *Ave María* de Fonseca se compuso en abril de 1899, un mes antes de que el compositor cumpliera sus catorce años de edad; fechada de esa manera en el manuscrito original. Según Flores (1973), la obra fue dedicada al tenor costarricense Antonio “Cano” Aguilar, conocido cantante de actos litúrgicos de la época. La fecha de realización de la obra y los recursos compositivos, especialmente en el desarrollo de la línea vocal, nos dejan entrever la dirección pedagógica de maestros como Alvise Castegnaro y J. J. Vargas Calvo.

Aspectos musicales

La obra está escrita en tonalidad de si menor y en compás de 4/4; se utilizan poco los melismas y usa mayormente el texto silábico nota a

nota, lo cual, aunado al dramatismo de línea vocal, hace que la obra sea un reto difícil, técnico e interpretativo, para cualquier cantante.

La extensión total de la canción es de 61 compases sin repeticiones. Tiene una pequeña introducción de 4 compases y el cuerpo de la obra se puede segmentar en tres momentos claramente establecidos y divididos por compases de pausa vocal. La construcción armónica de la obra se enmarca dentro de los cánones de la armonía tradicional.

La parte musical del piano es de mero acompañamiento y utiliza el material armónico para realizar las transiciones en los momentos musicales de la obra; así como de la introducción y progresión armónica de cierre o final de la canción.

Recursos de edición

No existe una edición o publicación previa de la obra. La transcripción que se presenta en esta antología fue elaborada directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica, P1-0641. El manuscrito está en muy buen estado, y es una transcripción manual, en limpio, que supone una revisión del propio compositor. Por lo expuesto anteriormente, no hubo necesidad de realizar sugerencias o modificaciones musicales de forma o de texto a la edición de la obra.

Línea vocal

La canción fue escrita originalmente para una voz aguda, tenor o soprano. La intensidad dramática de la obra demanda condiciones técnicas sobresalientes para poder dar soporte a las exigencias vocales de la partitura. Esto se da principalmente en la segunda parte del texto, cuando, en la oración, se pide la intercesión de María, el punto culminante de la oración; el tempo de la obra se torna sostenido, intenso y con dramatismo que remata en un poderoso Si bemol al final de la canción.



<i>Ave Maria</i>	<i>Dios te salve María,</i>
<i>Gratia plena</i>	<i>Llena eres de gracia.</i>
<i>Maria, gratia plena</i>	<i>María, llena eres de gracia</i>
<i>Maria, gratia plena</i>	<i>María, llena eres de gracia</i>
<i>Ave, ave dominus</i>	<i>Dios te salve, salve el Señor,</i>
<i>Dominus tecum</i>	<i>Señor es contigo.</i>
<i>Benedicta tu in mulieribus</i>	<i>Bendita tú eres entre las mujeres,</i>
<i>Et benedictus</i>	<i>y bendito</i>

*Et benedictus fructus ventris
Ventricis tuae, Jesús.
Ave María.*

*y bendito es el fruto del vientre
Tu vientre, Jesús.
Dios te salve, María.*

*Sancta Maria
Mater Dei
Ora pronobis peccatoribus
nunc et in hora mortis nostrae
nunc et in hora mortis nostrae
nunc et in hora,
hora nunc et in hora mortis nos-
trae,
ora pronobis peccatoribus
Nunc et in hora mortis nostrae.
Ave Maria, gratia plena.
Ave, Ave, Ave, Ave
Maria gratia plena
Amen.*

*Santa María
Madre de Dios
Ruega por nosotros los pecadores
Ahora y en la hora de nuestra muerte
Ahora y en la hora de nuestra muerte
Ahora y en la hora
Ahora y en la hora de nuestra
muerte
Ruega por nosotros los pecadores
Ahora y en la hora de nuestra muerte
Dios te salve María, llena eres de gracia
Salve, salve, salve, salve
María llena eres de gracia
Amén.*

Gitanilla

Idea poética

El texto de la canción fue escrito por el propio compositor y aborda el tema de la “gitana”, personaje femenino que provoca el enamoramiento mágico e insondable que desborda la conciencia masculina, llevando a los hombres al desenfreno y a la locura amorosa. La “gitana” también es un tema abordado por otros compositores costarricenses como Dolores Castegnaro con su canción *Gitana, tu boca es un clavel* o la canción de José Daniel Zúñiga titulada *Gitana*.

Del análisis del texto se desprende que este fue escrito después o durante la realización de la parte musical de la canción. El texto no da muestra que tiene vida propia y dice poco como poesía o texto literario en forma y contenido.

Referencias históricas

La obra fue escrita en 1937 y realizada con un profundo sentimiento de la canción española en ritmo, melodía y temática. Se entiende

como música española un género que se reconoce por su pasión, por su colorido que evoca e invita a la danza. También son destacables los melismas en semicorcheas de la línea vocal de la primera parte en modo menor que terminan de imbuirnos en ese ambiente español.

Aspectos musicales

La canción está dividida en dos partes muy bien definidas por un cambio de tonalidad y de modo, de re menor a re mayor. Está escrita en métrica de 2/4 y está constituida de 59 compases con una repetición de la primera parte.

De la arquitectura composicional se puede decir poco, la cual entra dentro de los cánones de la armonía tradicional con una modulación a modo mayor en la segunda parte de la pieza.

La partitura pianística es de mero acompañamiento, en donde el ritmo tiene un papel preponderante en el carácter de la obra.

Recursos de edición

La obra no ha sido editada y fue transcrita directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa Rica con signatura P1-0466. El manuscrito se encuentra en muy buen estado y no hubo ningún problema para leer la escritura musical del documento. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales, de forma o de texto a la edición de la obra.

Línea vocal

De la línea vocal se puede decir que es una obra de fácil abordaje técnico y se sugiere para una voz masculina de registro medio. En la interpretación, se debe poner atención a los pequeños melismas en semicorcheas de la primera parte que son los que dan el colorido y ambientación sonora a la obra. Asimismo, se debe poner atención al final de la canción que rallenta y sostiene las últimas frases: “soñar y amar...” y remata el clímax con un fa sostenido como última nota de la línea vocal en el compás 54.



Tómame la mano, gitanilla mía

Y en ella leerás lo que te oculta mi corazón.

Gitanilla mía, yo sin ti no vivo

Y quiero llevarte junto conmigo frente al altar.

Y hacerte un nido sembrado de amores,

*Rodeado de flores, cariño y paz.
Donde en las tibias noches veraniegas
De las guitarras oigas el dulce son.
Y allí a la lumbre del querido hogar
Sea nuestro sino soñar y amar!
Soñar y amar. Soñar y amar!*

Ojos gitanos

Idea poética

La letra de la canción es un poema de Rubén Yglesias Hogan (1899-1980). Historiador y periodista costarricense. Realizó trabajos de investigación acerca de las culturas indígenas de Costa Rica de los que elaboró muchos ensayos y artículos para revistas; uno de ellos titulado “Nuestros Aborígenes” para la *Revista de Geografía e Historia* N° 2, publicado en 1942. También escribió poesía y novela, tales como: *En la hacienda* (1922), *Tierras de sol* (1935) y *La Casona* (1975).

La poesía de rima consonante está compuestas de cuatro estrofas de cuatro versos que aborda el tema de la gitana española, esa mujer que excita como mito cargado de evocaciones que platican de tragedia, embrujo y magia, y que a su vez trae consigo la sensualidad, la alegría y la pasión. Siendo los ojos el espejo del alma, son esos “ojos gitanos” dos armas poderosas que arremeten contra los incautos corazones masculinos que caen desprevenidos en las redes de la pasión desenfrenada.

Referencias históricas

De la canción *Ojos Gitanos* de Julio Fonseca solo se puede reseñar que se compuso y fue editada en 1935. Flores (1973) tampoco analiza o reseña la canción; mas, no la consigna en el catálogo de las obras del compositor.

El tema de la mujer gitana española y del poder de su encanto se puede encontrar como tema composicional a lo largo de la historia de la música en compositores y obras importantes como *El amor brujo* y *La vida breve*, del compositor español Manuel de Falla; también, en la Azucena de la ópera *El Trovador* de Giuseppe Verdi y en la quizás más célebre de las gitanas en la ópera, en el personaje de Carmen, de la ópera del mismo nombre

del compositor francés Georges Bizet; donde esta es símbolo de sensualidad, libertad y rebeldía.

La canción está escrita en ritmo de bolero, entendiendo este como un género de música popular que nació en Cuba en el siglo XIX (Montero, 2012) y que, en su esencia, se basa en células rítmicas engarzadas en un compás de 4/4. Aunque llevan el mismo nombre, se debe diferenciar el bolero nacido en Cuba de la danza española del siglo XVIII; esta última basa su ejecución en un patrón rítmico ternario.

Aspectos musicales

La canción fue escrita en ritmo de bolero en compás de 2/4. La obra está claramente dividida en dos partes: la primera, en mi menor, que va del compás 1 al 42 y la segunda, en mi mayor, del compás 43 al final en el compás 76.

La obra utiliza los recursos de la armonía tradicional, sin ningún aspaviento academicista que desborde la idea principal de la obra, como lo es entrar dentro del gusto o canon de la música popular de la época.

La parte pianística es de mero acompañamiento, duplicando la línea vocal en casi toda la obra. Destacan la introducción de solo piano de 9 compases y las escalas en tresillos de semicorcheas en los compases 16, 24, 40 y 52, los tres primeros sobre el sexto grado mayor.

Recursos de edición

La canción fue editada en 1935 por la Imprenta Nacional junto con la canción *El Boyero* de José Daniel Zúñiga. La edición que se presenta en este libro se basa en la de 1935, la cual se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa Rica con signatura P1-0472. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales o de texto a la edición de la obra.

Línea vocal

De la línea vocal se puede decir que la obra se sugiere para una voz media masculina con un registro agudo bien sólido; esto por el fa sostenido que es necesario aguantar en los compases 19 y 33, y por la frase que va del compás 65 al 69, donde se desarrolla el clímax de la obra y se consigna un fortísimo para la línea vocal y pianística.



*Hay en el fondo de tus miradas
No sé qué hechizo deslumbrador..
Cuántos por ellas encadenadas
Sus almas llevan tras de tu amor.*

*Raros misterios son tus pupilas
Con luz de estrellas al titilar,
Rutas de encanto, aguas tranquilas,
Hacia el ensueño deben llevar.*

*Oh, quién pudiera con embeleso
Tus ojos bellos suyos llamar,
Y dulcemente, con suave beso,
Todas tus luces aprisionar.*

*Más ¡ay! De aquellos que en ansia vana
Se ofrezcan locos a tu pasión,
Porque en tus ojos, reina gitana,
Se hará pavesas tu corazón.*

Ojos risueños

Idea poética

La letra de la canción fue escrita por el mismo compositor y da la impresión de que el texto es utilitario, nacido después o durante la composición musical de la obra. Además dice poco como poesía o texto literario en forma y contenido.

El tema del texto se enmarca en la importancia del contacto visual como elemento vital en la química y comunicación no verbal de los corazones de los amantes. Puede haber millones de ojos, y de muy diversas tonalidades, pero *“los ojos de mi zagala que a ninguno se parecen...”*.

Referencias históricas

Canción popular en ritmo de tango galardonada con el “2° Primer premio en el Concurso de Canciones Populares” abierto por la Secretaría de Educación Pública en 1928, año en que fue publicada por la Imprenta Lehmann. La obra fue grabada en el 2013 por el grupo

instrumental costarricense Libertango en su disco “Tangología Costarricense”, documento en audio nacido del trabajo de investigación del acordeonista, filólogo e investigador Mijail Mondol López.

De los once tangos escritos por el compositor, *Ojos risueños* es el único del que Flores (1973) hace mención positiva, resaltando la calidad de la melodía de la canción y considerándolo como el mejor de los tangos escritos por Julio Fonseca. Aunque luego, dato curioso acerca de esta obra, está el que Flores (1973) también opina acerca de la obra que *Ojos risueños*, como tango no cumple con todas las especificaciones rítmicas de los cánones del tango argentino y más bien lo catalogaba como “*una bella canción con ritmo algo sincopado*”.

Entiéndase tango argentino como el género musical popular de ritmo sincopado lleno de cortes y quebradas que nacen y se generan del movimiento típico de la danza que lo acompaña como un todo indivisible. El tango es un género musical y de danza nacido a finales del siglo XIX que caracteriza a la región del Río de la Plata, situada en Argentina y Uruguay (Vidart, 1967). El tango nace de la fusión cultural de componentes de culturas como la gauchesca, italiana, indígena, hispana y africana.

Aspectos musicales

La obra tiene dos partes bien definidas: la primera en tonalidad de do menor que va del compás 1 al 24. La segunda está desarrollada en tonalidad de do mayor, y va desde el compás 25 hasta el final de la obra en el compás 56.

De la armonía se puede reseñar que está enmarcada dentro de las características de la armonía tradicional y realizando una modulación de modo menor a modo mayor en el compás 25.

La parte pianística es de simple acompañamiento de la línea vocal. Una introducción de solo piano del compás 1 al 8 y un pequeño interludio en modo mayor del compás 39 al compás 48.

Recursos de edición

La canción fue editada directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa Rica con signatura P1-0561. El manuscrito original de la canción no posee una introducción instrumental, por lo que en esta edición se toman los primeros 8 compases de la canción con solo de piano para construir, con el mismo material musical, el inicio de la obra.

Línea vocal



De la melodía para la voz, hay que decir que Flores (1973) cataloga a esta como una de las mejores que escribió Julio Fonseca. El registro de la pieza podría indicar falsamente recomendada para una voz media masculina con buenos agudos; sin embargo, muchas de las frases, incluido el inicio de la melodía vocal, se sostienen al crear giros melódicos entre mi 6 al sol 6 del piano. No es una parte vocal difícil, pero sí incómoda de cantar.

Hay ojos negros y oscuros como la noche serena

Y hay otros verdes y claros como el mar.

Más yo conozco unos ojos, los ojos de mi zagala

Que a ningunos se parecen porque ella sola los tiene.

Ojos que cuando miran sonríen

Llevando al alma la alegría y el placer.

Ojos que nunca expresan tristezas

Y derraman por doquier

La alegría y el candor de su mirar!

Por eso...

Idea poética

El texto de la canción fue escrito por el mismo compositor y al igual que otros textos de canciones compuestas por Fonseca, este también motiva a pensar que tiene un carácter utilitario, de engarzarse con ritmo y melodía, y que se elaboró cuando escribía la música de la obra.

Fonseca le da mucho valor e importancia a los ojos como el medio primordial en el proceso del enamoramiento y del conocimiento emocional de la persona amada; por ejemplo nos dice: “*a ellos se asoma tu alma pura y bella que exhala perfumes de bondad y candor!*”. De la frase se desprende la concordancia del texto con la idea popular de que los ojos son los espejos del alma.

Referencias históricas

De la canción se puede decir poco; fue escrita en 1928, esto según el catálogo de obras del compositor en el SINABI; aunque, en el manuscrito original, el compositor la fecha como octubre de 1931.

También es importante destacar que esta obra pertenece a la grabación realizada en el 2013 por el grupo instrumental costarricense Libertango en su disco “Tangología Costarricense”.

Aspectos musicales

La canción es una pequeña obra de 41 compases escrita en tonalidad de mi menor y en compás de 2/4. Se divide en dos partes: la primera que va del compás 1 al 24 y la segunda del compás 25 al 41, misma que se repite. Al final, la canción se devuelve al inicio y se canta toda, esta vez sin repetición de la segunda parte.

La estructura armónica se enmarca dentro de los cánones de la armónica tradicional, dándole mucha relevancia a la parte rítmica que sostiene las cualidades del género tango. Sin duda alguna es una obra que tiene un carácter utilitario de consumo, de canon estético de lo popular de la época.

La parte pianística está diseñada de simple acompañamiento de la línea vocal, siendo el ritmo sincopado de la parte pianística la que sostiene en gran medida el encauce del estilo, es ahí donde nace el tango en la canción.

Recursos de edición

La canción fue editada directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa Rica con signatura P1-0565. Se añadió un compás 42 y 43 como parte de la segunda casilla para dejar claro el *da capo al segno* que regresa al compás 9. La obra, después del *da capo*, se canta sin repetición y se pasa del compás 38 al *fine* en el compás 43. De la obra existen particelas para violín, viola y trombón con la misma signatura, P1-0565.

Línea vocal

Esta es una canción sencilla para voces de registro medio, pero que tengan facilidad para cantar el fa sostenido 6 que se debe aguantar en los compases 12 y 20 de la obra.



Al igual que con la parte del piano, la línea melódica de la voz debe ejecutarse teniendo en cuenta el sentido ritmo sincopado de pausa y quiebre que se demanda en el género.

*Tus ojos tienen fulgores de estrella
Que al alma bañan en vívida luz,
A ellos se asoma tu alma pura y bella
Que exhala perfumes de bondad y candor!*

*Tan dulce voz cual campana de plata
Despierta ensueños de dicha y amor,
Y al brotar de tu boca escarlata
en raudales se trueca de armonía celestial.*

*Por eso, cuando miran tus ojos
el alma siente una dulce emoción
Y cuando tus canciones se escuchan en bondades
Las penas que oprimen el alma, huyendo se van!*

Historia trunca

Idea poética

La poesía de la canción fue escrita por José Joaquín Salas Pérez (1871-1970). Poeta y educador nacido en la ciudad de San Ramón de Alajuela; quien desde muy niño demostró su pasión por el arte literario. Laboró como profesor y como jefe técnico de educación primaria del Ministerio de Educación Pública. Dentro de su creación literaria se destaca el que algunas de sus poesías fueron utilizadas por compositores costarricenses para la creación de canciones importantes dentro del acervo musical de nuestro país, tales como: *Oh, Costa Rica* y *Heredia* de Julio Fonseca; *Canción de cuna*, *Oración Matinal* y *Caña Dulce pa'moler* de José Daniel Zúñiga.

El texto se presenta como una narración triste y melancólica en donde una joven se enamora, vive la desdicha de sufrir la muerte de su amado y decide dedicar el resto de su vida al anhelo de la ansiada muerte que le promete volverla a reunir con su adorado.

Referencias históricas

Según Flores (1973) y el catálogo de obras del compositor del SINABI, la obra fue escrita en 1927.

Aspectos musicales

De los aspectos musicales de la obra se puede destacar el que la introducción de la canción, del compás 1 al 11, comienza en tonalidad de fa menor y luego cambia a fa mayor cuando inicia la línea vocal en

el compás 12 y se extiende al final en el compás 62. La obra tiene una repetición que comienza en el compás 12, donde se repite la melodía, pero con el segundo texto de la canción.

De la estructura armónica se puede comentar que, al igual que la mayoría de las canciones que se presentan en esta antología, se mantiene dentro de la armonía tradicional.

En la parte pianística permanece un componente sublimado de acompañamiento armónico de la línea del canto, dándole importancia a la figuración rítmica especialmente en la mano izquierda.

Recursos de edición

La obra no ha sido editada y fue transcrita directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa Rica, signatura P1-0467. En el mismo archivo P1-0467 se ubican los manuscritos de las partituras para flauta, clarinete en si bemol, violín I, violín II y violoncelo. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales, de forma o de texto a la edición de la obra.

Línea vocal

Esta es una canción sencilla que puede ser abordada por cualquier tipo de voz. No tiene un clímax desbordante, por el contrario, el carácter melancólico de la obra sugiere una interpretación sobria y tranquila de la línea vocal.



*Cuando recuerdo su desventura
Siento una pena dentro de mí.
Ella era noble muy bella y pura
Nunca otros ojos, nunca otros ojos más negros vi.*

*Ella era joven y su alegría cual pandereta
Del corazón vibrada siempre con armonía
Como la estrofa de una canción,
Como la estrofa de una canción.*

*Pero la vida con golpe fiero
Le hirió en el alma como un puñal
Pues su adorado, su compañero
Murió muy lejos, murió muy lejos para su mal.*

*Y hoy ella vive como en espera
Muy pensativa pidiendo a Dios
Que allá en la tumba por vez primera
Por fin los reúna siempre a los dos.*

Lamento indio

Idea poética

La poesía utilizada como texto de la canción fue escrita por Ernesto Ortega. Periodista nacido en la ciudad de Cartago que, dentro de sus obras, se le reconoce la publicación de “La Semana”, de la “La Revista de Turrialba” y del libro *Cuentos del Terruño*.

El texto está escrito como un reclamo, en primera persona, del indígena que demanda los pilares ancestrales de su vida, los cuales perdió en la conquista, la cultura, la relación con la naturaleza y la tranquilidad de la convivencia como comunidad indígena.

Referencias históricas

De la canción se puede decir que fue escrita en 1937. El tema del indígena y su problemática fue un tema de composición que se encuentra en obras como la zarzuela *Toyupán* de Julio Mata Oreamuno, en la cual se aborda la problemática social, política y económica del indígena costarricense en la colonia, y *La tristeza del huetar*, canción de José Daniel Zúñiga premiada en los Juegos Florales de 1963.

De la cultura indígena costarricense se puede, con certeza, encontrar vínculo de la transferencia de información que tuvieron los indígenas de nuestro país con las culturas mesoamericanas del norte y con los incas del sur (Ibarra, 1999). La cultura agroalfarera costarricense nace como producto de una prolongada pugna entre la Naturaleza y el Hombre, situación que se resuelve al transformar insondablemente la forma de vida, comenzando por el simple consumo como recolector de productos silvestres como granos, raíces, tubérculos, etc. Después, estos grupos inician el proceso de domesticación de plantas y animales, realizado por emulación o aprendizaje (Ibarra, 1990). Alrededor de los cultivos, los indígenas forman núcleos de población; siempre dentro del concepto de tomar de la naturaleza lo que se necesita.

La canción es un llamado melancólico del aborigen costarricense a la conciencia de su legado perdido, de su herencia cultural y patrimonial arrebatada durante la colonia.

Aspectos musicales

Esta es una canción diferente a las presentadas en esta antología, esto por su conformación instrumental, temática, uso de la armonía y ritmo. Todos los componentes de la canción están encaminados en crear lo que Flores (1973) denomina como “*impresionismo indiano que se popularizó con las películas del oeste*”.

La obra originalmente se escribió para tenor, pequeño coro y orquesta. Esta comienza con una introducción de solo piano que va del compás 1 al 8; luego, se presenta el primer tema en la línea vocal que va del compás 9 hasta el 27, donde termina la sección con la aparición del coro en el compás 25, cantando acordes junto con la voz principal. Del compás 29 al 36 se produce un pequeño tema puente que nos lleva a la sección dos la cual da inicio en el compás 37 y se extiende hasta el compás 59. En esta segunda sección hay una mayor participación del coro, moviendo las líneas vocales en bloque armónico y rítmico. Al final, en la última sección, se retoma el tema inicial y se extiende del compás 60 hasta el final en el compás 84.

La canción está escrita en mi menor en compás de 2/4. Como elemento armónico destacable está el uso de acordes paralelos y de quintas dentro de la escala pentatónica (Flores, 1973) para crear un efecto indígena en la canción. De la parte de piano se podría comentar como variada e interesante, pero siempre en sublimación a la preponderancia de la línea vocal.

Recursos de edición

La obra no ha sido editada y fue transcrita directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa Rica, signatura P1-0470. En el mismo archivo P1-0470 se hallan los manuscritos de la partituras para flauta, oboe, clarinete en si bemol, fagot, cornetín, trombón, batería, violín I, violín II, viola, violoncelo y contrabajo. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales de forma o texto a la edición de la obra.

Línea vocal



El compositor sugiere esta obra para tenor o soprano, piano y coro pequeño. Se torna un poco incómoda de cantar en la sección dos, del compás 37 al 59.

*Fuimos los dueños de la pradera
Y de los valles y la montaña,
Bajo la sombra de la palmera
Tranquila estaba nuestra cabaña. ¡Ay, Ay, Ay!*

*Las aves eran nuestras hermanas,
Cerca a nosotros nidos colgaban.
Y al levantarnos por las mañanas
Con sus cantares nos saludaban. ¡Ay, Ay, Ay, Ay!*

*Llegaron luego los extranjeros
Y nuestros lares nos invadieron, y
Ahora no oímos de los jilgueros
Aquellos trinos que antes nos dieron.*

*Nuestro terruño quedó desierto
Y solitario nuestra cabaña,
Todo está triste, todo está muerto,
No quedan indios en la montaña,
No quedan indios en la montaña. ¡Ay, Ay, Ay, Ay!*

Las flores

Idea poética

El texto de la canción fue escrito por el mismo compositor. Del texto se desprende la idea de “la flor” como exaltación y expresión sublime de la belleza, de la representación de la naturaleza viva y de la relación de esta como símbolo romántico de los amantes.

Referencias históricas

Canción escolar a ritmo de vals escrita en 1941, según el catálogo de obras del compositor en el SINABI.

De la canción escolar costarricense es necesario indicar que es un género de canción donde se encuentra abundante caudal de obras y compositores, entre quienes se destaca, sin duda alguna, José Daniel Zúñiga Zeledón quien de sus más de 300 composiciones, más de la mitad son canciones escolares.

Aspectos musicales

De la parte musical hay que señalar que la obra está construida armónica, rítmica y pianística de manera muy sencilla.

De la forma de la obra, se puede señalar que tiene una primera parte en si bemol mayor que va del compás 1 al 24. La segunda parte de la canción va desde la modulación a fa mayor en el compás 25 y se mantiene hasta el compás 57. La obra tiene una repetición que comienza en el compás 5 y se extiende hasta el 24, para luego saltar desde ese compás hasta el 59, y terminar en el 61.

Recursos de edición

La obra no ha sido editada y fue transcrita directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa Rica, signatura P1-0625. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales, de forma o de texto a la edición de la obra.

Línea vocal

Por el rango de la obra, se sugiere la canción para una voz grave o media, ya que se debe cantar hasta un si bemol 4. Por el ritmo, temática y melodía, la canción es de fácil interpretación.



*Bellas flores, dulces flores
Que perfuman la existencia
Son muy bellos sus colores,
Son variados sus primores,
Celestial su grata esencia,
Celestial su grata esencia.*

*Ellas tejen la guirnalda
De la bella primavera,
De la bella primavera.
Ellas bordan por doquiera*

*El ropaje de esmeralda
De la límpida pradera.*

*Ellas son de los amores,
Las intérpretes hermosas,
Las intérpretes hermosas
Y persiguen sus primores
Los alegres picaflores y
Las lindas mariposas.*

Vals romántico

Idea poética

El texto de la canción fue realizado por el propio compositor y tiene como tema central “el amor”, el cual es comparado con las flores que abren sus pétalos como los ojos las pestañas y dejan ver el embrujo de la mirada del ser amado, y con los pájaros que con sus alas permiten llegar hasta el corazón del bien amado que habita en el país del amor.

Referencias históricas

El vals fue escrito en 1930, según consta en el catálogo de obras del compositor en el SINABI. Este vals pertenece a la colección de 22 vales escritos por el compositor, donde también destacan el famoso *vals Leda, María Elena, vals Impromptu y Lauros de Artista.*

El vals romántico fue grabado en versión violín y piano en el disco *Música de salón: composiciones costarricenses para violín y piano* realizado por el violinista Erasmo Solerti y la pianista Tanya Cordero en el 2013.

Aspectos musicales

De los aspectos musicales se debe señalar, como primer elemento, que esta es una canción popular para canto, violín y piano; pero como característica curiosa de la canción nunca están juntas la voz, el violín y el piano. La primera parte está en tonalidad fa mayor y va desde compás 1 al 36; esta es la sección donde se presenta el texto y la partitura es para canto y piano. En la segunda parte se produce una modulación a do mayor y va del compás 37 al 57, esta es la sección

de violín y piano. Seguidamente, hay un pequeño puente musical del compás 57 al 61; luego, se indica una repetición que inicia en el compás 6 y termina en el *fine* en el compás 36.

La partitura del piano tiene como característica principal presentarse como de simple acompañamiento de la línea solista del canto y del violín, inclusive doblando en gran parte de la obra la melodía de las partes solistas.

Recursos de edición

La obra no ha sido editada y fue transcrita directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa Rica, signatura P1-0631. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales, de forma o de texto a la edición de la obra.

Línea vocal

Este vals es una canción corta en donde el cantante canta dos veces; la primera parte que va del compás 1 al 36, y en medio de las dos interpretaciones vocales se ubica un solo de violín. Es una situación extraña estar esperando tanto tiempo en el escenario para seguir cantando cuando al final de la obra se devuelve al principio y reinicia la voz.



La canción, por su registro, se sugiere para una voz aguda y con potencia que soporte los tenutos sobre el la 6 consignados en el compás 18 y el aguante sobre el sol 6 en los compases 19 y 20.

Esta es una canción pequeña, pero demanda buenas cualidades técnicas vocales e interpretativas que sostengan el clímax del compás 18 al 20 y el final poderoso de los compases 34 al 36.

Al suave halago

De la alborada

Abre su asedado pétalo la flor

Y al calor de tu mirada,

También mi alma despertó

Y supo amar y enloquecerse de pasión.

Y como el ave alegre vuela

Y se remonta por el espacio azul.

Así mi boca fantasía

En alas de la ilusión

Vagando va por el país del amor.

Mañanitas de mi tierra

Idea poética

El texto utilizado en la canción fue escrito por Roberto Arce. Maestro de música nacido en Naranjo de Alajuela. Fue director de las bandas de Naranjo y de Liberia; en esta última ciudad conoció al marimbero Pasión Acevedo y a Julio Fonseca. Además de la letra de *Mañanitas de mi tierra*, también escribió la letra de la canción *El trasnochador* y la letra de la canción *Pasión*.

El texto es una exaltación de los matices y sensaciones que provoca en los costarricenses el paisaje natural y sonoro de la Costa Rica de principios del siglo XX en las horas de las primeras luces del día.

Referencias históricas

Esta obra fue escrita en 1933 y, sin duda alguna, es la canción más popular o conocida del compositor. Como dato interesante de esta obra, está el hecho de que en el título original en manuscrito del compositor la obra llevaba por título “Mañanitas liberianas”, pero sobre el mismo título Julio Fonseca lo corrigió dejándolo con el nombre de *Mañanitas de mi tierra*.

Aspectos musicales

Canción escrita en la tonalidad de fa mayor y en ritmo de *callejera* con compás de 6/8.

Entiéndase ritmo de callejera como una variación del pasillo, del que se diferencia en la temática y vivacidad del tempo que invita a la danza. Según Wilmer Alpírez, es el ritmo como más autóctono del país. De las obras en ritmo de callejeras del repertorio musical costarricense más conocidas encontramos obras como *La botijuela* de autor anónimo y *Morena linda* de Adán Guevara y Saturnino Cubillo.

La canción tiene una primera parte en fa mayor que va del compás 1 al compás 26. Después, la segunda parte modula a re menor en el compás 27 y se mantiene hasta el compás 34.

La parte del piano es de simple acompañamiento de la línea vocal; aunque se debe poner atención a la parte rítmica que marca, de manera profunda, el sentimiento de ritmo de *callejera*.

Recursos de edición

Fue editada por primera vez en 1933, en el libro *Cantos Escolares*, publicado por José Daniel Zúñiga. La canción fue editada por última vez en el libro *Época de oro de la música escolar costarricense* de los autores Juan Ernesto Quesada y Juan Rafael Camacho. Sin embargo, esta edición fue transcrita directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa Rica, signatura P1-0472. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales de forma o texto a la edición de la obra.

Línea vocal

De la línea vocal se debe sugerir la canción para voces graves que puedan tener un registro agudo robusto, esto porque la obra alcanza su clímax en el compás 39, cuando la melodía del canto remata en sol 6. La canción es incómoda porque se debe tener el dominio, dentro del registro del cantante que quiera estudiar la obra, de un la 4 a un sol 6.



Mañanitas de mi tierra

Tan alegres y risueñas cual claveles

Reventados en las tardes abriñenas.

Mañanitas que parecen

Desgajadas de las sierras donde largan

Sus volcanes, sus nubecillas morenas.

Mañanitas que se anuncian

Por el trino de las aves

Que se levantan del nido

Entonando sus cantares;

Que entusiasman nuestras almas

Que embellecen nuestros lares

Que nos bridan el aroma

De los frescos azahares.

Mañanitas que nos llaman

A principiar las labores cual las abejas

Que roban el almíbar de las flores.

Mañanitas de mi tierra, mañanitas

En colores mañanitas

Que se sienten como un reguero de amores.

Mi estrellita

Idea poética

El texto utilizado en la canción fue escrito por el mismo compositor. La Idea poética de la obra es “el amor”, representado por una estrella, de la que se espera que con su brillo arroje el sentimiento de soledad noctámbula que promueve la añoranza de un amor que se sueña correspondido.

Referencias históricas

De la canción se puede decir que está consignada en el manuscrito que fue compuesto en mayo de 1932.

Aspectos musicales

La obra está escrita en tonalidad de re mayor. La canción se divide en dos partes: la primera va del compás 1 al 21; la segunda del 22 al 37, con una repetición que comienza en el compás 22 y se extiende hasta el final de la obra.

De la armonía, al igual que la mayoría de las canciones que se representan en esta antología, se enmarca dentro de los cánones de la armonía tradicional y con una parte pianística de simple acompañamiento de la línea vocal.

Recursos de edición

La canción no ha sido editada y fue transcrita directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa Rica, signatura P1-0473. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales, de forma o de texto a la edición de la obra.

Línea vocal



Es una canción sencilla, con un rango cómodo en la línea vocal y sugerida para cualquier tipo de voz.

*El vasto firmamento lleno de estrellas está
Que alegres me sonríen y me muestran su beldad
Pero una hay sobre todo que atrae y cautiva mi ser;
Por su luz pura y serena y su brillo seductor.*

*Estrellita de mi cielo cuando te contemplo a ti
Me parece que algún día a tu lado me hallaré.
Tú sola eres el consuelo en mis noches de dolor;
Por eso hoy mi anhelo es contemplar tu fulgor!*

Oasis de amor

Idea poética

La letra de la canción fue escrita por el mismo compositor y la Idea poética es la de potenciar el poder del contacto visual y los ojos como medio de entrever, en la persona amada, su verdadera forma de ser, su alma. Este resulta ser un tema recurrente en este grupo de canciones escogidas para esta antología.

Referencias históricas

La canción fue escrita en 1929 en ritmo de fox-trot. El fox-trot, o trote del zorro, es de origen estadounidense y básicamente se define como un ritmo que se enmarca dentro de un compás de 4/4. En su esencia es un ritmo de salón que combina pasos lentos y rápidos de forma fluida en su manera de danzar.

Aspectos musicales

La obra tiene una primera parte de solo piano en do menor que va del compás 1 al 22. En la segunda parte comienza la línea vocal y está escrita en tonalidad de do mayor, esta sección va del compás 23 al 55. La canción no tiene repeticiones y la parte pianística evidencia gran preponderancia en la primera parte; ya para la segunda, cuando entra la línea vocal, la partitura del piano se sublima a simplemente acompañamiento armónico y duplicación de la melodía del canto en la mano derecha.

Recursos de edición

La obra no ha sido editada y fue transcrita directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de

Costa Rica, signatura P1-0579. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales, de forma o de texto a la edición de la obra.

Línea vocal



Esta es una obra sencilla de abordar, en técnica vocal y en interpretación, y se sugiere para cualquier tipo de voz.

*En su dulce mirada se refleja
la bondad y el candor de su alma inmaculada
Y el suave acento de su voz despeja
Las negras horas de melancolía y solo.*

*Y son sus negros ojos como estrellas
Cuyo suave fulgor consuela y extasía,
Y el rumbo indicando el camino
Al fatigado peregrino
Que en su límpida mirada
Halla un oasis de amor.*

Semblanza

Idea poética

El texto de la canción fue escrito, en forma de acróstico, por el propio compositor y en honor a la señorita Elena Velázquez. El texto es corto y la idea muy simple: la belleza femenina loada por el poder de la mirada.

Referencias históricas

La obra fue escrita en 1927, según el catálogo de Flores (1973).

Aspectos musicales

La canción fue escrita en tonalidad de si menor y en tempo de habanera en compás de 2/4.

Al igual que el texto, la parte musical es de corta extensión, solamente 39 compases; con estructura armónica que entra dentro de los cánones de la armonía tradicional. La parte pianística juega un

papel importante en mantener el tempo *alla habanera* fluyendo, especialmente con la que corresponde a la mano izquierda.

Entiéndase el tempo di habanera como el formado en compás binario y con ritmo de *corchea con puntillo-semicorchea* o con *semicorchea-corchea-semicorchea* y en la otra con *dos corcheas*; este requiere ser ejecutado con mucha precisión. En la canción *Semblanza*, de Julio Fonseca, se utiliza la fórmula *corchea con puntillo-semicorchea* seguido de *dos corcheas*, esta fórmula rítmica en la mano izquierda.

Recursos de edición

La obra no ha sido editada y fue transcrita directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa Rica, signatura P1-0475. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales, de forma o de texto a la edición de la obra.

Línea vocal

Por el rango y requerimientos técnicos de la obra, se sugiere la canción para cualquier tipo de voz. Una línea vocal sostenida, poniendo atención a la marcación sincopada de los ritmos de las frases.



*Era una virgen de faz morena
La más hermosa gema oriental.
Eran sus ojos negros como una
Noche insondable, porque la luna
Apagó al verlos su claridad.*

La garza herida

Idea poética

La letra de la canción fue escrita por Rogelio Sotela Bonilla (1894-1943). Abogado, escritor y poeta costarricense. Su trabajo literario fue abundante y diverso en géneros, tales como poesía, prosa, filosofía y didáctica. Dentro de sus obras se encuentran las colecciones de poesía *La senda de Damasco* (1916), *El libro de la hermana* (1926) y *Rimas serenas* (1935). También sus poesías han sido utilizadas para letras de canciones como son *Oración de Duelo* y *Los pajaritos del Niño Dios* de José Daniel Zúñiga.

La Idea poética gira en torno a comparar la historia trágica acaecida a una garza y sus polluelos, con las cuitas amorosas nacidas de un amor despreciado que vive preso en el ingrato corazón de la amada incorrespondente.

Referencias históricas

La canción fue escrita en 1919, según Flores (1973).

Aspectos musicales

La obra está escrita en tonalidad de sol mayor y en 4/4 en compás partido. La canción fue construida armónicamente dentro de los arbitrios de la armonía tradicional; 53 compases la constituyen y repiten completa desde el inicio. La parte pianística es de simple acompañamiento.

Recursos de edición

La obra se editó en la *Antología de canciones costarricenses* realizada por Zamira Barquero en 1998, de la que se tomó como base para esta edición. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales, de forma o de texto en la presente edición.

Línea vocal



Por el rango de la obra, se sugiere para cualquier tipo de voz. Se debe mantener el buen fraseo y la línea del canto, esto a pesar del movimiento rítmico del piano que invita a cortar la fluidez de la melodía de la voz.

LETRA 1

*Una garza en el bosque
cuidaba sus polluelos
Con celo maternal.
Cuando traidora flecha
Hirió a la garza blanca
Que en su nido cayó.
La garza triste cayó en el nido
y abrió sus alas, y abrió sus alas
Para morir, para morir.
Cubrió a sus hijos y agonizante
La garza quiso,*

LETRA 2

*Así mi amor herido
Lo mismo que en un nido
Quedó en tu corazón.
Las alas del recuerdo
Lo cubren, amor mío
Y le darán calor.
Pobre amor mío que así perdiste
Tan dulcemente, tan dulcemente
Tu libertad, tu libertad.
Pero en el nido de la adorada
Tu llama siempre,*

la garza quiso darles calor. tu llama siempre alumbrará.
La garza triste cayó en el nido Pobre amor mío que así perdiste
Y abrió sus alas, y abrió sus alas Tan dulcemente, tan dulcemente
Para morir, para morir. Tu libertad, tu libertad.
Cubrió a sus hijos y agonizante Pero en el nido de la adorada

Canción de paz

Idea poética

La Idea poética de la obra se puede resumir en: “la guerra y sus consecuencias”. La canción fue escrita en una época de grandes tribulaciones del mundo en la primera mitad del siglo XX, época de la Primera y Segunda Guerra Mundial. El texto es un llamado a la oración para los principales sufrientes en las guerras: los niños.

Referencias históricas

La canción fue escrita en 1933 y aprobada por la Jefatura Técnica de Música Escolar de Costa Rica. El director técnico de Música en 1939, Juan Rafael Araya, comentó en la primera edición del manuscrito de la canción: “La Dirección Técnica de Música agradece a los autores de tan preciosa composición y ruega a los maestros de música enseñar y cantar esta plegaria con voz dulce y devota, y con bastante expresión”.

Aspectos musicales

La obra se enmarca dentro de lo que se denomina canción escolar. Está escrita en tonalidad de fa mayor en compás de 4/4. Es una canción sencilla en estructura armónica, ritmo y parte pianística, esta última como simple acompañamiento de la línea melódica de la voz.

Recursos de edición

La obra fue transcrita directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa Rica, signatura P1-0462. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales, de forma o de texto a la edición de la obra.

Línea vocal



Por el rango de la obra se sugiere para una voz media o grave. No hay exigencias técnicas demandantes. El énfasis de la obra está en interpretarla de forma que el texto tenga mucha claridad articulatoria y se cree con él un sentimiento de oración.

*En estas horas de angustia en que está la humanidad,
Sólo podrá consolarnos un pensamiento de paz.
Elevemos nuestras almas, alcemos el corazón
Y pensemos en los niños sumidos en el dolor.*

*Niños sin pan y sin padre, asombrados de terror!
Pidamos todos al cielo que los ampare el Señor.
Que si no tienen abrigo y no hallan consolación
Llegue hasta sus corazones el mismo aliento de Dios!*

Perla oriental

Idea poética

El texto de la canción fue escrito por el mismo compositor. Del análisis del texto se desprende que este fue escrito durante o después la realización de la parte musical de la canción. El texto no da muestra de tener vida propia y dice poco como poesía o texto literario en forma y contenido.

De nuevo el tema del texto se enmarca en la importancia del contacto visual como elemento vital en la química y comunicación no verbal de los corazones de los amantes.

Referencias históricas

La canción fue escrita en 1924, según el catálogo de obras del compositor del SINABI.

Aspectos musicales

La obra está escrita en tonalidad de la menor y ritmo de danzón en compás de 2/4.

Entiéndase ritmo de danzón como el ritmo de origen cubano de carácter alegre y cadencioso escrito en compás de 2/4, tiene como característica rítmica básica el cinquillo cubano. En *Perla oriental* se puede encontrar en la mano izquierda de la parte pianística los requerimientos rítmicos para ser considerada danzón.

La estructura armónica de la obra se enmarca en los cánones de la armonía tradicional con un acorde característico que se presenta en los compases 14, 26 y 30.

La canción se divide en dos partes: la primera está comprendida entre el compás 1 y el compás 44, correspondiente a la parte cantada de la obra. La segunda va del compás 45 al 65. Esta segunda parte corresponde a una sección instrumentalailable que tiene como detalle curioso en la partitura la indicación *da capo ad libitum*, cuya traducción podría ser: “como tóquese las veces necesarias o hasta que los danzantes aguanten”.

Recursos de edición

La obra no ha sido editada y fue transcrita directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa Rica, signatura P1-0588. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales, de forma o de texto a la edición de la obra.

Línea vocal

La canción, por su registro, se sugiere para una voz aguda y con potencia que soporte con solvencia la frase que va del compás 33 al 37 en donde se corona el giro melódico con un la 6 mantenido.



Esta es una canción pequeña, pero demanda buenas cualidades técnicas vocales e interpretativas.

Bella perla del Oriente, Odalisca sin igual

En tus ojos hay un poema de ternura y de pasión.

Y son negros cual la noche y profundos como el mar

No hay quien pueda resistir a tu mágico mirar.

Romanza

Idea poética

El autor de la poesía utilizada en la canción es Théophile Gautier (1811-1872). Gautier nació en Francia y se le reconoce por sus trabajos literarios en poesía y dramaturgia, así como novelista, periodista y crítico literario. Es considerado uno de los poetas más importantes dentro del repertorio de canciones francesas; donde compositores como Bizet, Berlioz, Paladhile, Fauré, Viardot, Massenet, Offenbach, Lalo, Duparc, Chaminade, Gounod, Debussy, Hahn y Chausson utilizaron sus poesías como textos de sus canciones.

El texto pertenece a una colección de poesías titulado *La Comédie de la Mort*, la cual ha sido empleada por muchos compositores para texto de sus canciones. La traducción de la poesía fue realizada por el autor del presente documento.

El texto consume en una melancolía amorosa insondable y oscura, utilizando elementos de la naturaleza como componentes funestos de un desenlace romántico desafortunado.

Referencias históricas

La canción fue escrita en 1904, como consta en el manuscrito realizado por E. Jiménez en marzo de 1920. Por el texto y el año, se podría ubicar la obra en el tiempo en que Julio Fonseca se encontraba estudiando en el Real Conservatorio de Bruselas en Bélgica.

Aspectos musicales

La tonalidad de la obra es la menor-la mayor y tiene todas las características de lo que se denomina *chanson française*, entendiendo esto como el equivalente a la *canción de arte francesa* que comenzó con Héctor Berlioz, la cual se define por la complejidad de su estructura musical y la profundidad de la temática de los textos usados, por lo general, poesía de autores reconocidos.

Recursos de edición

La obra no ha sido editada y fue transcrita directamente del manuscrito que se encuentra en el Archivo Musical de la Universidad de Costa

Rica, signatura P1-0574. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales, de forma o de texto a la edición de la obra.

Línea vocal

Por el rango de la obra se sugiere la canción para voces medias. Se requieren herramientas interpretativas fortalecidas: un buen manejo del fiato, del concepto de fraseo y de la línea del canto. Esta obra, junto con *Amor ti chiedo* y el *Ave María*, se muestra como las obras más retardoras de la antología, esto desde el punto de vista técnico e interpretativo. Por todas estas razones, se recomienda para cantantes de nivel medio o alto, que puedan sustentar apropiadamente los requerimientos musicales, técnicos e interpretativos de la obra.



Dans la forêt chauve et rouillée

Il ne reste plus au Rameau

Qu'une pauvre feuille oubliée,

Rien qu'une feuille et un oiseau.

Il ne reste plus dans mon âme

Qu'un seul amour pour y chanter,

Mais le vent d'automne qui brame

Ne permet pas de l'écouter.

L'oiseau s'en va, la feuille tombe

L'amour s'éteint, car c'est l'hiver

Petit oiseau, viens sur ma tombe

Chanter quand l'arbre sera vert.

En el bosque desnudo y arruinado

solo queda una rama,

una pobre hoja olvidada

nada más que una hoja y un pájaro,

Solo queda dentro de mi alma

Solo un amor para cantar.

Pero el bramido del viento de otoño

No me permite escucharlo.

El pájaro vuela lejos, la hoja cae,

El amor se apaga, porque es invierno.

Oh pajarillo, ven sobre mi tumba,

Canta cuando el árbol se vuelva verde

Amor ti chiedo

Idea poética

Del autor del poema no se pudo encontrar referencia biográfica, ya que A. Marciano no corresponde a poetas o autores italianos conocidos.

La traducción propuesta no corresponde al texto en español de la canción, tuvo que modificarse por razones rítmicas.

El texto en español de la canción, utilizado en la partitura de referencia, fue tomado, casi en su totalidad, de la *Antología de Canciones Costarricenses* editada por Zamira Barquero.

El tema del poema tiene como eje fundamental el amor, mas no correspondido. En el fondo, el texto se presenta básicamente como una súplica apasionada que raya en el chantaje emocional o en una resignación verdadera al no ser amorosamente correspondido, “...si tu no me amas, al menos no me mires”. Entonces si es que no me amas ¿por qué me sigues mirando?, si no me amas esconde tus ojos de mi presencia.

Referencias históricas

Canción escrita en Milán, Italia en 1904, mientras Julio Fonseca se encontraba realizando estudios en un Liceo Artístico de dicha ciudad.

Como dato importante de mencionar está el hecho de que en el manuscrito de la canción tiene una dedicatoria: “Alla gentile signorina Cecilia Casazza”.

Aspectos musicales

La obra está escrita en la tonalidad de si bemol mayor y en compás de 3/4.

La estructura armónica se caracteriza por los usos de los cánones armónicos del siglo XIX donde sobresale el uso de las novenas, frecuentemente en arpeggios de semicorcheas alternándolo en ambas manos. La parte pianista tiene una gran presencia interpretativa y se demuestra como gran complemento de la línea vocal.

Recursos de edición

La obra se editó directamente de la *Antología de canciones costarricenses* realizada por Zamira Barquero en 1998. No se le hicieron sugerencias o modificaciones musicales, de forma o de texto en la presente edición.

Línea vocal



Esta obra es sugerida para tenor o soprano y es, sin lugar a dudas, la canción de mayor exigencia técnica e interpretativa escrita por el compositor. La obra se recomienda para cantantes de nivel superior y con un registro agudo robusto. Para abordar la obra se requiere solvencia técnica, musical e interpretativa.

*Io non sapeva che cosa fosse amore
Ei belli occhi a me lo rivelar.
Mai si turbo la pace del mio core,
Gli sguardi tuoi m'han fatto.*

*M'han fatto palpitar
Amor ti chiedo a me non lo negare
Ma se non m'ami
al men non mi guardare.*

*Quanta dai dardi tuoi luce sfavilla?
Dimmi che m'ami
et poi fammi morir
Ma se non m'ami, della tua pupila
Il fascino fatal voglio fuggir
Amor ti chiedo a me non lo negare
Ma se non m'ami
al men non mi guardare
Ma se non m'ami*

*Yo no sabía lo que era el amor
Tus bellos ojos me lo revelaron,
Nunca turbó la paz de mi corazón,
Tus miradas me lo han hecho,*

*Me ha hecho palpitar.
Amor te pido, a mí no me lo nieges
Pero si no me amas
al menos no me mires.*

*Cuántos de tus dardos de luz brillan?
Dime que me amas
y después déjame morir.
Mas si no me amas, de tu pupila
La fascinación fatal quiero evitar
Amor te pido, a mí no me lo niegues
Pero si no me amas
al menos no me mires
Mas si no me amas*

Obras



Ave María

Andante mosso Andte. modto.

A - ve Ma

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

be - nodie - ta - tu in - mu - lie - ri - bus et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tui Je - sus.

A - ve Ma - ri - a.

Con 8^{va}

18 **Sostenuto** *espress.*

Sanc - - - ta Ma - ri - - - a

21 *cresc.*

Ma - - - - - ter De - - - - i O - - - - ra pro-

24 *f* *p*

no - bis pec - - - ca - to - - - ri-bus nunc et in ho - ra mor-tis

28 *f*

nos - - - trae nunc et in

37 *p* *accel. poco a poco y cresc.*

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

pp *accel. poco a poco y cresc.*

35 *f*

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

f

39

nos - trae, o - ra pro - no - bis pec - ca - to - ri - bus nunc et in ho - ra mor - tis nos -

43 *f*

trae. A ve Ma - ri - a, gra - tia ple -

sf *sf*

47 *>*

na. *graz*

pp

51 *p accel. e cresc.*

A - ve A - ve A - ve

accel. e cresc.

54 *f a tempo rit.*

A - ve Ma - ri - a gra - tia ple - - - - na A - men.

f rit. p

57

graz

ppp

Gitanilla

Movido

1. *f* *p*

5

1. Tó - - - ma - me la ma - no _____ gi - - - ta - ni - lla
2. Gi - - - ta - ni - lla mí - a _____ yo _____ sin ti no

11

mí - a _____ y _____ en e - lla lee - ras _____
vi - vo _____ y _____ quie - ro lle - var - te _____

16

— lo que te o - cul - ta _____ mi co - ra - zón. _____
16 — jun - to con - mi - go _____ fren - te al al - tar. _____

Con 8va

21

Y ha - cer - te un ni - do sem -

27

bra - do de a - mo - res, ro - de - a - do de flo - res, ca - ri - - - ño y

32

paz. Don - de en las ti - - - bias no - ches ve - ra -

36

nie - gas de las gui - ta - rras oi - gas el dul - - - ce son.

41

Y_a - llí_a la lum - bre del que - ri - do ho - gar

45 *poco rall.* *f*

sea nues - tro si - no so - ñar y_a - mar!

50 *allarg.*

So - ñar y_a - mar. So - ñar y_a - mar!

55 *p* *dim.* *pp*

Ojos gitanos

(Rubén Yglesias Hogan)

Tempo de Bolero

ff allarg. p a tempo

3 3

The first system of the musical score is in 2/4 time. It begins with a piano introduction marked *ff*. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked *allarg.* (ritardando) and then returns to *a tempo*. The system concludes with a triplet of eighth notes in both hands.

p più lento

6 3

The second system continues the piano introduction. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a similar triplet in the left hand. The tempo is marked *p più lento* (piano and more slowly). The system ends with a triplet of eighth notes in the right hand.

10 Lento

Hay en el fon - do de tus mi - ra - das no se qué he - chi - zo des - lum - bra -

10 3 3

The third system contains the first line of the vocal melody. The tempo is marked *Lento*. The lyrics are: "Hay en el fon - do de tus mi - ra - das no se qué he - chi - zo des - lum - bra -". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

16 dor... cuán - tos por e - llas en - ca - de - na - das

ten. 3 8va

16 3 3 3

The fourth system contains the second line of the vocal melody. The tempo remains *Lento*. The lyrics are: "dor... cuán - tos por e - llas en - ca - de - na - das". The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The system concludes with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand.

22

sus al - mas lle - van tras de tu a - mor. Ra - ros mis - te - rios son tus pu -

28

pi - las con luz de es - tre - llas al ti - ti - lar, ru - tas de en -

35

can - to, a - guas tran - qui - las, ha - cia el en - sue - ño de - ben lle -

40

var. Oh, quién pu - die - ra con em - be -

44

le - so tus o - jos be - llos su - yos lla -

48 *poco rall.*

mar, y dul - ce - men - te, con sua - ve

52 *a tempo*

be - so, to - das tus lu - ces a - pri - sio -

56 *f*

nar. Mas ay! de a - que - llos que en an - sia

60

va - na se o - frez - can lo - cos a tu pa - sión,

65

por - que en tus o - jos, rei - na gi - ta - na, se ha - rá pa -

ff *p*

70

ve - sas tu co - ra - zón

a tempo *poco più lento* *pp*

Ojos risueños

p

Piano introduction in B-flat major, 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Non troppo lento

6

Hay o - jos ne - gros y os - cu - ros co - mo la no - che se -

p dolce *p*

Measures 6-11. The vocal line begins with a rest in measure 6, followed by the lyrics. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, marked *p dolce* and *p*.

12

re - - - na y hay o - tros ver - des y cla - ros co - mo el

p dolce *p dolce*

Measures 12-15. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment is marked *p dolce* and *p dolce*.

16

mar. Mas yo co - noz - co u - nos o - jos, los o - jos de mi za -

Measures 16-21. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment continues with the same accompaniment pattern.

20

ga - la que a nin - gu - nos se pa - re - cen por-que e-lla so - la los

24

tie - ne. O - jos que cuan-do mi-ran son - ri - en lle - van-do al

p espress.

29

al - ma la a - le - gria y el pla - cer. O - jos

f

34

que nun-ca ex-pre-san tris - te - zas y der-ra-man por-do - quier la a - le - gri - a y el can -

sfz p

38

38

dor de su mi - rar!

ff

43

47

47

O - jos que nun-ca ex-pre - san tris - te - zas y der-ra-man por-do-

pp subito *sfz* *pp*

8vb-

53

53

quier laa - le - gri - a can - dor de su mi - rar!

ff

8vb-

Por eso...

Moderato

The first system of the musical score is in 2/4 time and G major. It features a vocal line with a whole rest and a piano accompaniment. The piano part begins with a forte (*ff*) dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble. The dynamics shift to piano (*p*) in the final measures of the system.

Lento

The second system is in Lento tempo. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Tus o-jos tie - nen ful - go - res de es-". The piano part features a melodic line in the treble and a bass line with chords. Section markers (S) are present above the piano part.

The third system continues the Lento tempo. The lyrics are: "tre - llas que al al - ma ba - ñan en ví - vi - da luz, a e - llos se a - so - ma tu al - ma pu - ra y". The piano accompaniment continues with a steady bass line and chords in the treble.

14

be - lla que ex - ha - la per - fu - mes de bon - dad y can - dor! Tan dul - ce

17

voz cual cam - pa - na de pla - ta des - pier - ta en - sue - ños de di - cha y a - mor, y al bro -

21

tar de tu bo - ca es - car - la - ta en rau - da - les se true - ca de ar - mo - nia ce - les - tial. Por

ff

25 *pp*

es - so cuan-do mi-ran tus o - jos el al - ma sien-te_u-na dulce_e-mo - ción

32 *ff*

y cuan - do tus can-cio-nes se es - cu - chan en bon-da-des las pe-nas que opri - men el

38

1. al - ma, hu-yen - do se van! Por van! Tus o - jos van!

2. *D.C. al*

1. *Fine*

2. *D.C. al*

Historia trunca

(José Joaquín Salas Pérez)

Moderato

The first system of the musical score is in 2/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays chords with triplets, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

The second system continues the piano accompaniment. It includes a vocal line starting at measure 7 with a piano (*p*) dynamic. The vocal line has a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with triplets in both hands. The key signature changes to B-flat major with two flats (B-flat and E-flat).

1. Cuan-do re -

13 Moderato lento

The third system begins at measure 13 with a tempo change to Moderato lento. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano accompaniment includes triplets in both hands. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

cu - do _____ su des-ven - tu - ra _____ sien - to, u - na pe - na den - tro de
vi - da _____ con gol - pe fie - ro _____ le hi - rió en el al - ma co - mo un pu -

19

mi. _____ El - la_e - ra no - ble _____ muy be - lla,y pu - ra _____ nun-ca,o-tros
 ñal _____ pues su_a-do - ra - do _____ su com - pa - ñe - ro _____ mu - rió muy

25

o - jos, nun-ca,o-tros o - jos más ne - gros vi. _____ E - lla_e - ra jo - ven _____ y su_a - le -
 le - jos, mu - rió muy le - jos pa - ra su mal. _____ Y hoy e - lla vi - ve _____ co - mo en es -

31

grí - a _____ cual pan - de - re - ta del co - ra - zón _____ vi - bra - da siem - pre _____
 pe - ra _____ muy pen - sa - ti - va pi - dien - do,a Dios _____ que_a - llá en la tum - ba _____

38

— con ar - mo - ní a — co - mo la es - tro - fa — de u - na can - ción, — co - mo la es -
 — por vez pri - me - ra — por fin los reú - na — siem - pre a los

38

45

tro - fa — de u - na can - ción. —

45

54

D.S. al Coda

2. Pe - ro la dos, — por fin los re - ú - na siem - pre a los dos. —

54

D.S. al Coda

Lamento indio

(Ernesto Ortega)

Allegro

ff

pp Lento

This system contains the first eight measures of the piece. It features a piano introduction with a treble clef and a 2/4 time signature. The music begins with a forte (*ff*) dynamic and includes three triplet markings. The tempo and dynamics shift to piano (*pp*) and Lento for the final two measures.

9 Moderato

Fui - mos los due - ños de la pra - de - ra y de los va - lles y la mon -

9 Moderato

This system contains measures 9 through 15. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo is marked Moderato. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and chords in the treble clef.

16 *f*

ta - ña, ba - jo la som - bra de la pal - me - ra tran - qui - la, es -

16 *f*

This system contains measures 16 through 22. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo remains Moderato. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and chords in the treble clef, with a forte (*f*) dynamic.

22 **Piú Lento**

ta - ba nu - es - tra ca - ba - ña. Ay Ay! Ay

28 **f Despacio** **p**

Las a - ves e - ran nues - tras her - ma - nas, Cer - ca a no - so - tros ni - dos col -

32

ga - ban.

32 **f De Prisa** **Lento** **Vivo** **Lento**

37 **Despacio**

Y al le - van - tar - - - nos por las ma -

8^{va}

Despacio

40

ña - - - nas con sus can - - ta - - - res

(8^{va})

43 **f Mas de prisa**

nos sa - lu - da - ban! Ay Ay! Ay Ay! Lle - ga - ron

(8^{va})

f Mas de prisa

8^{va}

47

lue - go los ex - tran - je - ros y nues - tros la - res nos in - va - die - ron,

8^{va}

8^{va}

8^{ub}

52

Despacio

y a - - - ho - - - ra oi - - - - - mos

8^{va}

Despacio

3

3

3

3

3

3

54

de los jil - - - - gue - - - - - ros

8^{va}

(8^{va})

3

3

3

3

3

3

56

a - - - que - - - llos tri - - - - - nos

56 (8^{va})

58

que an - - - tes nos die - - - ron. Nues - tro te -

58 (8^{va})

Tempo I

Tempo I

61

ru - ño que - dó de - sier - to y so - li - ta - ria

61

66

8

nues - tra ca - ba - ña, to - do es - tá tris - te, to - do es - tá muer - to,

f *pp*

72

8

no que - dan in - dios en la mon - ta - ña, no que - dan in - dios

mf **Piú lento**

78

8

en la mon - ta - ña. Ay Ay! Ay Ay!

pp *pp*

Las flores

Scherzando

Vals Moderato

Be - llas flo - res,

7

dul - ces flo - res que per - fu - man la e - xis - ten - cia

13

1.

son muy be-llos sus co-lo-res, son va-ria-dos sus pri-mo-res, ce-les - tial su gra-ta,e - sen - cia.

21 Al $\text{\textcircled{F}}$
Final

ce - les - tial su gra - ta e - se - en - cia E - llas te - jen la guir - nal - da

27

de la be - lla pri - ma - ve - ra, de la be - lla pri - ma - ve - - - ra.

33

E - llas bor - dan por do - quie - ra el ro - pa - je de es - me - ral - da de - la

38

lim - pi - da - pra - de - ra. E - llas son de los a - mo - res, las in - tér - pre - tes her -

44

mo - - - sas, las in - tér - pre - tes her - mo - - - sas

49

y per - si - guen sus pri - mo - res los a - le - gres pi - ca flo - res

53

y las lin - - - das ma - - - ri - po - - - sas.

poco rall. *D.S. al Coda* Coda

57

p leggiero

Vals romántico

Poco animado **Moderato espressivo** $\text{\textcircled{S}}$

Al sua-ve ha - la - - - go de la al-bo-

ra - - - da a-bre su a - se-da-do pé - ta-lo la flor - - - y al ca-

lor de tu mi - ra - da, tam-bién mi al - ma des-per - tó y su-po.a - mar Y en-lo-que - cer - se de pa-

rit. *poco stringendo.* *rit.* *a tempo* *ten. ten.*

19

sión y co-mo el a - - - ve a-le-gre vue - - -

19

a tempo

24

poco affret.

la y se-re-mon - - - ta por el es - pa-cio a - zul. a-sí mi

24

poco affret. M.D. M.I. M.D. M.I. *affret.*

29

bo - ca fan-ta - sí - a en a-las de la i - lu - sión va - gan-do va por el pa -

29

rit. **Piú lento**

Piú lento

34

Violín Solo

34

is del a - mor.

34

M.I. 3 *rit.* **Fin.** *Apresurado*

39

47

54

D.S. al Fine

Al sua-ve_ha

animato

rit.

D.S. al Fine

Violín

Vals romántico

Poco animado 2 Moderato espressivo 2 $\frac{3}{4}$ 32 *fine* poco stringendo

39

47 1.

51 rit. 2. rit. D.S. al Fine

Mañanitas de mi tierra

The first system of the score shows the piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 6/8 time and begins with a series of chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

The second system contains the vocal entry and the first line of lyrics. The vocal line starts at measure 5 with a whole rest, followed by the melody. The piano accompaniment continues with the same bass line and chords. A section symbol (§) is placed above the vocal line at measure 5 and below the piano accompaniment at measure 6.

1. Ma - ña - ni - tas de mi tie - rra tan a -
ni - tas que nos lla - man a prin -

The third system contains the vocal entry and the second line of lyrics. The vocal line starts at measure 9 with the melody. The piano accompaniment continues with the same bass line and chords. A section symbol (§) is placed above the vocal line at measure 9.

le - gres y ri - sue - ñas cual cla - ve - les re - ven - ta - dos en las
ci - piar las la - bo - res cual las a - be - - - - jas que ro - ban el al -

14

tar - des a - bri - le - ñas. Ma - ña - ni - tas que pa -
 mi - bar de las flo - res. Ma - ña - ni - tas de mi

18

re - cen des - ga - ja - das de las sie - rras don - de lar - gan sus vol - ca - nes, sus nu - be -
 tie - rra, ma - ña - ni - tas en co - lo - res ma - ña - ni - tas que se sien - ten co - mo un re -

24

ci - llas mo - re - nas. Ma - ña - ni - tas que se a - nun - cian por el tri - no de las
 gue - ro de a - mo - res.

30

a - ves que se le - van - tan del ni - do en - to - nan do sus can - ta - res; que en - tu -

35

sias - man - nues - tras al - mas - que em - be - lle - cen - nues - tros

38

la - res - que nos bri - - - dan el a - ro - ma - de los fres - cos a -

43

zaha - res.

48

1. *D.C. al Fine* 2.

2. Ma-ña

1. *D.C. al Fine* 2.

Mi estrellita

Moderato

El vas - to fir - ma -

M.I.

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line begins with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) in the right hand and a bass line with a half note G3 and a quarter note F#3. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

men - to lle - no de es - tre - llas es - tá que a - le - gres me son -

Detailed description: This system contains measures 3 through 5. The vocal line continues with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the right hand and a bass line with a half note G3 and a quarter note F#3. The key signature and time signature remain the same.

rí - en y me mues - tran su bel - dad pe - ro u - na hay so - bre

Detailed description: This system contains measures 6 through 9. The vocal line continues with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the right hand and a bass line with a half note G3 and a quarter note F#3. The key signature and time signature remain the same.

13

to - do que a - trae y cau - ti - va mi ser; por su luz pu - ra y se -

17

re - na y su bri - llo se - duc - tor.

22

Es - tre - lli - ta de mi cie - lo cuan - do te con - tem - plo a ti me pa - re - ce que a - gún

27

dí - - - a a tu la - do me ha - lla - ré. Tú

30

so - la e - res el con - sue - lo en ___ mis no - ches de ___ do -

33

lor; por e - so hoy mi a - nhe - lo es ___ con - tem - plar tu ful - gor!

Oasis de amor

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music begins with a series of eighth and sixteenth notes in both hands, followed by a few chords and a final melodic flourish in the right hand.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line of chords and eighth notes in the left hand. A long note with a fermata is present in the right hand towards the end of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line of chords and eighth notes in the left hand. A repeat sign is visible in the right hand towards the end of the system.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line of chords and eighth notes in the left hand. A long note with a fermata is present in the right hand towards the end of the system.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line of chords and eighth notes in the left hand. A long note with a fermata is present in the right hand towards the end of the system.

En su dul - ce mi - ra - da se re - fle - ja — la bon - dad y el can - dor de su al - ma in - ma - cu -

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music continues with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line of chords and eighth notes in the left hand. A long note with a fermata is present in the right hand towards the end of the system.

30

la - da y el sua-ve a - cen - to de su voz des - pe - ja las ne - gras ho - ras de me -

37

lan - co - li - a y so - lo. Y son sus ne - gros o - jos co - mo es - tre - llas cu - yo sua -

44

ve ful - gor con - sue - la y ex - ta - sí - a, y el rum - bo in - di - can do el ca - mi - no al fa - ti -

50

ga - do pe - re - gri - no que en su lim - pi - da mi - ra - da ha - lla un o - a - sis de a - mor.

Semblanza

Alla Habanera

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes accents and a fortissimo (*f*) dynamic. The vocal line starts with a rest and then enters with the lyrics: "E - ra_u - na Vir - gen de faz mo -".

Second system of the musical score. The piano part continues with a piano (*p*) dynamic. The vocal line continues with the lyrics: "re - na la más her - mo - sa ge - ma_o - rien - tal.".

Third system of the musical score. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes the instruction "poco string.". The vocal line has the instruction "con passione trattenendo" above it. The lyrics are: "E - ran sus o - jos ne - gros co - mo_u - na no - che_in - son - da - ble, por - que la lu - na_a - pa - gó_al". The piano part also includes the instruction "con passione trattenendo" and "a tempo" below it.

20

ver-los su cla-ri-dad. A-pa-ga al ver-la su cla-ri dad.

20

27

E ra_u na Vir-gen de faz mo-re-na

27

33

la más her-mo-sa ge-ma_o-rien-tal.

33

La garza herida

(Rogelio Sotela)

Moderato

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains five measures of whole rests. The piano accompaniment is written for a grand piano with two staves (treble and bass clefs). It begins with a piano dynamic marking (p) and features a series of chords and moving lines in both hands, with a fermata over the final chord in the fifth measure.

The second system of the musical score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 6 and is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: "U - na gar - za en el bos - que cui - da - ba sus po -" on the first line, and "A - sí mia - mor he - di - do lo mis - mo que en un" on the second line. The piano accompaniment continues from the first system, with a fermata over the final chord in measure 6.

The third system of the musical score includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 10 and is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: "lue - los con ce - lo ma - ter - nal. _____ Cuan - do trai -" on the first line, and "ni - do que - dó en tu co - ra - zón. _____ Las a - las" on the second line. The piano accompaniment continues from the second system, with a fermata over the final chord in measure 10.

15

do - ra fle - cha hi - rió a la gar - za blan - ca que en su ni -
del re - cuer - do lo cu - bren, a - mor mí - o y le da -

19

a tempo

do ca - yó La gar - za tris - te ca - yó en el
rán ca - lor Po - bre a - mor mí - o que a - sí per -

24

ni - do ya - brió sus a - las ya - brió sus a - las pa - ra mo -
dis - te tan dul - ce - men - te, tan dul - ce - men - te tu li - ber -

28 *a tempo*

rir, pa - ra mo - rir. Cu brióa sus hi - jos ya - go - ni - zan - te
 tad, tu li - ber - tad. Pe - roen el ni - do de laa - do - ra - da

28 *pp dolcissimo* *a tempo*

33

— la gar - za qui - so, la gar - za qui - so dar - les ca - lor.
 — tu lla - ma siem - pre, tu lla - ma siem - pre a - lum - bra - rá.

33

37 *f* Coro

La gar - za tris - te ca - yóen el ni - do ya - brió sus
 Po - brea - mor mi - o quea - sí per - dis - te tan dul - ce -

37 *f*

42

a - las, ya - brió sus a - las pa - ra mo - rir, pa - ra mo - rir Cu - brió sus
men - te, tan dul - ce - men - te tu li - ber - tad, tu li - ber - tad. Pe - ro en el

mf *p*

46

hi - - jos ya - go - ni - zan - te la gar - za
ni - - do de laa - do - ra - - da tu lla - ma

cresc.

50

qui - so, la gar - za qui - so dar - les ca - lor.
siem - pre, tu lla - ma siem - pre a - lum - bra - rá.

8^{va} D.C. al

Canción de paz

Poco maestoso *Devoto* $\text{\textcircled{S}}$

En es - tas ho - ras de an -

p $\text{\textcircled{S}}$

4

gus - tia en que es - tá la hu - ma - ni - dad, só - lo po - drá con - so -

4

8

lar - nos un pen - sa - mien - to de paz. E - le - ve - mos nues - tras

8

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Canción de paz'. The score is written in 4/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is 'Poco maestoso' and the mood is 'Devoto'. The score is divided into three systems. The first system contains the first two lines of music, with lyrics 'En es - tas ho - ras de an -' and a piano dynamic marking 'p'. The second system contains the next two lines, with lyrics 'gus - tia en que es - tá la hu - ma - ni - dad, só - lo po - drá con - so -'. The third system contains the final two lines, with lyrics 'lar - nos un pen - sa - mien - to de paz. E - le - ve - mos nues - tras'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both the right and left hands. There are repeat signs and a fermata over the final measure of the third system.

12 *pp* *poco allarg...*

al - - mas, al - ce - mos el co - ra - zón y pen - se - mos en los

16

ni - ños su - mi - dos en el do - lor.

19 **Lento** *f* *ff* *p*

p Ni - ños sin pan y sin pa - dre, a som - bra - dos de ter - ror! Pi - da - mos to - dos al

24

cie - lo que los am - pa - re el Se - ñor. Que si no tie - nen a -

28

bri - go y no ha - llan con - so - la - ción lle - gue has - ta sus co - ra -

32

f zo - nes el mis - mo a - lien - to de Dios! En es - tas mien - to de paz.

D.S. al Coda \oplus *rall.*

Perla oriental

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems. The first system (measures 1-3) features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 4-8) includes a first ending bracket labeled '1.' and a fermata over measure 8. The third system (measures 9-13) includes a second ending bracket labeled '2.' and a fermata over measure 10. The piano accompaniment in this system starts with a forte (*f*) dynamic and changes to piano (*p*) at measure 10. The lyrics 'Be - lla' appear at the end of measure 13. The fourth system (measures 14-17) contains the lyrics 'per - - - - la del O - rien - te, O - da - lis - - -'. The piano accompaniment continues with sustained chords and moving bass lines.

19

ca sin i - gual en tus o - - - jos hay un

24

poe - ma de ter - nu - - - ra y de pa - sión.

29

Y son ne - - - gros cual la no - che y pro - fun - - - dos co - mo, el

(2ª vez 8ª)

36

f mar *p* no hay quien *dolce* pue - - - da re - sis - tir

41

a tu má - - - gi - co mi - rar.

1.

D.S. al Coda

46

2.

p *mf*

54

61

1. 2.

para D.C. ad libitum

D.C. ad libitum

Fin

Romanza para canto

(Théophile Gautier)

Andante assai sostenuto

The first system of the score shows a piano introduction. It consists of a vocal line (treble clef) which is mostly silent, and a piano accompaniment (grand staff). The piano part begins with a series of chords and arpeggiated figures. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and piano (*p*) again. The tempo is marked 'Andante assai sostenuto'.

The second system contains the first line of lyrics. The vocal line (treble clef) has a melodic line with lyrics: "Dans la fo - rêt chau - ve et rouil - lée il ne res - te plus". The piano accompaniment (grand staff) continues with chords and arpeggiated figures. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The tempo is marked 'Andante assai sostenuto'. The instruction *animando e cresc.* is written above the vocal line and below the piano accompaniment.

The third system contains the second line of lyrics. The vocal line (treble clef) has a melodic line with lyrics: "au ra - meau qu'u-ne pau-vre feuil-le ou-bli - ée, rien qu'u-ne feuil - le et qu'un oi -". The piano accompaniment (grand staff) continues with chords and arpeggiated figures. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*). The tempo is marked 'a tempo'. The instruction *cresc.* is written above the vocal line and below the piano accompaniment.

14 *tendrement* **f** *rit.* **Un poco meno sost.** *sost.*
 seau, rien qu'une feuil - le et qu'un oi - seau. Il ne res - te

14 **f** *suivez* **p** *sost.*

18 plus dans mon â - - me qu'un seul a - mour pour y chan -

18 **f** **p** *a tempo*

18 **f** **p** *a tempo*

22 *animando e cresc.*
 ter. Mais le vent d'au - tom - - - ne qui

22 *sempre cresc. e anim.* *animando e cresc.*

26 bra - me ne per - met pas de l'é - cou - ter, ne per - met pas, ne per - met

26

30 *f* *p* 1° Tempo

pas de l'é - cou - ter. L'oi - seau s'en va

30 *f* 1° Tempo

f 3 3 *p* suivez

34 *affrett. appena.* *Sost. molto*

la fouil-le tom - be l'a-mour s'é-teint, car c'est l'hi - ver.

34 *affrett. appena.* *p* *Sost. molto*

38 *f* *p*

Pe - tit oi-seau, viens sur ma tom - be chan-ter

38 *poco affrett* *f* *p a tempo*

42 *p rit.*

quand l'ar - bre se - ra vert.

42 *p rit.* *a tempo* *pp*

Amor ti chiedo

(A. Marciano)

Andantino con moto

The piano introduction is in 3/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. It features a melodic line in the right hand with eighth-note patterns and a bass line with chords. The piece concludes with a *dim. e rall.* marking and a *Ped.* (pedal) instruction.

Measures 7-10. The vocal line begins with the lyrics: "Io non sa - pe - va che co - - - sa fos - sea - mor - - - re" (Yo no sa - bí - a lo quee - ra el a - mor). The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady eighth-note bass line.

Measures 11-14. The vocal line continues: "e - i - - - bel - li oc - - - chí a me lo ri - ve - lar. tu - - - dul - ce mi - ra - - - da me lo re - ve - ló". The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns.

Measures 15-18. The vocal line concludes: "Mai si tur - bo la pa - - - ce del mio co - - - re, Nun - ca tur - bó de mial - - - ma el so - sie - - - go,". The piano accompaniment features a complex, flowing right hand with sixteenth-note runs.

19 *cresc.* ----- *f*

gli sguar - di tuoi m'han fat - to. m'han fat - to pal - pi - tar a -
 tu má - gi - co mi - rar mehan he - cho pa - de - cer a -

19 *stent.* *poco stent.*

23 *ff* *stent.*

mor ti chie - do a me non lo ne - ga - re
 mor te pi - do por Dios no me lo nie - ges

23 *ff* *3*

27 *pp con sentimento* *poco rall.* *a tempo*

ma se non m'a - mi al men non mi guar - da - re.
 mas si no mea - mas al me - nos no me mi - res.

27 *pp* *trattenuto* *poco rall.* *3* *a tempo* *animando*

32 *cresc. poco a poco* *ff*

37

Quan - ta dai dar - di
Cuan - ta di - vi - na

p *dim. e rall.* *a tempo*

40

tu - oi lu - - - ce sfa - vil - la Dim - mi che
luz. — tus o - jos mues - tran Di - me que

44

animando

m'a - mi et poi fam - mi mo - rir Ma se non
mea - mas aun - que de - ba mo - rir. mas si no

animando

48

poco stent. cresc.

m'a - mi, del - la tua pu - pi - - - la il fas - ci - no fa -
mea - mas de tus o - jos be - - - llos el má - gi - co ful -

poco stent. cresc.

52

ff ff

tal vo - glio fug - gir a - mor ti -
 gor qui - e - roe - vi - tar a - mor te

52

stent. *ff*

56

pp con sentimento

chie - do a me non lo ne - ga - re Ma se non
 pi - do por Dios no me lo nie - gues Mas si no

56

pp *trattenuto*

60

poco rall. *a tempo* *poco affret.* *f* *rubato*

m'a - mi al men non mi guar - da - re Ma se non m'a - mi al men non mi guar -
 mea - mas por Dios, ya no me mi - res Mas si no mea - mas al me - nos no me

60

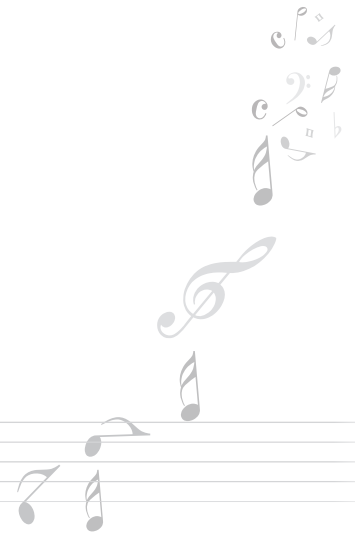
poco rall. *a tempo* *poco affret.* *f*

65

da - - - - re.
 mi - - - - res.

65

Bibliografía



- Araya, J. R. (1957). *Vida musical de Costa Rica*. San José: Imprenta Nacional.
- Alpírez, W. (s. f.). *La música folclórica costarricense*. San José: MEP.
- Barquero, Z. (1998). *Antología de Canciones Costarricenses*. San José: EUCR.
- _____ (1973). *Julio Fonseca*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Flores, B. (1978). *La Música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.
- Ibarra Rojas, E. (1990). *Las sociedades cacicales de Costa Rica: (siglo XVI)*. San José: EUCR.
- _____ (1999). *Las Manchas Del Jaguar: Huellas indígenas en la historia de Costa Rica*. San José: EUCR.
- Matarrita, M. (2009). *Canciones populares costarricenses*. San José: EUCR.
- Molina, J. (1999). *Alborada del arte lírico en Costa Rica*. Cartago: Imprenta Segura Hermanos S. A.
- Montero, J. (2012). *Bolero: Historia de un siglo de emociones*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Quesada, J. y Camacho, J. (2004). *Época de Oro de la Música Escolar Costarricense*. San José: EUNED.
- Vargas, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto*. San José: EUCR.
- _____ ¿Cómo tuvimos música nacional? *La Nación, Áncora*, p. 6.
- Vidart, D. (1967). *El tango y su mundo*. Montevideo: Ediciones Tauro.
- Zúñiga, V. (1992). *Orquesta Sinfónica Nacional*. San José: EUNED.

Fuentes primarias

- Manuscritos de obras de Julio Fonseca. Archivo Musical Universidad de Costa Rica.
- P1-0462, P1-466, P1-0467, P1-0470, P1-0472, P1-0473, P1-0475, P1-0561, P1-0565, P1-0574, P1-0579, P1-0588, P1-0625, P1-0631, P1-0640, P1-0641

Acerca de los editores



Ernesto Rodríguez,
tenor e investigador

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

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

Ganó el segundo lugar y premio de la audiencia de la XXV edición del Concurso de la Ópera de Birmingham, Alabama, y el primer lugar del VI Concurso Internacional de Canto Ciudad de Trujillo, Perú. En el año 2010 recibió el Premio Nacional de Música como mejor cantante de Costa Rica.

Como investigador ha realizado trabajos acerca del canto lírico costarricense, al abordar temas relativos a su enseñanza, sus protagonistas artísticos y componentes de producción; también ha elaborado investigaciones de autores y obras de música vocal costarricense, transcribiendo y editando obras como las que se incluyen en el presente documento.

Actualmente, se desempeña como profesor, coordinador de la Cátedra de Canto y de la Comisión de Acción Social de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

Tanya Cordero Cajiao,
pianista e investigadora

Obtuvo los títulos de Bachillerato, Licenciatura y Maestría, este último con distinción, en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Se ha presentado como solista en las principales salas del país: Teatro Nacional, Auditorio Nacional, Teatro Melico Salazar, Teatro Eugene O'Neill, acompañada por orquestas sinfónicas costarricenses.

Ha trabajado también como pianista repasadora de ópera, tanto dentro como fuera del país, con compañías como Buttler Opera de Austin, Texas; Ópera de Cámara Costa Rica, Compañía Lírica Nacional y Fundación Jóvenes Cantantes M. P.

Desde hace varios años se ha dedicado al rescate y difusión de la música costarricense participando activamente en proyectos de investigación como "Música de Salón", música para violín y piano que deja también un disco titulado "Mi Patria"; canciones populares y académicas y "Costa Rica canta", que dejó la grabación de tres discos en una edición de 15 000 para el MEP, con canciones escolares, himnos y marchas que obtiene el premio ACAM 2000 como mejor disco tradicional.

También cuenta con una larga trayectoria de trabajo con la Fundación Yamaha de Japón, desempeñándose como examinadora y capacitadora de profesores a nivel latinoamericano.

Actualmente, labora como profesora y pianista acompañante, así como coordinadora de la Sección de pianistas acompañantes en la UCR.

Corrección filológica: *María Benavides*. • Revisión de pruebas: *El autor*. • Diseño: *Daniela Hernández C.*
Diagramación: *Luis D. Arias*. • Control de calidad de la versión impresa: *Alejandra Ruiz B.*
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).

**Esta edición respeta la ortografía de la época y se mantienen
las posibilidades técnicas de ese momento.**

Edición digital de la Editorial Universidad de Costa Rica. Fecha de creación: noviembre, 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 antología se presenta una colección de 18 canciones, en formato de canto piano, del compositor costarricense Julio Fonseca Gutiérrez, realizadas en diferentes ritmos o estilos comunes en la época del compositor. Cada canción está ubicada dentro de un contexto histórico, en el cual se señala el registro de las ediciones realizadas de algunas de sus obras, aunque la mayoría de las canciones editadas en este documento se confeccionaron desde manuscritos.

Patrimonio Musical Costarricense