

Universidad de Costa Rica • Escuela de Artes Musicales

# El duelo de la patria

Al Benemérito General Tomás Guardia Gutiérrez

Homenaje religioso

por **RAFAEL  
CHÁVEZ TORRES**



**BICENTENARIO  
DE LA INDEPENDENCIA  
DE CENTROAMÉRICA**

**Estudio documental y edición**  
Susan Campos Fonseca  
Luis Alfaro Bogantes

Universidad de Costa Rica • Escuela de Artes Musicales

# El duelo de la patria

Al Benemérito General Tomás Guardia Gutiérrez

Homenaje religioso

por **RAFAEL  
CHÁVEZ TORRES**

Estudio documental y edición  
Susan Campos Fonseca  
Luis Alfaro Bogantes



Bicentenario de la  
Independencia de Centroamérica

**EAM**

Escuela de  
**Artes Musicales**

Se agradece a:

**VAS**  
Vicerrectoría de  
Acción Social

  
VICERRECTORÍA DE  
INVESTIGACIÓN

  
BICENTENARIO  
INDEPENDENCIA  
COSTA RICA

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.SIBDIUCR - CIP/4006

Nombres: Campos Fonseca, Susan, 1975- , editora.  
| Alfaro Bogantes, Luis, 1997- , editor.  
Título: El duelo de la patria al Benemérito General Tomás Guardia Gutiérrez :  
homenaje religioso por Rafael Chávez Torres /  
estudio documental y edición Susan Campos Fonseca, Luis Alfaro Bogantes.  
Descripción: Primera edición digital. | San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2023.  
| Bicentenario de la Independencia de Centroamérica.  
| A la cabeza de la portada: Universidad de Costa Rica. Escuela de Artes Musicales.  
| Incluye partitura del director.

Identificadores: **ISBN 978-9968-02-091-6** (PDF)

Materias: SIBDIUCR: Chávez Torres, Rafael, 1843-1907.  
El duelo de la patria. | LEMB: Apreciación musical. | Bandas militares.  
| Música para banda – Partituras. | Composición musical. | Musicología. | Arreglos musicales.  
Clasificación: CDD 784.841.17–ed. 23

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

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

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

# Agradecimientos

El Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica agradece a todas las personas que colaboraron con este proyecto, sus aportes fueron muy importantes para llevarlo a cabo. En orden alfabético, esas personas son: Zamira Barquero Trejos, Esteban Cabezas Bolaños, Olger Calderón Arguedas, Norman Calderón Castro, Carlos José Castro Mora, Josué Coto Brenes, Carlos Escalante Macaya, Leonardo Gell Fernández-Cueto, Jean Carlo Granados Quirós, Josué Jiménez Camacho, Carlos Meléndez Chaverri, Federico Molina Campos, Ernesto Rodríguez Montero, Juan Francisco Sanz, Annette Seas Cascante, María Clara Vargas Cullell, Gabriel Venegas Carro y Luis Adolfo Víquez.

En el ámbito institucional, agradecemos a la Comisión de Acción Social de la Escuela de Artes Musicales, a la Vicerrectoría de Investigación, a la Vicerrectoría de Acción Social y al Sistema Editorial de Difusión de la Investigación de la Universidad de Costa Rica. Asimismo, queremos expresar nuestra gratitud al Archivo Central, a la Dirección General de Bandas del Ministerio de Cultura y Juventud, a la Sinfónica Municipal de Desamparados, y al Comité Nacional de Memoria del Mundo de la Comisión Costarricense de Cooperación con la UNESCO, por inscribir *El Duelo de la patria* de Rafael Chávez Torres en el Registro Nacional de Memoria del Mundo de la UNESCO en 2020.

Juntos y juntas trabajamos por el patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica.



# Contenido

Abreviaciones (IE).....	ix
Introducción.....	xi
<b>ESTUDIO DOCUMENTAL Y EDICIÓN.....</b>	<b>1</b>
Descripción procedimental.....	3
<i>Instrumentación histórica</i> .....	3
<i>Instrumentación para banda de concierto actual</i> .....	4
<i>Tonalidad de la obra</i> .....	5
Inventario de Enmiendas e Intervenciones (IE).....	6
<i>Consideraciones generales</i> .....	6
<i>Inventario</i> .....	7
<b>PARTITURA DIRECCIÓN.....</b>	<b>25</b>
Partitura.....	27
Anexos.....	37
Anexo 1. Versiones de <i>El duelo de la patria</i> .....	37
Anexo 2. Obras de interés como referencia.....	38
Anexo 3. Instrumentaciones de referencia y seleccionada.....	39
Anexo 4. Propuesta reconstructiva de la plantilla histórica.....	40
Bibliografía.....	41
Documentos.....	41
Acerca de las personas editoras.....	43



# Abreviaciones (IEI)

**A-Sax.:** Saxofón Alto

**Bar-Sax.:** Saxofón Barítono

**Bmb.:** Bombo

**C. / Cc.:** Compás / Compases

**C.B.:** Contrabajo

**Cl.:** Clarinete

**Cor.:** Corno

**Euf.:** Eufonio

**Fag.:** Fagot

**Fl.:** Flauta

**Fl. Picc.:** Flauta Piccolo

**Ob.:** Oboe

**Rdb.:** Redoblante

**S-Sax.:** Saxofón Soprano

**Tb.:** Tuba

**Trp.:** Trompeta

**Trb.:** Trombón

**T-Sax.:** Saxofón Tenor



# Introducción

El estudio y la edición de *El duelo de la patria*, de Rafael Chávez<sup>1</sup> Torres (1843-1907),<sup>2</sup> es un ejemplo de los retos que debe asumir la investigación dedicada al patrimonio musical costarricense. La identificación, la recuperación, la clasificación, la conservación y el inventario de los documentos relacionados con la obra sigue siendo un proceso abierto.

Desde 1993, el Archivo Histórico Musical (AHM) de la Escuela de Artes Musicales (EAM) de la Universidad de Costa Rica (UCR) ha procurado reunir las partes desmembradas de un rompecabezas, de manera que sea posible visualizar, a partir de hechos documentables y datos confirmados, la historia de las prácticas artísticas y culturales relacionadas con la composición musical en el país. Las publicaciones generadas por distintas investigaciones del AHM se suman a las de otras personas e instituciones que comparten este compromiso.

Los trabajos dedicados a *El duelo de la patria* han generado diversos tipos de narrativas acerca de la obra; sin embargo, estos aún deben sustentarse en una investigación documental rigurosa. En el caso de este estudio, se han tenido que confrontar dichas narrativas mediante las fuentes que las confirman. La documentación más problemática está representada por la obra misma, de la cual todavía no se ha localizado un manuscrito autógrafo del compositor. En la actualidad, solo se conserva una edición de “piano director”, contemporánea al autor, publicada en París en el año 1894.

Consecuentemente, se desarrolló el proyecto de investigación B4742 “Edición crítica de *El duelo de la patria* de Rafael Chaves Torres” (2014-2015), inscrito en la Vicerrectoría de Investigación de la UCR, bajo responsabilidad de la Dra. Susan Campos Fonseca. Ella procuró elaborar una edición revisada de la partitura para banda militar (con recomendaciones para banda sinfónica) y una introducción crítica que incluyera la contextualización de la obra en el marco de la tradición de la “marcha fúnebre”, no solo en el ámbito local (Costa Rica y Centroamérica), sino también en la circulación del repertorio y géneros afines durante el periodo histórico en el cual estuvo inserta. A ello se suma su vinculación con celebraciones religiosas, militares y civiles.

Esta investigación trabajó con manuscritos conservados hasta ese momento en el AHM, así como con transcripciones y arreglos, fuentes hemerográficas e iconográficas, con el objetivo de realizar un estudio sobre la recepción crítica y la construcción identitaria derivadas de su práctica y recepción. Luego de dos años de trabajo hubo resultados, pero quedaron muchas preguntas por responder.

En 2016, el AHM amplió los fondos relacionados con la obra y su contexto, gracias a un convenio realizado entre la UCR y el Ministerio de Cultura y Juventud, el cual tenía como propósito identificar, conservar, inventariar y digitalizar obras de personas compositoras costarricenses preservadas por las bandas nacionales. El acuerdo permitió retomar el estudio de *El duelo de la patria* en 2019, como resultado, esta publicación pudo contar con nuevos documentos y el trabajo conjunto del equipo del AHM.

No obstante, uno de los principales problemas que presenta el estudio de la obra radica en localizar un manuscrito autógrafo del compositor. Las prácticas de “arreglar” y “reorquestar” la obra pueden documentarse durante la primera mitad del siglo XX. Las diferentes transcripciones, arreglos y revisiones suman cambios e indicaciones que, aunque son valiosas para analizar el pensamiento musical que les dio origen, representan material externo a la propuesta de Chávez Torres. Esta práctica continúa incluso en la actualidad.

---

1 En literatura contemporánea al músico, el apellido se indica alternativamente como “Chaves” o “Chavez” y el compositor firma como “Chavez”. En el acta de nacimiento consta que fue bautizado como Juan Rafael Torres, hijo de Lorena Torres Gutiérrez. Rafael usó el apellido de su padrino, Juan Chaves, que se indica con “s” en el acta mencionada. En este estudio se empleará “Chávez”, salvo en la partitura, en la cual se conservará el apellido sin tilde, a fin de respetar la firma del compositor.

2 La mayoría de los estudios señalan 1839 como el año de nacimiento del compositor; no obstante, en el acta de nacimiento, conservada en la Arquidiócesis de San José, se indica que es 1843.

La propia “naturaleza” de la partitura de “piano director”, publicada en 1894, está conectada con dicha práctica. Facilita una estructura que puede ser adaptada, según el tipo de ensamble que se proponga interpretar la obra. No obstante, para este estudio y edición, considerar el pensamiento musical y técnico-compositivo de Chávez Torres es prioritario. La pregunta acerca de su rol en la articulación de la historia de la composición musical en Costa Rica obliga a pensar la partitura como un documento social y cultural, capaz de preservar información sobre diversos procesos relacionados con el pensamiento de una época y su contexto.

Se debe tener presente que la obra fue producida en el marco de una Costa Rica militarizada y oligarca y que la persona a quien está dedicada, Tomás Guardia Gutiérrez (1831-1882), fue un presidente que gobernó de forma dictatorial (Rosés, 1982). Su estreno se realizó en el marco del funeral del general Guardia, en 1882. Luis Demetrio Tinoco Castro (1905-1986) ilustra el contexto de la siguiente manera:

Cerrando el desfile, [...] los Generales de Brigada o de División, montados en briosos caballos, deslumbrantes en sus uniformes de valiosa tela y ricos entorchados de oro o de plata y sus vistosos sombreros bicornios, de plumas negras o de plumas blancas; tras ellos, el escuadrón de caballería, seguido por las Bandas Militares que estrenaban el solemne Duelo de la Patria [sic] de su Director el maestro Chaves (*sic*); y cerrando el desfile, las diez compañías del regimiento de infantería, que una a una se incorporaban al cortejo luego de rendir honores a su paso a los restos del Jefe de la Nación inclinando la bandera y presentando armas los oficiales y los soldados (Tinoco, 1982, p. 4).<sup>3</sup>

El general Guardia fue sepultado en la Catedral Metropolitana de San José, acto reservado solo para el papa, cardenal u obispo, reyes y familias nobles. Saturnino Lizano, presidente de la República, ordenó los *Honores fúnebres, tributados al General Don Tomás Guardia, ex-Presidente de la República de Costa Rica. 1882*. El documento se encuentra conservado en la Biblioteca de la Asamblea Legislativa. En estos *Honores fúnebres*, se informa:

Contando con la aquiescencia del Ilustrísimo Señor Obispo, en atención a que el Benemérito General Don Tomas Guardia fue durante su permanencia en el Poder, Patrono de la Iglesia, se exceptúa en su favor el cumplimiento de la ley que prohíbe dar sepultura en los templos, y se designará en la Santa Catedral un lugar para depositar sus restos (*Honores fúnebres*, Decreto N.º 9, Art. 5, p. 2).

La Secretaría de Guerra y Marina acordó: “[e]n cumplimiento del artículo 6º del Decreto n.º 7 [...] Facultar al Honorable Señor General en Jefe para que dicte el Programa de Honores Militares que deberán tributarse á los restos del Excmo. Señor General Benemérito Don Tomás Guardia” (*Honores fúnebres*, Decreto N.º 8, p. 2). La marcha inició en la ciudad de Alajuela. La banda militar de este lugar fue la primera en hacer los honores en la Plaza de Alajuela, luego la Banda Militar de Heredia se sumó al cortejo. El féretro del general Guardia viajó desde la Estación de Alajuela a la Estación de San José, acompañado por las autoridades nacionales, el cuerpo diplomático, el clero y la compañía de artillería del ejército. En la Estación de San José, se sumaron las bandas militares de San José y Cartago, para acompañar el cortejo fúnebre hasta la Catedral (*Honores fúnebres*, “Programa Militar”, Cap. II, Art. 8 y 9, Cap. III, Art. 1, p. 9).

La música de *El duelo de la patria*, compuesta por Chávez Torres, entonces director general de bandas, tenía como propósito acompañar el cuerpo embalsamado del general Guardia hasta su sepultura final en la Catedral (Figura 1). Desde ese momento, se convirtió en una marcha fúnebre que encarnará los pactos entre Estado nacional e Iglesia católica, tanto a finales del siglo XIX como en la primera mitad del siglo XX, incluso después de la abolición del ejército en 1948.<sup>4</sup>

Se debe tener presente que Chávez Torres fue un músico militar, quien aprendió a componer, posiblemente, al hacer arreglos de óperas, marchas y danzas europeas (por ejemplo, valeses y mazurkas), así lo demuestran las partituras conservadas y las listas de obras para los programas de concierto de las bandas militares de la época.<sup>5</sup> Su técnica y estilo reflejan estas influencias, además, es realmente meritorio lo que a nivel técnico-compositivo logró con *El duelo de la patria*. Esto sucedió antes de la “invención” de una música nacional, en las décadas de 1920 y 1930, basada en el folclore de Guanacaste, y de la institucionalización de la formación musical académica con el nacimiento del Conservatorio Nacional de Música en 1942.<sup>6</sup>

3 En el *Álbum de la Patria*, compilado por José Daniel Zúñiga –entonces director técnico de música– publicado por la Editorial del Ministerio de Educación en 1975, se incluirá la partitura para “piano director” de 1894 y las palabras de Carlos Jinesta Muñoz (1896-1979) publicadas en una reimpresión realizada también por este ministerio, en 1935. El texto de Jinesta informa: “El Maestro Chaves era amigo directo del gobernante”. Y concluye: “El Duelo de la Patria concreta, en suma, el inmenso dolor de la República ante la muerte de sus benefactores y representativos. El corazón nacional quema sus lágrimas en el incensario de sus devociones cívicas, que asciende con majestad a Dios”. Este recurso indica la necesidad de mantener la obra viva en el imaginario nacional.

4 La abolición del ejército de Costa Rica fue llevada a cabo el 1.º de diciembre de 1948, tras darse por finalizada la guerra civil de Costa Rica de 1948. El general Tomás Guardia fue declarado Benemérito de la Patria el 25 de julio de 1876, este decretó la Constitución del 7 de diciembre de 1871, la cual estuvo vigente hasta 1948.

5 El resumen biográfico del compositor está disponible en <http://archivomusical.ucr.ac.cr/catalogo/autores/rafael-chavez-torres>. Los datos de la partitura para “piano director” de 1894 están disponibles en <http://archivomusical.ucr.ac.cr/catalogo/obras/el-duelo-de-la-patria>

6 María Clara Vargas Culléll documenta este proceso en su libro *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica 1840-1940* (2004).



**Figura 1.** Sepultura del General Tomás Guardia en la Catedral Metropolitana de San José  
**Nota:** Fotografía tomada por Susan Campos Fonseca.

Por consiguiente, para esta edición se realizó un estudio exhaustivo de fuentes, también se incluyen otros trabajos del compositor, los cuales permiten visualizar el tipo de banda con el que trabajó, su técnica de composición, instrumentación y orquestación. Actualmente, en el AHM se conservan obras manuscritas, originales y arreglos realizados por Chávez Torres. Estas obras fueron revisadas para proponer una “reconstrucción” de lo que pudo ser la partitura para banda utilizada en los funerales de Tomás Guardia.

Aunado a lo anterior, este trabajo incluye una transcripción de la partitura publicada en París, la cual sirve de base para separar la obra original de Chávez Torres de las transformaciones realizadas posteriormente, conservadas en la revisión de Roberto Cantillano Vindas (1887-1955), realizada entre 1930 y 1950. En el AHM se resguarda, junto a la edición de 1894, una parte de clarinete (s. f.) que mantiene la tonalidad de fa menor, de la edición francesa. En 1893, de acuerdo con la revista *Notas y Letras*, Chávez Torres viajó a Francia por motivos de salud (Vicente, 2007, p. 121), pero esto no le impidió realizar actividades profesionales, tal y como lo demuestra la publicación de esta partitura, cuya portada es el escudo de Costa Rica, –versión vigente de 1848 a 1906–.

La transformación de la obra durante la primera mitad del siglo XX quedó preservada, como se indicó anteriormente, en la revisión elaborada por Cantillano. El AHM conserva una edición impresa en 1964, publicada por Antonio Lehmann (Vicente, 2007, p. 122), esto sucedió posterior a la muerte de Cantillano, en 1955. La documentación conservada fue datada entre 1930 y 1950, lo cual ha permitido seguir el cambio de la tonalidad de fa menor a mi b menor.

Un dato importante para documentar este proceso es el registro de dos conciertos que la Banda Militar de San José, dirigida por Cantillano, ofreció en 1932. El primero se realizó en la Catedral Metropolitana, donde está sepultado Tomás Guardia, y el segundo en el Parque Central. Los conciertos incorporan obras de compositores nacionales, incluido *El duelo de la patria*.<sup>7</sup> Ambas actividades se organizaron en el marco del cincuenta aniversario de la muerte del general Guardia y del estreno de la marcha fúnebre que Chávez Torres le dedicó. Esta información es importante porque Cantillano conoció a Chávez Torres y la práctica musical que le fue contemporánea (Goñi, 2008), incluso, ambos ocuparon el puesto de Director General de Bandas de la República.

Aunado a lo anterior, la Dirección Técnica de Música y la Secretaría de Educación Pública realizaron, en 1935, una nueva publicación de la partitura para “piano director” (1894). En el AHM se localizan cuadernillos de la obra, los cuales incluyen manuscritos de diferentes copistas, datados entre 1935 y 1941. Cabe señalar que la reimpresión de 1935 viene acompañada de una transcripción (para piano) de la marcha fúnebre *General Fernández* de Chávez Torres, realizada por Julio Fonseca Gutiérrez (1881-1950).

<sup>7</sup> María Clara Vargas Cullell documenta y analiza estos eventos relacionados con la intención de “crear la música nacional”. Los antecedentes remiten a un concierto anterior realizado en 1930 en el Teatro Nacional de Costa Rica. Dicho evento fue organizado por César Nieto y Julio Fonseca (Vargas, 2004, p. 240). Ligia Ma. Rosales Chacón informa en su libro dedicado a Chávez Torres sobre los dos conciertos planificados por Roberto Cantillano en 1932 (Rosales, 2019, p. 47).



**Figura 2.** Manuscrito autógrafo (s. f.) que coincide con la tonalidad de fa menor de la partitura publicada en 1894  
**Nota:** El clarinete está en si bemol mayor, consecuentemente el sol menor de su partitura es transposición de fa menor. Tomado del AHM.

Queda en evidencia, entonces, que el proceso de “invención” de la música nacional, liderado por compositores como Fonseca, incluía la revisión de obras de compositores relevantes del siglo XIX, como Chávez Torres. Desde entonces, se han producido diversos arreglos y reorquestraciones de *El duelo de la patria* y otras obras suyas. Entre los trabajos más recientes destacan los realizados por el compositor costarricense Benjamín Gutiérrez Sáenz, para la Dirección General de Bandas en 2009, y los del compositor ruso Vladislav Soifer, para la Orquesta Sinfónica de Heredia en 2016.

En esta edición, se realizó un estudio de las obras para banda de Chávez Torres (conservadas actualmente en el AHM) de acuerdo con la documentación precedente. Entre las obras destacan *El patriota* (1884) y su “Fantasía” sobre temas de la ópera *Juana de Arco* (1845) de Giuseppe Verdi (Figura 3), arreglo realizado posiblemente en 1905, ambas contemporáneas de *El duelo de la patria*. El estudio de esta documentación permite visualizar el tipo de plantilla instrumental que utilizó Chávez Torres en sus obras compuestas para banda.

Estudiar la transformación de la obra es fundamental para esta edición, ya que permite documentarla e informarla, tal y como se indica en la sección de notas y enmiendas, Inventario de Enmiendas e Intervenciones (IEI), del transcriptor Luis Alfaro Bogantes. Los datos ofrecidos demuestran que no se trata “solamente” de facilitar una partitura para la interpretación de la obra. Dada la diversidad de indicaciones encontradas en las fuentes, tuvo que tomarse en consideración la normativa del Répertoire International des Sources Musicales (RISM).

Dicha labor obligó a un análisis organológico e histórico riguroso de la documentación disponible. También se analizaron los diversos arreglos que ha tenido la obra. Cada uno de ellos suma información relativa al contexto y evidencia el empleo de las prácticas de ejecución, además de las prácticas estéticas y técnicas que se materializan en los procedimientos de instrumentación y orquestración, incluso, aparecen correcciones a su estructura.

Ahora bien, resulta necesario distinguir cuáles elementos se agregaron a la obra para aproximarse de la manera más fidedigna a la propuesta original de Chávez Torres. Es como tratar de completar un rompecabezas con los vestigios o recuerdos que algunas personas tienen del “original”, pero sin tenerlo, y con ello medir la objetividad de estas versiones. Lo más cercano al “original”, utilizado en el estreno de 1882, es la partitura para “piano director” de 1894, publicada más de una década después.

Andante sostenuto. Juana de Arco Fantasia por Chávez J.

1 Flautin  
 2 Grande Flauta  
 3 Petit Clarinete  
 4 1<sup>er</sup> Clarinete si b  
 5 2<sup>o</sup> Ydu  
 6 3<sup>o</sup> Ydu  
 7 Saxofon Soprano  
 8 Yd Alto  
 9 Yd Tenor  
 10 Yd Baritono  
 11 Trombones si b  
 12 Bugles si b  
 13 Petit Bugle mi b  
 14 1<sup>os</sup> Altos mi b  
 15 2<sup>os</sup> Yd "  
 16 Baritono si  
 17 Trombones Al  
 18 Bajo si b  
 19 Bombardier  
 20 Bombo y caja

**Figura 3.** Arreglo de "Fantasía" Juana de Arco (1845) de Giuseppe Verdi

**Nota:** Arreglo de Rafael Chávez Torres (f. 1). Tomado del AHM.

Esta metodología permite investigar los procesos y procedimientos que dieron como resultado la obra conocida actualmente. *El duelo de la patria* es producto de procesos de construcción colaborativa entre instrumentistas, compositores y directores de bandas, cuyos conocimientos técnicos y prácticas de ejecución quedaron documentados en las indicaciones y cambios que realizaron. La metodología de estudio aplicada en esta edición permite evidenciar la estructura de la obra compuesta por Chávez Torres, además de las prácticas posteriores que la transformaron.

La historia de la composición musical en Costa Rica requiere ser pensada a partir de una documentación sistemática, la cual permita un análisis contrastado de hechos, procesos y prácticas específicas en el caso de cada persona compositora. Es perentorio preguntarse: ¿cómo aprendieron a componer?, ¿qué obras les sirvieron de modelo?, ¿cuáles fueron los hechos que determinaron las estéticas y tendencias que serían dominantes?, ¿cuál fue la relación entre las prácticas de consumo, el comercio de partituras y la producción de música nueva?, entre otros asuntos.

En un momento donde la educación musical empezaba a ser sistematizada e institucionalizada en el país, materiales como los diarios de viajes, las crónicas de eventos, las publicaciones periódicas, los álbumes y cuadernos de música, los programas de concierto, entre otros tipos documentales, permiten investigar y dilucidar las relaciones entre las prácticas sociales, económicas y políticas, así como las decisiones compositivas tomadas por quienes creaban nueva música.

Las personas compositoras costarricenses fueron artistas empíricas hasta finales de la primera mitad del siglo XX, cuando el Conservatorio Nacional de Música finalmente se consolidó.<sup>8</sup> Será hasta después de la década de 1950 que realizarán estudios formales, los cuales les permitirán un grado académico universitario en música y composición, tal es el caso del Dr. Bernal Flores Zeller (n. 1937) y el MM. Benjamín Gutiérrez Sáenz (n. 1937).

Antes de 1940, las personas compositoras recibían clases de compositores nacionales y extranjeros que residían en el país, o bien, realizaban cursos en conservatorios y escuelas de música internacionales. A través de esta formación, se convirtieron en docentes y artistas destacados, entre ellos: Manuel María Gutiérrez

<sup>8</sup> Presidencia de la República de Costa Rica, Decreto N.º 10 del 25 de marzo de 1941, "Tesoro público financiará Conservatorio de Música", Ley N.º 11, Art. 1, 2 y 3. Disponible en Sistema Costarricense de Información Jurídica.

(1829-1887), Rafael Chávez Torres (1843-1907), Alejandro Monestel Zamora (1865-1950), Julio Fonseca Gutiérrez (1881-1950) y José Daniel Zúñiga Zeledón (1889-1981).

Es perentorio enfatizar que este tipo de instrucción requería de un compromiso autodidacta. Esto no desmerece su legado, al contrario, obliga a una consideración de los diversos procesos educativos a los que tuvieron acceso. Sin duda, se requiere dilucidar cuáles fueron las decisiones y acciones autoformativas que les permitieron producir un repertorio tan importante, el cual, con los años, sentaría las bases para la construcción de la música nacional.

La diversidad epistemológica y metódica, conservada en los procesos autodidactas de estas personas compositoras y su generación, es un problema de investigación en sí mismo. Ello debido a que la enseñanza formal supone la aplicación de un método y un marco teórico-práctico consensuado institucionalmente, producto de una selección realizada por un grupo de personas que dicta cómo debe construirse el conocimiento en una disciplina. La persona autodidacta debe tomar estas determinaciones por sí misma, y de esa manera producir conocimiento.

Así las cosas, este tipo de estudio y edición son cruciales para desentrañar la variable de las prácticas empíricas en la historia de la composición musical en Costa Rica, así como las prácticas cocreativas involucradas en los procesos de construcción del repertorio y su transformación. Es comprensible que lo anterior pueda generar polémica, pero esta edición representa un esfuerzo por pensar la historia de la música desde las prácticas de ejecución y composición, ambas preservadas en las partituras y la documentación disponible.

La historia de la composición musical en Costa Rica, como ámbito de conocimiento cultural, social, económico, entre otros, sigue siendo –como demuestra este estudio– un amplio campo de investigación todavía en desarrollo.



**Figura 4.** Roberto Cantillano y la Banda Militar de San José, 1939

**Nota:** Tomado de Araya (2018, p. 1359).

# Estudio documental y edición



## Descripción procedimental

Para realizar esta edición crítica se llevó a cabo una búsqueda de las versiones disponibles de *El duelo de la patria*. De acuerdo con los resultados (Anexo 1), se tomó la decisión de considerar, como fuentes más importantes, la edición para piano publicada en París en el año 1894<sup>9</sup> y la revisión elaborada por Roberto Cantillano, impresa en el año 1964.<sup>10</sup> La primera, debido a que es la única partitura contemporánea al compositor de la cual se tiene conocimiento; la segunda, porque recoge las prácticas de ejecución de la obra durante los cincuenta años posteriores a la muerte del autor, además, representa el esfuerzo por preservarla y consolidarla como parte del repertorio nacional.

A partir de esta selección, cada una de estas dos versiones se revisó exhaustivamente y se realizó una comparación minuciosa entre ellas. Las diferencias y erratas técnicas encontradas fueron corregidas para contar con una partitura homogénea, la cual facilite la ejecución de la obra y brinde una mayor proximidad a la que pudo ser la idea original del compositor.

Este proceso de revisión y comparación registró indicaciones disímiles en articulaciones, matices y afines, las cuales se explican en el IEI. Asimismo, se encontraron diferencias sustanciales que esta investigación procuró solventar. Una de estas es la tonalidad, la cual en la partitura de “piano director” está en fa menor, mientras que en la versión para banda se encuentra en mi bemol menor. También se encontraron diferencias en la estructura de la obra y en la instrumentación. Estos aspectos, relacionados con el proceso de estudio documental y edición, se explican enseguida.

## ***Instrumentación histórica***

El estudio documental permitió reconstruir la instrumentación utilizada por el compositor (Anexo 4). Este ejercicio era necesario para visualizar la banda con la cual trabajó el compositor, de esa forma compensar el hecho de que todavía no se encuentran manuscritos de la obra contemporáneos al estreno, excepto la edición de 1894.

Para la realización de este ejemplo reconstructivo, se llevó a cabo una búsqueda en fuentes contemporáneas a la composición de la obra, con el objetivo de recabar datos sobre la instrumentación disponible con la que trabajó Chávez Torres. La documentación relevante apunta a que la obra fue compuesta en 1882, año en que fallece el general Tomás Guardia Gutiérrez, a quien Chávez Torres dedica esta marcha fúnebre. Lo anterior permite establecer un período de 12 años, entre 1882 y 1894, para realizar el estudio documental propuesto y reconstruir lo que pudo ser la instrumentación original.

El decreto, bajo el cual se organizaron los “Honos fúnebres” del general Guardia, documenta un hecho importante para la reconstrucción de la plantilla instrumental original, ya que informa cómo las bandas militares de Alajuela, Heredia, Cartago y San José se unieron para acompañar el cortejo fúnebre. Al respecto, María Clara Vargas Culléll documenta que “en 1874, las bandas eran seis. En la capital había dos, una en el Cuartel Principal, con cuarenta músicos, y otra en el Cuartel de Artillería, con veinte integrantes. Las dos se unían en algunas actividades importantes” (Vargas Culléll, 2004, p. 59); además, menciona que “la [banda] de Alajuela estaba integrada por veintisiete músicos y las de Cartago, Heredia, Puntarenas y Liberia, por dieciocho músicos” (p. 59).

---

9 Disponible bajo varias firmas P1-0103 y P1-0104 en el AHM de la EAM de la UCR.

10 Partituras disponibles en el Archivo Externo del AHM bajo las firmas BA-0381 y BSJ-PC-0053.

La autora menciona también que en la década de 1880 se da una crisis económica en el país, debido a la caída del precio internacional del café, por lo cual disminuyen las bandas. Indica que:

En 1881 se suprimió la banda militar de San Ramón, que había sido creada en 1878. En 1882 ocurrió lo mismo con la de Puntarenas, y las de Heredia y Alajuela se redujeron a treinta músicos cada una, tomando en cuenta los tambores y aprendices; la de Liberia se limitó a dieciocho y la de Cartago se quedó con el mismo número (Vargas Cullell, 2004, p. 59).

Estos datos permiten visualizar la dimensión del ensamble que estrenó la obra en 1882. Paralelamente, se analizaron obras del compositor realizadas durante este periodo (Anexo 2). El estudio demostró que la marcha *El patriota* reúne dos características importantes para documentar la reconstrucción propuesta, a saber: 1) data de 1884 y 2) todas las partituras fueron realizadas por un mismo copista. El último dato es importante, dado que gran parte del material conservado aún a diferentes fuentes y copistas, lo cual implica distintos criterios de transcripción. *El patriota* ofrece coherencia, asunto de suma importancia para considerar la plantilla instrumental utilizada por el compositor en obras contemporáneas a *El duelo de la patria*.

Finalmente, se tomó como referencia la partitura de dirección de "Fantasía" de *Juana de Arco* (BSJ-PC-0050) para establecer el orden de los instrumentos. Además, se agrega la flauta, en concordancia con la indicación encontrada en el compás 53 (p. 4) de la edición de 1894.

Luego de contrastar los datos que ofrece con la información incluida en la edición de 1894, se decide utilizar la revisión de Roberto Cantillano como fuente secundaria. En el caso del flautín en re bemol, se ajustó la tonalidad del instrumento, para los pistones se asignó la voz encontrada en la corneta solo y la corneta 2, para el *petit bugle* se asignó la primera voz de bugle y para el bugle la segunda voz. Lo que tienen escrito los Altos en mi bemol corresponde a lo encontrado en los cornos, cuyas voces se separan utilizando su escritura en fa y no en mi bemol, como se encuentra en la revisión de Cantillano. Para la línea de trombones, se realizó una adición de segundas voces tomando en consideración la voz del segundo y el tercer trombón realizada por Cantillano.

Para el bajo en si bemol se designó la línea encontrada en el bombardino 1, ya que la voz escrita en el bombardino 2 corresponde con las encontradas en los bajos en si bemol y mi bemol de la revisión de Cantillano, por lo que para el contrabajo en si bemol se seleccionó esta última. Los nombres utilizados en esta partitura siguen la normativa del Répertoire International des Sources Musicales (RISM).

## ***Instrumentación para banda de concierto actual***

Como se mencionó previamente, debido a los cambios en la práctica musical a través del tiempo, la instrumentación disponible ha variado de manera sustancial. Este es el principal motivo para realizar una versión para banda actual, a partir de los estándares internacionales<sup>11</sup> y de acuerdo con la instrumentación disponible en las Bandas Nacionales de Concierto del Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica, las bandas sinfónicas y las orquestas de viento activas, en el ámbito nacional y regional.

La revisión de Roberto Cantillano cumplió con un objetivo similar, al adecuar *El duelo de la patria* a las nuevas posibilidades que ofrecía otro periodo histórico. Cantillano se desempeñó como director general de bandas y director de la Banda de Conciertos de San José (BCSJ). Su revisión posiblemente consideró la documentación disponible en manuscritos de diversas bandas. La partitura publicada que se conoce hoy en día pudo ser resultado de este proceso y reúne los criterios que Cantillano consideró pertinentes para "actualizar" la obra en otro contexto.

Sin embargo, desde el momento en que Cantillano realiza la revisión hasta la fecha actual, algunos instrumentos han entrado en desuso y la configuración instrumental de las bandas de conciertos se ha ajustado consecuentemente. En el Anexo 3 pueden observarse la instrumentación de la revisión de Roberto Cantillano, la instrumentación actual de la BCSJ y la instrumentación seleccionada para esta edición crítica.

Al comparar estas instrumentaciones, las principales diferencias identificadas están en los instrumentos de bronce. Por un lado, encontramos el uso de dos cornetas y dos bugles en la revisión de Cantillano, mientras que en la actualidad la BCSJ cuenta con cuatro trompetas. Adicionalmente a esto, en la edición de 1894, en el inicio del "Trío" se encuentra la indicación "Pistón y Flauta". Esta indicación es relevante no solo para determinar este aspecto de la instrumentación, sino también para comprobar que esta partitura es una reducción de la instrumentación para ser utilizada por la persona directora a cargo del ensamble que la ejecuta.

"Pistón" es la palabra utilizada en la época para referirse a las trompetas; por lo tanto, se puede concluir que al ejecutarse la obra, cerca de 1894 –durante la vida del compositor–, el instrumento utilizado, al menos para el *solo*, era una trompeta y no una corneta. Esto, sumado a la poca disponibilidad general de cornetas o bugles en las bandas de conciertos actuales, motiva a realizar esta edición con cuatro voces de trompeta y no como se encuentra en la revisión de Cantillano.<sup>12</sup>

11 Al respecto, se consultó la tesis doctoral de Wiggins (2013), *Analytical Research of Wind Band Core Repertoire*.

12 Si se compara la instrumentación utilizada por Cantillano (Anexo 3) con lo propuesto por Samuel Adler en *El estudio de la orquestación* (2003/2006, p. 775) y por Frank Erickson en *Arranging for the concert band* (1983, p. 10) se pueden encontrar

El resultado es el siguiente:

- Corneta solo – Trompeta en si bemol solo
- Corneta 2 – Trompeta en si bemol 3
- Bugle 1 – Trompeta en si bemol 1
- Bugle 2 – Trompeta en si bemol 2

Otra diferencia sustancial es la utilización de barítonos y bombardinos. En el caso de los bombardinos, actualmente son considerados instrumentos análogos a los eufonios, por lo que sus voces normalmente son ejecutadas por estos instrumentos. Sin embargo, los barítonos son instrumentos que en el ámbito de las bandas de concierto han entrado en desuso. Para solventar esta situación, se le consultó a Norman Calderón Castro, dada su amplia experiencia como arreglista y orquestador, profesor de cursos teóricos en la EAM de la UCR y saxofonista de la BCSJ.

Calderón señaló que “es común encontrar suplidas las voces de los barítonos utilizando el saxofón tenor o los eufonios” (N. Calderón, comunicación personal, 4 de julio, 2020). Esta segunda opción es la más utilizada, pero no es una solución viable, puesto que las voces de los dos bombardinos difieren de los barítonos y es poco común que una banda de conciertos cuente con más de dos eufonios. Además, se encuentra la escritura de dos líneas de C. Bajo en si bemol y mi bemol, ambas tienen la misma línea melódica y la única diferencia se encuentra en su transposición. Josué Coto Brenes, trombonista bajo de la BCSJ, indica que esto obedece a “la escritura de las tubas en su tonalidad, ya que estas eran consideradas instrumentos transpositores” (comunicación personal, 19 de junio, 2020). Sin embargo, actualmente la voz de la tuba se escribe sin transportar, cada músico ajusta las digitaciones utilizadas de acuerdo con la tonalidad de la tuba que utilice. Esta información se pudo corroborar, además, con Calderón Castro.

A partir de lo expuesto, se decide trasladar la línea melódica del primer barítono a una segunda voz de saxofón tenor. La segunda voz de barítono y la primera voz de bombardino serían ejecutadas por los eufonios. La segunda voz de bombardino sería la primera voz de tuba y lo encontrado en los contrabajos correspondería a la segunda voz de tuba.

En resumen:

- Barítono 1 – Saxofón tenor 2
- Barítono 2 – Eufonio 1
- Bombardino 1 – Eufonio 2
- Bombardino 2 – Tuba 1
- Contrabajo en si bemol – Tuba 2
- Contrabajo en mi bemol – Contrabajo

Finalmente, se crea la voz de clarinete bajo derivada de la parte de fagot 1, ya que es común la utilización del clarinete bajo y la ausencia de fagotes en las bandas de concierto actuales. Se recomienda, además, que si el ensamble que ejecuta la obra solo cuenta con un fagot, este ejecute la línea de fagot 2. Se crea también la parte de platillos, extraída de la línea del bombo, como se indica en las particellas revisadas en los diferentes fondos consultados. Todos los instrumentos mencionados anteriormente se encuentran señalados por medio de corchetes en la primera página de la partitura de dirección de esta edición crítica.

## **Tonalidad de la obra**

Anteriormente se indicó que una de las diferencias encontradas entre la revisión de Roberto Cantillano y la edición de 1894 es la tonalidad: la revisión de Cantillano se encuentra en mi bemol menor, mientras que la edición de 1894 se encuentra en fa menor. Esto representa una diferencia sustancial entre ambas versiones de la obra, de la cual derivan preguntas de investigación pendientes de responder, especialmente si se considera que no se ha localizado el manuscrito de *El duelo de la patria*, realizado por Chávez Torres.

A fin de resolver este problema, se consideró el elemento de la tonalidad dentro de la selección y comparación de versiones (Anexo 1). Durante este proceso, se constató que todas las versiones disponibles y revisadas se encuentran en la tonalidad de mi bemol menor, a excepción de una sola partitura para clarinete que se encuentra en la tonalidad de fa menor. Este último documento sin fecha obliga a una consideración de criterios que permitan establecer la tonalidad de la obra. Lamentablemente, no se cuenta con suficiente información acerca de la procedencia de esta partitura en fa menor, conservada en el AHM junto a la edición de 1894.

---

importantes diferencias, especialmente en los instrumentos de bronce. En primera instancia, se encuentra el uso de dos Cornetas y dos Bugles en la revisión de Cantillano, mientras que Adler y Erickson proponen solo el uso de trompetas.

En la consulta realizada a Norman Calderón, también se le preguntó al respecto. Calderón indica que existe la posibilidad de que la edición de 1894, al ser un "piano director", se encuentra escrita para un instrumento en si bemol, es decir, un instrumento transpositor. Además, según Calderón, esta era una práctica recurrente en la época, con el objetivo de facilitar el trabajo con el ensamble, dado que dentro de la banda gran cantidad de los instrumentos eran transpositores en esta tonalidad (N. Calderón, comunicación personal, 4 de julio, 2020). Lo anterior apoya la tesis de que la revisión de Cantillano se encuentra en la tonalidad elegida por el compositor (mi bemol menor). No obstante, mientras no se localice un manuscrito, la pregunta continúa abierta.

Consecuentemente, esta edición utiliza la tonalidad confirmada por la mayoría de las fuentes disponibles (mi bemol menor) y así se publicará. No obstante, se realizó también una versión en la tonalidad propuesta por la edición de 1894 (fa menor), para conservarla en el AHM, con el objetivo de continuar con el estudio del legado de Chávez Torres.

## Inventario de Enmiendas e Intervenciones (IEI)

En esta sección, se describen con detalle las diferencias entre las dos versiones consideradas para la realización de esta edición: la edición de 1894, contemporánea al compositor, y la revisión de Roberto Cantillano, que reúne la tradición posterior.

### Consideraciones generales

- Cada uno de los cambios indicados a continuación se encuentra señalado en la partitura por medio de corchetes [ ], a excepción de las indicaciones eliminadas, puesto que no tendría sentido señalar un espacio en blanco.
- Para definir las abreviaturas utilizadas, así como los nombres de los instrumentos, se tomó como referencia lo indicado por Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Estas se contrastaron con la práctica común en el contexto de esta edición, considerando especialmente la traducción al español, así como una mayor facilidad de uso en la partitura.
- Sobre la portada de esta edición, se comparan las dos versiones consideradas y se construye una a partir de estas.

La edición para piano de 1894 presenta la siguiente información:

EL DUELO DE LA PATRIA.  
AL BENEMÉRITO GENERAL TOMÁS GUARDIA.  
HOMENAGE [sic] RELIGIOSO  
POR  
RAFAEL CHAVEZ T.

Por su parte, en la revisión de Cantillano se indica:

EL DUELO DE LA PATRIA  
MARCHA FÚNEBRE  
RAFAEL CHAVES [sic] TORRES  
Revisada por  
R. CANTILLANO

Por lo tanto, se decide incluir el siguiente contenido:

EL DUELO DE LA PATRIA  
AL BENEMÉRITO GENERAL TOMÁS GUARDIA GUTIÉRREZ

HOMENAJE RELIGIOSO  
POR  
RAFAEL CHÁVEZ TORRES

Estudio documental y edición  
Susan Campos Fonseca  
Luis Alfaro Bogantes

- En cuanto a la estructura general de la obra, se encuentra una diferencia importante entre ambas versiones: la edición de 1894 no cuenta con barras de repetición en ninguna sección, mientras que la revisión de Roberto Cantillano sí, en tres secciones junto con sus casillas de repetición correspondientes. Esto se ve reflejado en la cantidad de compases, sesenta y seis (66), en la primera, y ochenta y siete (87), en la segunda.

- El formato para la presentación de las enmiendas e intervenciones es el siguiente:
  - Número de nota: **Nota #**.
  - Compás (C.), Compases (Cc.) o rango de compases: C. #, Cc. # - # o Cc. # y #. | Instrumentos implicados: se utilizarán abreviaciones. Si abarca todos los instrumentos o es de otro carácter se indica "general".
  - Asunto: error, diferencia o intervención que se realiza y la decisión tomada.
- Los *incipits* correspondientes a la edición de 1894 se extraen de una transcripción realizada durante este proceso de edición para poder presentarla en la tonalidad al oído, es decir, mi bemol menor.
- Los cambios relacionados con dinámicas o articulaciones en una línea melódica, los cuales impliquen más de una corrección, se abordarán en una sola nota.
- Se abordan por separado los cambios en articulaciones y en dinámicas.
- Se decide agregar letras de ensayo (A, B, C, etc.), con la intención de facilitar la comunicación entre quien dirige y las personas intérpretes del ensamble. Adicional a esto, se agregan los números de compases a lo largo de toda la obra.

## Inventario

### Nota 1

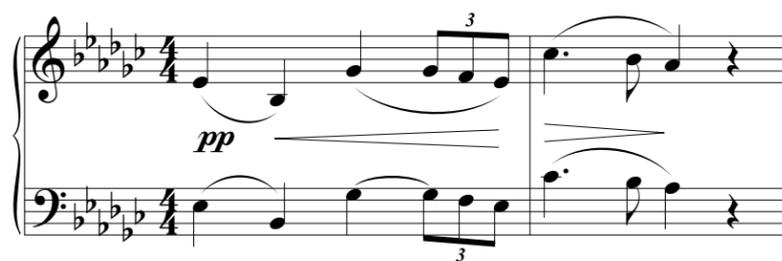
C. 1 | General.

En la edición de 1894 se encuentra la indicación "Marcha–Andante Religioso", mientras que en la revisión de Roberto Cantillano se registra solamente "Andante Religioso". Se mantiene la indicación completa, ya que esta va de la mano con el carácter militar que implica la dedicatoria de la obra. Además, considerando el carácter fúnebre y religioso, se decide agregar, como sugerencia, la indicación de *tempo* de negra igual 44.

### Nota 2

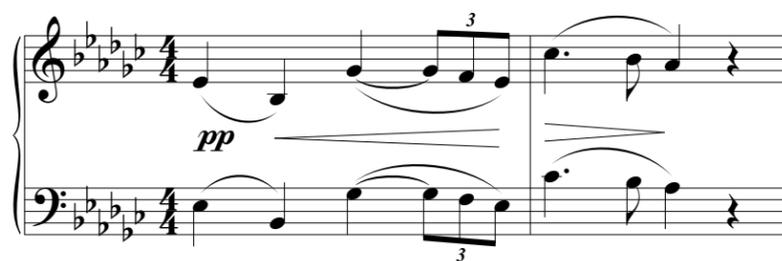
Cc. 1 y 2 | Fag., T-Sax. 1, Bar-Sax., Trb. 2, Trb. 3, Euf. 1 y Tb. 1.

En la revisión de Roberto Cantillano se encuentran diferencias en torno a la articulación utilizada. Puede observarse, incluso, que en la edición de 1894 (Ejemplo 1) se encuentran incongruencias.



Ejemplo 1. Compases 1-2

Por lo tanto, se decide establecer de la siguiente forma:



Ejemplo 2. Compases 1-2

### Nota 3

Cc. 1 y 2 | Fag., T-Sax. 1, T-Sax. 2, Bar-Sax., Trb. 2, Trb. 3, Euf. 2, Tb. 1, Tb. 2 y C.B.

Se encuentran diferencias en la dinámica y en los reguladores escritos, con respecto a los demás instrumentos que comparten la línea melódica y a la edición de 1894, por lo que se homogenizan, tal cual aparecen en el Ejemplo 1.

#### Nota 4

Cc. 3-7 | General.

Se ubican incongruencias en las dinámicas escritas a lo largo de esta sección. En la edición de 1894 no se encuentran dinámicas escritas y los reguladores aparecen tal y como se observan en el Ejemplo 3.

Ejemplo 3. Compases 3-7

Por lo tanto, para homogenizar las indicaciones de dinámicas se decide mantener lo encontrado en la edición de 1894. En el caso de los instrumentos que no tocaban en los dos compases previos, se toma como indicación de dinámica de inicio "pp". En cuanto a los reguladores, en el cuarto pulso del compás 3 se decide mantener solamente uno.

#### Nota 5

Cc. 3-7 | Fl. Picc., Fl., Ob., Cl. en mib, Cl. solo, Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, Fag., S-Sax., A-Sax., T-Sax. 1, T-Sax. 2, Bar-Sax., Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4, Trp. solo, Trp. 1, Trp. 2, Trp. 3, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Euf. 1, Euf. 2, Tb. 1, Tb. 2 y C.B.

Se encuentran incongruencias en el uso de ligaduras y articulaciones. Se toma como referencia lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 3) para uniformarlas. En el compás 4 se extiende la ligadura del segundo al tercer pulso, en lugar de tener dos ligaduras.

#### Nota 6

Cc. 3-7 | Fl. Picc., Fl. y Cl. en mib.

Se agrega la indicación "8va.", con la intención de contar con mayor claridad en el texto.

#### Nota 7

C. 3 | Cl. 2, Cl. 3, Fag., A-Sax., T-Sax. 1, T-Sax. 2, Bar-Sax., Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4, Trp. 2, Trp. 3, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Euf. 1, Euf. 2, Tb. 1, Tb. 2, C.B., Bmb. y Rdb.

Se agrega un *calderón* en el cuarto pulso.

#### Nota 8

C. 4 | Cl. 2, Cl. 3, Fag., A-Sax., T-Sax. 1, T-Sax. 2, Bar-Sax., Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4, Trp. 2, Trp. 3, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Euf. 1, Euf. 2, Tb. 1, Tb. 2 y C.B.

Se agrega la indicación dinámica "mf", ya que estos instrumentos no tocan en los pulsos del compás anterior en los cuales está escrito el regulador que aumenta el volumen.

#### Nota 9

C. 5 | Bmb.

Se agrega la indicación dinámica "ff".

#### Nota 10

Cc. 5 y 6 | Trp. 3.

Se elimina la primera voz del *divise*, ya que duplica la voz de la Trp. 2.

#### Nota 11

Cc. 8 y 9 | Cl. 2, Fag., A-Sax., T-Sax. 1, Bar-Sax., Cor. 3, Cor. 4, Trp. 1, Trb. 3, Tb. 1 y Tb. 2.

Se encuentran diferencias en la indicación de la dinámica escrita. Se toma como referencia lo encontrado en la edición de 1894 para igualarla (Ejemplo 4).

Ejemplo 4. Compases 7-9

**Nota 12**

Cc. 8 y 9 | Fag., A-Sax., T-Sax. 1, T-Sax. 2, Bar-Sax., Cor. 1, Cor. 2, Trb. 3, Euf. 2, Tb. 1 y C.B.

Se encuentran irregularidades en las articulaciones y ligaduras utilizadas, se decide igualarlas de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 4).

**Nota 13**

C. 8 | Fag.

Se corrige el error en la primera nota del compás.

**Nota 14**

C. 8 | Cl. 3.

Se elimina nota de *divise* (-re natural-) para evitar confusión, se decide eliminar el re para mantener en la medida de lo posible una conducción adecuada de las voces.**Nota 15**

C. 9 | General.

Se agrega indicación "ritard." encontrada en la edición de 1894.

**Nota 16**

C. 10 | General.

Se agrega indicación *a tempo*, adicional a lo encontrado y mencionado en la Nota 15.**Nota 17**

C. 10 | General.

Se añade letra de ensayo debido al cambio de sección.

**Nota 18**Cc. 10-15 | Fl., Cl. en mi $\flat$ , S-Sax. y Trp. solo.

Entre instrumentos que comparten la línea melódica y de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894, se ubican diferencias en las ligaduras y articulaciones utilizadas. Se decide igualar según lo encontrado en dicha edición (Ejemplo 5). Además, no se encuentran diferencias sustanciales entre la primera y la segunda vez en que se presenta este tema en la edición.

The image shows two systems of musical notation for measures 10-15. The top system shows measures 10-12, and the bottom system shows measures 13-15. The music is in 4/4 time and features a melodic line in the upper voice with various articulations and ligatures, and a bass line with chords and triplets. The key signature has four flats.

Ejemplo 5. Compases 10-15

**Nota 19**

C. 10 | Cl. 3.

Se añade dinámica "pp", de acuerdo con los demás instrumentos que comparten línea melódica.

**Nota 20**

Cc. 10-15 | Cl. solo., Cl. 1, Cl. 2 y Cl. 3.

Las ligaduras escritas en el Cl. solo difieren de las escritas en los demás clarinetes. Se decide igualarla en relación con los demás. Asimismo, se escribe la figuración rítmica completa sin el uso de barras de repetición.

**Nota 21**

C. 10 | Fag., Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4, Euf. 1, Tb. 2 y C.B.

La dinámica escrita no corresponde con la utilizada en los demás instrumentos que comparten la línea melódica. Se decide mantener "pp", en contexto con la dinámica escrita en los instrumentos solistas y la instrumentación utilizada en el acompañamiento.

**Nota 22**

Cc. 10-15 | Cl. B., Fag. 1 y 2, Bar-Sax., Tb. 1, Tb. 2 y C.B.

Se cambia acompañamiento de acuerdo con lo encontrado en A-Sax. 1, A-Sax. 2, Cor. 1-4 y Euf. 2.

**Nota 23**

Cc. 10-15 | Ob. 1, Ob. 2, Fag., T-Sax. 1, T-Sax. 2, Trp. 1, Trp. 2, Euf. 2, Tb. 1, Tb. 2 y C.B.

Se corrigen diferencias encontradas en articulaciones y ligaduras. Específicamente en el tercer y cuarto pulso de compás 13.

**Nota 24**

Cc. 10-18 | Fag., Bar-Sax., Tb. 1, Tb. 2 y C.B.

Se elimina articulación escrita, ya que no corresponde con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 5 y Ejemplo 6).

**Nota 25**

Cc. 10-15 | Euf. 1.

Se agrega línea melódica escrita en el T-Sax 2, ya que tradicionalmente este contracanto, que originalmente estaba presente en el barítono, es tocado por el eufonio.

**Nota 26**

C. 12 | T-Sax. 1 y T-Sax. 2.

Se decide eliminar ligaduras escritas, ya que no concuerdan con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 5).

**Nota 27**

C. 13 | Ob. 1 y Ob. 2.

Se corrige duración de nota escrita en tercer pulso del compás.

**Nota 28**

Cc. 15 y 16 | General.

La posición de la dinámica escrita varía entre la edición de 1894 (Ejemplo 6) y la revisión de Cantillano, en la cual está escrita en el cuarto pulso del compás 15. En los instrumentos que tocan en el cuarto pulso del compás 15, se decide mantener lo encontrado en la revisión de Cantillano, ya que es musicalmente correcto escribir la dinámica en la anacrusa donde inicia la sección correspondiente a esta.

Ejemplo 6. Compases 15-17

**Nota 29**

Cc. 15 y 16 | Fl. Picc., Cl. solo, Fag., Trp. solo y Bmb.

Se agrega o se corrige la dinámica escrita.

**Nota 30**

C. 16 | Cl. 3.

En el tercer pulso del compás se encuentra un ritmo de saltillo escrito (corchea con punto y semicorchea). Es incongruente con lo escrito en los demás instrumentos, por lo que se corrige.

**Nota 31**

C. 16 | Fl. Picc., Fl., Ob. 1, Ob. 2, Cl. en mib, Cl. solo, Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, S-Sax., A-Sax. 1, A-Sax. 2, T-Sax. 1, T-Sax. 2, Trp. solo, Trp. 1, Trp. 2, Trp. 3 y Euf. 2.

En la revisión de Cantillano se encuentran incongruencias en las articulaciones y ligaduras escritas. Además, en comparación con la edición de 1894, se observan diferencias sustanciales, como la utilización de ornamentaciones, por lo tanto, se decide homogenizarlas de acuerdo con la edición de 1894 (Ejemplo 6).

**Nota 32**

C. 17 | Fl. Picc., Fag., A-Sax. 1, A-Sax. 2, Bar-Sax., Trp. 2 y Trp. 3.

Se corrige la duración del ritmo escrito en el tercer pulso del compás.

**Nota 33**

C. 18 | Fl. Picc., Fl., Ob. 1, Ob. 2, Cl. en mib y S-Sax.

Se encuentran diferencias en articulaciones y ligaduras utilizadas en el compás, por lo que se decide homogenizar de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 7).



Ejemplo 7. Compás 25

**Nota 34**

C.18 | General.

Como se puede apreciar en el Ejemplo 7, en la edición de 1894 se encuentra una doble barra escrita después del tercer pulso del compás, esta no se encuentra en la revisión de Cantillano, por lo que se agrega en el lugar correspondiente.

**Nota 35**

C. 18 | Fl., Ob. 1, Ob. 2, Cl. solo, Cl. 2, Cl. 3, S-Sax., T-Sax. 1, T-Sax. 2, Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4, Trp. solo, Trp. 1, Trp. 2, Trp. 3, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Euf. 1, Euf. 2, Tb. 1, Tb. 2, C.B. y Bmb.

Al comparar lo encontrado en el Ejemplo 6 con lo encontrado en el Ejemplo 7, se puede observar una diferencia en el ritmo escrito en el compás 17 y el compás 25 de la edición de 1894. Esto se ve reflejado en el uso de las casillas de repetición en la revisión de Cantillano. No obstante, no todos los instrumentos las utilizan, por lo que se decide corregir las diferencias rítmicas en la segunda casilla de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894.

**Nota 36**

C. 19 | General.

Se añade letra de ensayo debido al cambio de sección.

**Nota 37**

Cc. 19-27 | Fl. Picc., Fl., Ob. 1, Ob. 2, Cl. en mib, Cl. solo, Cl. 2, Cl. 3, S-Sax., Trp. solo, Trp. 1, Trp. 2 y Trp. 3.

A partir de lo encontrado en la mano derecha de la edición de 1894 (Ejemplo 8), en la revisión de Cantillano se encuentran incongruencias en las articulaciones y ligaduras escritas en los instrumentos señalados anteriormente. Cabe mencionar que en la edición de 1894 no se registran diferencias entre la primera y la segunda vez en que se presenta esta sección, a excepción de un *acento* escrito en el compás 33 (equivalente al compás 26 de la presente edición) que no se encuentra en compás 41 (Ejemplo 9). Sin embargo, esto se conserva tal cual, ya que estos compases corresponden a las casillas de repetición.

Ejemplo 8. Compases 26-33

Ejemplo 9. Compás 41

**Nota 38**

Cc. 19-27 | General.

Se corrigen las diferencias en las dinámicas y reguladores escritos, de acuerdo con lo encontrado en el Ejemplo 8. Tal como se mencionó en la Nota 35, no se encuentran diferencias sustanciales entre la primera y la segunda vez que aparece esta sección en la edición de 1894. Esto con excepción de la indicación de “p” en el compás 33 de la edición de 1894, ya que es una reiteración innecesaria.

**Nota 39**

Cc. 19-27 | Fag., T-Sax. 1, T-Sax. 2, Bar-Sax., Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Euf. 1, Euf. 2, Tb. 1, Tb. 2 y C.B.

Al observar lo encontrado en la mano izquierda de la edición de 1894 (Ejemplo 8), en la revisión de Cantillano se encuentran incongruencias en las articulaciones y ligaduras escritas en los instrumentos señalados anteriormente. En este caso, en la edición de 1894, se encuentran dos diferencias entre la primera y la segunda vez que se presenta esta sección. La primera es la ligadura escrita en el compás 33 (equivalente al compás 26 de la esta edición) que no se encuentra en el compás 41 (Ejemplo 9), se decide mantener como se encuentra en el compás 33. La segunda se encuentra en el cuarto tiempo del compás 31 en el que se escribe un *martellato*, la segunda vez que se toca esta sección se encuentra escrito un *acento* (Ejemplo 10), en este caso se decide mantener el *acento*, ya que concuerda con lo escrito en la mano izquierda.

Ejemplo 10. Compás 39

**Nota 40**

Cc. 19-21 y 25 | Cl. en mib y Cl. solo.

Se elimina *divises* del Cl. en mi bemol y se pasa lo eliminado al Cl. solo, ya que la línea melódica que este ejecuta originalmente es duplicada por el Cl. 1.

**Nota 41**

C. 20 | General.

Se decide agregar indicación de dinámica “mp” para solventar ambigüedad del regulador escrito en el compás 19.

**Nota 42**

C. 20 | Ob. 1, Ob. 2 y Trp. solo.

Se elimina coma de respiración en tercer pulso.

**Nota 43**

Cc. 22 y 23 | Cl. en mib y Cl. 1.

Se eliminan *divises* del Cl. en mi bemol y se pasa lo eliminado al Cl. 1, ya que la línea melódica que este ejecuta originalmente es duplicada por el Cl. solo.

**Nota 44**

C.22 | General.

Se agrega dinámica “mf” para solventar ambigüedad del regulador escrito en el compás 21.

**Nota 45**

C. 22 | Ob. 1, Ob. 2, Cl. en mib y Cl. 2.

Se elimina coma de respiración en cuarto pulso.

**Nota 46**

C. 22 | Fl. Picc.

Se corrige escritura de ritmo correspondiente a las semicorcheas del segundo pulso.

**Nota 47**

C. 22 | Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4, Trp. 3, Trb. 3, Euf. 1, Tb. 1, Tb. 2 y C.B.

Se corrige el ritmo escrito en el tercer pulso.

**Nota 48**

C. 23 | General.

Se agrega dinámica “mp” para solventar ambigüedad del regulador escrito en el compás 22, con la salvedad de que se escribe en la respectiva anacrusa, en los instrumentos que tocan en esta.

**Nota 49**

C. 23 | Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3 y Cor. 4.

Se corrige el ritmo escrito en el tercer pulso.

**Nota 50**

C. 24 | Ob. 1, Ob. 2, A-Sax. 2, Trp. solo, Trp. 1, Trb. 1, Trb. 3, Tb. 1 y Tb. 2.

Se corrige nota enarmónica re natural por mi doble bemol de acuerdo con la escritura correcta de la armonía en este acorde.

**Nota 51**

C. 25 | Ob. 1, Ob. 2, Cl. solo, Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3 y Trp. 2.

Se elimina coma de respiración en segundo pulso.

**Nota 52**

C. 25 | Fl. Picc. y Cl. en mib.

Se corrige el ritmo escrito en el segundo pulso.

**Nota 53**

C. 26 | Fl. Picc., Fl., Cl. solo, Cl. 1, A-Sax. 1, A-Sax. 2, T-Sax. 1, Cor. 3, Cor. 4, Trp. solo, Trp. 2, Trp. 3 y Trb. 1.

Se corrige el ritmo escrito en el tercer pulso, de acuerdo con lo encontrado en el Ejemplo 8.

#### Nota 54

C. 27 | Fl., Ob. 1, Ob. 2, Cl. solo, Cl. 1, A-Sax. 1, A-Sax. 2, T-Sax. 1, Cor. 3, Cor. 4, Trp. solo, Trp. 2, Trp. 3 y Trb. 1.

Se corrige el ritmo escrito en el tercer pulso, de acuerdo con lo encontrado en el Ejemplo 9.

#### Nota 55

C. 28 | General.

Se añade letra de ensayo debido al cambio de sección.

#### Nota 56

Cc. 28-38 | General.

Se corrigen las diferencias en las dinámicas y reguladores escritos, de acuerdo con lo encontrado en el Ejemplo 11. No obstante, se decide reubicar la indicación de "p" en el compás 42 a la anacrusa correspondiente del compás en los instrumentos que tocan; y la indicación de "fff" se ajusta a "ff".

The image shows two systems of musical notation for Example 11, measures 41-52. The first system covers measures 41-45, and the second system covers measures 46-52. The notation includes piano and bass staves with various dynamic markings: *p*, *f*, *fff*, *p decresc.*, *pp*, *dim.*, and *morendo*. There are also performance instructions such as "Red." and asterisks. The piece concludes with "2a Vez. FIN".

Ejemplo 11. Compases 41-52

#### Nota 57

Cc. 28-36 | Fl. Picc., Fl., Ob. 1, Ob. 2, Cl. en mib, Cl. solo, Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, S-Sax., A-Sax. 1, A-Sax. 2, Cor. 1, Cor. 2, Trp. solo, Trp. 1, Trp. 2, Trp. 3 y Euf. 1.

Al comparar la línea melódica en estos instrumentos, se encuentran diferencias en las articulaciones utilizadas, así como en la escritura de las ligaduras. Se contrasta con lo encontrado en la mano derecha de la edición de 1894 (Ejemplo 11) para determinar la forma más apropiada de presentarlas. Hecho esto, se decide corregir el *acento* escrito en el compás 45 por un *martellato*, acorde a lo encontrado en el siguiente compás y, en el compás 43, se agrega un *acento* en la blanca escrita en el tercer pulso.

#### Nota 58

Cc. 28-36 | Fag., T-Sax. 1, T-Sax. 2, Bar-Sax., Cor. 3, Cor. 4, Trb. 1, Trb. 2, Trb. 3, Euf. 2, Tb. 1, Tb. 2 y C.B.

Al comparar la línea melódica en estos instrumentos, se encuentran diferencias en las articulaciones utilizadas, así como en la escritura de las ligaduras. Se contrasta con lo encontrado en la mano izquierda de la edición de 1894 (Ejemplo 11) para determinar la forma más apropiada de presentarlas y se decide agregar una ligadura de fraseo en el compás 46, de acuerdo con lo encontrado en el compás 47.

#### Nota 59

C. 28 | Trb. 2.

Se corrige alteración en blanca del tercer pulso, de acuerdo con lo encontrado en la mano izquierda de la edición de 1894 (Ejemplo 11) y los demás instrumentos que comparten línea melódica.

#### Nota 60

Cc. 28 y 29 | T-Sax. 1, T-Sax. 2, Trb. 1 y Trb. 3.

Las blancas escritas en el tercer pulso se transportan una octava descendente, de acuerdo con lo encontrado en la mano izquierda de la edición de 1894 (Ejemplo 11). En el caso del Trb. 2 y el Euf. 2 se decide mantener

lo encontrado en la revisión de Cantillano, ya que idiomáticamente no suele tocar en el registro que requeriría el cambio de octava en esta nota.

#### **Nota 61**

Cc. 28 y 29 | Tb. 1, Tb. 2 y C.B.

De acuerdo con lo encontrado en la mano izquierda de la edición de 1894 (Ejemplo 11), se decide transportar las corcheas escritas en estos compases una octava ascendente.

#### **Nota 62**

Cc. 29, 29, 32 y 33 | Trp. 3.

Se elimina la voz superior del *divise*, ya que se encuentra en la voz de la Trp. 2.

#### **Nota 63**

C. 31 | Cl. en *mib*

Se prolonga indicación de "8va." de compás 32 a compás 31 y de compás 33 a compás 34, para lograr tener mayor claridad en la partitura.

#### **Nota 64**

C. 31 | T-Sax. 1.

Se corrige el ritmo escrito en el segundo y tercer pulso, de acuerdo con lo encontrado en los demás instrumentos que comparten línea melódica y con lo observado en el Ejemplo 11.

#### **Nota 65**

Cc. 31-33 | Cl. solo y S-Sax.

Se eliminan comas de respiración escritas en el tercer pulso de cada compás.

#### **Nota 66**

C. 31 | Cor. 3 y Cor. 4.

Se corrige el ritmo del tercer pulso, de acuerdo con lo escrito en la mano izquierda de la edición de 1894 (Ejemplo 11).

#### **Nota 67**

C. 31 | Euf. 2, Tb. 1, Tb. 2 y C.B.

Se corrige el ritmo escrito, de acuerdo con lo encontrado en la mano izquierda en el Ejemplo 11.

#### **Nota 68**

C. 32 | Cl. 2 y Cl. 3.

Se corrige el ritmo del tercer pulso, de acuerdo con lo encontrado en la mano derecha de la edición de 1894 (Ejemplo 11).

#### **Nota 69**

C. 32 | Trp. 3.

Se corrige re natural por re bemol en el tercer tiempo, de acuerdo con lo encontrado en los demás instrumentos que comparten esta línea melódica.

#### **Nota 70**

Cc. 32 y 33 | Cl. en *mib* y Cl. 1.

Se eliminan *divises* del Cl. en *mi* bemol y se pasa lo eliminado al Cl. 1, ya que la línea melódica que este ejecuta originalmente es duplicada por el Cl. solo.

#### **Nota 71**

Cc. 32 y 33 | Cor. 1, Cor. 2, Trp. 2, Trp. 3 y Euf. 1.

Se corrige el ritmo escrito en el tercer pulso de cada compás, de acuerdo con lo encontrado en la mano derecha de la edición de 1894 (Ejemplo 11).

#### **Nota 72**

Cc. 32 y 33 | A-Sax. 1 y A-Sax. 2.

Se corrige el ritmo escrito en el segundo pulso de cada compás, de acuerdo con lo encontrado en la mano izquierda de la edición de 1894 (Ejemplo 11).

**Nota 73**

Cc. 32 y 33 | Trb. 2 y Trb. 3.

A partir de la conducción de voces y el manejo idiomático de los instrumentos, se decide transportar lo encontrado en la revisión de Cantillano, el Trb. 2, una octava ascendente y el Trb. 3, descendente.

**Nota 74**

Cc. 34 y 35 | Cor. 3 y Cor. 4.

Para lograr mayor claridad en la lectura de la obra, en cada compás se decide cambiar el ritmo de dos blancas con ligadura de prolongación por una redonda.

**Nota 75**C. 36 | Cl. en mi $\flat$ , T-Sax. 1, Trb. 1 y Trb. 3.

Se corrige el ritmo del primer pulso, de acuerdo con lo encontrado en el Ejemplo 11.

**Nota 76**

Cc. 36-38 | Fag., T-Sax. 2, Bar-Sax., Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3 y Cor. 4.

De acuerdo con lo encontrado en el Ejemplo 11, se corrigen articulaciones y ligaduras.

**Nota 77**

C. 38 | General.

En la edición de 1894 se encuentra la doble barra final después del tercer pulso del compás, se decide conservar de esta forma, ya que representa de manera adecuada el final de la obra.

**Nota 78**

C. 39 | General.

Se agrega indicación "Trío" junto con letra de ensayo, debido al cambio de sección, esto de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 12).

**TRIO** *Pistón y Flauta*

The image shows a musical score for measures 53-60, labeled as 'Ejemplo 12'. The score is in 4/4 time and features a piano part with dynamic markings 'p' and 'pp'. The top staff is for Pistón and Flauta. The bottom staff is for the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Ejemplo 12. Compases 53-60

**Nota 79**

Cc. 39-46 | Fl., Ob. 1, Ob. 2, Cl. 2, Cl. 3, A-Sax. 1, A-Sax. 2, Bar-Sax., Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4, Trp. solo, Trp. 3, Euf. 1, Tb. 1. Tb. 2 y C.B.

Se corrigen las diferencias en las dinámicas y reguladores escritos, de acuerdo con lo encontrado en el Ejemplo 12. No obstante, se decide reubicar las indicaciones de "p" en el compás 53 y "pp" en el compás 55 a su anacrusa correspondiente.

**Nota 80**

Cc. 39-46 | Fl., Trp. solo y Trp. 3.

Al comparar la línea melódica en estos instrumentos se encuentran diferencias en las articulaciones utilizadas, así como en la escritura de ligaduras. Se contrasta con lo encontrado en la mano derecha de la edición de 1894 (Ejemplo 11) para determinar la forma más apropiada de presentarlas. Hecho esto, se decide corregir la ligadura escrita en el compás 60, ya que el cuarto pulso de este es una anacrusa al siguiente compás.

**Nota 81**

Cc. 39-46 | Fag., T-Sax. 1, T-Sax. 2 y Euf. 2.

Lo encontrado en estos instrumentos no corresponde con lo observado en la edición de 1894 (Ejemplo 12). Se corrigen las indicaciones de dinámicas y reguladores, así como articulaciones y ligaduras, en contexto con los demás instrumentos y de acuerdo con la línea melódica que estos ejecutan.

**Nota 82**

C. 39 | Cor. 2 y Cor. 4.

Se corrige última corchea del compás de do natural a re natural.

**Nota 83**

C. 40 | General.

Se agrega indicación de dinámica “mp” y un regulador que conduzca al “pp” del final del compás, esto para resolver la ambigüedad del regulador escrito en el compás anterior.

**Nota 84**

C. 40 | Cor. 3 y Cor. 4.

Se corrige la altura de las tres últimas corcheas del compás, de acuerdo con lo encontrado armónicamente en el compás análogo de la edición de 1894 (Ejemplo 12).

**Nota 85**

Cc. 40 y 44 | A-Sax. 1, A-Sax. 2, Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4 y Euf. 1.

De acuerdo con lo encontrado en la mano izquierda en el Ejemplo 12, se corrige el silencio escrito en el tercer pulso por corchea.

**Nota 86**

Cc. 40 y 42 | T-Sax. 2.

Se corrige línea melódica, de acuerdo con lo encontrado en los demás instrumentos que la comparten (Nota 70).

**Nota 87**

Cc. 40, 42, 44 y 46 | Fl., Fag. y Trp. solo.

Se eliminan comas de respiración.

**Nota 88**

C. 42 | Fag., T-Sax. 1, T-Sax. 2, Trp. 3 y Euf. 2.

Se corrige el ritmo escrito en el tercer tiempo, de acuerdo con lo encontrado en la mano izquierda en la edición de 1894 (Ejemplo 12).

**Nota 89**

C. 43 | General.

Se agrega dinámica “p” para solventar ambigüedad del regulador escrito en el compás 42.

**Nota 90**

C. 43 | Cor. 3.

De acuerdo con la línea suprimida en el *divise* encontrado en Cor. 1 y Cor. 2, se escribe la nota la; es la más adecuada con respecto a la conducción esperada de esta voz.

**Nota 91**

C. 47 | General.

Se añade letra de ensayo debido al cambio de sección.

### Nota 92

Cc. 47-54 | General.

Se corrigen las diferencias en las dinámicas y reguladores escritos, de acuerdo con lo encontrado en el Ejemplo 13. No obstante, se decide reubicar la indicación de "mf" en el compás 60 a su anacrusa correspondiente.

Ejemplo 13. Compases 60-68

### Nota 93

Cc. 47-54 | Fl. Picc., Fl., Ob. 1, Ob. 2, Cl. en mib, Cl. solo, Cl. 1, S-Sax., Trp. solo, Trp. 1, Trp. 2, Trp. 3 y Trb. 1.

Al comparar la línea melódica en estos instrumentos, se encuentran diferencias en las articulaciones utilizadas, así como en la escritura de ligaduras. Se contrasta con lo encontrado en la mano derecha de la edición de 1894 (Ejemplo 13) para determinar la forma más apropiada de presentarlas.

### Nota 94

Cc. 47-54 | Bar-Sax.

Al comparar la línea melódica con lo encontrado en la mano izquierda de la edición de 1894, se observan diferencias en las articulaciones utilizadas, así como en la escritura de ligaduras, por lo que se decide igualar con lo encontrado en el Ejemplo 13.

### Nota 95

Cc. 47-54 | Cl. 2, Cl. 3, Fag., A-Sax. 1, A-Sax 2, T-Sax. 1, T-Sax 2, Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4, Trp. 2, Trp. 3, Euf. 1, Euf. 2., Tb. 1, Tb. 2 y C.B.

En estos instrumentos, algunas secciones de lo encontrado en la revisión de Cantillano no corresponden con lo que se observa en la edición de 1894 (Ejemplo 13). Se corrigen las indicaciones de dinámicas y reguladores, así como articulaciones y ligaduras, en contexto con los demás instrumentos y de acuerdo con la línea melódica que estos ejecutan.

### Nota 96

Cc. 47-50 | Trp. 2.

Se agrega apoyatura de acuerdo con lo encontrado en los demás instrumentos que comparten la línea melódica.

### Nota 97

C. 49 | Bar-Sax.

Se corrige el ritmo escrito en el tercer y cuarto pulso, de acuerdo con lo encontrado en la mano izquierda de la edición de 1894 (Ejemplo 13).

### Nota 98

Cc. 49-52 | Fl. Picc., Fl. y Cl. en mib.

Se agrega indicación "8va" para contar con mayor claridad en la partitura.

**Nota 99**

C. 50 | T-Sax. 2.

Se corrige nota en apoyatura de acuerdo con lo encontrado en los demás instrumentos que comparten la línea melódica.

**Nota 100**

C. 50 | Cl. 2.

Se elimina *divise*, ya que la nota se encuentra en la voz del Cl. 3.

**Nota 101**

Cc. 50 y 51 | Fag., A-Sax. 1, A-Sax. 2, T-Sax. 1, T-Sax. 2, Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4, Trp. 2, Euf. 1, Euf. 2, Tb. 2 y C.B.

Se corrige el ritmo escrito en el tercer pulso, de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 13) y de acuerdo con lo mencionado en Nota 81.

**Nota 102**

Cc. 50, 52 y 53 | Fl., Ob. 1, Ob. 2, Cl. en mib, Cl. 1, S-Sax., Trp. solo y Trp. 1.

Se eliminan comas de respiración encontradas.

**Nota 103**

C. 53 | General.

Se agrega indicación "rit.", de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 13).

**Nota 104**

C. 54 | Fag., T-Sax. 1, Bar-Sax., Euf. 2, Tb. 2 y C.B.

Se corrige el ritmo del tercer pulso, de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 13) y según lo mencionado en Nota 81.

**Nota 105**

C. 54 | General.

De acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 13), se coloca doble barra de compás en el tercer pulso de este.

**Nota 106**

C. 55 | General.

Se agrega indicación "pesante" de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 14 y Ejemplo 15).

**Nota 107**

C. 54 | Trb. 1.

Se corrige ritmo escrito, ya que no es congruente con los demás instrumentos que comparten línea melódica.

**Nota 108**

C. 55 | General.

Se añade letra de ensayo debido al cambio de sección.

**Nota 109**

Cc. 55-58 | General.

En la edición de 1894, se observan diversas diferencias entre las dos secciones correspondientes a esta repetición encontrada en la revisión de Cantillano, esto se puede ver al comparar el Ejemplo 14 con el Ejemplo 15. En esta nota se aclararán las decisiones tomadas al respecto y, en las siguientes, los cambios en la instrumentación de esta edición.

Ejemplo 14. Compases anacrusa 69-76

Ejemplo 15. Compases 77-84

Adicionalmente, se encuentra otra diferencia en el ritmo escrito en el tercer pulso del compás 69, en la mano derecha. En comparación con lo encontrado en los compases 73, 77 y 81, se decide corregir las dos corcheas por corchea con punto y semicorchea.

En cuanto a las dinámicas y reguladores escritos, en los compases 77 y 81 se traslada la indicación de "ff" a su anacrusa correspondiente. En el compás 55 (compás 69 en el ejemplo) se decide eliminar los reguladores, ya que no se brinda una indicación de dinámica posterior. Además de esto, no se encuentran mayores diferencias en las dinámicas. No obstante, la indicación "Pesante" se reubica a la parte superior del sistema, ya que esta responde a una indicación de *tempo* más que de carácter.

Finalmente, en lo que respecta a articulaciones y ligaduras, se encuentran múltiples diferencias a lo largo de esta sección. Desde la anacrusa del compás 69 hasta compás 71, se mantiene lo observado en el Ejemplo 14. En el compás 72 se decide eliminar el *acento* del primer pulso en la mano derecha, además, se añade un *martellato* a la semicorchea del tercer pulso. En los compases 73 y 74 se decide mantener lo encontrado en el Ejemplo 14 y se añade la indicación "ten.", encontrada en el Ejemplo 15. En los compases 75 y 76 no se encuentran diferencias en relación con el Ejemplo 15.

**Nota 110**

Cc. 55-61 | General.

Se corrigen las indicaciones de dinámica y los reguladores encontrados, de acuerdo con lo mencionado en la Nota 91.

**Nota 111**

Cc. 55-61 | Fl. Picc., Fl., Ob. 1, Ob. 2, Cl. en mib, Cl. solo, Cl. 1, S-Sax., Trp. solo, Trp. 1 y Trb. 1.

Al comparar la línea melódica en estos instrumentos, se encuentran diferencias en las articulaciones utilizadas, así como en la escritura de ligaduras. Se contrasta con lo encontrado en la mano derecha de la edición de 1894 y se homogeniza, de acuerdo con lo mencionado en la Nota 91.

**Nota 112**

Cc. 55-61 | Cl. 2, Cl. 3, A-Sax. 1, A-Sax. 2, T-Sax. 1, T-Sax. 2, Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4, Trp. 2, Trp. 3, Trb. 2, Trb. 3 y Euf. 1.

Al comparar la línea melódica en estos instrumentos, se encuentran diferencias en las articulaciones utilizadas, así como en la escritura de ligaduras. Se contrasta con lo encontrado en la mano izquierda de la edición de 1894 y se homogeniza, de acuerdo con lo mencionado en la Nota 91.

**Nota 113**

Cc. 55-61 | Fag., Bar-Sax, Euf. 2, Tb. 1, Tb. 2 y C.B.

En estos instrumentos, algunas secciones de lo encontrado en la revisión de Cantillano no corresponden con lo que se observa en la edición de 1894 (Ejemplo 14 y Ejemplo 15). Se corrigen las indicaciones de dinámicas y reguladores, así como articulaciones y ligaduras, en contexto con los demás instrumentos y de acuerdo con la línea melódica que estos ejecutan.

**Nota 114**

Cc. 55 y 59 | Fl. Picc., Fl., Ob. 1, Ob. 2, Cl. en mib, Cl. Solo, Cl. 1 y S-Sax.

Se corrige el ritmo escrito en el tercer pulso, de acuerdo con lo mencionado en la Nota 91.

**Nota 115**

C. 55 y 59 | T-Sax. 2.

Se corrige el ritmo escrito en el cuarto pulso, de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 14 y Ejemplo 15).

**Nota 116**

Cc. 55, 56, 58-60, 62 y 63 | Trp. 1, Trp. 2 y Trp. 3.

En las secciones marcadas, se cambia lo encontrado en Trp. 1 por la línea melódica de Trp. 2 y, a su vez, lo encontrado en Trp. 2 por la voz superior de Trp. 3. Esto con la intención de eliminar el *divise* encontrado en Trp. 3, sin perder voces, aprovechando la duplicación que sucede en estas secciones entre Trp. 1 y Trp. solo.

**Nota 117**

Cc. 55 y 59 | Euf. 1.

Se corrige el ritmo escrito en el primer y segundo pulso, de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 14 y Ejemplo 15).

**Nota 118**

C. 55 | Cl. 1.

Se corrige cromatismo encontrado en el compás 59, ya que es una línea melódica adecuada para el movimiento armónico en esa sección del compás.

**Nota 119**

C. 56 | Cl. 2, Cl. 3, Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4, Trp. 1 y Euf. 1.

Se corrige el ritmo escrito en el tercer pulso, de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 14 y Ejemplo 15).

**Nota 120**

C. 56 | Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3 y Cor. 4.

Se corrige el ritmo escrito en el primer pulso, de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 14 y Ejemplo 15).

**Nota 121**

Cc. 56 y 60 | Cl. 1.

Se corrigen corcheas de mi bemol a si bemol ya que no correspondían a la armonía.

**Nota 122**

C. 58 | General.

Se agrega indicación *a tempo*, de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894.

**Nota 123**

C. 58 | Ob. 1, Ob. 2, Cl. solo, Cl. 1, S-Sax., T-Sax 1, Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3, Cor. 4, Trp. 1 y Trp. 2.

Se corrige el ritmo escrito en el tercer pulso, de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 14 y Ejemplo 15).

**Nota 124**

Cc. 59-61 | Cl. en mib.

Se prolonga la indicación "8va.", con tal de tener mayor claridad en la partitura.

**Nota 125**

C. 60 | Cl. 2, Cl. 3, Cor. 1, Cor. 2, Cor. 3 y Cor. 4.

Se corrige el ritmo escrito en el tercer pulso, de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 14 y Ejemplo 15).

**Nota 126**

C. 60 | T-Sax. 1.

Se corrige el ritmo escrito en el primer pulso, de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 14 y Ejemplo 15).

**Nota 127**

C. 60 | Fag.

Se elimina ligadura de fraseo, ya que no concuerda con lo encontrado en los demás instrumentos que comparten la línea melódica.

**Nota 128**

C. 61 | Cl. 2 y Trb. 1.

Se corrige escritura del segundo tiempo, ya que no había concordancia enarmónica con los demás instrumentos.

**Nota 129**

C. 62 | General.

Se agrega indicación *pesante*, de acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894.

**Nota 130**

Cc. 62 y 63 | Fl.

Se elimina nota de *divise*, ya que se encuentra en la línea melódica de la flauta piccolo.

**Nota 131**

C. 62 | Cl. en mib y Cl. 1.

Se eliminan *divises* del Cl. en mi bemol y se pasa lo eliminado al Cl. 1, ya que la línea melódica que este ejecuta originalmente es duplicada por el Cl. solo.

**Nota 132**

C. 62 | T-Sax. 1, T-Sax. 2, Cor. 3, Cor. 4, Trp. solo y Trb. 1.

Se corrige el ritmo escrito en el tercer pulso, de acuerdo con lo mencionado en la Nota 91.

**Nota 133**

Cc. 62 y 63 | Trp. 2.

Se cambia la primera corchea del compás por un silencio, esto en relación con los demás instrumentos que comparten línea melódica.

**Nota 134**

Cc. 62 y 63 | Tb. 2 y C.B.

Se corrige el ritmo escrito, de acuerdo con lo encontrado en los demás instrumentos que comparten línea melódica.

**Nota 135**

C. 63 | Trb. 3.

Se agrega negra en último tiempo, al igual que en los demás instrumentos que comparten línea melódica.

**Nota 136**

C. 64 | General.

Se añade letra de ensayo debido al cambio de sección.

**Nota 137**

Cc. 64-66 | General.

De acuerdo con lo encontrado en la edición de 1894 (Ejemplo 16), se corrigen las diferencias encontradas en ligaduras y articulaciones. La indicación de “p” del compás 85 se reubica a la anacrusa correspondiente.

Ejemplo 16. Compases 84-87

**Nota 138**

Cc. 64-66 | Trp. 2 y Trp. 3.

Se elimina la segunda voz encontrada en Trp. 3 y se asigna a Trp. 2.



# Partitura dirección



# EL DUELO DE LA PATRIA

Al Benemérito General Tomás Guardia Gutiérrez

HOMENAJE RELIGIOSO

por

RAFAEL CHÁVEZ TORRES

*Estudio y edición  
de*

*Susan Campos Fonseca  
Luis Alfaro Bogantes*

*PARTITURA*

# El Duelo de la Patria (1882)

Rafael Chavez Torres (1843-1907)

[Marcha - Andante Religioso (♩=44)]

[Flauta Piccola]

[Flautas 1 y 2]

[Oboe 1]

[Oboe 2]

[Clarinete en Mib]

[Clarinete en Sib Solo]

[Clarinete en Sib 1]

[Clarinete en Sib 2]

[Clarinete en Sib 3]

[Clarinete Bajo]

[Fagotes 1 y 2]

[Saxofón Soprano]

[Saxofón Alto 1]

[Saxofón Alto 2]

[Saxofón Tenor 1]

[Saxofón Tenor 2]

[Saxofón Baritono]

[Como en Fa 1]

[Como en Fa 2]

[Como en Fa 3]

[Como en Fa 4]

[Trompeta en Sib Solo]

[Trompeta en Sib 1]

[Trompeta en Sib 2]

[Trompeta en Sib 3]

[Trombón 1]

[Trombón 2]

[Trombón 3]

[Eufonio 1]

[Eufonio 2]

[Tuba 1]

[Tuba 2]

[Contrabajo]

[Bombo]

[Platillos]

[Redoblante]

*ritardando*

*Solo*

*ppp*, *pp*, *mf*, *ff*, *p*



El Duelo de la Patria

**B**

This page contains the musical score for section B of 'El Duelo de la Patria'. The score is arranged for a large symphony orchestra and includes the following instruments and parts:

- Fl. Picc.
- Fl. 1 y 2
- Ob. 1
- Ob. 2
- Cl. en Mib
- Cl. Solo
- Cl. 1
- Cl. 2
- Cl. 3
- Cl. B.
- Fag. 1 y 2
- S-Sax.
- A-Sax. 1
- A-Sax. 2
- T-Sax. 1
- T-Sax. 2
- Bar-Sax.
- Cor. 1
- Cor. 2
- Cor. 3
- Cor. 4
- Trp. Solo
- Trp. 1
- Trp. 2
- Trp. 3
- Trb. 1
- Trb. 2
- Trb. 3
- Euf. 1
- Euf. 2
- Tb. 1
- Tb. 2
- C. B.
- Bmb.
- Pfts.
- Rdb.

The score is written in 3/4 time and features a variety of dynamics including *fp*, *mp*, *mf*, *f*, *p*, and *pp*, along with crescendos and decrescendos. It includes performance markings such as accents, slurs, and breath marks. The page is numbered 30 and is part of a larger score for 'El Duelo de la Patria'.

El Duelo de la Patria

**C**

Fl. Picc. *p* *f* *pp* [decresc.]

Fl. 1 y 2 *p* *f* *pp* [decresc.] Solo *p*

Ob. 1 *f* *sf* *f* *pp* [decresc.]

Ob. 2 *f* *sf* *f* *pp* [decresc.]

Cl. en Mi *p* *f* *pp* [decresc.]

Cl. Solo *f* *pp* [decresc.]

Cl. 1 *f* *pp* [decresc.]

Cl. 2 *p* *pp* [decresc.] *pp dim.* *morendo.*

Cl. 3 *p* *pp* [decresc.] *pp dim.* *morendo.*

Cl. B. *p* *pp* [decresc.] *pp dim.* *morendo.*

Fag. 1 y 2 *p* *pp* [decresc.] *pp dim.* *morendo.*

S-Sax. *p* *f* *pp* [decresc.]

A-Sax. 1 *[p]* *pp* [decresc.] *pp dim.* *morendo.*

A-Sax. 2 *[p]* *pp* [decresc.] *pp dim.* *morendo.*

T-Sax. 1 *p* *pp* [decresc.] *pp morendo.*

T-Sax. 2 *p* *pp* [decresc.] *pp dim.* *morendo.*

Bar-Sax. *p* *pp* [decresc.] *pp dim.* *morendo.*

Cor. 1 *[p]* *pp* [decresc.] *pp dim.* *morendo.*

Cor. 2 *[p]* *pp* [decresc.] *pp dim.* *morendo.*

Cor. 3 *p* *pp* [decresc.] *pp dim.* *morendo.*

Cor. 4 *p* *pp* [decresc.] *pp dim.* *morendo.*

Trp. Solo *f* *pp* [decresc.] Solo *p*

Trp. 1 *f* *pp* [decresc.]

Trp. 2 *[p]* *pp* [decresc.]

Trp. 3 *p* *f* *pp* [decresc.]

Trb. 1 *p* *pp* [decresc.]

Trb. 2 *p* *pp* [decresc.]

Trb. 3 *[p]* *pp* [decresc.]

Euf. 1 *p* *pp* [decresc.] *pp* *dim.* *morendo.*

Euf. 2 *p* *pp* [decresc.] *pp* *dim.* *morendo.*

Tb. 1 *[p]* *pp* [decresc.] *pp* *dim.* *morendo.*

Tb. 2 *p* *pp* [decresc.] *pp* *dim.* *morendo.*

C. B. *p* *pp* [decresc.] *pp* *dim.* *morendo.*

Bmb. *pp* *morendo.*

Pls. *pp* *dim.* *morendo.*

Rdb. *f* *[p]* [decresc.] *pp* *dim.* *morendo.*

El Duelo de la Patria

**D** Trío

Fl. Picc.  
Fl. 1 y 2  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. en Mib.  
Cl. Solo  
Cl. 1  
Cl. 2  
Cl. 3  
Cl. B.  
Fag. 1 y 2  
S-Sax.  
A-Sax. 1  
A-Sax. 2  
TSax. 1  
TSax. 2  
Bar-Sax.  
Cor. 1  
Cor. 2  
Cor. 3  
Cor. 4  
Tnp. Solo  
Tnp. 1  
Tnp. 2  
Tnp. 3  
Trb. 1  
Trb. 2  
Trb. 3  
Euf. 1  
Euf. 2  
Tb. 1  
Tb. 2  
C. B.  
Bmb.  
Plts.  
Rdb.

El Duelo de la Patria

E

This page contains the musical score for the section 'E' of 'El Duelo de la Patria'. The score is written for a large symphony orchestra and includes the following instruments and parts:

- Fl. Picc.
- Fl. 1 y 2
- Ob. 1
- Ob. 2
- Cl. en Mi<sup>b</sup>
- Cl. Solo
- Cl. 1
- Cl. 2
- Cl. 3
- Cl. B.
- Fag. 1 y 2
- S-Sax.
- A-Sax. 1
- A-Sax. 2
- T-Sax. 1
- T-Sax. 2
- Bar-Sax.
- Cor. 1
- Cor. 2
- Cor. 3
- Cor. 4
- Tp. Solo
- Tp. 1
- Tp. 2
- Tp. 3
- Trb. 1
- Trb. 2
- Trb. 3
- Euf. 1
- Euf. 2
- Tb. 1
- Tb. 2
- C. B.
- Bmb.
- Plt.
- R. db.

The score features various musical notations such as dynamics (e.g., *mf*, *f*, *ff*, *p*, *pp*), crescendos, and accents. It also includes performance markings like *[cresc.]*, *[forza]*, and *[rit.]*. Measure numbers 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, and 54 are indicated at the top of the page.

El Duelo de la Patria

F

Fl. Picc. *ff* *[p]* *ff* *[ten.]*  
 Fl. 1 y 2 *ff* *[p]* *ff* *[ten.]*  
 Ob. 1 *ff* *p* *ff* *[ten.]*  
 Ob. 2 *ff* *p* *ff* *[ten.]*  
 Cl. en Mib *ff* *[p]* *ff* *[ten.]*  
 Cl. Solo *[p]* *ff* *[ten.]*  
 Cl. 1 *ff* *[p]* *ff* *[ten.]*  
 Cl. 2 *ff* *[p]* *ff* *[ten.]*  
 Cl. 3 *ff* *p* *ff* *[ten.]*  
 Cl. B. *ff* *[p]* *ff*  
 Fag. 1 y 2 *ff* *[p]* *ff*  
 S-Sax. *ff* *p* *ff* *[ten.]*  
 A-Sax. 1 *ff* *[p]* *ff*  
 A-Sax. 2 *ff* *[p]* *ff*  
 T-Sax. 1 *ff* *[p]* *ff*  
 T-Sax. 2 *ff* *[p]* *ff*  
 Bar-Sax. *ff* *p* *ff*  
 Cor. 1 *ff* *p* *ff*  
 Cor. 2 *ff* *p* *ff*  
 Cor. 3 *ff* *p* *ff*  
 Cor. 4 *ff* *p* *ff*  
 Tmp. Solo *[p]* *ff* *[ten.]*  
 Tmp. 1 *[p]* *ff* *[ten.]*  
 Tmp. 2 *p* *ff* *[ten.]*  
 Tmp. 3 *ff* *[ten.]*  
 Trb. 1 *ff* *p* *ff* *[ten.]*  
 Trb. 2 *ff* *ff*  
 Trb. 3 *ff* *ff*  
 Euf. 1 *ff* *p* *ff*  
 Euf. 2 *ff* *p* *ff*  
 Tb. 1 *ff* *p* *ff*  
 Tb. 2 *ff* *ff*  
 C. B. *ff* *p* *ff*  
 Bmb. *ff* *ff*  
 Pts. *ff* *ff*  
 Rdb. *ff* *ff*

El Duelo de la Patria

G

D.C. y FIN

Fl.Picc. *p* [dim] [ppp] [ppp]

Fl. 1 y 2 *p* [dim] [pp] [pp]

Ob. 1 *p* [dim] [pp] [pp]

Ob. 2 *p* [dim] [pp] [pp]

Cl. en Mi *p* [dim] [pp] [pp]

Cl. Solo *p* [dim] [pp] *ff* [pp]

Cl. 1 *p* [dim] *pp* *ff* *pp*

Cl. 2 *p* [dim] [pp] [pp]

Cl. 3 *p* [dim] [pp] [pp]

Cl. B. *p* [pp] [pp] *p*

Fag. 1 y 2 *p* [pp] [pp] *p*

S-Sax. *p* [dim] [pp] [pp]

A-Sax. 1 *p* [dim] [pp] [pp] *p*

A-Sax. 2 *p* [dim] [pp] [pp] *p*

T-Sax. 1 *p* [dim] [pp] [pp] *p*

T-Sax. 2 *p* [dim] [pp] [pp] *p*

Bar-Sax. *p* [dim] [pp] [pp] *p*

Cor. 1 *p* [dim] [pp] *ff* [pp] *p*

Cor. 2 *p* [dim] [pp] *ff* [pp] *p*

Cor. 3 *p* [dim] [pp] *ff* [pp] *p*

Cor. 4 *p* [dim] [pp] *ff* [pp] *p*

Trp. Solo *p* [dim] [pp] *ff* [pp]

Trp. 1 *p* [dim] [pp] *ff* [pp]

Trp. 2 *p* [dim] [pp] *ff* [pp] *p*

Trp. 3 *p* [dim] [pp] *ff* [pp] *p*

Trb. 1 *p* [dim] [pp] [pp] *p*

Trb. 2 *p* [dim] [pp] [pp] *p*

Trb. 3 *p* [dim] [pp] [pp] *p*

Euf. 1 *p* [dim] [pp] [pp] *p*

Euf. 2 *p* [dim] [pp] [pp] *p*

Tb. 1 *p* [pp] [pp] *p*

Tb. 2 *p* [pp] [pp] *p*

C. B. *p* [pp] [pp] *p*

Bmb. *pp*

Plts. *pp*

Rdb. *pp*



# Anexos

## Anexo 1 Versiones de *El duelo de la patria*

### Versiones para piano (conductor)

Descripción	Año	Tonalidad	Signatura(s)	Observaciones
Edición de París	1894	fa menor	P1-0103, P1-0104	Registro datado más antiguo y único contemporáneo al compositor
Edición de la Dirección Técnica de Música de la Secretaría de Educación Pública	1935	fa menor	P1-0827	Derivada de la edición de París, con algunos cambios menores como las articulaciones señaladas en la Nota 2
Edición por José Daniel Zúñiga	1939	fa menor	P1-2360	Derivada de la edición de París con algunas correcciones
Álbum de la Patria	1975	fa menor	P1-0869	Transcripción de la primera página de P1-0827
Reimpresión	s. f.	fa menor	BSJ-PC-0053	Copia de Rafael Barrantes J.
Reimpresión de Antonio Lehmann	1964	fa menor	BA-0381	Adjunta como Piano Conductor de la revisión de Cantillano. Reimpresión de BSJ-PC-0053

### Versiones para banda (partituras individuales)

	1925	mi bemol menor	AC-0003-0107-05	Cuadernillo de clarinete II
Partituras para banda	1935	mi bemol menor	BA-L04-01	Partituras de diferentes versiones y copistas
Partituras para banda incompleta	1936	mi bemol menor	No disponible	Copia de José B. Alvarado
Partituras para banda incompleta	1941	mi bemol menor	BA-L06-03	Incluye partitura de redoblante
Partitura de trombón I	1944	mi bemol menor	AC-0003-0104-07	
Partitura de cornetín solo	1951	mi bemol menor	P1-1782	Revisión de Cantillano
Partituras de revisión de Cantillano	1951	mi bemol menor	BA-0381	Revisión de Cantillano incompleta, en BSJ-PC-0053 se encuentra la partitura de redoblante y bombo
Partituras de versiones varias	s. f.	mi bemol menor	BSJ-BSJ-PC-0053	Se encuentra la partitura de redoblante y bombo de la revisión de Cantillano

continúa...

Descripción	Año	Tonalidad	Signatura(s)	Observaciones
Partitura individual	1972	mi bemol menor	AC-0003-0072-02	Partitura manuscrita de saxofón alto. Fecha de copista
Partitura individual	1975	mi bemol menor	AC-0003-0106-02	Trompeta sola
Partituras de versiones varias	1975	mi bemol menor	AC-0003-0086	Fecha en partitura de saxofón barítono
Otras versiones				
Partitura manuscrita de clarinete	s. f.	fa menor	P1-0103	Única partitura que se encuentra en la misma tonalidad en la que está la versión de piano
Instrumentos varios	s. f.	mi bemol menor	P1-1174	Arreglo para grupo de cámara. Inscripción: "Pertenece a Luis Prado Gutiérrez", basada en partituras de la revisión de Cantillano
Partitura de bajo en mi bemol	s. f.	mi bemol menor	P1-1270	Inscripción: "Pertenece a Luis Prado Gutiérrez"
Arr. para quinteto de maderas	1993	fa menor	P1-1308	Arreglo de Luis Castillo para el Quinteto Miravalles
Arr. para guitarra	s. f.	la menor	No disponible	Arreglo de Abelardo "Lalo" Álvarez, Edición y recopilación de Guillermo Araya
Arr. para guitarra	1950	No disponible	99-006.147/224	Arreglo de Jesús Mora

**Nota:** Elaboración propia.

## Anexo 2 Obras de interés como referencia

Título	Signatura(s)	Datación	Ubicación	Observaciones relevantes	Instrumentación
2da "Fantasía" de Juana de Arco	AHMD-P1-0050	1905	BCSJ	Posible arreglo	
	BA-0229	1914	BCA	Fecha de instrumentista	
"Fantasía" de Juana de Arco de Verdi	AHMD-P1-0051	1905	BCSJ	Arreglo	
	BA-0520	1905	BCA	Fecha de copista	
<i>Cristina</i> (gran Vals)	BH-0147	1882	BCH	Diferentes versiones de partes y copistas, por lo que no funciona como referencia para la instrumentación histórica	Flautín en re bemol (1907), oboe (1953), requinto (1905), clarinete solo (1907), clarinete principal (1905), clarinete 1 (1900), clarinete 2 (1915), clarinete 3 (1911), sax alto (1900)
<i>El patriota</i>	BA-0213	1884	BCA	Particellas de banda manuscritas, todas tienen el mismo tipo de letra y estética. Inscripción en Particella de Contrabajo: "Tocar este y no el viejo. Escríbase el Bajo mi bemol lo mismo". Fecha en parte de bombo y caja "Alajuela, 27 de junio de 1884", parece ser una versión de puño y letra del autor.	Flautín re bemol, requinto mi bemol, clarinete 1, clarinete 2, clarinete 3, sax soprano, sax tenor, sax barítono, pistón 1, pistón 2, <i>petite bugle</i> , bugle, trombón, altos 1, altos 2, barítono 1, barítono 2, contrabajo si bemol, bajo si bemol, bombo y caja
<i>Me amas en vano</i>	BA-0151	1884	BCA	Manuscrito (posible arreglo)	

**Nota:** Elaboración propia.

**Anexo 3**  
**Instrumentaciones de referencia y seleccionada**

<b>Instrumentación R. Cantillano</b>	<b>Instrumentación BCSJ</b>	<b>Instrumentación seleccionada</b>
Piccolo en re bemol	Flauta Piccolo	Flauta Piccolo
Flauta	Flauta 1	Flauta
	Flauta 2	
Oboe	Oboe 1	Oboe 1
	Oboe 2 (corno inglés)	Oboe 2
Clarinete en mi bemol	Clarinete en mi bemol	Clarinete en mi bemol
Clarinete en si bemol solo	Clarinete en si bemol 1	Clarinete en si bemol solo
Clarinete en si bemol 1	Clarinete en si bemol 2	Clarinete en si bemol 1
Clarinete en si bemol 2	Clarinete en si bemol 3	Clarinete en si bemol 2
Clarinete en si bemol 3		Clarinete en si bemol 3
	Clarinete bajo	
Fagot	Fagot	Fagotes 1 y 2
Saxofón soprano	Saxofón alto 1 (soprano)	Saxofón soprano
Saxofón alto	Saxofón alto 2	Saxofón alto 1
		Saxofón alto 2
Saxofón tenor	Saxofón tenor	Saxofón tenor 1
		Saxofón tenor 2
Saxofón barítono	Saxofón barítono	Saxofón barítono
Cornos en mi bemol 1 y 2	Corno en fa 1	Corno en fa 1
	Corno en fa 2	Corno en fa 2
Cornos en mi bemol 3 y 4	Corno en fa 3	Corno en fa 3
	Corno en fa 4	Corno en fa 4
Corneta solo	Trompeta 1	Trompeta 1
Corneta 2	Trompeta 2	Trompeta 2
Bugle 1	Trompeta 3	Trompeta 3
Bugle 2	Trompeta 4	Trompeta 4
Trombón 1	Trombón 1	Trombón 1
Trombón 2	Trombón 2	Trombón 2
Trombón 3	Trombón 3 (bajo)	Trombón 3 (bajo)
Barítono 1		
Barítono 2		
Bombardino 1	Eufonio 1	Eufonio 1
Bombardino 2	Eufonio 2	Eufonio 2
C. Bajo en mi bemol	Tuba en si bemol 1	Tuba en si bemol 1
	Tuba en si bemol 2	Tuba en si bemol 2
	Tuba en si bemol 3	
C. Bajo en si bemol	Contrabajo	Contrabajo
Bombo	Percusión	Bombo
Redoblante		Redoblante

**Nota:** Elaboración propia.

Anexo 4  
Propuesta reconstructiva de la plantilla histórica

Partitura  
[Transcripción Histórica]

# El Duelo de la Patria

Homenaje Religioso a Tomás Guardia

Rafael Chavez Torres

Marcha - Andante Religioso

The musical score is arranged in 20 staves, each labeled with an instrument. The instruments are: Flauta piccolo, Flauta, Clarinete en Mi, Clarinete en Si 1, Clarinete en Si 2, Clarinete en Si 3, Saxofón Soprano en Si, Saxofón Tenor en Si, Saxofón Baritono en Mi, Pistón en Si 1, Pistón en Si 2, Petit Bugle en Mi, Bugle, Alto en Mi 1, Alto en Mi 2, Baritono en Si 1, Baritono en Si 2, Trombones, Bajo en Si, Contrabajo en Si, and Bombo y Caja. The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *ff*, and *p* (Solo). It includes various musical notations like triplets, slurs, and accents.

Nota: Elaboración propia.

©Universidad de Costa Rica

# Bibliografía

- Adler, S. (2002). *El estudio de la orquestación* (J. M. Fatás Cabeza, Trad. y L. M. Fatás Cabeza). Idea Books S. A.
- Araya, M. (2018). Música militar en Costa Rica durante la primera mitad del siglo XX: distribución de conocimiento, valores estéticos y patriotismo. *Revista Herencia*, 31(1), 123-156. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/34074>
- Erickson, F. (1983). *Arranging for the concert band*. Belwin-Mills Publishing Corp.
- Goñi, G. (2008). Roberto Cantillano Vindas: compositor, director y flautista domingueño. *Revista La Retreta*, 1(3).
- Rosés, E. (1982). La dictadura de Tomás Guardia: un periodo de transición en la formación del Estado democrático burgués costarricense. *Revista de Ciencias Jurídicas*, 48, 127-141. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/juridicas/article/view/15246>
- Rosales, L. M. (2019). *Después de los mitos la leyenda. Rafael Chavez Torres*. Editorial Alma Mater.
- Tinoco, L. D. (25 de julio de 1982). Los funerales del general Tomás Guardia. *La Nación*. <http://repositorio.sibdi.ucr.ac.cr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/8221/GGT0006.pdf?sequence=1>
- Vargas Cullell, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto. Música en Costa Rica 1840-1940*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Vicente, T. (2007). Notas y vivencias de un compositor (en conmemoración del centenario de la muerte de Rafael Chaves Torres). *Revista Herencia*, 20(1-2), 117-126. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/10037>
- Wiggins, T. D. (2013). *Analytical Research of Wind Band Core Repertoire* (Doctoral dissertation, College of Music). Florida State University Libraries. <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:183938/datastream/PDF/view>

## Documentos

- Honores fúnebres, tributados al General Don Tomás Guardia, ex-Presidente de la República de Costa Rica. 1882.*  
Imprenta Nacional. [http://www.asamblea.go.cr/sd/Otras\\_publicaciones/Honores%20F%C3%BAnebres%20de%20Don%20Tomas%20Guardia.pdf](http://www.asamblea.go.cr/sd/Otras_publicaciones/Honores%20F%C3%BAnebres%20de%20Don%20Tomas%20Guardia.pdf) [Y]  
<https://www.sinabi.go.cr/Biblioteca%20Digital/LIBROS%20COMPLETOS/Guardia%20Tomas/Honores%20Funebres,%20tributos%20al%20General%20Don%20Tomas%20Guardia.pdf>
- Répertoire International des Sources Musicales - RISM <https://rism.info/> [Abbreviations: <https://opac.rism.info/index.php?id=15>]



## Acerca de las personas editoras

### **Susan Campos Fonseca (24 de julio de 1975)**

Es musicóloga y compositora; licenciada en dirección de bandas por la Universidad de Costa Rica (UCR), máster en pensamiento español e iberoamericano y doctora en música por la Universidad Autónoma de Madrid. Funge como coordinadora del Archivo Histórico Musical desde 2018; es profesora de Historia de la Música y Técnicas de investigación en la Escuela de Artes Musicales de la UCR. En el 2012, obtuvo el Premio de Musicología Casa de las Américas. Ha sido la investigadora responsable de los proyectos B4742 "Edición crítica de *El duelo de la patria* de Rafael Chaves Torres" (2014-2015) y EC-262 "Documentación, conservación, información y difusión del patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica" (2020 a la actualidad).

### **Luis Alfaro Bogantes (2 de octubre de 1997)**

Graduado con honores del bachillerato y la licenciatura en música con énfasis en la ejecución del corno francés por la Universidad de Costa Rica (UCR). Se ha desempeñado como docente universitario en la UCR, así como en secundaria. Desde el año 2020 ocupa el puesto de Profesional Transcriptor de Partituras en la Escuela de Artes Musicales (EAM), en el que desempeña funciones centradas en la edición y publicación de partituras. Además del trabajo privado como músico ejecutante y la docencia, ha desempeñado la edición musical como apoyo a diversas figuras del medio artístico y académico.

Corrección filológica: *Ariana Alpizar L.* • Revisión de pruebas: *Ariana Alpizar L.* y *Jessica López V.*  
Diseño de contenido, diagramación y control de calidad de la versión impresa: *Raquel Fernández C.*  
Ilustración de portada: *Archivo Histórico Musical, Retratos de Tomás Guardia y Rafael Chávez, 2020.*  
Montaje y diseño de portada: *Vilma Alfaro.* • Realización del libro digital: *Alban Guerrero C.*  
Control de calidad de la versión digital: *Hazel Aguilar B.*

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

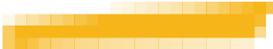
Edición digital de la Editorial Universidad de Costa Rica. Fecha de creación: setiembre, 2023.

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

Esta obra presenta un estudio y una edición de *El duelo de la patria* (1882) de Rafael Chávez Torres (1843-1907), que procura analizar con rigor la variable de las prácticas empíricas en la historia de la composición musical en Costa Rica, así como las prácticas cocreativas involucradas en los procesos de construcción del repertorio y su transformación. Esta edición representa un esfuerzo por estudiar, desde la musicología histórica, una de las obras más representativas del patrimonio musical costarricense, al ofrecer una partitura para banda de música resultado de un estudio documental riguroso.

***El duelo de la patria* está inscrito en el  
Registro Nacional de Memoria del Mundo  
de la UNESCO en Costa Rica.**