PATRIMONIO SINFÓNICO COSTARRICENSE

RAFAEL CHAVEZ TORRES

VALSES Y MAZURKAS PARA BANDA

Cristina, Clemencia, Carlota, Manuelita y Lolita

ALESSANDRO BARES
Edición crítica

EDITORIAL UCR

PATRIMONIO SINFÓNICO COSTARRICENSE

RAFAEL CHAVEZ TORRES

VALSES Y MAZURKAS PARA BANDA

Cristina, Clemencia, Carlota, Manuelita y Lolita

ALESSANDRO BARES
Edición crítica

EDITORIAL UCR

FA
Facultad de **Artes**

EAM
Escuela de **Artes Musicales**

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

CC.SIBDI.UCR - CIP/3981

Nombres: Chavez Torres, Juan Rafael, 1843-1907, compositor. |
Bares, Alessandro, 1970- , editor.
Título: Valses y mazurkas para banda : Cristina, Clemencia, Carlota, Manuelita y Lolita / Rafael Chavez Torres ; Alessandro Bares edición crítica.
Descripción: Primera edición digital. | San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2023. | Patrimonio sinfónico costarricense.

Identificadores: **ISBN 978-9968-02-084-8** (PDF)

Materias: LEMB: Música para banda – Partituras. | Mazurcas – Partituras. | ARMARC: Valses – Partituras.
Clasificación: CDD 784.818.846--ed. 23

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

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

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

Contenido

PREFACIO vii

APUNTES BIOGRÁFICOS 1

LOS VALSES Y LAS MAZURKAS 5

NOTA DEL EDITOR 9

PARTITURAS

Cristina - Gran Vals 13

Clemencia - Vals 52

Carlota - Vals 92

Manuelita - Mazurka 121

Lolita - Mazurka 139

ANEXO 1

Descripción de las fuentes 151

ANEXO 2

Tabla de instrumentación de los valses y de las mazurkas:
como se encuentra en las fuentes y los reemplazos posibles
en las bandas modernas 157

BIBLIOGRAFÍA 163

ACERCA DEL EDITOR 165

Prefacio

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

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

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

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

Apuntes biográficos

Figura 1. El compositor

Fuente: Flores, B. (1978). *La Música en Costa Rica*. San José: Editorial Costa Rica.

Juan Rafael Chavez Torres[1], conocido entre sus amigos como el "Zonto" Chavez, nació el 8 de febrero de 1843 en la provincia de San José, en una casa ubicada en el barrio La Puebla (actualmente barrio La Dolorosa) en calle 1, entre las avenidas 8 y 10. Hijo de madre soltera (doña Lorenza Torres), Rafael adoptó el apellido Chavez y su primer nombre (Juan) de uno de sus padrinos, Juan Chaves (Parroquia de San José, libro 17, folio 270, asiento 89) —quien, como menciona el historiador Pompilio Segura, fue posiblemente su padre biológico— (Segura, 2001, p. 235). De orígenes modestos, Rafael se vio obligado, desde una edad temprana, a deambular por las calles de San José vendiendo panes, bizcocho y dulces preparados por su madre. Fue en medio de estas circunstancias que, de acuerdo con el relato recogido por el historiador Carlos Meléndez, en 1854, frente al Cuartel Principal de San José (hoy Teatro Melico Salazar), el maestro Manuel María Gutiérrez, por entonces director de la Banda de San José, reconoció en los silbidos que entonaba el joven vendedor ambulante fragmentos de melodías marciales que eran ejecutadas de común por la banda josefina, advirtiendo al instante el talento musical del joven Rafael (Meléndez, 1994, p. 87). En noviembre de ese mismo año, y con el favor de don Manuel María Gutiérrez, Chavez ingresa a las milicias del Estado en calidad de aprendiz de la Banda de San José. A partir de ese momento, el joven de 11 años empieza a alternar su tiempo entre el aprendizaje del oficio de músico y tareas varias como cargar atriles y completar diligencias de otros músicos.[2] En este primer periodo en la Banda de San José, Chavez aprendió a ejecutar los toques de ordenanza en el clarín y se familiarizó con los instrumentos habituales de una banda militar, demostrando rápidamente una disposición especial para el clarinete.

La estancia de Chavez en el Cuartel Principal de San José se vio interrumpida a inicios de 1856. Como resultado de la llegada a Nicaragua de las fuerzas armadas del mercenario y esclavista norteamericano William Walker en junio de 1855, así como de la posterior avanzada de su ejército hacia el norte de Costa Rica en 1856 (compuesto por cerca de 280 mercenarios alemanes, franceses y estadounidenses al mando del Cnel. Louis Schlessinger, de nacionalidad húngara),[3] el presidente de Costa Rica, Juan Rafael Mora Porras, decide enviar al ejército regular de Costa Rica a combatir la invasión imperialista, fuerza militar que complementó con tropas conformadas por campesinos y artesanos. Como parte de la vanguardia de esta empresa de defensa de la región centroamericana, el 4 de marzo de 1856 partió hacia el noroeste de Costa Rica la Banda Militar de San José liderada por Manuel María Gutiérrez. Entre la lista de tambores y clarines que participaron de la campaña militar de 1856-1857 aparecen el joven Chavez, de 13 años, y su amigo, Juan Malaquías Fonseca, padre del compositor Julio Fonseca Gutiérrez (Segura, 2001, p. 163).

---

1 En la mayoría de las fuentes consultadas durante la preparación de este trabajo, el primer apellido del compositor aparece como "Chaves". Sin embargo, tanto en la partida de matrimonio del compositor como en su expediente matrimonial el apellido se escribe como "Chavez", es decir, con "z" y sin tilde (Fondos antiguos del Archivo Histórico Arquidiocesano de San José Monseñor Bernardo Augusto Thiel, caja 211, folios 459-465; Parroquia de San José, libro 14, folio 58, asiento 27).

2 A partir del relato recogido por Meléndez es posible caracterizar el ingreso de Chavez a la milicia como un evento de naturaleza puramente artística. Sin embargo, una consideración de la ascendencia material y social de los jóvenes aprendices de música en siglo XIX permite esbozar un contexto más amplio y menos romántico: para las madres y los padres de jóvenes de escasos recursos económicos, como los de Chavez, la posibilidad de que sus hijos se convirtiesen en aprendices de músico en las milicias del Estado, lejos de significar, en primera instancia, una oportunidad para que desarrollasen sus aptitudes artísticas, representaba la oportunidad de proveer a sus hijos del alimento, la vivienda, el cuido, la educación básica y la preparación profesional que los recursos económicos familiares no podían ofrecer. En este sentido, la historiadora María Clara Vargas señala que "los futuros músicos no iniciaban su entrenamiento por convicción, sino por imposición. Eran jóvenes de familias pobres, tomados a la fuerza para el servicio militar y, dentro de él, destinados a la música militar" (2004, p. 40). El propio Chavez reconoce esta situación cuando, tres décadas después de haber ingresado a la milicia y desde su condición de director general de Bandas, afirma que "por regla general se ve que un padre de familia que tenga medianamente como mantener y educar a sus hijos, no los manda a un cuartel a que sigan la profesión de música [. . .] [S]ólo las madres muy pobres que tienen necesidad de que sus hijos disfruten del pequeño sueldo de diez pesos que les está designado [. . .], destinan a sus hijos a la profesión de músico militar" (citado en *ibid*., p. 65).

3 Para ampliar sobre este tema, véase: Molina, I. y Palmer, S. (2017). *Historia de Costa Rica: Breve, actualizada y con ilustraciones*. San José: EUCR, pp. 66–69.

Tras su participación en las gestas heroicas de 1856-1857, Chavez regresó a San José y continuó su actividad como músico de la banda josefina. Su sobresaliente talento para la música y su dedicación al estudio del clarinete rápidamente lo hicieron destacar de entre sus compañeros de banda. En 1862 ejecutó con gran éxito en el Teatro Municipal de San José —antiguamente Teatro Mora[4]— unas variaciones para clarinete de "Enghsbert"[5] durante el intermedio de una función de la ópera *El Barbero de Sevilla*, de Gioachino Rossini, a cargo de la compañía italiana del empresario Domenico Lorini (*La Gaceta Oficial de Costa Rica*, 1862, p. 1; citado en Segura, 2001, p. 235). En 1864, en el mismo teatro, ejecutó unas variaciones para clarinete —posiblemente del compositor italiano Ernesto Cavallini— sobre temas de la ópera *La Sonnambula*, de Vicenzo Bellini, bajo la dirección del director de orquesta italiano Enrique Olinto Metti. Es este último quien, a finales de 1864, tras la desintegración de la compañía de ópera que lo trajo al país (la del empresario Manuel Lorenzo) y presumiblemente impresionado por los dotes musicales de Chavez, le ofreció al presidente del país, Jesús Jiménez Zamora, tomar como estudiantes de armonía, contrapunto y composición a Manuel María Gutiérrez, al músico Manuel Cubillo y al joven Chavez (Segura, 2001, p. 30). Como menciona Vargas, "ningún acuerdo muestra que este proyecto [el ofrecimiento de Metti] fuese aprobado, sin embargo, durante su estadía Metti probablemente ofreció algunas clases a los compositores nacionales" (2004, p. 52).

El crecimiento de Chavez dentro del sistema de mandos de las bandas militares inició en 1869. Cansado de ejecutar los toques de ordenanza, le presentó, en mayo de ese año, su carta de renuncia como músico de la Banda de San José al presidente Jiménez (Segura, 2001, p. 236). En junio siguiente, el presidente Jiménez, aprovechando la renuncia del director de la Banda de Cartago, el guatemalteco Jacinto Pérez, decidió no aceptar la renuncia de Chavez y en cambio nombrarlo director de la Banda de Cartago. Es con este conjunto cartaginense que Chavez participa seis meses después en las fiestas cívicas de fin de año en San José, y ejecuta con gran éxito su fantasía para banda intitulada *La Esperanza*, la primera obra del compositor de la que se tiene constancia (Segura, 2001, p. 78).

Chavez se mantuvo en el puesto de director de la Banda de Cartago hasta abril de 1872, fecha en la que el presidente de la república, el Gral. Tomás Guardia Gutiérrez, lo nombró director de la Banda de San José, trasladando a Manuel Cubillo, que hasta ese momento dirigía el conjunto josefino, a la Banda de Cartago. En San José, Chavez dirigió los conciertos rutinarios de la banda de 1872 a 1887 y de 1894 a 1906 —en este último año, el deterioro de su salud le impidió continuar en su cargo—. Al finalizar su primer periodo al frente de la banda josefina (1872–1887), y como consecuencia de la muerte de Manuel María Gutiérrez, Chavez asumió el cargo de director general de Bandas en diciembre de 1887, puesto en el que se mantuvo hasta el final de su vida.

Paralelamente a su crecimiento dentro del sistema de mandos de las bandas militares, Chavez construyó una exitosa carrera de ascensos en la milicia: alcanzó el primero el grado de subteniente en enero de 1869 —es decir, unos pocos meses antes de iniciar su carrera oficial como director de bandas en Cartago— y continuó rápidamente con los grados de teniente (mayo de 1873), capitán (marzo de 1876), sargento mayor (marzo de 1882), teniente coronel (agosto de 1883) y coronel (enero de 1886) (Segura, 2001, p. 236).

El interés de Chavez por mejorar el nivel musical de sus colegas, acompañado del deseo de poder formar una orquesta, lo llevó a iniciar, a finales de la década de 1880, una escuela de música en los cuarteles de la milicia. Es para esta empresa que Chavez escribió cuatro libros de fundamentos generales de la música que utilizó para la primera enseñanza del canto y la composición (Segura, 2001, p. 238).

El 12 de mayo de 1890, el presidente interino de la república, Carlos Durán Cartín, desintegró la escuela de Chavez y decretó la fundación de la Escuela Nacional de Música. En esta institución Chavez se desempeñó como profesor de instrumentos de viento. Como señala Vargas, el objetivo principal que se perseguía con el establecimiento de esta escuela era "formar instrumentistas para integrar una orquesta sinfónica" (2004, p. 181), que eventualmente pudiera proveer de música al Teatro Nacional, cuyo proyecto de construcción era ya una realidad a inicios de 1890. Como apunta Vargas, la posibilidad de contar con un teatro y una orquesta sinfónica de corte europeo era de importancia estratégica para las élites culturales y económicas del país, que aspiraban a construir una sociedad según los modos y las formas de la cultura hegemónica europea (2004, pp. 181-183).[6] Sin embargo, la Escuela Nacional de Música desapareció en 1894, es decir, tres años antes de la inauguración del Teatro Nacional, y la formación de músicos orquestales fue asumida por academias privadas.[7]

En enero de 1893, y con el auspicio del presidente de la república José Rodríguez Zeledón, Chavez viajó a París para recibir atención médica por una afección en el ojo derecho. Después de realizar una breve escala en Londres (donde escuchó a varias orquestas, ninguna de las cuales le causó gran impresión), llegó a su destino el 12 de marzo de 1893 (Segura, 2001, p. 240). En París se sometió a un tratamiento ocular que duró aproximadamente 3 meses, tiempo que Chavez aprovechó para asistir con regularidad a funciones de ópera en el Palacio Garnier (antigua Ópera de París), así como a conciertos de la banda

---

4 Para ampliar sobre la historia del Teatro Municipal de San José, véase: Fumero, P. (1996). *Teatro, público y Estado en San José 1880–1914: una aproximación desde la historia social*. San José: EUCR, pp. 46–59.

5 Posiblemente el compositor belga Engebert Brepsant (1797–1871).

6 Para ampliar sobre el proyecto de construcción del Teatro Nacional y, en especial, su significado como proyecto político y cultural del Estado, véase: Fumero, P. (1996). *Teatro, público y Estado en San José 1880-1914*. San José: EUCR, pp. 62-65.

7 Para ampliar este tema, véase: Vargas, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto.* San José: EUCR, pp. 183-188.

de la Guardia Republicana y de algunas orquestas que se presentaban en la sala de conciertos del Conservatorio de Música de París. Como muestran los siguientes extractos de cartas que envió Chavez desde la capital francesa, la impresión que causó la escena musical parisina en el compositor es honda:

> Allí [en la Ópera de París] sí se canta y se toca a la perfección; todos los juegos de instrumentos están completos y producen un efecto grandioso. Ciento cincuenta profesores componen la orquesta.
>
> Últimamente se puso en representación las óperas Tanhauser [*sic*] y Lohengrin de Wagner, cantadas por el sin par tenor Rezke [*sic*, el tenor polaco Jan Mieczysław Reszke] y poco me faltó para que yo saliera demente del teatro; las sensaciones que uno siente al gustar las melodías del cisne alemán son indescriptibles; tanto los cantantes en número de 400, como la orquesta en número de 150 estuvieron a la altura de los Dioses (Archivo Nacional de Costa Rica, 1893, N.º 6516 f. 13; citado en Segura, 2001, p. 241).

Es en este año (1893) y como se consigna en los registros de la Biblioteca Nacional de Francia, se edita en París (probablemente bajo la supervisión del compositor durante su estancia en la capital francesa) una reducción para piano (es decir, el piano-conductor) de su marcha fúnebre para banda intitulada *El Duelo de la Patria* —partitura que posteriormente ingresó a la biblioteca del Conservatorio de París en 1894—. La obra, compuesta en 1882 para el funeral del Gral. Tomás Guardia, es, sin lugar a dudas, la composición con la que Chavez logró inscribir su espíritu musical de forma perenne en la historia de Costa Rica. Intitulada *Homenaje Religioso*, el lamento y el sentimiento de pérdida expresados por sus notas constituyen, hasta el día hoy, en las múltiples instanciaciones (es decir, versiones y arreglos) de la obra, el núcleo dramático del paisaje sonoro de los funerales de Estado de Costa Rica y las procesiones del Viernes Santo, tanto en este país como en Guatemala. Chavez deviene así una figura cumbre (aunque lamentablemente poco reconocida) de la historia de nuestras músicas y la obra (en tanto proceso y testimonio vivo de una tradición nacional), junto a su edición parisina, se convirtió en patrimonio cultural y registro histórico de incalculable valor.

Los últimos años de la vida de Chavez estuvieron cargados de sufrimiento y conflictos laborales. Tras la muerte de su único hijo (Rafael Chavez Quiroz) en 1885 y la de su esposa (Ramona Quiroz) en 1889, la afición de Chavez por el alcohol se intensificó. A la vez que se agostaba su vida personal, el trabajo de Chavez al frente de la Dirección General de Bandas fue objeto de fuertes críticas durante las últimas dos décadas de su vida. Como señala Vargas, las extenuantes jornadas de trabajo impuestas a los músicos militares, acompañadas de un instrumental deteriorado, malos sueldos y un repertorio juzgado por algunos como anticuado y repetitivo, son el caldo de cultivo para que "la opinión pública acerca del desempeño de las bandas, a finales de siglo, exteriorizada en comentarios y críticas en los periódicos" fuera muchas veces negativa (2004, p. 133). Fue en medio de este ambiente negativo, en el plano personal y el profesional, que Chavez, a pesar de haber desempeñado junto con su maestro, Manuel María Gutiérrez, un papel de primer orden en una primera etapa de conformación de las bandas militares y el oficio de músico en Costa Rica —y por ende, en la institucionalización de la música en este país—, enfrentó los últimos años de su gestión como director general de Bandas: se trataba de un clima agridulce en el que se mezclaban el respeto y la admiración con las críticas desfavorables, estas últimas especialmente mordaces entre los músicos más jóvenes.

El compositor pasó sus últimos años en una habitación que le alquilaba a su amigo, el ya mencionado Juan Malaquías Fonseca, situación que fue aprovechada por el joven compositor Julio Fonseca Gutiérrez, quien estudió algunos libros de teoría musical de la biblioteca personal de Chavez y lo escuchó improvisar en un armonio que guardaba en su habitación (Fonseca, 1942, p. 87).

Ocho meses después de haber sufrido un ataque de apoplejía, Chavez murió a la edad de 64 años el 12 de mayo de 1907. Tras los actos fúnebres, a los que asistieron el presidente Cleto González Víquez con su gabinete, medio batallón de infantería, los comandantes de la milicia y las bandas del Valle Central, además de un público numeroso, el cuerpo de Chavez fue enterrado en el Cementerio General de San José, lugar en el que todavía hoy se encuentra su tumba.

Los valses y las mazurkas

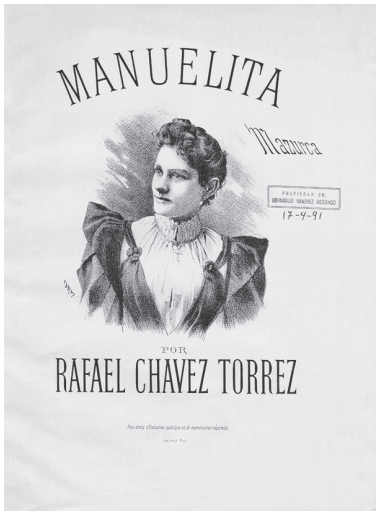



Figura 2. Manuelita para piano

Fuente: AHM-EAM-UCR. P1-0793.

La extensión, calidad y variedad de la producción musical de Chavez permiten afirmar con seguridad que su música es de particular importancia histórica y artística dentro del contexto costarricense. Su obra abarca prácticamente todos los géneros musicales que acompañaban y articulaban la vida de los habitantes del Valle Central y otras regiones de la Costa Rica en la segunda mitad del siglo XIX. Además de las antes mencionadas *Fantasía la Esperanza* y *El Duelo de la Patria*, Chavez escribió una importante cantidad de himnos, marchas, valses y mazurkas para banda, obras para pequeños conjuntos instrumentales y arreglos para banda y orquesta de obras de otros compositores (en su mayoría europeos). Dentro de las obras de su autoría de las que actualmente se tiene conocimiento se encuentran los valses *Capricho*,[8] *Luis y Luisita*, *Los Amantes*, *Angélica*, *Alicia*, *Cristina*,[9] *Carlota* y *Clemencia* (los últimos tres incluidos en este volumen); las mazurkas *El 24 de Septiembre*, *El Secretario*, *La Colasita*, *Elena*, *Camila*, *Julia*, *Lolita* y *Manuelita*[10] (estas dos últimas obras incluidas en este volumen); las marchas fúnebres *El Último Adiós*, *El Calvario*, *El Claustro*, *El Sepulcro*, *La Despedida* y *General Fernández*;[11] el pasodoble *Marchemos a la Guerra*;[12] los himnos *A Juan Santamaría*[13] y *A los Héroes del 56*;[14] la marcha *El Resurgimiento Nacional*; el pasillo *Lizbeth*, para flauta, clarinete, saxofón, dos mandolinas y contrabajo; y unas variaciones para piano y clarinete.[15]

Como advierte Meléndez,

> Las circunstancias propias del desarrollo económico de Costa Rica en la segunda mitad del siglo XIX, determinaron lógicamente que el proceso de apertura hacia el mundo exterior, se manifestase en el campo musical, con un conocimiento cada vez mayor, en los sectores cultos [los sectores conformados por los miembros de las familias económicamente más favorecidas y algunas otras personas próximas a estas], de la música europea, que es la que parece haber sido más fuertemente aceptada (Meléndez, 1994, p. 59).

Sin embargo, el área de influencia en Costa Rica de esta música no se limitó a la vida privada de las élites culturales y económicas del país y a los espacios de socialización exclusivos de este grupo social. La llegada, hacia mediados del siglo XIX, de una significativa cantidad de maestros de música extranjeros que decidieron establecerse en Costa Rica,[16] la aparición de un creciente mercado de venta de partituras e instrumentos musicales importados desde Europa[17] y, a partir de la década de 1860, las múltiples

8 Estrenado el 15 de septiembre de 1886 durante la inauguración de la primera exposición industrial nacional.

9 Dedicado a la primera dama de la república, Cristina Guardia Gutiérrez, esposa del presidente Próspero Fernández Oreamuno y hermana del Gral. Tomás Guardia Gutiérrez.

10 Dedicada a la primera dama de la república, Manuela Rodríguez Alvarado, esposa del presidente Rafael Iglesias Castro. De la mazurka *Manuelita* al igual que del *Duelo de la Patria*, se publicó en París en el año de 1893 una reducción para piano.

11 Compuesta en marzo de 1885 con motivo de la muerte del presidente Próspero Fernández.

12 Estrenado el 3 de mayo de 1898.

13 Estrenado el 15 de septiembre de 1981 durante la inauguración del Monumento a Juan Santamaría en Alajuela.

14 Estrenado el 15 de septiembre de 1895 durante la inauguración del Monumento Nacional en San José.

15 Estrenadas por Alejandro Monestel, José Peraza, José Cardalda y Juan Arroyo en diciembre de 1887.

16 Para ampliar sobre este tema, véase: Vargas, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto.* San José: EUCR, pp. 50-54; y Segura, P. (2001) *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX*. San José: EUCR, pp. 27-36.

17 Véase: Vargas, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto.* San José: EUCR, pp. 45-48.

apariciones en los teatros josefinos de compañías europeas de ópera y zarzuela[18] impactaron rápidamente en la programación de las bandas militares y otros grupos musicales, cuyas presentaciones, en espacios públicos, eran atendidas por el ciudadano común.[19] Como señala Segura, en los conciertos de la Banda de San José, por ejemplo, "se tocaba música europea, principalmente valses y arias operísticas de autores italianos y de vez en cuando alguna obra nacional, de los maestros Gutiérrez o Chavez" (2001, p. 170).[20] Para alimentar estas programaciones, músicos como Chavez y Manuel María Gutiérrez estudiaban e instrumentaban para banda tanto la música europea que se vendía en el mercado local como aquella que ellos mismos ordenaban, junto a las compras en Europa de instrumentos para las bandas militares del Estado (Segura, 2001, p. 56), o recibían periódicamente por medio de suscripciones personales a revistas musicales europeas.[21]

Además de involucrarse activamente en la práctica de arreglar y dirigir música europea, Chavez participaba como ejecutante en conciertos donde se programaba esta música y, como se mencionó antes, a lo largo de su vida recibió y ofreció lecciones sobre temas comunes en la enseñanza musical europea tradicional (armonía, contrapunto, solfeo y composición). Por ello, no es de sorprender que su música (al igual que la de sus coetáneos) transparente una marcada influencia de los hábitos de escucha musical de la cultura europea que penetró el paisaje sonoro de Costa Rica a mediados del siglo XIX.

Las cinco obras de Chavez contenidas en este volumen son ejemplares en este sentido. Tanto las tres tandas de valses como las dos mazurkas están escritas en un lenguaje tonal coincidente con el de las danzas de salón europeas que sirvieron de modelo al compositor:[22] aparte del uso esporádico de acordes cromáticos (por ejemplo, dominantes secundarias y sextas aumentadas) y la aparición, breve y excepcional, de regiones tonales distantes,[23] el contenido armónico discurre sobre progresiones diatónicas circunscritas al ámbito de las regiones tonales cercanas[24] y en estricto diálogo con el circuito sintáctico tónica-(predominante)-dominante-tónica. A su vez, las conducciones de voces utilizadas por Chavez denotan, en su evidente proximidad a las normas y el horizonte de expectativas de las músicas europeas que llegaban al país, el dominio que este tenía de la técnica compositiva utilizada en estas músicas (por ejemplo, en lo referente al tratamiento de la disonancia y los movimientos relativos entre las voces).

La organización formal de las cinco obras es también un testimonio de la deuda que estas tienen con la música de salón europea. En el caso de las tres tandas de valses, cada una está compuesta por una serie de valses precedida de una introducción lenta y una coda (es decir, a la manera de los valses vieneses de la dinastía de los Strauss).[25] La organización de cada vals corresponde, en su nivel formal superior, a una forma tripartita en la que, en apego a los modelos tradicionales, la tercera y última sección es un retorno (*reprise*) completo de la primera. En cuanto a la organización formal de cada una de las

---

18 En Meléndez, C. (1994). *Manuel María Gutiérrez*, 2.da ed. San José: EUCR, p. 60, se mencionan algunas de las compañías de óperas y zarzuela que visitaron el país durante la década de 1860 y las obras que ejecutaban. Para ampliar más sobre este tema, véase: Vargas, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto*. San José: EUCR, pp. 89-93.

19 Los conciertos más significativos en este sentido fueron las presentaciones gratuitas, conocidas como retretas (si eran por la noche) y recreos (si eran por la tarde), ofrecidas al aire libre y periódicamente por las bandas militares. Para ampliar sobre este tema, véase: Vargas, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto*. San José: EUCR, pp. 81-83; y Segura, P. (2001). *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX*. San José: EUCR, pp. 167-168.

20 Como se menciona en la investigación de Segura, hacia finales de la década de 1880 e inicios de la siguiente empiezan a aparecer otros nombres además de los de Chavez y Gutiérrez en las programaciones de la Banda de San José, por ejemplo, Alejandro Monestel, Alejandro Cardona, Ricardo Aguilar y Rosa Alvarado (2001, pp. 168-170).

21 Por ejemplo, la revista musical *El Metrónomo,* publicación mensual editada en Bélgica, de la cual Manuel María Gutiérrez era subscriptor (Segura, 2001, p. 167).

22 La mazurka (o también mazurca) es una danza de origen polaco (*Mazurek*) que se popularizó en los salones de toda Europa a mediados del siglo XIX. Las principales características rítmicas de esta danza son el uso de un compás ternario (por ejemplo, 3/4) con acentuaciones en el segundo y/o tercer pulso, y el uso de figuraciones con puntillo (por ejemplo, una corchea con puntillo más una semicorchea) y tresillos. El vals (o *Walzer,* en alemán) es una danza de salón originaria de la región que actualmente comprende al estado de Baviera en Alemania y a la región alpina en el oeste de Austria. El vals representa una estilización de danzas populares de esta zona, en especial, el *Ländler.* El vals se popularizó y extendió a toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII, y durante el siglo XIX se convirtió en la danza por excelencia de los salones de baile europeos. Al igual que la mazurka, la principal característica rítmica del vals es el uso de un compás ternario. Sin embargo, el vals se distingue de la mazurka tanto en su agógica (por ejemplo, la ligera anticipación del segundo pulso en el vals vienés) como en su tempo (más movido y ligero) y en su esquema de acentuación (fuerte-débil-débil).

23 Véase, por ejemplo, en el compás 17 del segundo de los valses de *Cristina*, la modulación a do bemol mayor (sexto grado rebajado mayor de mi bemol mayor, la tonalidad principal de este vals).

24 Es cierto que cada una de las tandas de valses que comprende este volumen inicia y termina en la tonalidad de su primer vals y, por tanto, parece haber una intensión expresa del compositor de que cada tanda sea entendida como una unidad; sin embargo, en opinión de este autor, sería forzado tomar la cadena de tonalidades que se forma al yuxtaponer la tonalidad principal de cada uno de los valses de una tanda (por ejemplo, la bemol mayor, mi bemol mayor, do mayor, fa mayor y, finalmente, la bemol mayor en el caso del vals *Cristina*) como expresión de una trayectoria tonal que integra, orgánicamente, exploraciones a regiones tonales distantes (tales como la mediante y la submediante mayores). Debido al carácter autocontenido de los valses que componen cada tanda y a la ausencia de transiciones entre estos, la utilización de tonalidades dispares parece responder a una intención compositiva por compensar, a través del contraste y la variedad tonal, el reducido repertorio de progresiones de acordes utilizado.

25 Que la música de la familia Strauss (cuyo apellido es sinónimo de la época dorada de los salones de baile de la Viena del Imperio Habsburgo) haya servido a Chavez como modelo para sus valses, es más que plausible, dada la popularidad que esta música gozó en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XIX. En este sentido, considérese que, de acuerdo con Segura, "las obras de Strauss como su famoso vals *El Danubio Azul*, se ofrecían en venta en la casa de Domingo Speranza, desde el año 1868" (2001, p. 34), y que al menos un maestro extranjero que residía en el país, el señor Arturo Lauquin, consideró que el apellido Strauss gozaba del suficiente reconocimiento entre los amantes de la música en Costa Rica como para anunciar, en la *La Gaceta Oficial de Costa Rica* del 5 de junio de 1852, que ofrecía "enseñar a tocar el piano, templarlo y componer piezas de música al estilo del compositor alemán Strauss" (citado en Vargas, 2004, pp. 48-49).

secciones de estas estructuras tripartitas, las tandas de valses ofrecidas en este volumen conforman, en su conjunto, un extenso catálogo de unidades temáticas de uso común en las músicas europeas instrumentales de los siglos XVIII y XIX:[26] a la manera de un festín formal, Chavez presenta, si no todos, al menos la mayoría de los tipos de periodo, *Satz* e híbridos característicos de estas músicas.

En el caso de las dos mazurkas, la forma corresponde, en su nivel superior, a una estructura ternaria compuesta (mazurka-trío-marzurka)[27] en la que, como es costumbre, la parte central (el trío) es tonalmente contrastante con las partes externas del diseño ternario: mientras que en *Manuelita* (la menor) el trío se encuentra en la tonalidad paralela (la mayor), en *Lolita* (la bemol mayor) este aparece en la relativa menor (fa menor).

Que el tratamiento tonal y formal de las obras incluidas en este volumen no sea especialmente innovador o complejo no significa que estas carezcan de detalles en los que Chavez se muestre como un compositor de singular valía. Considérense en este sentido, por ejemplo, el sutil y efectivo trabajo de instrumentación en el segundo de los valses de *Cristina* y el ingenioso tratamiento cíclico del material temático en esta misma tanda de valses.[28] Valoradas en su justa dimensión, las obras contenidas en este volumen son prueba del talento y el trabajo de un artista que supo capturar y plasmar en su obra las aspiraciones y sensibilidades de un país que, tras la independencia de España en 1821 y la subsiguiente fundación de la república en 1848, se empezaba a abrir al mundo.

Gabriel I. Venegas Carro, Ph.D

---

26 Para ampliar sobre el concepto de unidades temáticas, sus principales tipos y características, véase: Caplin, W. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven.* Nueva York: Oxford University Press, pp. 9-93.

27 A su vez, cada una de estas tres partes está organizada internamente, en ambas mazurkas, según el modelo tripartito utilizado por Chavez en los valses antes descritos.

28 Véase, por ejemplo, la coda de esta tanda, donde reaparece, a modo de síntesis temática, gran parte del contenido melódico expuesto en los primeros dos valses. Más significativo aún, por su sutileza e implicaciones formales, es el retorno, al inicio del tercer vals de *Cristina*, de una variante de la idea básica con que inicia el primer vals: este retorno, y su preparación mediante una breve introducción, articulan los cuatro valses de esta tanda en dos complejos formales, a su saber, valses 1 y 2, y valses 3 y 4, agrupamiento formal que es reforzado, en el ámbito tonal, por la relación de adyacencia en el círculo de quintas que establecen las tonalidades de cada una de estas parejas de valses (la bemol mayor-mi bemol mayor y do mayor-fa mayor). Así las cosas, desde una perspectiva rotacional, esta tanda de valses presenta tres rotaciones completas: primera rotación, valses 1 y 2; segunda rotación, valses 3 y 4; tercera rotación, coda. Para ampliar sobre el concepto de rotación, véase: Hepokoski, J. y Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata.* Nueva York: Oxford University Press, pp. 611-614.

Nota del editor

Criterios utilizados para la preparación de esta edición:

La edición de las obras incluidas en este volumen es el resultado de una cuidadosa reconstrucción a partir de los documentos disponibles en Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica (AHM-UCR).[29] Algunos de estos documentos son de las últimas dos décadas del siglo XIX, es decir, son contemporáneos a la época de composición de las obras; otros, en cambio, fueron escritos durante la primera mitad del siglo XX.

Para establecer los parámetros primarios (altura y duración de las notas) se compararon las partes instrumentales que se doblan mutuamente y se escogió la altura correcta con base en la armonía y el ritmo según lo que apareció representado con más frecuencia y se aproximaba más al estilo del compositor.

Más complicado fue establecer los parámetros segundarios: dinámica, ligaduras y articulaciones. En lo referente a las dinámicas, a menudo fue necesario escoger entre *f* y *ff,* y entre *p* y *pp*. Generalmente se escogió lo más representado en los documentos de base, privilegiando, cuando fue posible, las fuentes más antiguas. En cuanto a las ligaduras y articulaciones, ya que en las fuentes estas se encuentran en muchísimas formas distintas, se homologaron tratando de comprender la lógica del discurso musical. Aquí también se partió, cuando fue posible, de los registros documentales más antiguos; sin embargo, se privilegió la coherencia sobre la fidelidad a los manuscritos.

Algunas partes faltan parcial o totalmente en el material disponible en el AHM-UCR. Para completar las partituras, se reconstruyó el material faltante teniendo en cuenta las duplicaciones usuales en la música para banda de finales del siglo XIX. Debido al valor histórico de las obras, se decidió mantener la instrumentación indicada en las fuentes, a pesar de que muchos de los instrumentos utilizados por el compositor han caído en desuso. Sin embargo, en concordancia con la práctica musical de las bandas del tiempo de Chavez, el director de banda actual puede realizar las sustituciones pertinentes según el instrumental con el que cuente. En el Anexo 2 del presente volumen se ofrecen algunas sugerencias en este sentido.

29 La colección consultada en el AHM-UCR está compuesta, en su gran mayoría, por versiones digitales de documentos que se encuentran repartidos en las bibliotecas de las bandas de concierto de Alajuela, Cartago, San José y Heredia. En el Anexo 1 del presente volumen se describen con mayor detalle los documentos en cuestión.

RAFAEL CHAVEZ TORRES

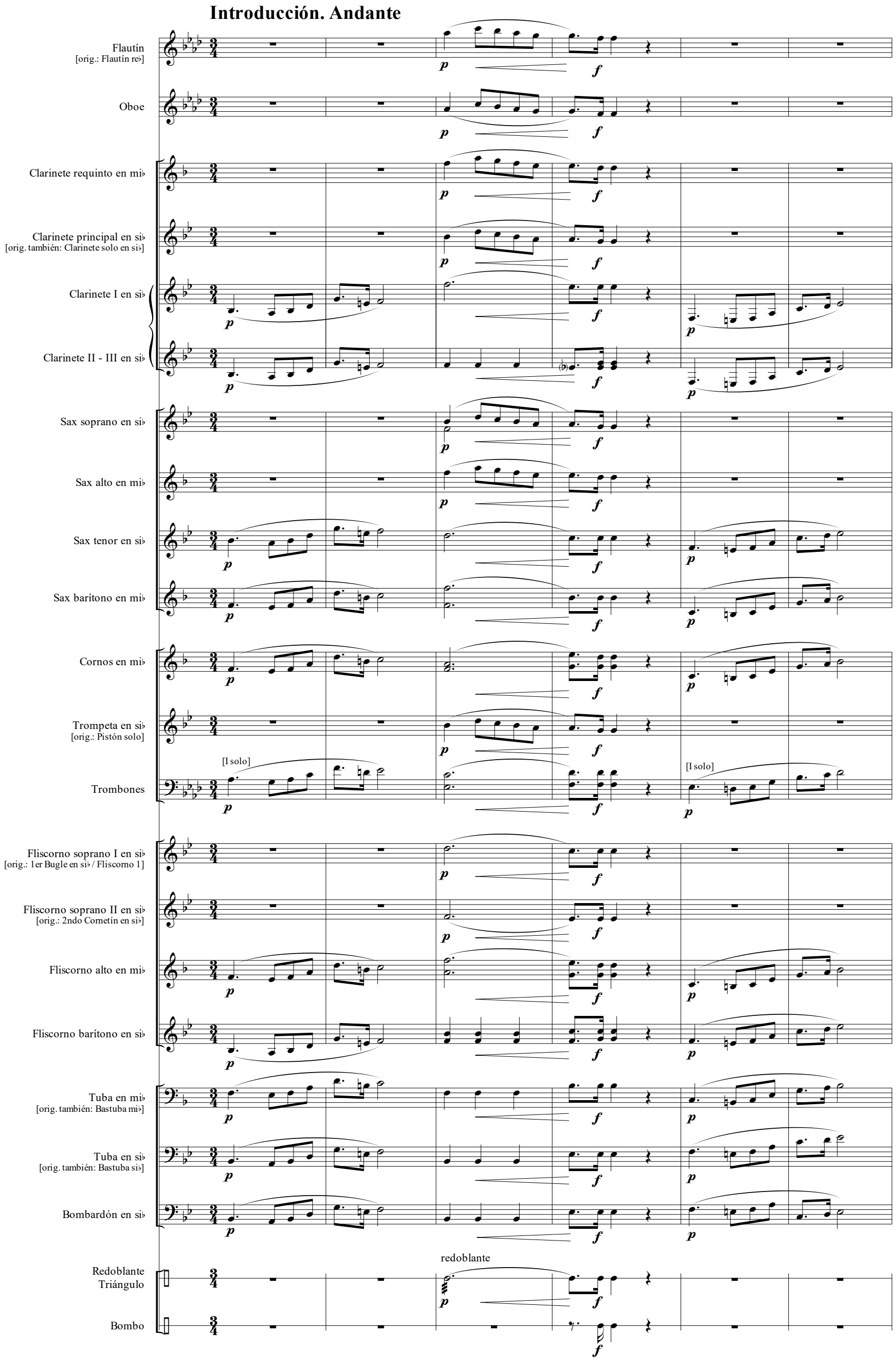
VALSES
para banda

Cristina-Clemencia-Carlota

PARTITURA

ALESSANDRO BARES
Edición crítica

CRISTINA - GRAN VALS

Rafael Chavez Torres

1) En el manuscrito no hay particella de flauta. Sin embargo es probable que se haya perdido, y que la flauta doble el flautín.

7

aprieta

Fln

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

p *f* *pp*

12

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

cresc. **f** **ff** pistón **p** solo

1er Tiempo

17

Fln

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

22

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ten.

f

ff

28

Fln

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

pp

Cor.

Trpt.

Trbn.

pp

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

pp

Tuba mi♭

pp

Tuba si♭

pp

Bomb.

pp

Red.
Trgl.

Bmb

34

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

pp *ff*

1)

2)

[I solo]

2) La cadencia del clarinete es una alternativa a la de la trompeta.

Vals n.1

Fln

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

p *cresc.* *f* *p*

solo

12

Fln

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

cresc. **f** **p** *cresc.* ten. **p**

25

1. 2.

Fin

Fln

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Fin

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red.
Trgl.

Bmb

Fin

33

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

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

40

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

cresc. *f*

Vals n.1 da capo al fin

46

1. 2.

Fln

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Vals n.1 da capo al fin

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red.
Trgl.

Bmb

Vals n.1 da capo al fin

Vals n.2

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

pp *cresc.* *p cresc.* [I solo] triángulo

9

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

1. *Fin* 2.

pp *cresc.*

Fin

17

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Variación
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
redoblante
Red. Trgl.
Bmb

ff *pp* *f*

25

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

pp *ff*

35

Fln

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red.
Trgl.

Bmb

Vals n.2 dal segno 𝄋 al fin

44

1. 2.

Fln

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Vals n.2 dal segno 𝄋 al fin

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red.
Trgl.

Bmb

Vals n.2 dal segno 𝄋 al fin

Vals n.3

rall.

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

3) En el manuscrito falta la segunda página de la particella de Saxofón soprano. A partir de este punto la que proponemos es nuestra reconstrucción.

11 [a tempo]

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

20

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

seco

31

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red.
Trgl.
Bmb

40

1. *Fin* 2.

Fln

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Fin

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

Fin

Vals n.3 da capo al fin

49

1. 2.

Fln

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Vals n.3 da capo al fin

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

Vals n.3 da capo al fin

Vals n.4

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

p *cresc.* *f*

9

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red.
Trgl.
Bmb

p *cresc.* *f*

17

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

p *cresc.* *f*

25

Fin

Fln

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Fin

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

Fin

ff *p* *tr*

Vals n.4 da capo al fin

35

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.

Vals n.4 da capo al fin

Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

Vals n.4 da capo al fin

Coda

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff

8

rall.

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

[a tempo]

17 Variación

Fln

Ob.

Cl. req.

Variación

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

26

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

35

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

44

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

pp

52

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff *pp**cresc.* *cresc.* *tr*

60

Fln
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff

68

Fln

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

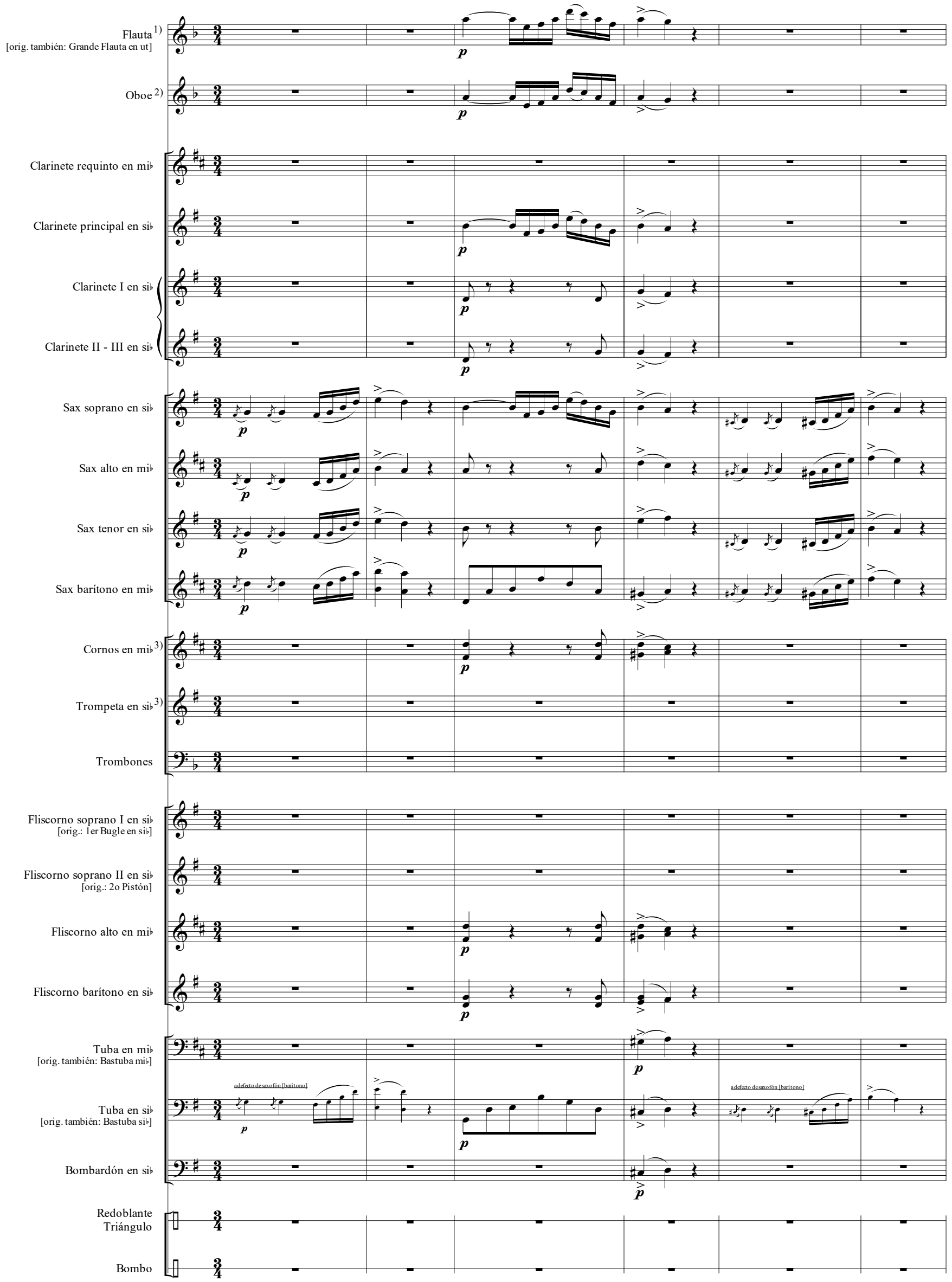
Bomb.

Red.
Trgl.

Bmb

CLEMENCIA - VALS

Rafael Chavez Torres

Introducción. Larghetto

1) En el manuscrito no hay particella de flautín. Sin embargo es probable que se haya perdido, y que el flautín doble la flauta.
2) En el manuscrito no hay particella de oboe. Sin embargo su presencia en la orquestación original es testimoniada por las indicaciones 'a defecto de oboe' en las particellas de clarinete principal y de saxofón soprano. La que presentamos es nuestra reconstrucción.
3) En el manuscrito no hay particellas de cornos ni de trompeta (o pistón). La que proponemos es nuestra reconstrucción. Estos instrumentos pueden considerarse opcionales.

7

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff

redoblante

13

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

fff

18

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

a defecto de oboe

24

Fl.

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

[nota sup. a defecto de] oboe

Cl. I

Cl. II - III

[nota sup. a defecto de] oboe

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red.
Trgl.

Bmb

ff

29

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

cresc.

pp

34

Fl.

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

[a defecto de] saxofón

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

pp

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red.
Trgl.

Bmb

40

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff

ritard. poco a poco

Vals n.1

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

12

4)

rall.

[a tempo]

Fl.

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red.
Trgl.

Bmb

4) En el manuscrito la particella de flauta lleva la indicación "enérgico".

23

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff

1)

5)

5) En el manuscrito la particella de clarinete requinto lleva la indicación "con fuego"; la de fliscorno soprano I lleva "resuelto".

34

1. 2.

Fin

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red.
Trgl.
Bmb

Fin

43

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff *p* *ff*

52

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

p

Vals n.1 dal segno 𝄋 al fin

62

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

1. 2.

rall.

f *dim.* *p*

Vals n.1 dal segno 𝄋 al fin

Vals n.2

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

13

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

cresc.

23

1. 2.

Fin

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

Fin

33

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

triángulo

41

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

49

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff

redoblante

Vals n.2 da capo al fin

57

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

pp *p* *ff*

Vals n.2 da capo al fin

Vals n.2 da capo al fin

Vals n.3

6)

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

6) En el manuscrito falta la segunda página de la particella de flauta. A partir de este punto la que proponemos es nuestra reconstrucción.

9

1. 2.

Fin

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

Fin

17

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

f *pp*

26

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

pp

37

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff *f*

Vals n.3 da capo al fin

45

1. 2.

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.

Vals n.3 da capo al fin

Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

Vals n.3 da capo al fin

Vals n.4

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

p *cresc.* *ff*

10

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

f *p* *cresc.*

20

ritard. **a tempo**

1. 2.

Fl.

Ob.

[1ª vez *tacet*] - 2ª vez:
Variación

Cl. req.

Cl. princ.

a defecto de oboe

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red.
Trgl.

Bmb

ten.

f

p

28

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

f

38

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

f

46

rall.

1. 2.

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff

Final [o Coda]

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff

8

rall.

Fl.

Ob.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trbn.

Fl. sopr. I

Fl. sopr. II

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red.
Trgl.

Bmb

p

16 [a tempo]

Fl.
Ob.
Cl. req.
Variación
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff

25

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red.
Trgl.
Bmb

34

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red.
Trgl.
Bmb

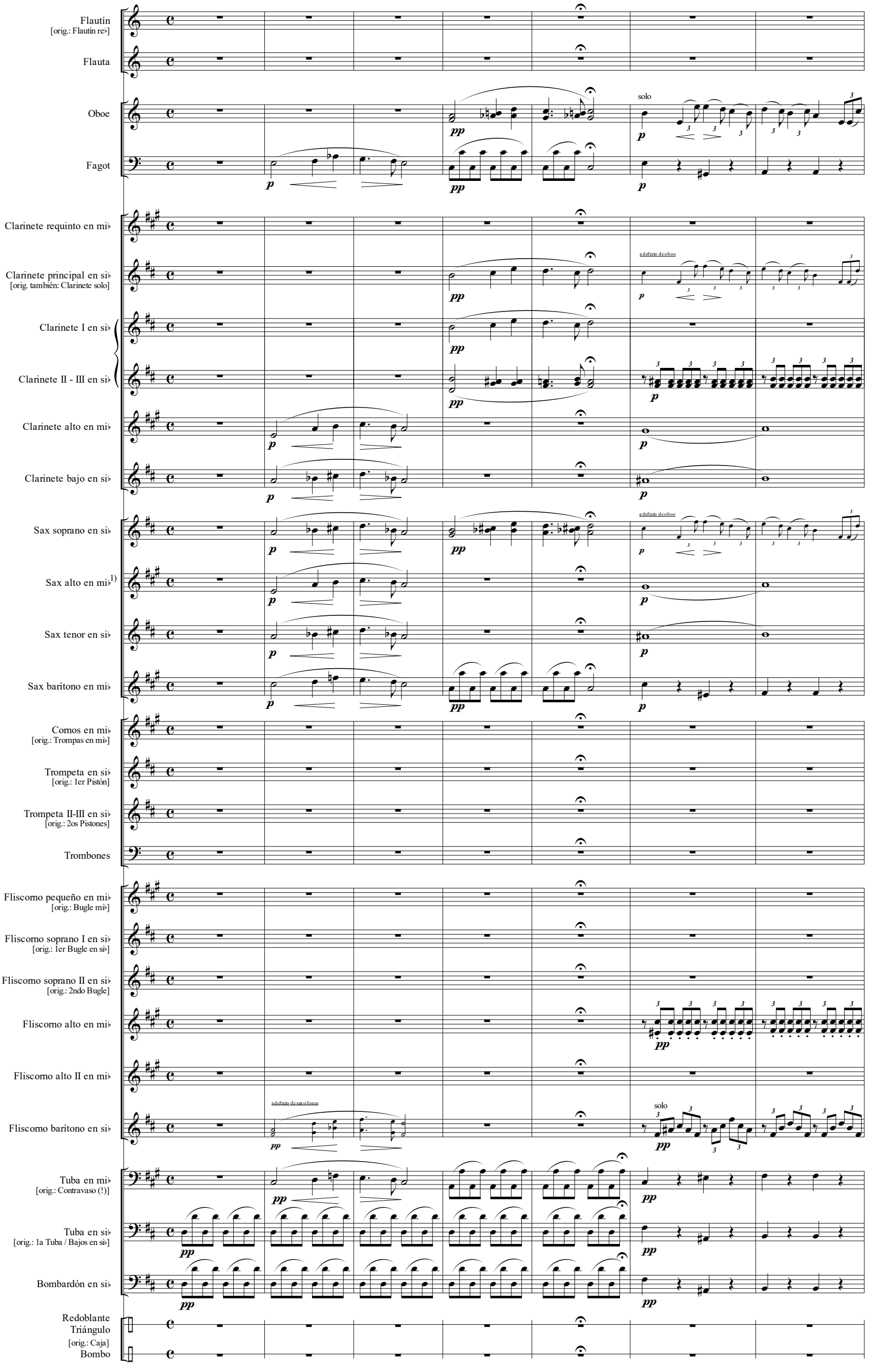
44

Fl.
Ob.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trbn.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

pp
seco
ff

CARLOTA - VALS

Rafael Chavez Torres

Introducción. Andante moderato

1) En el manuscrito no hay particella de saxofón alto. La que presentamos es nuestra reconstrucción, basada principalmente en la parte de clarinete alto, que en uno o más momentos de la historia de la banda de San José puede haber tocado en substitución del saxofón alto.

8

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

adefecto deoboe

14

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

Allegro moderato

17

rall.

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

f *p* *pp* *ff* *pp* muriendo *dim.* seco solo

Vals n.1

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

p *cresc.* *mf* *espress.* solo a defecto de pistón

13

ritard.

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

23 a tempo

Fin

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

f ff p

Fin

33

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff *p* *ff*

44

rall.

a tempo

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

cresc.

f

p

tr

1)

2) En el manuscrito la particella de trompeta lleva la indicación "brillante".

Vals n.1 da capo al fin

54

1. 2.

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff

Vals n.1 da capo al fin

Vals n.1 da capo al fin

Vals n.2

ritard. [a tempo]

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

13

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ten.
p
cresc.

26

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

cresc.

f

40

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff *pp*

1)

solo

triángulo

3) En el manuscrito la particella de clarinete principal lleva la indicación "con espiritu"; la de fliscorno soprano I lleva "con entusiasmo".

50

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red.
Trgl.
Bmb

ff

tr

redoblante

61

rall.

a tempo

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red.
Trgl.
Bmb

[Vals n.3]

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

adefecto depistón
adefecto desaxofones
solo
triángulo
redoblante

12

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

adefecto depistón

solo

redoblante

triángulo

22

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff

redoblante

Final

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff

9

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

pp *fff* seco *p*

18

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

p *cresc.* *mf*

30

ritard.

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

40 [a tempo]

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff *p*

49 **più vivo**

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

p cresc. *ff* *p cresc.*

61

Fln
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Cl. a.
Cl. b.
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. peq.
Fl. sopr. I
Fl. sopr. II
Fl. alto
Fl. alto II
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Red. Trgl.
Bmb

ff *pp* *fff* seco

RAFAEL CHAVEZ TORRES

MAZURKAS

para banda

Manuelita - Lolita

PARTITURA

ALESSANDRO BARES
Edición crítica

MANUELITA - MAZURKA

Rafael Chavez Torres

Introducción. Adagio

Flauta

Oboe

Fagot
[orig.: Bassones si♭]

Clarinete requinto en mi♭

Clarinete principal en si♭

Clarinete I en si♭

Clarinete II - III en si♭

Sax soprano en si♭

Sax alto en mi♭

Sax tenor en si♭

Sax barítono en mi♭
[orig.: Saxof. Barítono y Bombardón mi♭]

Cornos en mi♭

Trompeta en si♭
[orig.: Pistón solo]

Trompeta II-III en si♭

Trombones

Fliscorno alto en mi♭

Fliscorno barítono en si♭

Tuba en mi♭
[orig.: Bombardón en mi♭]

Tuba en si♭

Bombardón en si♭

Bajo en si♭

Redoblante
Triángulo

Bombo

1) En el manuscrito no hay particella de flauta. Sin embargo es probable que se haya perdido, y que la flauta doble el flautín.

Mazurka

6

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red. Trgl.
Bmb

redoblante

triángulo

13

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red.
Trgl.
Bmb

cresc. *ff* *p* *f*

redoblante

triángulo

20

1. 2.

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red. Trgl.
Bmb

f *p*

28

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red.
Trgl.
Bmb

p cresc. — *ff*

triángulo

redoblante

35

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red.
Trgl.
Bmb

p cresc. *f*

triángulo

redoblante

42

1. 2.

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red. Trgl.
Bmb

p cresc. *ff*

49

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red.
Trgl.
Bmb

p *cresc.* *f* triángulo redoblante

56

Fin

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red. Trgl.
Bmb

triángulo

ff *p* *f*

Fin

Trio

65

Fl.

Ob.

Fag.

Cl. req.

Cl. princ.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trpt. II-III

Trbn.

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Bajo si♭

Red. Trgl.

Bmb

mf

p seco

p

solo

p seco

solo

73

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red. Trgl.
Bmb

f *p*

81

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
p
Sax sopr.
Sax alto
p
Sax ten.
p
Sax bar.
p
Cor.
p
Trpt.
p
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
p
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red.
Trgl.
Bmb

89

1. 2.

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red. Trgl.
Bmb

f *p*

99

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red. Trgl.
Bmb

ff

107

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red. Trgl.
Bmb

mf *p* seco solo

115

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red. Trgl.
Bmb

f *p*

123

Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.
Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red. Trgl.
Bmb

mf
p
seco

Mazurka dal segno 𝄋 al fin

131

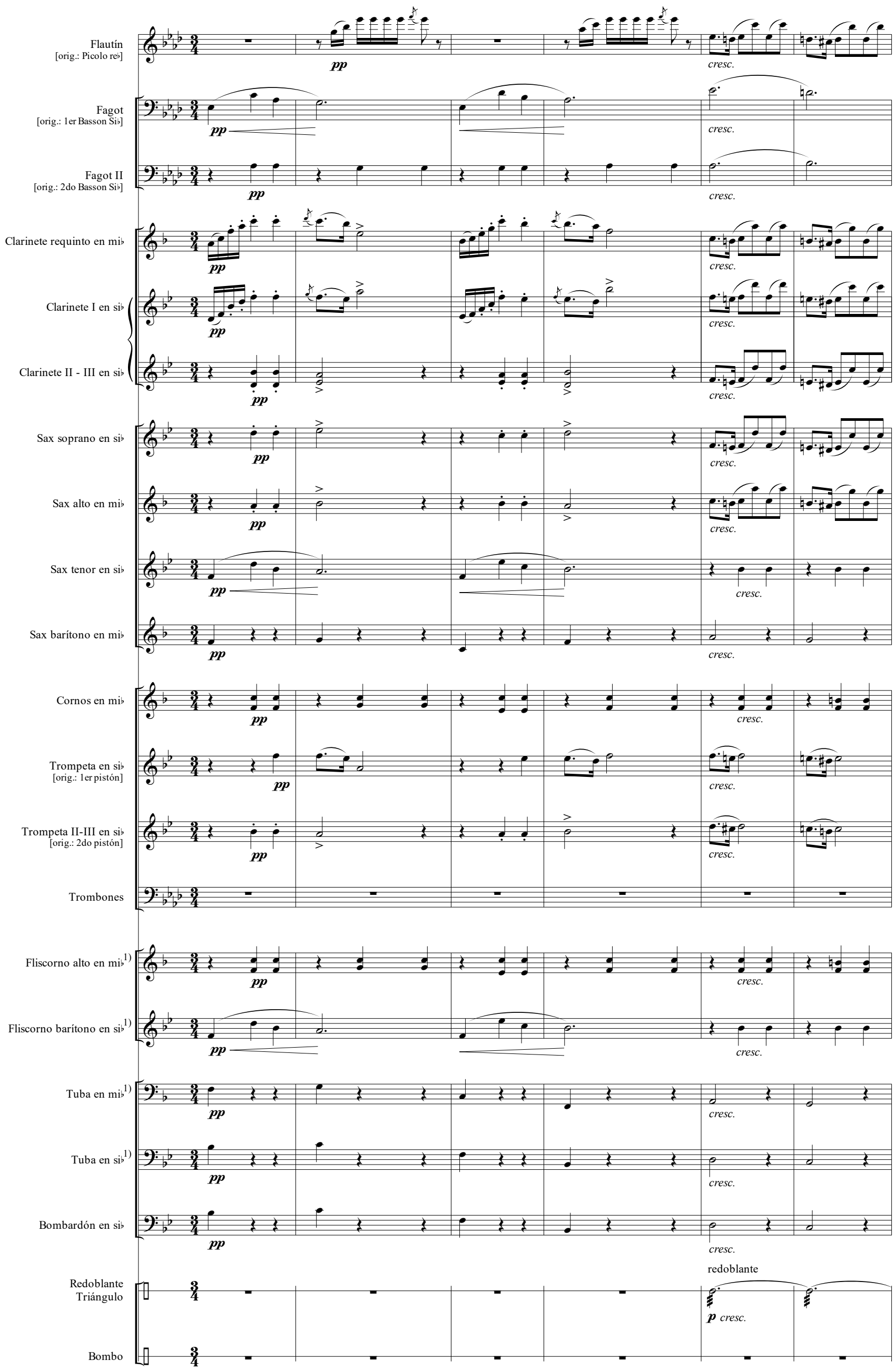
Fl.
Ob.
Fag.
Cl. req.
Cl. princ.
Cl. I
Cl. II - III
Sax sopr.
Sax alto
Sax ten.
Sax bar.

Mazurka dal segno 𝄋 al fin

Cor.
Trpt.
Trpt. II-III
Trbn.
Fl. alto
Fl. bar.
Tuba mi♭
Tuba si♭
Bomb.
Bajo si♭
Red. Trgl.
Bmb

Mazurka dal segno 𝄋 al fin

LOLITA - MAZURKA

Rafael Chavez Torres

1) En las particelas conservadas con la signatura BA-0178 no encontramos partes de fliscorno alto, fliscorno barìtono, tuba en mi♭ y tuba en si♭. Reconstruimos estas cuatro partes a partir de las partes de cornos en mi♭, sax tenor en si♭ y bombardon en si♭.

7

Fln

Fag.

Fag. II

Cl. req.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trpt. II-III

Trbn.

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

12

Fln

Fag.

Fag. II

Cl. req.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trpt. II-III

Trbn.

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

f

17

Fln

Fag.

Fag. II

Cl. req.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trpt. II-III

Trbn.

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

ff *p*

25

Fln

Fag.

Fag. II

Cl. req.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trpt. II-III

Trbn.

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

f *p*

33

Fln

Fag.

Fag. II

Cl. req.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trpt. II-III

Trbn.

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

pp *cresc.* *f*

p *cresc.* *f*

41

Fin

Fln

Fag.

Fag. II

Cl. req.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Fin

Cor.

Trpt.

Trpt. II-III

Trbn.

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

Fin

Trio

49

Fln

Fag.

Fag. II

Cl. req.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trpt. II-III

Trbn.

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

pp

57

Fln

Fag.

Fag. II

Cl. req.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trpt. II-III

Trbn.

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

65

Fln

Fag.

Fag. II

Cl. req.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Cor.

Trpt.

Trpt. II-III

Trbn.

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red.
Trgl.

Bmb

pp

Mazurka da capo al fin

69

Fln

Fag.

Fag. II

Cl. req.

Cl. I

Cl. II - III

Sax sopr.

Sax alto

Sax ten.

Sax bar.

Mazurka da capo al fin

Cor.

Trpt.

Trpt. II-III

Trbn.

Fl. alto

Fl. bar.

Tuba mi♭

Tuba si♭

Bomb.

Red. Trgl.

Bmb

Mazurka da capo al fin

Anexo 1

Descripción de las fuentes

CRISTINA – GRAN VALS
Signatura: BH-0147

Instrumento	N.° de páginas	Fecha	Nombre/s	Otras anotaciones
Flautín en re♭	3	12-11-1907	F. Fernández C.	
Oboe en do	4	10-09-1953	Mario Alfaro A.	
Requinto en mi♭	2	Heredia, copiado el día 28-09-1905	Víctor M. Álvarez B.	Copia de Casimiro Álvarez B.
Clarinete solo en si♭	4	18-07-1907 a las 4 p. m. fue concluido. Recuerdo que ese día estaba con mucho calor	Copiado por A. Bustos A.	Moisés Salas B. Primer clarinete de esta banda Heredia Centroamérica
Clarinete principal	2	Heredia, 24-09-1905	Adiós. Copia y recuerdo deja Abel Bustos A. para el amigo Benyamino Campo	
Primeros clarinetes en si♭	3	----------	----------	En la tercera p. sigue la “Overtura de Aroldo ópera de Verdi”
Segundo clarinete	2	----------	----------	
Tercer clarinete	2	15-07-1911	Cop. por Abel Bustos A.	[en lápiz:] 13 de mayo 1917 [ ] Fernández [...]
Sax alto en mi♭	2	Heredia 29-04-1886	Bruno Córdova Coto	[en lápiz:] Juan Alfaro 17- 09-1902
Saxofones sopranos	4	30-11-1882	Copiado por J. Cambronero	Félix Campos. [en la p. 4, sin música] “Señorita [ ] Ramón Espinál [ ] amado mio [ ] como tu amor[...]
Sax tenor en si♭	2	Heredia 26-04-1889	Copiado por Manuel Flores	Por cierto me dejaron ¢ 25 de interés P Torres. Último recuerdo. Por cierto me saqué una rifa rifa de un anillo. [en lápiz:] Juan [...]
Sax barítono	2	----------	Copiado por Félix Campos	

continúa...

Instrumento	N.° de páginas	Fecha	Nombre/s	Otras anotaciones
[en lápiz]. Terceros cornos en mi♭	2	----------	----------	
Primer bugle	2	24-09-1937		[en lápiz:] Miguel Aguirre 1947 Heredia noviembre
Bugle en si♭ [en lápiz: Primer fliscorno]	2	----------	Joaquín Zamora	[en lápiz:] Cristóbal Molina
Pistón solo	2	9-09-1901	Copia de Manuel Flores	[en lápiz:] José Molina Iglesias [en lapicero azul:] C. Manuel [en lápiz y otro lapicero azul:] Leonardo Soto 14-07-1911
Segundo corentín	2	30-09-1937	Rubén Salas [ ]	[en lápiz:] [ ] Villalobos 12- 11-1947 Alfaro 17-09-1953
Primer trombón en do	2	Heredia 9-09-1907	Moya	Estrenado 30-11-1882 [en lápiz:] 15-7-1911 Moya Alfaro 14-10-1937
[Segundo trombón]	2	Viernes 24-01-1902	Copia por Casimiro Álvarez	[en lápiz:] Ramírez y Álvarez 3-08-1915
Altos primero y segundos en mi♭	2	Heredia 24-04-1886	F. C.	[en lápiz:] Heredia 10-09-1904 Juan Fernández A. Juan Fernández 14-07-1907
Segundo alto	2	[en lápiz:] 18-09-1947	[en lápiz:] Alfaro	
[Fliscorno barítono]	2	14-7-1888	Copia de Córdoba	[en lápiz morado:] se tocará como recuerdo del Maestro Chaves Heredia 11-09-1918
Segundo barítono	2	19-[?]-1947	Copia Milton Bolaños	
Primer barítono en si♭ [en lápiz: tuba]	2	Copiado el 22-09-1905 Heredia	J. Rafael Carvajal A.	
Bajo en si♭ [en lápiz: tuba segunda]	2	Heredia 17-04-1889 miércoles santo	Copia por Abraham Bolaños	[en lápiz:] P. Rojas
Bombardón en si♭	1	22-09-1905 (1880)	(Viva Aguilar …Barjaero)	[en lápiz:] Bustos 3-08-1915 [otro lápiz:] 12-11-1947
Bastin [?] en mi♭ [en lapicero azul: Bajo en mi♭]	2	Heredia 25-05-1888	[no puedo leer]	[en lápiz:] 10-12-1904 [otro lápiz:] 23-09-1906 [otro lápiz:] A. Bustos 28-07-1907 a las 5 se toca [tinta negra:] A.Bustos 15-07-1911 [en lápiz:] 13-05-1917 11-09-1918 Ramírez H.
Redoblante [y bombo]	2	----------	----------	
Bombo y redoblante	2	----------	Santiago Bolaños y Justo Lizano de pajarito y Cia [ ]	[en lápiz morado:] The times is [ ] of Gold ¿good you? [en lápiz:] [ ] 12-09-1918

CLEMENCIA - VALS
Signatura: BH-0089

Instrumento	N.° de páginas	Fecha	Nombre/s	Otras anotaciones
Grande flauta en do	1	----------	----------	Incompleta
Requinto	3	Heredia 18-10-1890	Copia por don Patricio Ledezma por AB.	
Clarinete principal	4	Heredia 19-10-1890	Copia para Faustino Ávila	[en lápiz azul:] Mis Helyett [en lapicero azul:] 8-03-1959 [ ] Moreira
Primer clarinete	3	Heredia 15-10-1890	Copia por AB. S. Fimde [?] Luna	
Segundo clarinete	3	----------	----------	
Sax soprano	3	---------	----------	[en lápiz:] J. Arguello V.
Sax alto	2	Heredia 14-10-1890	Copiado por Bruno Córdoba por cierto estava arrestado	[en lápiz:] Juan A [?]-10-1901 [otro lápiz.] Primo Campos 16-04-1920
Sax tenor	3	[en lápiz morado:] Heredia 17-4-1920	----------	
Sax barítono en mi♭	2	----------	----------	Incompleto: falta la coda
Segundo pistón	2	----------	Propiedad de Bernabé Zumbado	
Primer bugle en si♭	3	Heredia domingo 19-10-1890	Alfonso María Chaverri	[en lápiz:] Alfaro 1927
Primer trombón	2	----------	----------	
Segundo trombón en do	2	Heredia 20-10-1890	Copiado de Simón Aguilar tristes recuerdos guarda	
Primeros altos en mi♭	2	----------	----------	
Primer barítono	3	[en lápiz:] 21-4-1920		[en lápiz:] 5-05-1927
Primer y segundo barítono	3	Heredia 17-10-1889	----------	[en lápiz morado:] 17-10-1902 R.A.Moya
Bas[...] en mi♭	2	----------	----------	
Bombardón en si♭	2	17-10-1890	Copiado por Masselino Cruz	[en lápiz morado:] Bustro- [...] 17-4-1920 ankilistomiasis of central oh tempore
Bajo en si♭ [en lápiz: 1.ª tuba]	3	----------	----------	
Batería	2	----------	----------	

CARLOTA – VALS
Signatura: BSJ-PC-0052

Instrumento	N.° de páginas	Fecha	Nombre/s	Otras anotaciones
Flautín en re♭	3	Cartago 8-07-1889	Ramón Bejarám	
Flauta en do	2	----------	----------	
Oboe [en lápiz morado: conductor]	2	----------	----------	
Oboe en do	2	----------	----------	
Requinto	3	----------	----------	
Clar[ine]te solo	3	----------	----------	
Clarinete 1.°	3	----------	----------	
Clarinetes 2.° [y 3.°]	2	----------	----------	
Clarinetes [2.° y] 3.°	3	----------	----------	
Clarinete alto en mi♭	3	----------	----------	
Clarinete bajo en si♭	2	----------	----------	
Fagot en do	2	----------	----------	
Sax soprano	2	----------	----------	
Sax tenor	3	----------	----------	[en lápiz:] Melquiades Aguilar
Sax barítono	3	----------	----------	
Trompas en mi♭	2	----------	----------	[en lápiz:] Selim Cerdas Cartago 2-07-1889 Selim [ ] Alajuela 21-10-1904
Bugle en mi♭	1	----------	----------	
Bugle segundo	1	----------	----------	
Bugle primero en si♭	2	----------	----------	[en lápiz:] Para sacar petite bugle en mi♭
Pistón primero	3	[en lápiz:] Cartago 2-06.1889	----------	[otro lápiz:] San José 15-09-1902 Genaro Solano
Pistones segundos	1	----------	----------	[en lápiz:] 2.° bugle
Trombón primero	2	[en lápiz:] 15-10-1906	[en lápiz:] Romilio Picado	
Trombones segundo y tercero	2	----------	----------	[en lápiz:] para trombón 3.° [otro lápiz:] ejecutado por don [ ] Gutiérrez Cholo [otro lápiz:] Ejecutado por el de la puebla [otro lápiz:] [ ] 2-04-1897 [lapicero café:] 8-10-1894 [ ] [lápiz casi borrado:] ejecutado el 12-04-1889 J.J.Gutiérrez
Tercer trombón	1	----------	----------	
Altos primero y segundo	2	----------	----------	[en lápiz:] para sacar 2.° alto
Altos segundo y tercero en mi♭	2	San José 23-10-1896	Copia de Higinio Salazar	Su amigo le felicita Ignacio Solanos
Alto segundo	2	----------	----------	
Barítonos	2	----------	----------	[en lápiz:] para sacar 2°baritono
Segundo barítono	2	----------	----------	

continúa...

Instrumento	N.° de páginas	Fecha	Nombre/s	Otras anotaciones
Primera tuba	2	Viernes 29-07-1904	Copia de Recaredo Bogarín	
Bombardón en si♭	3	Copiado en Cartago el 5-07-1889	Fra.co Meneses	[en lápiz:] C.Bajo si b [otro lápiz:] San José [ ] [en lápiz morado:] Copiado en Alajuela por Guillermo Sevilla
Bajos en si♭	2	San José 23-10-1896	Copiado por Recaredo Bogarín	Gran Valse, por el Director G[ene]ral de Bandas Rafael Chavez T
[en lápiz:] Contra vaso	2	----------	----------	
Bombo	1	----------	----------	
Bombo y caja	2	----------	----------	[en lápiz:] para sacar bombo

MANUELITA – MAZURKA
Signatura: BA-0179

Instrumento	N.° de páginas	Fecha	Nombre/s	Otras anotaciones
Flautas en do	1	----------	----------	Alajuela
Oboe	1	23-05-1936	Copia de Bolívar Quiró C.	
Requinto en mi♭	1	----------	----------	Alajuela
Primer clarinete	1	----------	----------	[en lápiz rojo:] director
Clarinete solo en si♭	1	Alajuela 4-10-1895	Juan Maltes	[Título:] Manuelita. Mazurka por Chavez T. Arr.° de Luís Barrantes [...]
Clarinetes primeros en si♭	1	----------	----------	
Clarinetes segundos en si♭	1	----------	Juan Ramírez [tachado con lápiz)	Alajuela
Clarinetes terceros en si♭	1	Alajuela 3-10-1895	----------	
Sax soprano en si♭	1	----------	[iniciales ilegibles]	[en lápiz azul:] Alajuela
Sax alto en mi♭	1	----------	E. Alvarado	Alajuela
Sax tenor en si♭	1	----------	----------	Alajuela [en lápiz:] Manuel Flores Fornes
Sax barítono y bombardón en mi♭	1	----------	José María Miranda	Alajuela [en lápiz:] M Castillo 1935
Pistón solo en si♭	1	Alajuela 3-10-1895	----------	[Título:] Manuelita. Mazurka por Chavez T. Ar. de L. Barrantes [...]
Pistón primero en si♭	1	Alajuela 4-10-1895	Juan Maltes	[Título:] Manuelita. Mazurka por Chavez T. Ar. de L. B. [...]
Pistón segundo en si♭	1	Alajuela 2-10-[?]	Copiado por Antonio Sibraya [o Sibaja]	
Trompas en mi♭	1	Alajuela 3-10-1895	----------	
Trombón 1.° en do	1	----------	Copia de Rafael Cabezas M.	

continúa...

Instrumento	N.° de páginas	Fecha	Nombre/s	Otras anotaciones
Trombón 2.°	1	7-10-1911	Copia de A.H.P.	[en lápiz:] Angel Sahatierra Alajuela 22-5-1935
Altos en mi♭	1	----------	----------	[en lápiz azul:] Alajuela
Bassones en si♭ [en lápiz: Barítono 1.°]	1	----------	Ramón Castro	[en lápiz azul:] Alajuela [en lápiz:] G.Guzmán C. [otro lápiz:] Ortega
Barítonos en si♭	1	----------	----------	Alajuela
Tuba 2.ª en si♭	1	Alajuela 31-10-1912	Copia de Zacarías Castro N.	
Bombardón en si♭	1	----------	----------	[en lápiz azul:] Alajuela [otro lápiz azul:]Esto es bueno
Bombardón en mi♭	1	Alajuela 19-1-1909	J. Solano	[en lápiz:] [ ] Gonzáles [...]
Bajo en si♭	1	Alajuela 13-10-1895	Juan Maltes	[en lápiz azul:] no vale [en lápiz:] [iniciales] 1935 [en lápiz rojo:] 1936
Batería	1	----------	[en lápiz:] Ramón Cabezas	[en lápiz azul:] Alajuela

LOLITA – MAZURKA
Signatura: BA-0178

Instrumento	N.° de páginas	Fecha	Nombre/s	Otras anotaciones
Picolo en re♭	1	----------	----------	[en lápiz:] Incompleta [no se refiere a la partichela de picolo, sino al conjunto de partes, en el cual faltan varias]
Requinto	1	----------	----------	
Clarinete 1.°	1	----------	----------	
Clarinetes 2.° y 3.°	1	----------	Copia de Fran-co In. Valerin	[en tinta negra:] Soromido Rado [en lápiz:] Brinchocho
Sax soprano en si♭	1	----------	----------	
Sax alto en mi♭	1	----------	----------	
Sax tenor en si♭	1	----------	----------	
Sax barítono en mi♭	1	----------	----------	
Cornos en mi♭	1	----------	----------	
Pistón 1.°	1	----------	----------	
Pistón 2.°	1	----------	----------	
Trombones en do	1	----------	----------	
Bombardón en si♭	1	----------	----------	
Basson en si♭ 1.°	1	----------	----------	
Basson en si♭ 2.°	1	----------	----------	
[Redoblante y bombo]	1	Alajuela 6-02-1878	Bruno Córdova	

Anexo 2

Tabla de la instrumentación de los valses y de las mazurkas: como se encuentra en las fuentes y los reemplazos posibles en las bandas modernas

CRISTINA – GRAN VALS
Signatura: BH-0147

Instrumento en las fuentes	Instrumento de reemplazo	Observaciones
Flautín	Flautín en do y/o flauta	Aunque en las fuentes se encuentre como instrumento transpositor (en re♭), ya escribimos en la partitura la parte de flautín en do
Oboe	Puede omitirse	La parte de oboe está enteramente doblada por el saxofón soprano o por los clarinetes (Vals n.°4)
Requinto en mi♭		
Clarinete principal en si♭		
Clarinete I en si♭		
Clarinete II-III en si♭		
Sax soprano en si♭		
Sax alto en mi♭		
Sax tenor en si♭		
Sax barítono en mi♭		
Cornos en mi♭	Cornos en fa o se pueden omitir	La parte de los cornos, aunque haya de vez en cuando cambios de octava, es la misma que la de los fliscornos altos
Trompeta en si♭		Trompeta solista
Trombones		
Fliscorno soprano I en si♭	Trompeta en si♭ o se puede omitir	Las partes de fliscorno soprano (bugle, en las fuentes) son partes de "relleno" que dan color al conjunto. Sin embargo, no añaden nada a la armonía y no tienen partes de solista
Fliscorno soprano II en si♭	Trompeta en si♭ o se puede omitir	
Fliscorno alto en mi♭	Si están los cornos se puede omitir	Ver la observación sobre los cornos
Fliscorno barítono en si♭	Eufonium	Es el instrumento solista de registro bajo. La variación en la segunda parte del Vals n.°2 puede tocarse las dos veces o solo la segunda vez

continúa...

Instrumento en las fuentes	Instrumento de reemplazo	Observaciones
Tuba en mi♭	Tuba o se puede omitir	Las dos partes de tuba (en mi♭ y en si♭) son idénticas a la parte del bombardón. Es un instrumento esencial en el conjunto, pero una sola parte es suficiente. En las particellas proponemos la parte de tuba en notas reales, como se suele leer en nuestro tiempo
Tuba en si♭	Tuba o se puede omitir	
Bombardón	Tuba o se puede omitir	
Redoblante y triángulo		Un solo ejecutante
Bombo		No hay evidencia de que los platos doblen el bombo. Sin embargo, es posible añadirlos en los fortísimos

CLEMENCIA - VALS
Signatura: BH-0089

Instrumento en las fuentes	Instrumento de reemplazo	Observaciones
Flauta	Flauta y/o flautín	No hay parte de flautín en las fuentes. Sin embargo, el flautín puede doblar la flauta
Oboe	Se puede omitir	Hay partes de reemplazo en las partes de clarinete solista y sax soprano
Requinto en mi♭		
Clarinete principal en si♭		
Clarinete I en si♭		
Clarinete II-III en si♭		
Sax soprano en si♭		
Sax alto en mi♭		
Sax tenor en si♭		
Sax barítono en mi♭		
Cornos en mi♭	Cornos en fa o se pueden omitir	No hay partes de cornos en las fuentes. Probablemente se han perdido. Hemos reconstruido las partes de los cornos a través de la parte del fliscorno alto en mi♭. Cornos y fliscornos son intercambiables
Trompeta en si♭		Es una reconstrucción nuestra, no está en las fuentes. Seguramente se ha perdido. Puede ser que en el compás 40 de la introducción tuviese una cadenza alternativa a la del clarinete, como sucede en el Vals Cristina (c. 36 de la introducción)
Trombones		
Fliscorno soprano I en si♭ b	Trompeta en si♭	Solo se puede omitir si hay trompeta. En esta composición tiene una parte importante, aunque no tenga momentos de solista
Fliscorno soprano II en si♭	Trompeta en si♭ o se puede omitir	
Fliscorno alto en mi♭	Si hay cornos se puede omitir	Ver la observación que se refiere a los cornos
Fliscorno barítono en si♭	Eufonium	
Tuba en mi♭	Tuba o se puede omitir	Las dos partes de tuba (en mi♭ y en si♭) son idénticas a la parte del bombardón. Es un instrumento esencial en el conjunto, pero una sola parte es suficiente. En las particellas proponemos la parte de tuba en notas reales, como se suele leer en nuestro tiempo

continúa...

Instrumento en las fuentes	Instrumento de reemplazo	Observaciones
Tuba en si♭	Tuba o se puede omitir	
Bombardón	Tuba o se puede omitir	
Redoblante y triángulo		Un solo ejecutante
Bombo		No hay evidencia de que los platos doblen el bombo. Sin embargo, es posible añadirlos en los fortísimos

CARLOTA – VALS
Signatura: BSJ-PC-0052

Instrumento en las fuentes	Instrumento de reemplazo	Observaciones
Flautín	Si hay flauta se puede omitir	La flauta y el flautín se doblan mutuamente
Flauta	Si hay flautín se puede omitir	
Oboe	Se puede omitir	Tiene un gran solo en la introducción, pero hay partes de reemplazo en el clarinete solista y, parcialmente, en el saxofón soprano
Fagot	Se puede omitir	Es la misma parte que tiene el saxofón barítono
Requinto en mi♭		
Clarinete principal en si♭		
Clarinete I en si♭		
Clarinete II – III en si♭		
Clarinete alto en mi♭	Si hay sax alto se puede omitir	Puede ser que en algún momento de la historia de la banda de San José el clarinete alto reemplazara el saxofón alto. En este caso hemos utilizado la parte de clarinete alto para reconstruir la parte del saxofón alto que se ha perdido
Clarinete bajo en si♭	Si hay sax tenor se puede omitir	Como el clarinete alto puede que haya reemplazado el saxofón alto, así es probable que el clarinete bajo haya reemplazado el saxofón tenor. Podemos constatar que el clarinete bajo y el saxofón tenor tienen la misma parte
Sax soprano en si♭		
Sax alto en mi♭		Ver la observación acerca del clarinete alto
Sax tenor en si♭		
Sax barítono en mi♭		
Cornos en mi♭	Cornos en fa o se pueden omitir si hay fliscorno alto	
Trompeta I en si♭		Trompeta solista
Trompeta II – III en si♭		Trompetas de “relleno”
Trombones		En esta pieza hay tres partes de trombón, como en la música para orquesta sinfónica
Fliscorno pequeño en mi♭	Se puede omitir	En las fuentes “bugle en mi♭”. Instrumento inusual, muy agudo. Da un color especial a los vientos-metal, pero no es esencial
Fliscorno soprano I en si♭	Si hay trompeta solista se puede omitir	Tiene partes de reemplazo de los solos de la trompeta solista
Fliscorno soprano II en si♭	Se puede omitir	

continúa...

Instrumento en las fuentes	Instrumento de reemplazo	Observaciones
Fliscorno alto en mi♭	Si hay cornos se puede omitir	Ver la observación que se refiere a los cornos
Fliscorno alto II en mi♭	Se puede omitir	La presencia de dos pares de fliscornos altos le da al conjunto en color especial, con énfasis en el registro mediano. Sin embargo, la armonía resulta completa aunque se omita este segundo par de fliscornos altos
Fliscorno barítono	Eufonium	Tiene unos pequeños solos en la introducción y en el Vals n.°3
Tuba en mi♭	Tuba o se puede omitir	Las dos partes de tuba (en mi♭ y en si♭) son idénticas a la parte del bombardón, menos en unos cuantos compases en la introducción, en los cuales la tuba en mi♭ dobla el sax barítono. Es un instrumento esencial en el conjunto, pero una sola parte es suficiente. En las particellas proponemos la parte de tuba en notas reales, como se suele leer en nuestro tiempo
Tuba en si♭	Tuba o se puede omitir	
Bombardón	Tuba o se puede omitir	
Redoblante y triángulo		Un solo ejecutante
Bombo		No hay evidencia de que los platos doblen el bombo. Sin embargo, es posible añadirlos en los fortísimos

MANUELITA – MAZURKA
Signatura: BA-0179

Instrumento en las fuentes	Instrumento de reemplazo	Observaciones
Flauta		No hay parte de flautín en las fuentes. Sin embargo, el flautín puede doblar la flauta
Oboe	Se puede omitir	No tiene solos y está constantemente doblado
Fagot	Se puede omitir	Tiene una parte muy interesante, pero está casi siempre doblado por los saxofones tenor y barítono o por el bajo en si♭. Si se omite, se pierde un color muy bonito, pero la escritura musical queda completa
Requinto en mi♭		
Clarinete principal en si♭		
Clarinete I en si♭		
Clarinete II – III en si♭		
Sax soprano en si♭		
Sax alto en mi♭		
Sax tenor en si♭		
Sax barítono en mi♭		
Cornos en mi♭	Cornos en fa	Diferentemente de lo que pasa en los valses, esta parte de cornos no es exactamente la misma de los fliscornos. Sin embargo, en los pasajes donde las partes son diferentes los cornos están doblando otros instrumentos, así que esta parte también se puede eventualmente omitir
Trompeta I en si♭		Tiene un gran solo en el trío
Trompeta II – III en si♭		
Trombones		
Fliscorno alto en mi♭		Ver la observación sobre los cornos

continúa...

Instrumento en las fuentes	Instrumento de reemplazo	Observaciones
Fliscorno barítono en si♭		
Tuba en mi♭	Tuba o se puede omitir	Las dos partes de tuba (en mi♭ y en si♭) son idénticas a la parte del bombardón. Es un instrumento esencial en el conjunto, pero una sola parte es suficiente. En las particellas proponemos la parte de tuba en notas reales, como se suele leer en nuestro tiempo
Tuba en si♭	Tuba o se puede omitir	
Bombardón	Tuba o se puede omitir	
Bajo en si♭	Tuba o trombón bajo	Tiene una parte melódica, comparable a la del fagot. Tiene que ser una tuba más ágil con respeto a las que tocan la parte de bajo de harmonía
Redoblante y triángulo		Un solo ejecutante
Bombo		No hay evidencia de que los platos doblen el bombo. Sin embargo, es posible añadirlos en los fortísimos

LOLITA – MAZURKA
Signatura: BA-0178

Instrumento en las fuentes	Instrumento de reemplazo	Observaciones
Flautín	Flautín y/o flauta	No hay parte de flauta en las fuentes. Sin embargo, la flauta puede doblar el flautín
Fagot	Se puede omitir	De esta pieza, probablemente varias partes se han perdido (ver la nota en la p. 124). Nuestra reconstrucción de las partes supuestamente perdidas permite omitir los fagots. Las partes melódicamente más interesantes de los fagots se encuentran dobladas en las partes del saxofón tenor y del fliscorno barítono (o eufonium)
Fagot II	Se puede omitir	
Requinto		
Clarinete I en si♭		
Clarinete II – III en si♭		
Sax soprano en si♭		
Sax alto en mi♭		
Sax tenor en si♭		
Sax barítono en mi♭		
Cornos en mi♭	Cornos en fa o se pueden omitir si hay fliscorno alto	Para nuestra reconstrucción de la parte del fliscorno alto, probablemente perdido, hemos usado la parte de los cornos, así que estas son intercambiables
Trompeta en si♭		
Trompeta II – III en si♭		
Trombones		
Fliscorno alto en mi♭	Si hay cornos se puede omitir	Ver la observación sobre los cornos
Fliscorno barítono en si♭	Eufonium	Parte reconstruida que reemplaza parcialmente el fagot
Tuba en mi♭	Tuba o se puede omitir	Las dos partes de tuba (en mi♭ y en si♭) son idénticas a la parte del bombardón. Es un instrumento esencial en el conjunto, pero una sola parte es suficiente. En las particellas proponemos la parte de tuba en notas reales, como se suele leer en nuestro tiempo

continúa...

Instrumento en las fuentes	Instrumento de reemplazo	Observaciones
Tuba en si♭	Tuba o se puede omitir	
Bombardón	Tuba o se puede omitir	
Redoblante y triángulo		Un solo ejecutante
Bombo		No hay evidencia de que los platos doblen el bombo. Sin embargo, es posible añadirlos en los fortísimos

Bibliografía

Caplin, W. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Nueva York: Oxford University Press.

Fonseca, J. (1942). Recuerdos e impresiones de mi vida artística. *Revista Musical*, (5-6), pp. 87–90.

Fumero, P. (1996). *Teatro, pública y Estado en San José 1880-1914: una aproximación desde la historia social*. San José: EUCR.

Hepokoski, J. y Darcy, W. (2006). *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Nueva York: Oxford University Press.

Meléndez, C. (1994). *Manuel María Gutiérrez*, 2.da ed. San José: EUCR.

Molina, I. y Palmer, S. (2017). *Historia de Costa Rica: Breve, actualizada y con ilustraciones*. San José: EUCR.

Segura, P. (2001). *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX: Las bandas militares*. San José: EUCR.

Vargas, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto: Música en Costa Rica (1840-1940)*. San José: EUCR.

Acerca del editor

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

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

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

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

Corrección filológica y revisión de pruebas: *Mariángel Jiménez C.* • Diseño, diagramación y portada: *Priscila Coto M.*
Control de calidad de la versión impresa: *Grettel Calderón A.* • Realización del libro digital: *Alban Guerrero C.*
Control de calidad de la versión digital: *Hazel Aguilar B.*

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

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

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

Valoramos su opinión.
Por favor comente esta obra.

Adquiera más de nuestros
libros digitales en la
Librería UCR Virtual.

LIBRERÍA
UCR
VIRTUAL

El presente volumen de la colección *Patrimonio Sinfónico Costarricense* contiene tres tandas de valses y dos mazurkas para banda del director y compositor josefino Rafael Chavez Torres (1843-1907), autor de la conocida marcha fúnebre *El Duelo de la Patria* y director general de Bandas de 1887 a 1907. Compuestas durante las últimas dos décadas del siglo XIX, las obras incluidas en este volumen son prueba del talento y del trabajo de un artista nacional que supo capturar y plasmar en su obra las aspiraciones y sensibilidades de un país que, tras la independencia de España y la subsiguiente fundación de la República, se empezaba a abrir al mundo. La edición, preparada por el musicólogo, director e instrumentista italiano Alessandro Bares, es el resultado de una cuidadosa restauración de las obras a partir de documentos conservados en formato físico en los archivos de las bandas de concierto de San José, Alajuela y Heredia, y en formato digital en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. La edición incluye las partituras para banda con la instrumentación original y las partes individuales de cada instrumento. Acompañan a esta edición una introducción a la vida y obra de Chavez preparada, especialmente para este volumen, por el Dr. Gabriel Venegas Carro.

EDITORIAL UCR
Patrimonio Sinfónico Costarricense
FA Facultad de **Artes**
EAM Escuela de **Artes Musicales**