



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

IIArte Instituto de  
Investigaciones en Arte

EAM Escuela de  
Artes Musicales

ESCENA  
Revista de las artes

ISSN: 2215-4906 Volumen 82, 2022

# SUPIE

# MIENTO

## Músicas de Costa Rica

— *Rocío Sanz Quirós* —

# SUPLEMENTO

## Músicas de Costa Rica

— *Rocío Sanz Quirós* —

# ESCENA

Revista de las artes



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

**IIArte** Instituto de  
Investigaciones en Arte

### Editores

Bach. Marco A. Arroyo-Mata a.i.

M.L. Paola Palma Madrigal

### Asistencia editorial

Bach. Karen Adriana Rodríguez Badilla

### Diagramación y retoque

Bach. Vonnjohnelle Tucker Rivas

---

792.05

E74e ESCENA: Revista de las artes / Teatro Universitario,  
Compañía Nacional de Teatro.– Año 1,  
No. 1 (jul.1979)- .– San José, C.R.: Oficina  
de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica,  
1979 -  
v.

Semestral

Subtítulo varía

Publicado por: Teatro Universitario, Compañía  
Nacional de Teatro, 1979-1987; Universidad de Costa  
Rica, Vicerrectoría de Acción Social, Extensión Cultural  
1988-2013; por Universidad de Costa Rica, Instituto de  
Investigaciones en Arte, 2014-

La numeración cambia de: Año 36, No. 72-73 (2013)  
a Vol. 74, No. 1 (2014)  
ISSN 1409-2522

1. TEATRO COSTARRICENSE – PUBLICACIONES  
SERIADAS. 2. ARTES – PUBLICACIONES SERIADAS.  
CIP/3024  
CC/SIBDI.UCR

---

# ESCENA

Revista de las artes

*ESCENA. Revista de las artes* es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica. Su propósito fundamental es publicar y divulgar resultados de investigaciones académicas del ámbito de las artes en general, así como documentos inéditos relacionados, con la finalidad de generar y promover el conocimiento en esta área específica. La Revista publica, asimismo, testimonios personales de creadores artísticos, producciones artísticas tales como obras de arte visual, partituras, dramaturgia, entre otras, y fuentes inéditas, para hacerlas disponibles de ese modo a los diversos investigadores en el campo de las artes.

## Director

Dr. Bértold Salas Murillo

## Consejo editorial

Dr. George García Quesada

Dra. María Martínez Díaz

M.A. Judith Cambroner Bonilla

M.Sc. Tania Marcela Vicente León

Lic. Tobías Ovares Gutiérrez

## Miembros honoríficos

Lic. Gastón Gaínza

Dr. Víctor Valembois

## Consejo asesor internacional

Dra. Ahtziri Molina Roldán

(Universidad Veracruzana)

Dra. Alexandra Ortiz Wallner

(Freie Universität Berlin)

Bradley S. Epps, Ph. D.

(Universidad de Cambridge)

Dra. Claudia Ferman

(University of Richmond)

Dra. Elizabeth Harvey

(University of Westminster)

Dr. José Luis García Barrientos (Consejo

Superior de Investigaciones Científicas)

Dr. Rubén López-Cano

(Universidad de Barcelona)

Dr. Rafael Lara-Martínez

(New Mexico Tech)

Dra. Elaine Miller

(Christopher Newport University)

Dr. Iván César Morales Flores

(Universidad de Oviedo)

Dr. Cristián Noemí

(Universidad de la Serena)

Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil

(Universidad Autónoma de Madrid)

Dr. Pedro Potayo Sánchez

(Universidad de Córdoba)

Dr. Luciano Ramírez Hurtado

(Universidad de Aguascalientes)

Miguel Ángel Santagada, Ph. D.

(Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires)

Dra. Silvia Quezada Camberos

(Universidad de Guadalajara)

Dr. Eduardo Restrepo

(Universidad Javeriana, Colombia)

## Editores

Bach. Marco A. Arroyo-Mata a.i.

M.L. Paola Palma Madrigal

## Asistencia Editorial

Bach. Karen Adriana Rodríguez Badilla

## Diagramación y retoque

Bach. Vonjohnelle Tucker Rivas

Las opiniones expresadas en el suplemento son responsabilidad exclusiva de las personas autoras y no reflejan necesariamente la posición de la revista.

Revista indizada en LATINDEX, HAPI, BASE, MIAR, DOAJ, DIALNET, Red Iberoamericana de Innovación y REDIB, CLASE, BIBLAT, Actualidad Iberoamericana, Redalyc, PXP Index, Ulrich's web.

## Tabla de contenido

### **Representaciones de la muerte en una obra de Rocío Sanz Quirós (1934-1993)**

Daniela Alejandra Fugellie Videla..... 2

### **Canciones de la muerte (1983) [partitura y partes]**

Rocío Sanz Quirós ..... 21

### **Notas a esta transcripción**

Luis Alfaro Bogantes ..... 53

### **Serie Constructoras sonoras: Canciones de la muerte de Rocío Sanz Quirós (video)**

Archivo Histórico Musical ..... 56

### **Interpretación completa de Canciones de la Muerte de Rocío Sanz Quirós (videos)**

Orquesta Sinfónica de Heredia, Ivette Ortiz & Eddie Mora ..... 57

## Representaciones de la muerte en una obra de Rocío Sanz Quirós (1934-1993)

*Representations of death in a work  
by Rocío Sanz Quirós (1934-1993)*

Daniela Fugellie Videla<sup>1</sup>  
Universidad Alberto Hurtado  
Santiago, Chile

**Recibido:** 17 marzo del 2022

**Aprobado:** 11 de julio del 2022

### Resumen

Este trabajo ofrece una aproximación analítica de *Canciones de la muerte* (1983) para soprano y cuerdas de Rocío Sanz Quirós (1934-1993). Ahonda en su particular representación del motivo de la muerte a partir de los cuatro poemas que componen el ciclo, de autoría de la misma Sanz, y del uso de determinados recursos compositivos. El estudio conecta el análisis musical con aspectos biográficos de la compositora por ser esta una de sus últimas composiciones, ya que una larga enfermedad provocó el cese de su actividad creativa. Este estudio se enmarca en el proyecto de transcripción de la obra realizado por el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Asimismo, el interés por profundizar en el lenguaje compositivo de Sanz se vincula al proyecto de investigación Fondecyt 1220792 “El serialismo en América Latina como técnica cultural”, en cuyo marco se ha establecido una colaboración con la Dra. Susan Campos Fonseca y el Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica.

**Palabras clave:** música de vanguardia; muerte; análisis musical; biografía

---

<sup>1</sup> Académica y directora del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado. Doctora en Musicología por la Universidad de las Artes de Berlín. ORCID: 0000-0002-7401-980X. Correo electrónico: dfugellie@uahurtado.cl

### Abstract

This study offers an analytical approach to *Canciones de la muerte* (1983) for soprano and strings by Rocío Sanz Quirós (1934-1993), deepening in its particular representation of the motive of the death. The analysis is based on the four poems of the cycle, written by the composer herself, and the use of certain compositional ideas. The study also connects the analysis with some aspects of the composer's biography, since this is one of her last compositions written before a long illness, marking the end of her creative trajectory. The study is connected to the transcription project of Sanz' works at the Archivo Histórico Musical of the Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica. The reason to study Sanz' compositional language is also connected to the research project Fondecyt 1220792 "Serialism in Latin America as a cultural technique", which has established a collaboration with Dr. Susan Campos Fonseca and the Archivo Histórico Musical from the University of Costa Rica.

**Keywords:** musical avant-garde; death; musical analysis; biography

*“La muerte inesperada nos desgarró las páginas del libro de la vida” Rocío Sanz, Canciones de la muerte (1983)*

### Un presagio de la muerte

La compositora costarricense Rocío Sanz no pudo viajar desde México, su país de residencia, al estreno mundial de su obra *Canciones de la muerte* (1983) para soprano y cuerdas, que tuvo lugar en marzo de 1985 en Los Ángeles, California. La interpretación de la soprano Kathleen Quintero Burkholder y la *Modern String Orchestra*, dirigida por Mark Kovacs, se realizó en el marco del Congreso Internacional de Mujeres en la Música (ICWM), organizado, en esa ocasión, en la California State University y fue transmitida en vivo por el programa radial “Música de las Américas” de Los Ángeles. La misma noche del estreno Sanz habría recibido una grabación en cassette de esta transmisión de manos de la pianista mexicana Ana Eugenia González, que voló de regreso a México directamente tras el concierto (Camacho, 2013). En ese entonces, la compositora experimentaba los primeros síntomas de la larga enfermedad que desembocaría en su muerte en abril de 1993; probablemente su ausencia en el estreno haya estado vinculada con el deterioro de su salud (Camacho, 2015). En su país de origen, *Canciones de la muerte* se estrenó en el año 2014 – es decir, casi treinta años después – con la interpretación de la soprano Ivette Rojas Ortiz, la Orquesta Sinfónica de Heredia y su director Eddie Mora<sup>2</sup> (Camacho, 2015). El mismo ensamble grabó la obra el 2015<sup>3</sup>.

En su tesis doctoral sobre Rocío Sanz, Tania Camacho (2015) observa la fatal ironía que supuso el que la enfermedad del sistema circulatorio periférico, que aquejó a Sanz en su última década de vida, haya coincidido con la etapa más promisorio de su trayectoria como compositora vanguardista, a sus 50 años de edad. Desde inicios de la década

---

<sup>2</sup> Más informaciones sobre esta orquesta, que bajo la dirección de Mora se ha especializado en el repertorio latinoamericano de los siglos XX y XXI, pueden consultarse en su página web: <http://sinfonicadeheredia.com>

<sup>3</sup> CD Sinfónica de Heredia, Voces (2015), disponible en las plataformas iTunes, Spotify y Youtube. La correspondiente grabación de las *Canciones de la muerte* puede consultarse en: I. “La muerte espera” (<https://www.youtube.com/watch?v=KRp3bxw3VIY>); II. “La fiera (la muerte inesperada)” (<https://www.youtube.com/watch?v=OthoZ1F1Nww>); III. “La muerte prevenida” (<https://www.youtube.com/watch?v=cLYkTjxiFHM>); y IV. “Arrullo” (<https://www.youtube.com/watch?v=gZKkzDjLJq8>)

de 1980, Sanz se había vinculado al naciente movimiento internacional de mujeres en la música al participar activamente en conferencias, conciertos y la redacción de la *International Encyclopedia of Women Composers* (1981). Con esto logró establecer redes internacionales con compositoras e intérpretes y obtener mayor reconocimiento internacionalmente como creadora (Camacho, 2015). Este fue el contexto del estreno norteamericano de *Canciones de la muerte* en Estados Unidos, el que esbozaba un interesante camino que quedaría lamentablemente trunco.

Poco después del estreno, en junio de 1985, la compositora le escribía a su amiga Elsa Sáenz: “Ya hace un año que amanecí con las manos dormidas, y no han despertado” (Camacho, 2013). Los síntomas de la enfermedad, que la llevarían a sufrir largos períodos depresivos, no solo la forzaron a jubilarse anticipadamente de su exitoso trabajo en la Radio UNAM – donde dirigía el popular programa “El rincón de los niños” y realizaba diversas labores vinculadas a la programación de música docta –, sino que el desarrollo de la enfermedad también significó el cese de su labor compositiva. Así, si bien no existe aún un catálogo exhaustivo de la obra de la compositora, es posible afirmar que sus últimas obras conservadas en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (AHM) (entidad que recibió la donación de sus manuscritos en 1993 por medio de José Luis Franco, viudo de Sanz<sup>4</sup>) son justamente las *Canciones de la muerte* y la Suite *Hilos* (1983-84) para cuerdas (Camacho, 2015).

No deja de sorprender que una obra que aborda, en cuatro canciones breves, diversas perspectivas del encuentro del ser humano con la muerte haya constituido una suerte de presagio de la enfermedad mortal de su autora y del consecuente cese de su actividad creativa. Debido a que la misma Sanz es autora del texto de las canciones, es posible entender texto y música como un todo, a través del cual su creadora representa una determinada visión de la muerte. En este contexto, a lo largo de este estudio se propone una aproximación analítica de estas canciones que, más allá de abordar determinados elementos musicales y estilísticos de manera descriptiva, permita ahondar en el uso que de ellos se hace en cuanto portadores de signos y significados asociados a una particular visión de la muerte, en la que sobresale la crudeza con la que Sanz la describe, pues se refiere a esta

---

<sup>4</sup> Véase el catálogo de la compositora en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, que también incluye una entrada biográfica (Barquero, 2013) en: <http://archivomusical.ucr.ac.cr/catalogo/autores/rocio-sanz-quiros>

como una “fiera” amenazante y violenta que nos desgarrar la vida. De esta manera, se pretende ofrecer algunas pistas para una posible interpretación de esta obra, la que, se espera, pueda contribuir a la recepción del trabajo de esta compositora.

### **Biografía, análisis musical y hermenéutica**

Así como lo demuestra Susan Campos (2021) en su reciente artículo dedicado a las *Piezas breves para cuarteto* (1972-1976) de Rocío Sanz, estudiar la vida y obra de la artista enfrenta a los investigadores con diversas problemáticas. La primera se vincula con su biografía emigrante. Efectivamente, tras sus estudios iniciales en el Conservatorio de Música de la Universidad de Costa Rica, Sanz se trasladó en 1952 junto a su madre a Los Ángeles, California, donde cursó un año académico. En 1953, ambas se mudaron a la Ciudad de México, donde Sanz continuó sus estudios en el Conservatorio Nacional de México, primero como estudiante de piano y luego de composición, siendo alumna de Carlos Jiménez Barabak, Rodolfo Halffter, Blas Galindo, entre otros. Desde entonces, Sanz no volvió a residir en Costa Rica (Camacho, 2015).

Como es común en el caso de las compositoras y compositores emigrantes, Sanz ha sido invisibilizada, tanto como parte de la historia de la música en Costa Rica y México, ya que ninguno de los dos países pareciera sentirse “responsable” de preservar su figura<sup>5</sup>. A esto, se suma la dispersión de los materiales archivísticos vinculados a su persona, los cuales, en línea con su biografía, se mantienen dispersos. Así, pese a haber realizado en México una activa carrera como compositora de música de cámara y sinfónica, música para ballet, teatro, documentales y cine, además de una intensa trayectoria como creadora y difusora de la música infantil – faceta que hasta ahora le ha valido un reconocimiento mayor –, su presencia como compositora ha sido escueta en la historiografía mexicana (Campos, 2021). En Costa Rica, por su parte, la figura de Sanz ha concitado el interés de músicos e investigadores solamente a partir de la última década, en la que se destacan los estrenos costarricenses de algunas de sus obras como el de *Canciones de la muerte* (2014-2015) y su grabación. También sobresale la investigación panorámica que culminó en la tesis doctoral de Tania Camacho (2015) – hasta ahora, el trabajo más completo sobre

---

<sup>5</sup> En un trabajo previo sobre la compositora chileno-alemana Leni Alexander se abordan las consecuencias historiográficas y artísticas de su condición de emigrante (Fugellie, 2017).

la figura de Sanz – y el proyecto de transcripción y estudio de algunas de sus obras realizado por el Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica (Campos, 2021), en el que también se enmarca el presente artículo.

Susan Campos advierte que a la condición migrante de su biografía se suma la pertenencia de Sanz a una generación de compositores costarricenses de orientación vanguardista, como Bernal Flores Zeller (1937), Benjamín Gutiérrez Sáenz (1937), Ricardo Ulloa Barrenechea (1928-2019), entre otros. Ellos comparten con Sanz el haber estudiado y residido en otros países. De acuerdo con Campos, la investigación de los compositores de vanguardia constituye de por sí una tarea pendiente en Costa Rica, dadas las particularidades de un lenguaje compositivo que no ha tenido una difusión o aceptación general en el país (Campos, 2021). A esto, se agrega el factor de género si se considera que las mujeres compositoras constituyen una minoría que ha quedado invisibilizada como parte de la historia de la música. Como creadora mujer, emigrante y vanguardista, Rocío Sanz sin duda está fuera del canon que ha orientado la historiografía musical en Costa Rica y en América Latina en general.

Para efectos del presente trabajo y su foco en el análisis musical de una obra en particular, se propone un abordaje centrado en las particularidades del lenguaje de la propia compositora, que por ende evite conscientemente la dialéctica “centro-periferia” en la que tienden a centrarse algunos análisis sobre la música de vanguardia latinoamericana, con lo que se busca encontrar los rastros de un estilo “original” al que determinadas obras reaccionarían o tributarían tardíamente. Este tipo de dialéctica no hace justicia a las particularidades de la búsqueda de las vanguardias latinoamericanas, sus motivaciones y contextos específicos de surgimiento, los que de ninguna manera se reducen a la adaptación mecánica o inconsciente de modelos surgidos en Europa o los Estados Unidos<sup>6</sup>. Un análisis centrado en determinar la relación entre una obra y sus influencias originarias no solo conlleva una mirada hegemónica, sino que invisibiliza uno de los aspectos más importantes de la música de vanguardia, como es su vínculo con procesos internacionales de circulación, recepción productiva y adaptación creativa. La libre adaptación de diversos elementos

---

<sup>6</sup> En línea con un entendimiento decolonial de la música experimental latinoamericana, véase el compilado Minutti, Herrera y Madrid (2018).

musicales podría explicarse a partir de las siguientes afirmaciones de Lucile Desblache, quien conecta los procesos de creación musical con el concepto de la traducción cultural (*cultural translation*):

Music depends on the recycling and reinterpretation of existing material for innovation and, like translation, is equally important as process and as product. The history of music is in fact the story of how different strands of music travel, are continually shared and adapted across different spaces and cultures.

[La música depende del reciclaje y la reinterpretación de material preexistente para la innovación y, como la traducción, es igualmente importante como proceso que como producto. La historia de la música consiste, de hecho, en la historia de cómo diferentes tipos de música viajan, son continuamente compartidos y adaptados a través de diferentes espacios y culturas] (Desblache, 2019, p. 101).

Como se verá a lo largo del análisis musical, *Canciones de la muerte* refleja un estilo personal en el que tienen cabida elementos musicales diversos, los que difícilmente podrían calificarse como provenientes de una escuela o período de la historia de la música en particular. Por ende, será interesante intentar comprender de qué manera los elementos heterogéneos elegidos por la autora obedecen a sus propias necesidades expresivas o simbólicas y ofrecen indicios para una interpretación.

En su libro *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos* (2020), Rubén López-Cano aborda una amplia paleta de recursos retóricos, semióticos y hermenéuticos para el abordaje de los signos, símbolos y significados contenidos en la música. Como él lo demuestra, existen diversos complejos teóricos, surgidos en diferentes culturas académicas, que permiten analizar las cualidades narrativas y significados del discurso musical desde diversos ángulos. Necesariamente, todo análisis que busque acceder a significados, más allá de un afán descriptivo del fenómeno musical, pasará por la selección de determinados conceptos en desmedro de otros, que bien podrían aplicar a los mismos procesos por analizar. En el caso de *Canciones de la muerte*, será interesante observar si la retórica musical obedece a la propuesta del texto, o bien, si la música complementa

– o incluso contradice – el discurso literario<sup>7</sup>. También, será pertinente abordar la posible presencia de signos que apunten a significados determinados, en línea con la semiótica musical (López-Cano, 2020).

Por último, dada la ya esbozada relación de esta obra con el desenlace de la vida de su autora, será también posible esbozar una interpretación hermenéutica, en tanto se entienda la hermenéutica como “el arte o habilidad de extraer significados profundos de determinados textos más allá de su literalidad” (López-Cano, 2020, p. 63). Si bien, este concepto se relaciona con la práctica – no exenta de críticas – surgida en el siglo XIX de interpretar el significado de la música instrumental de compositores canónicos a la luz de la biografía de sus creadores, en el contexto de la *New Musicology*, Lawrence Kramer ha propuesto una resignificación de la hermenéutica musical, con lo que legitima el ejercicio de la interpretación como un acto subjetivo. Sin negar la subjetividad contenida en todo acto interpretativo, Kramer parte de la base que toda interpretación deberá estar debidamente argumentada si la intención es acceder a un entendimiento profundo de una obra musical (López-Cano, 2020). A continuación, y haciendo uso de estos recursos, se presenta una breve reseña de *Canciones de la muerte*, seguida de un análisis de cada una de las canciones del ciclo.

### ***Canciones de la muerte* (1983) para soprano y cuerdas<sup>8</sup>**

El ciclo *Canciones de la muerte* se conserva como manuscrito (partitura y particellas) en el Archivo Histórico Musical. El manuscrito está fechado en noviembre de 1983 (Imagen 1). El registro de la soprano abarca desde el mi central al si sobreagudo y se ubica constantemente en el ámbito más agudo de la voz<sup>9</sup>. La parte instrumental consta de violín I y II,

---

<sup>7</sup> En relación con la retórica musical, López-Cano enumera una serie de operaciones icónicas o indexicales; por ejemplo, aquellas que evocan a la retórica del lenguaje a través de recursos tales como el fraseo o los saltos interválicos: *interrogatio*, *exclamatio*, *dubitatio* y *abruptio* (López-Cano, 2020).

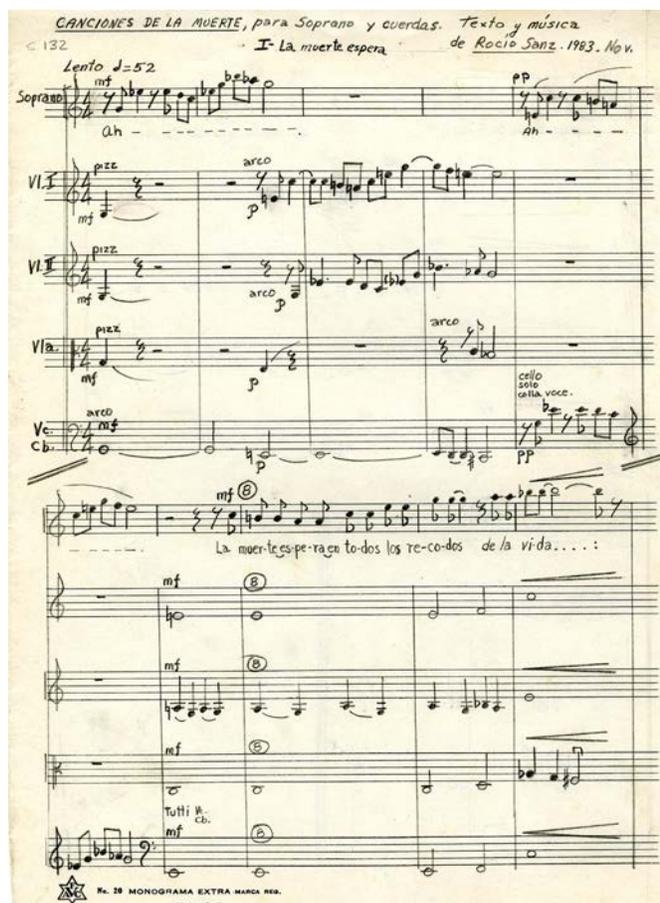
<sup>8</sup> Agradezco al compositor chileno Alan García Muñoz, que contribuyó al presente análisis musical, al ofrecer una mirada complementaria a mis propias observaciones, la que enriqueció los resultados de esta investigación.

<sup>9</sup> De acuerdo con el profesor de canto de la Universidad de Costa Rica Rafael Saborío, la obra habría sido dedicada a Kryssia Clachar, prima de Sanz y soprano con un amplio registro agudo. Sin embargo, consultada por Camacho, Clachar no pudo confirmar esta información (Camacho, 2015, p. 139). La partitura tampoco alude a dicha dedicatoria.

viola, cello y contrabajo. Mientras que la línea vocal destaca por sus constantes saltos interválicos, las cuerdas se caracterizan por un uso diferenciado de recursos expresivos, que incluyen la alternancia de arco y *pizzicato*, los efectos de *glissando* y *martellato*, y en general un diferenciado uso de la articulación y dinámica, los cuales llevan a que la obra sea rica en contrastes y súbitos cambios de carácter (Camacho, 2015).

**Imagen 1.** Primera página de *Canciones de la muerte* (1983) para soprano y cuerdas, compuestas por Rocío Sanz

Estos elementos, sumados a la brevedad de las piezas y a la inexistencia de un trabajo armónico que siga a los cánones de la armonía tonal funcional (como se verá a continuación, sí se hace uso de elementos asociados a este sistema), apuntan a un carácter vanguardista. Como en el caso de otros compositores latinoamericanos de su generación, la obra integra elementos presentes en las vanguardias, desde la obra de Debussy y la atonalidad libre asociada al expresionismo musical en adelante. No obstante, el uso de dichos elementos obedece a un estilo personal, en el que se evidencia que los elementos musicales han sido configurados de manera cuidadosa en sus interrelaciones con el texto.



Fuente: Archivo Histórico Musical.

Con respecto a lo literario, Sanz es la autora de los textos que se musicalizan en estas canciones. Su trabajo literario no deberá extrañarnos, ya que a lo largo de su vida escribió la letra de la mayoría de sus canciones, además de ser autora de cuentos y narraciones (Camacho, 2015). Lejos de una concepción de la muerte como una culminación pacífica o sublime de la vida, en estos poemas aparece como una fiera que nos espera, agazapada “en todos los recodos”, desgarrando “las páginas del libro de la vida”.

Los poemas II y III hacen una diferencia entre una muerte inesperada y una prevenida o ensayada. La autora es lapidaria al afirmar que “la muerte prevenida es tan fuerte como la otra, la otra, es la misma” (Poema III). Los poemas poseen una concepción dramática que probablemente haya sido pensada desde un inicio para su musicalización.

Esto último es especialmente relevante en la cuarta y última canción, portadora del título “Arrullo” que sugiere una canción de cuna y hace uso de melismas representados en la sílaba “ah...”, los que pueden asociarse con el acto de arrullar. Sin embargo, el arrullo reflejado en esta canción no apunta a una consoladora forma de acunar. Al contrario, el poema revela que el canto representaría al “engañoso murmullo de la fiera”, es decir, la muerte que nos espera y fatalmente canta. La línea del canto adopta una gestualidad que refuerza el carácter expresivo de estos textos, para lo cual se utilizan recursos retóricos de la tradición, los que logran interpelar a los auditores. Así, por ejemplo, intervalos de tritono o repentinos saltos de interválica amplia (como novenas) coinciden con expresiones tales como “agazapada fiera” (tritono, I, c. 11) o “muerte violenta y súbita” (novenas, II, cc. 5-6). Por su parte, el ritmo de la línea melódica se acopla a la sintaxis de la frase literaria, lo que resulta en frases musicales asimétricas en línea con el uso de versos libres en los poemas.

***Canciones de la muerte (1983). Textos de Rocío Sanz***  
**(como figuran en la partitura)**

**I. La muerte espera**

Ah... Ah...

La muerte espera en todos los recodos de la vida,  
 agazapada fiera, secreta y escondida.

Ah...

**II. La fiera (muerte inesperada)**

Muerte violenta y súbita,

Fiera que salta

desde su guarida.

La muerte inesperada

nos desgarrar

las páginas del libro de la vida.

### III. La muerte prevenida

La muerte prevenida,  
la que se ensaya,  
aquella que se espera,  
la muerte prevenida  
es tan fuerte como la otra,  
la otra, es la misma.

### IV. Arrullo

Ah... Ah... Ah... Ah...  
El engañoso murmullo de la fiera.  
Ah... Ah... Ah... Ah... Ah... Ah...  
Es la muerte que a todos nos espera  
y canta: Ah... Ah... Ah... Ah... Ah... Ah...

Si bien una aproximación profunda a estos poemas desde la perspectiva de la antropología de la muerte excedería el marco de este estudio, se puede afirmar que las posibles maneras de representar a la muerte son diversas y se conectan con las particularidades culturales, sociales, religiosas y también subjetivas de los seres humanos<sup>10</sup>. En la historia de la música de tradición escrita, en la que se enmarcan las canciones de Sanz, la muerte muchas veces ha estado asociada a una mirada judeo-cristiana del mundo, en línea con los vínculos de una mayoría de las compositoras y compositores con las religiones católica, luterana, anglicana, entre otras. De esta manera, en muchas ocasiones, se ha relacionado musicalmente con el anuncio de la vida después de la muerte, la promesa del descanso eterno, la dualidad entre cielo e infierno y otras. En la visión de Sanz, al contrario, la muerte no parece abrir una ventana a un momento de comunión última con lo divino, o bien, lo que suceda después de la muerte no parece ser el foco de sus textos. Más bien, los poemas se relacionan con la problemática de morir en sí misma, la cual tan inesperada como ineludiblemente interrumpe el curso de la vida.

¿Estaría Sanz consciente de la larga enfermedad que debería enfrentar cuando escribió estos crudos versos sobre la inevitable condición humana? Las fuentes hasta ahora consultadas no permiten responder esta pregunta, debido a que los primeros indicios de

---

<sup>10</sup> En palabras de Alfonso García (2008): “Nos encontramos con que la definición de la muerte, ... es un concepto dinámico y complejo, cambiante como la misma sociedad, en cuya definición intervienen varios puntos de vista íntimamente relacionados con el concepto de ser humano como miembro de un grupo sociocultural de partida ...” (p. 45). Remito a este trabajo para un abordaje profundo y reflexivo sobre esta corriente de investigación.

la enfermedad apuntarían al año 1984. Más allá de la anécdota biográfica, estos breves poemas resultan tan sugerentes como provocadores al aludir a la imposibilidad de eludir la muerte como un acto feroz y violento.

El análisis de la obra revela su carácter cíclico cuando se utilizan materiales comunes a las cuatro canciones, los que son tomados de una canción y desarrollados en la siguiente. En términos generales, el material de la obra se divide en dos mundos sonoros, caracterizados por elementos contrastantes: un primer material se constituye a partir de la combinación de terceras mayores y menores, que comprenden *arpeggios* y acordes con séptima y, a veces, novena. Pese a ser identificables diversos acordes – de los que predominan los de Dom7, DoM7, Lam7, MiM7, entre otros –, estos no se utilizan para construir progresiones armónicas en el sentido del sistema tonal funcional. Más bien, contribuyen a conformar una sonoridad caracterizada por intervalos consonantes o blandos. Este material se utiliza de manera más frecuente en momentos instrumentales sin canto, en vinculación con los melismas – por ejemplo, en el “Arrullo” – y en frases que evocan contenidos tales como “la páginas del libro de la vida” o “la muerte prevenida”, que no apuntan a la crudeza de la muerte (Imagen 2).

**Imagen 2.** Ejemplo del primer material musical. *Canciones de la muerte* (1983), I, cc. 1-3

The musical score is for a piece in 4/4 time, marked 'Lento' with a tempo of 52 bpm. It features a Soprano part with the vocal line 'Ah...' and instrumental parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Contrabasso. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p). The score shows a transition from pizzicato (pizz.) to arco (arco [V]) for the strings.

Fuente: Transcripción del Archivo Histórico Musical.

El segundo material lo constituyen intervalos de tritono, con un frecuente uso del grupo de tonos do-mi-fa#-sib, superpuesto verticalmente o como base para frases horizontales. Dicho material, que se presenta con cada tono en diferentes posibles octavas, tiene como característica la superposición de dos tritonos: do-fa#, mi-sib, lo que resulta en una sonoridad altamente disonante. Por lo demás, como es sabido, el tritono ha estado tradicionalmente asociado a lo diabólico. Generalmente, este material se complementa con el uso de cromatismo descendente, que evoca a la figura retórica del lamento, y con otras cambiantes configuraciones armónicas, en las cuales es difícil identificar tonos principales. Esta combinación resulta en un mundo sonoro disonante, áspero y atonal. Además, es recurrente cuando el texto se refiere a la fiereza de la muerte (Imagen 3).

**Imagen 3.** Ejemplo del segundo material musical. *Canciones de la muerte* (1983), I, cc. 8-11

8  
S  
muer-te es-pe-ra en to-dos los re - co-dos de la vi-da, a - ga-za-pa-da fie-ra,  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Fuente: Transcripción del Archivo Histórico Musical.

En la Tabla 1, se resumen algunos conceptos del texto que se asocian con ambos materiales:

**Tabla 1.** Conceptos tratados en *Canciones de la muerte* (1983) según el material musical

Material de tríadas / sonoridad consonante	Material de tritonos, cromatismo / sonoridad disonante
<p>melismas</p> <p>las páginas del libro de la vida</p> <p>la muerte prevenida</p> <p>el engañoso arrullo de la fiera</p> <p>[mayormente reflejado en la parte instrumental]</p>	<p>agazapada fiera</p> <p>secreta y escondida</p> <p>muerte violenta y súbita</p> <p>fiera que salta</p> <p>nos desgarrar</p> <p>es tan fuerte como la otra</p> <p>la muerte que a todos nos espera</p>

Fuente: Elaboración propia.

### I. “La muerte espera”

La primera canción es un lento en compás de 4/4 y abre con el primer material musical ya descrito. La frase vocal inicial es un melisma construido a partir del modo frigio sobre la nota sol (cc. 1-2), sostenida por un arpeggio de dom7. Anunciada por un acorde lam7, la frase es posteriormente imitada por las cuerdas, esta vez con eje en la nota mi (cc. 2-4). Una tercera aparición combina la frase frigia sobre sol (en el cello) y sobre mi (en la voz), con lo que se genera un clima de inestabilidad, dado por la simultaneidad de los dos ejes tonales distintos (cc. 5-6). Esta sección imitativa a modo de *stretto* cambia paulatinamente cuando termina el melisma para dar paso a los versos del poema.

La frase “la muerte espera en todos los recodos de la vida” se presenta de manera ascendente en el canto hasta alcanzar el sib sobreagudo y es armónicamente inestable. Dicha frase da paso al uso del segundo material sonoro. Así, las palabras “agazapada fiera” son interpretadas con el tritono ascendente fa#-do (c.11), que culmina con la ya referida superposición de dos tritonos (mi-do-fa#-sib). Los siguientes atributos de la muerte,

“secreta y escondida”, se presentan a través de un gesto cromático descendente en la voz, que se replica parcialmente en el acompañamiento instrumental que evoca la figura retórica del lamento (cc. 11-13). La canción retorna en sus dos compases finales (cc. 14-15) al primer material sonoro y retoma el uso de tríadas a partir de un acorde de Lam7. Con la dialéctica entre los dos materiales, la pieza pareciera aludir a esta muerte caracterizada por la estridencia del tritono y el cromatismo, la que se encuentra latente y “escondida” en un marco general de gestos modales e intervalos blandos. Tras la sección altamente disonante, el melisma final, acompañado de tríadas y reminiscencias modales, se escucha como falso, casi irónico. Pese a este contraste, la sensación de extrañamiento armónico es constante a lo largo de la pieza y conlleva un cierto clima de inestabilidad y suspenso.

## II. “La fiera (muerte inesperada)”

La segunda canción contrasta con la primera por su tempo de allegretto en compás de 2/4. Dedicada a la “fiera” que supone la muerte inesperada, la pieza se caracteriza por el uso de repentinos saltos interválicos, los que, junto con su tempo más rápido, la hacen más etérea que la primera pieza. Nuevamente, en esta pieza se observa una oscilación entre un material más consonante, con base en terceras, y uno más disonante y cromático. Tras partir con base en un acorde de SolM9 (cc. 1-4), la “muerte violenta y súbita” se acompaña por un gesto cromático descendente de la viola, cello y contrabajo (c. 5), el que culmina en un gran salto de novena (sol-la) sobre la palabra “súbita”, lo que refuerza el carácter inesperado del encuentro con la muerte (cc. 5-6). En la misma línea de esta constelación sonora, las palabras “fiera que salta” (sib-fa#) y “desde su guarida” (fa#-do), además de ser declamadas con saltos interválicos, coinciden con el uso de cromatismo, acordes aumentados y la presencia del grupo de tonos fa#-do-mi-sib (cc- 8-12).

La siguiente sección (cc. 13-19) retoma el material consonante con el uso de figuraciones, a partir de terceras y acordes reconocibles, entre ellos Lam7, Mim7 y DoM7, con el verso “la muerte inesperada”. En el compás 20; sin embargo, reaparece el material do-mi-fa#-sib para dar inicio al verso “nos desgarrar las páginas del libro de la vida”, frase que se desarrolla con un retorno al uso de tríadas y acordes. Pese al uso de acordes verticales, estos pueden entenderse más como cambios de color que como progresiones armónicas en el sentido tradicional, lo que contribuye otra vez a generar una sensación de extrañamiento.

### III. “La muerte prevenida”

Esta pieza es nuevamente un lento en metro de 2/4. A diferencia de la canción anterior, la muerte prevenida y ensayada se abre con un patrón rítmico y armónico constante en el acompañamiento, a partir de una figuración de pedal sobre la nota mi que ya se había utilizado en la pieza anterior (II, cc. 13-18). Tras una primera parte tranquila, a partir del primer material musical ya descrito (cc. 1-7), el compás 8 nuevamente interrumpe este discurso con la aparición del segundo material musical, representado por la superposición de tritonos (do-mi-sib-fa#), que antecede a la frase “la que se ensaya”. Ambos mundos sonoros vuelven a alternarse en los siguientes versos: “la muerte prevenida” (cc. 15-18) con el uso del material triádico y “es tan fuerte como la otra” (cc. 18-19) con el material cromático y la sonoridad de tritonos. Los últimos compases son derivados de un Lam7, asociado al primer material. La idea de tomar en esta pieza material musical de la anterior, pero con un uso distinto, podría apuntar a que la muerte prevenida es distinta a la muerte inesperada solo en apariencia. La factura musical pareciera querer decirnos que ambas están hechas del mismo material y, como concluye la canción, son “la misma”.

### IV. “Arrullo”

La última canción es un moderato en 3/4, lo que se puede conectar con el carácter de una canción de cuna, a la que se alude en el título. Lo mismo aplica para los melismas iniciales, que bien podrían obedecer a la función de arrullar. No obstante, el mundo de las alturas contradice estos elementos, al abrir esta vez con el segundo mundo sonoro mediante el uso de tritonos y cromatismo descendente, los que, no obstante, conviven con *arpeggios*. La sección de los melismas cierra con un brillante *arpeggio* de MiM7 (c. 6), que deriva de uno anterior (c. 2). La frase “engañoso arrullo de la fiera” retoma el uso de tríadas y sonoridades consonantes, basada en acordes de LaM7, MiM7, Lam y DoM7 (c. 8 en adelante), en alusión, tal vez, a que esta aparente sensación consonante sería un engaño. Desde el compás 19, un material disonante sostiene la frase “es la muerte que a todos nos espera” para culminar nuevamente con el uso de tríadas en la sección final, llevada por melismas (cc. 22-26) y basada en acordes tales como SolM y Lam, para terminar en un enigmático acorde de Do#m6.

## Conclusiones

Como se reflejó en el presente análisis, esta obra es cíclica y se fundamenta en dos grupos de materiales o mundos sonoros que se alternan continuamente. Su uso interpela al auditor, con el fortalecimiento del significado de determinadas frases musicales, pero también mediante la constitución de posibles subtextos y comentarios para un receptor atento. Así, por ejemplo, el tratamiento musical de las canciones II y III podría aludir a que una muerte inesperada y otra prevenida serían solo aparentemente distintas, ya que ambas están hechas de la misma materia. La idea de interpelar a los auditores atentos también se refleja en el uso de recursos expresivos tradicionales, que pueden ser reconocidos como signos por quienes manejen los códigos de la tradición musical docta. Este es el caso del tritono que se asocia a la fiereza y lo implacable de la muerte, mientras que saltos interválicos aluden a la sorpresa del enfrentarse a la muerte. A partir de estos recursos musicales, así como de la presencia de los mundos sonoros distintos y reconocibles en sus diferencias, se podría intentar interpretar lo que cada uno de ellos representa. Una posible lectura se referiría al primer mundo sonoro que, más consonante pero carente de progresiones armónicas estables, alude a la dimensión de la vida, la que solo en apariencia sería un mundo estable y seguro. Las continuas apariciones del segundo mundo sonoro, asociado a la fiereza de la muerte, parecieran recordar que, tras una aparente estabilidad, la muerte puede encontrarnos en cualquier momento de la vida y desdibujar la sensación de seguridad, la cual sería solamente un engaño.

Con un mensaje tan duro e implacable, cuesta creer que su autora no haya tenido, al menos, una intuición del posible desenlace de su vida al escribir estas canciones. Aunque este estudio no podrá clarificar este punto, se puede afirmar que, tanto el contenido literario como la cuidadosa selección de materiales musicales de estas canciones, demuestran que Sanz reflexionó sobre el sentido profundo de la muerte y propuso su mirada personal en una lectura profunda, que buscó comunicar a otros seres humanos de manera directa y descarnada. Con todo esto, *Canciones de la muerte* contradice, también, el cliché de que una creadora mujer solo escribe sobre temas “lindos” y placenteros, vinculados al amor, los quehaceres cotidianos o la infancia. Estas canciones, al contrario, confrontan al receptor con un tema profundamente existencial y lo hacen sin matices que suavicen su mensaje.

Por último, cabe destacar que, pese a su factura vanguardista, el análisis demostró que esta obra no refleja una concepción serial, lo que la diferencia de las recientemente publicadas *Piezas breves para cuarteto* (1972-1976; Imagen 4) de la compositora, obra que,

de acuerdo con la misma Sanz, “desarrolla una técnica serial libre” (Campos, 2021, p. 6-19). Efectivamente, la primera de las *Piezas breves para cuarteto* abre con una serie dodecafónica llevada al unísono por la viola y el cello (cc. 1-6). En el compás 6, se agregan dos notas a modo de puente (mi y mib, correspondientes a los tonos 7 y 5 de la serie), para luego repetir la serie original en los instrumentos graves (cc. 7-12), esta vez apoyados por los violines I y II. En línea con el uso “libre” del pensamiento serial, en los compases sucesivos, la obra derivará en otras estructuras mediante el uso de *ostinati* y repeticiones motivicas que se alejan de la estética serial.

**Imagen 4.** Rocío Sanz, *Piezas breves para cuarteto* (1972-1976). Pieza I, compases 1-6

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is in 3/4 time. Measures 1-6 show the Viola and Cello playing a series of notes in unison, marked 'f'. Measures 7-12 show the Viola and Cello continuing the series, with Violin I and II joining in measure 12, marked 'mf'. The notes in measures 10-12 are grouped with a bracket and labeled '[7 5]'.

Fuente: Masís Chacón (2021, p. 27).

Por su parte, *Canciones de la muerte* no obedecen a esta estética, aunque coinciden en el uso diferenciado de recursos dinámicos y de articulación con fines expresivos. Esto invita a abrir una discusión sobre la pluralidad estilística de los compositores latinoamericanos de vanguardia durante la segunda mitad del siglo XX, y sobre las diferencias entre los diversos recursos compositivos asociados a una factura musical mayormente atonal. Dicha discusión tendrá que quedar pendiente para nuevos estudios y recuerda que aún es mucho lo que debe investigarse para comprender a cabalidad las particularidades de esta vanguardia situada desde el universo latinoamericano.

## Referencias

- Barquero, Z. (2013). Rocío Sanz Quirós. *Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica*. Recuperado de <http://archivomusical.ucr.ac.cr/catalogo/autores/rocio-sanz-quiros>
- Camacho, T. (2015). *Rocío Sanz (1934-1993): A Different Kind Of Story. A Costa Rican Composer Living in Mexico*. (Tesis doctoral, Universidad de Texas, Austin, Estados Unidos). Recuperado de <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/31591>
- Camacho, T. (2013, 14 de mayo). Rocío Sanz, compositora costarricense universal. *La Nación*. Recuperado de <https://www.nacion.com/viva/cultura/rocio-sanz-compositora-costarricense-universal/STPS4FVZXVB4LON4IPHW7KBBLA/story/>
- Campos, S. (2021). Ser una compositora emigrante. *Escena. Revista de las artes*, 81(supl), 2-26. DOI: 10.15517/ES.V81IS2.48463
- Desblache, L. (2019). *Music and translation. New mediations in the digital age*. Londres, Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- Fugellie, D. (2017). Leni Alexander o la migración perpetua. En J. González (Ed.), *Música y mujer en Iberoamérica. Haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio Ibermúsicas sobre investigación musical* (pp. 76-91). Santiago, Chile: Ibermúsicas y CNCA.
- García Hernández, A. (2008). Re-pensar la muerte: Hacia un entendimiento de la antropología de la muerte en el marco de la ciencia. *Revista Cultura y Religión*, 2(1), 43-61.
- López-Cano, R. (2020). *La música cuenta. Retórica, narrativa, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona, España: Esmuc.
- Masís Chacón, N. (Ed.). (2021). *Suplemento Músicas de Costa: Rocío Sanz*. San José, Costa Rica: Oficinas de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica.
- Minutti, A.R., Herrera, E., & Madrid, A. (Eds.). (2018). *Experimentalisms in practice: Music perspectives from Latin America*. New York, United States: Oxford University Press. Serie Constructoras sonoras: Canciones de la muerte

# Canciones de la muerte (1983) [partitura y partes]

## *Canciones de la muerte (1983) [sheet music and parts]*

Rocío Sanz Quirós

Partitura **Canciones de la muerte** Texto y música de Rocío Sanz (1934-1993)

### I. La muerte espera

Lento  $\text{♩} = 52$

The score is for the piece "I. La muerte espera" in 4/4 time, marked "Lento" with a tempo of 52 beats per minute. It features a Soprano part with lyrics "Ah..." and "La". The instrumental parts include Violin I and II, Viola, and Cello/Double Bass. Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). Performance instructions include "pizz." (pizzicato) and "arco [v]" (arco with vibrato). A section for Cello Solo with voice is marked "Cello Solo colla voce" and includes vibrato markings. The score concludes with a *mf* dynamic.

©Universidad de Costa Rica

2

Canciones de la muerte - Rocío Sanz

Musical score for measures 8-11. The vocal line (S) has lyrics: "muer-te\_es-pe-ra\_en to-dos los re-co-dos de la vi-da, a-ga-za-pa-da fie-ra,". The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Cb. with dynamic markings *[f]*, *[mf]*, and *[ff]*. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score for measures 12-15. The vocal line (S) has lyrics: "se-cre-ta y\_es-con-di-da. Ah...". The score includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Cb. with dynamic markings *mf*. The key signature has one flat (B-flat).

©Universidad de Costa Rica

## II. La fiera (muerte inesperada)

**Allegretto** (♩ = 92)

The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the vocal line and instrumental accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat. The instrumental parts are for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Contrabasso. The Violin I part features a melodic line with a glissando and pizzicato markings. The Violin II, Viola, and Vc. Cb. parts provide harmonic support with pizzicato and arco markings. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The second system continues the vocal line with lyrics and instrumental accompaniment. The vocal line includes lyrics: "Muer-te vio-len - ta y sú-bi-ta, — fie-ra que sal - ta —". The instrumental parts continue with dynamic markings of fortissimo (ff) and fortissimo martellato (f martellato). The Viola part includes a glissando marking. The Vc. Cb. part includes an arco marking. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff).

S

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Cb.

*p* *gliss. sul G* *pizz.* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

*p* *mf*

*mf* *ff* *f*

S

Muer-te vio-len - ta y sú-bi-ta, — fie-ra que sal - ta —

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Cb.

*gliss.* *ff* *f martellato* *f*

©Universidad de Costa Rica

4

Canciones de la muerte - Rocío Sanz

10 *mf* *rit.* **Poco meno mosso** (♩ = 80)

S  
des - de su gua - ri - da.

Vln. I  
*mf* *p*

Vln. II  
*mf* *p*

Vla.  
*mf* *p*

Vc.  
Cb.  
*mf*

15 *p*

S  
La muer - te i - nes - pe - ra - da

Vln. I  
*p*

Vln. II  
*p*

Vla.  
*p*

Vc.  
Cb.  
*p*

©Universidad de Costa Rica

Canciones de la muerte - Rocío Sanz

5

The musical score consists of two systems of staves. The first system covers measures 20 to 24, and the second system covers measures 25 to 29. The vocal line (S) has lyrics: "nos des - ga - rra las" in measure 20 and "pá - gi - nas del li - bro de la vi - da." in measure 25. The instrumental parts include Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vc. Cb.). Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). A *rit.* (ritardando) marking is present above measure 25. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

©Universidad de Costa Rica

### III. La muerte prevenida

Lento ♩ = 52

The musical score is for the piece "III. La muerte prevenida" by Rocío Sanz. It is in 2/4 time and marked "Lento" with a tempo of ♩ = 52. The score is for a vocal soloist (S) and a chamber ensemble consisting of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vc. Cb.).

The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by a single note "La" marked *p*. The instrumental parts begin with a *f* dynamic. The Violin I and II parts feature a melodic line with a *[V]* marking. The Viola and Violoncello/Contrabasso parts provide a harmonic accompaniment.

The second system begins at measure 5. The vocal line has the lyrics "muer - te pre - ve - ni - da \_\_\_\_\_ , la que se en -". The instrumental parts continue with their respective parts, with the Violin I and II parts marked with *[V]* and *[M]* markings. The Viola and Violoncello/Contrabasso parts continue with their accompaniment, marked *p*.

©Universidad de Costa Rica

Canciones de la muerte - Rocío Sanz

7

10 *f* *mf* *p*  
 S sa - ya, a - que - lla que se es - pe - ra, la

Vln. I *f* *mf* *pizz.*

Vln. II *f* *mf* *pizz.*

Vla. *f* *mf* *pizz.*

Vc. Cb. *f* *mf* *pizz.*

16 *f* *p*  
 S muer - te pre - ve - ni - da es tan fuer - te co - mo la

Vln. I *p* arco *f* *p*

Vln. II *p* *f* *p*

Vla. [*p*] arco *f*

Vc. Cb. [*p*] *f*

©Universidad de Costa Rica

8

Canciones de la muerte - Rocío Sanz

22 *mf* *p* *[f]*  
S o - tra, la o - tra,

Vln. I *mf* *p* *f* *p*

Vln. II *mf* *mp* *f* *p*

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

Vc. Cb. *mf* *f* *p*

27 *p* *mf*  
S es la mis - ma.

Vln. I *mf* Div.

Vln. II *mf* Div. V

Vla. *mf* V Div.

Vc. Cb. *mf* V Div.

©Universidad de Costa Rica

Canciones de la muerte - Rocío Sanz

### IV. Arrullo

Moderato  $\text{♩} = 60$

The musical score is for a piece titled 'IV. Arrullo' in 3/4 time, marked 'Moderato' with a tempo of 60 beats per minute. It features a vocal line and string accompaniment. The vocal line consists of three phrases: 'Ah...', 'Ah...', and 'Ah, Ah...'. The string accompaniment includes Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello/Contrabasso. Dynamics range from *mf* to *f*, with a *[p]* dynamic indicated for the strings. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-5, and the second system covers measures 6-9. The second system includes the lyrics 'El en-ga-ño-so\_a-rru-llo de la fie-ra.' and a key signature change to one flat (B-flat major/D minor) at measure 6. The string parts in the second system include 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) markings.

S  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Ah... Ah... Ah, Ah...

El en-ga-ño-so\_a-rru-llo de la fie-ra.

©Universidad de Costa Rica

10

Canciones de la muerte - Rocío Sanz

Musical score for measures 10-14. The score includes parts for Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vc. Cb.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The Soprano part has lyrics "Ah... Ah...". Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Performance markings include *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *pizz. sul c.* (pizzicato sul cello).

Musical score for measures 15-19. The score includes parts for Soprano (S), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vc. Cb.). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The Soprano part has lyrics "Ah... Ah. Es la". Dynamics include *mf* (mezzo-forte). Performance markings include *arco* (arco) and *[mf]* (mezzo-forte).

©Universidad de Costa Rica

Canciones de la muerte - Rocío Sanz

11

Musical score for measures 20-22. The score includes vocal lines (S) and instrumental parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vc. Cb.). The vocal line has lyrics: "muer - te que a to - dos nos es - pe - ra y can - ta:". Dynamics include *mf*, *f*, and *p*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 23-25. The score includes vocal lines (S) and instrumental parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Contrabasso (Vc. Cb.). The vocal line has lyrics: "Ah, ah, Ah, Ah, ah, ah...". Dynamics include *mf*, *f*, and *rit.*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

©Universidad de Costa Rica

## Canciones de la muerte

Piano

Texto y música de Rocío Sanz  
Reducción por Luis Alfaro Bogantes, con el  
apoyo de Leonardo Gell Fernández-Cueto

### I. La muerte espera

Lento  $\text{♩} = 52$

Soprano

Piano

S

Pno.

S

Pno.

co - dex de la vi - da, a - gos - sa - pa - da fe - ra.

La muerte espera a todos los

©Universidad de Costa Rica

2

Canciones de la muerte

Musical score for 'Canciones de la muerte'. It features a vocal line (S) and a piano accompaniment (Pno.). The vocal line starts at measure 13 with the lyrics 'cre - ta yles - con - di - da' and ends with 'Ah...'. The piano accompaniment consists of a complex rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

## II. La fiera (muerte inesperada)

Musical score for 'La fiera (muerte inesperada)'. It features a vocal line (S) and a piano accompaniment (Pno.). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 92 (♩=92). The key signature has two flats and the time signature is 2/4. The vocal line starts with 'Muer-te vio-len - taly' and continues with 'sú - bi - ta, fie - ra que sal - ta'. The piano accompaniment is highly rhythmic, featuring a 'gliss.' (glissando) and 'ff marcellato' (fortissimo marcato) section.

©Universidad de Costa Rica

Canciones de la muerte

3

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line (S) and a piano accompaniment (Pno.).

- System 1 (Measures 10-15):** The vocal line begins with a *mf* dynamic and a *rit.* marking. The tempo is *Poco meno mosso* with a quarter note equal to 80 (♩=80). The lyrics are "des - de su gua - ri - da". The piano accompaniment starts with *mf* and transitions to *p* in measure 13.
- System 2 (Measures 16-21):** The vocal line starts with a *p* dynamic and ends with a *f* dynamic. The lyrics are "La muer - tel - nes - pe - ra - da nos des - ga - rra". The piano accompaniment features a *f* dynamic and includes a *l.v.* (crescendo) marking.
- System 3 (Measures 22-27):** The vocal line begins with a *mf* dynamic and a *rit.* marking. The lyrics are "las pá - gi - nas del li - bro de la vi - da". The piano accompaniment starts with a *mf* dynamic and includes a *l.v.* marking.

©Universidad de Costa Rica

### III. La muerte prevenida

**Lento**  $\text{♩} = 52$

S

Pno.

S

Pno.

S

Pno.

La muer - te pre - ve -

ni - da , la que se len - sa - ya,

a - que - lla que se les - pe - ra, la muer - te pre - ve -

©Universidad de Costa Rica

Canciones de la muerte

5

S

ni - da es tan fuer - te co - mo la

Pno.

S

o - tra. la o - tra. es

Pno.

S

la mis - ma

Pno.

©Universidad de Costa Rica

### IV. Arrullo

Moderato  $\text{♩} = 60$

S

Pno.

S

Pno.

S

Pno.

Ah... Ah...

mf

p

f

mf

El en-ga-ño sola-rru-llode la

f

mf

fie-ra

p

mf

Ah... Ah... Ah...

mf

©Universidad de Costa Rica

Canciones de la muerte

7

S  
Ah  
Ah...

Pno.  
*p*

S  
Ah. Es la muer - te que la to - dos nos es - pe - ra y

Pno.  
*mf*  
*mf*  
*f*

S  
can - ta. Ah ah Ah ah ah

Pno.  
*p*  
*mf*  
*f*

©Universidad de Costa Rica

## Canciones de la muerte

Soprano

Texto y música de  
Rocío Sanz (1934-1993)

### I. La muerte espera

Lento  $\text{♩} = 52$

The musical score for 'I. La muerte espera' is written for soprano in 4/4 time. It begins with a tempo marking of 'Lento' and a metronome marking of 52 quarter notes per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of three staves of music. The first staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a fermata over a whole note. The second staff continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a fortissimo (*f*) dynamic. The third staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, includes a fortissimo (*ff*) dynamic, and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are: 'Ah... Ah... La muer-te, es - pe - ra, en to - dos los re - co - dos de la vi - da, a - ga - za - pa - da fie - ra, se - cre - ta y es - con - di - da. Ah...'

### II. La fiera (muerte inesperada)

Allegretto ( $\text{♩} = 92$ )

The musical score for 'II. La fiera (muerte inesperada)' is written for soprano in 3/4 time. It begins with a tempo marking of 'Allegretto' and a metronome marking of 92 quarter notes per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of two staves of music. The first staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a fortissimo (*ff*) dynamic. The second staff starts with a fortissimo (*f*) dynamic, includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and ends with a 'rit.' (ritardando) marking. The tempo changes to 'Poco meno mosso' with a metronome marking of 80 quarter notes per minute. The lyrics are: 'Muer - te vio - len - ta, y sú - bi - ta, fie - ra que sal - ta des - de su gua - ri - da.'

©Universidad de Costa Rica

2

Canciones de la muerte - Rocío Sanz

Soprano

16 *p* La muer - te i - nes - pe - ra - da \_\_\_\_\_ *f* nos des - ga - rra \_\_\_\_\_

22 *mf* *rit.* \_\_\_\_\_ las pá-gi-nas del li - bro de la vi - da. \_\_\_\_\_

### III. La muerte prevenida

Lento ♩ = 52  
3 *p* La muer - te pre - ve - ni - da \_\_\_\_\_,

9 *f* *mf* *p* la que se en - sa - ya, a - que - lla que se es - pe - ra, \_\_\_\_\_ la muer - te pre - ve - ni - da

17 *f* *p* *mf* *p* es tan fuer - te co - mo la o - tra, \_\_\_\_\_ la

24 *f* *p* *mf* o - tra, \_\_\_\_\_ es \_\_\_\_\_ la mis - ma. \_\_\_\_\_

©Universidad de Costa Rica

Soprano

Canciones de la muerte - Rocío Sanz

3

### IV. Arrullo

Moderato  $\text{♩} = 60$

*p* *mf* *f*  
 Ah... Ah... Ah, Ah...

*mf*  
 El en-ga-ño - so\_a - rru - llo de la fie - ra.

*p* *mf* **3**  
 Ah... Ah... Ah... Ah.

*mf* *f* *p*  
 Ah... Ah. Es la muer - te que\_a to - dos nos es - pe - ra y

*mf* *f* *rit.*  
 can - ta: Ah, ah, Ah, Ah, ah, ah...

©Universidad de Costa Rica

## Canciones de la muerte

Violín I

Texto y música de  
Rocío Sanz (1934-1993)

### I. La muerte espera

Lento  $\text{♩} = 52$

The score for 'La muerte espera' is in 4/4 time and begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction. The first measure starts with a *mf* dynamic. The second measure is a whole rest, followed by an *arco* (arco) instruction and a *p* dynamic. The melody consists of quarter and eighth notes. At measure 5, there is a double bar line with a '2' above it, indicating a second ending. This section features a *mf* dynamic followed by a crescendo leading to *f*, *mf*, and finally *ff*. The piece concludes at measure 12 with a *mf* dynamic and a *V* (volta) instruction.

### II. La fiera (muerte inesperada)

Allegretto ( $\text{♩} = 92$ )

The score for 'La fiera (muerte inesperada)' is in 2/4 time. It begins with an *(arco)* instruction and a *p* dynamic, with a *gliss. sul G* (glissando on the G string) instruction. The first section features a series of sixteenth-note patterns under a slur, with a *mf* dynamic. The second section starts at measure 6 with a *ff* dynamic, a *gliss.* instruction, and a *f martellato* (martellato) instruction. The piece ends with a *mf* dynamic, a *rit.* (ritardando) instruction, and a *p* dynamic.

©Universidad de Costa Rica

2

Canciones de la muerte - Rocío Sanz

Violin I

**Poco meno mosso** (♩ = 80)

13

20

*f* *mf* *rit.*

### III. La muerte prevenida

**Lento** ♩ = 52

1

8

16

24

*f* *p* *f* *mf* *p* *mf* *Div.*

©Universidad de Costa Rica

Violín I

Canciones de la muerte - Rocío Sanz

3

### IV. Arrullo

Moderato ♩ = 60

8

13

18

22

*mf* *p* *f*

*mf* *f*

*p* *mf* *f*

*p* *mf* *f*

*rit.*

©Universidad de Costa Rica

# Canciones de la muerte

Violín II

Texto y música de  
Rocío Sanz (1934-1993)

## I. La muerte espera

**Lento**  $\text{♩} = 52$

The score for 'I. La muerte espera' is in 4/4 time and begins with a *pizz.* (pizzicato) section marked *mf*. It then transitions to an *arco* (arco) section marked *p*. The piece features a dynamic range from *mf* to *ff* and includes a fermata over the final measure. Measure numbers 7 and 12 are indicated.

## II. La fiera (muerte inesperada)

**Allegretto** ( $\text{♩} = 92$ )

The score for 'II. La fiera (muerte inesperada)' is in 2/4 time. It starts with a *pizz.* section marked *p*, followed by an *arco* section marked *mf*. The piece includes a *ff* *martellato* section and a *Poco meno mosso* section marked *p* with a tempo of  $\text{♩} = 80$ . It also features a *rit.* (ritardando) section. Measure numbers 8, 15, and 22 are indicated.

©Universidad de Costa Rica

2

Canciones de la muerte - Rocío Sanz

Violin II

### III. La muerte prevenida

Lento ♩ = 52

*f* *p* *f* *mf* *pizz.* *arco* *p* *f* *p* *mf* *mp* *f* *p* *mf* *Div. V*

### IV. Arrullo

Moderato ♩ = 60

*mf* *p* *f* *mf* *p* *pizz.* *arco* *mf* *mf* *f* *p* *mf* *f* *rit.*

©Universidad de Costa Rica



### III. La muerte prevenida

Lento ♩ = 52

Musical score for 'La muerte prevenida' in 2/4 time, marked Lento (♩ = 52). The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of music. The first staff starts with a forte (f) dynamic and includes a crescendo leading to a piano (p) dynamic. The second staff begins at measure 12 with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a piano (p) dynamic and a crescendo to a forte (f) dynamic. The third staff starts at measure 23 with a piano (p) dynamic, followed by a forte (f) dynamic, a piano (p) dynamic, and a mezzo-forte (mf) dynamic. The piece concludes with a 'Div.' (diviso) marking and a final forte (f) dynamic.

### IV. Arrullo

Moderato ♩ = 60

Musical score for 'Arrullo' in 3/4 time, marked Moderato (♩ = 60). The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of four staves of music. The first staff starts with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a piano (p) dynamic, a mezzo-forte (mf) dynamic, and a forte (f) dynamic. The second staff begins at measure 8 with an 'arco' marking and a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a piano (p) dynamic. The third staff starts at measure 12 with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a piano (p) dynamic, and a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff begins at measure 20 with a mezzo-forte (mf) dynamic, followed by a forte (f) dynamic, a piano (p) dynamic, a mezzo-forte (mf) dynamic, and a forte (f) dynamic. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking.

# Canciones de la muerte

Cello

Texto y música de  
Rocío Sanz (1934-1993)

## I. La muerte espera

**Lento** ♩ = 52

arco

*mf* *p* *pp*

Solo, colla voce

6 Tutti Vc. Cb. *mf* *f*

11 *mf* *ff* *mf*

Detailed description: This musical score is for the cello part of 'I. La muerte espera'. It is in 4/4 time and begins with a tempo marking of 'Lento' (♩ = 52). The first line (measures 1-5) is marked 'arco' and contains dynamics *mf*, *p*, and *pp*. A vocal line 'Solo, colla voce' is indicated above the staff. The second line (measures 6-10) features a 'Tutti Vc. Cb.' marking and dynamics *mf* and *f*. The third line (measures 11-15) shows dynamics *mf*, *ff*, and *mf*.

## II. La fiera (muerte inesperada)

**Allegretto** (♩ = 92)

pizz.

*p* *mf* *ff* *f martellato*

arco

9 *mf* *p*

**Poco meno mosso** (♩ = 80)

20 *f* *mf*

rit.

Detailed description: This musical score is for the cello part of 'II. La fiera (muerte inesperada)'. It is in 2/4 time and begins with a tempo marking of 'Allegretto' (♩ = 92). The first line (measures 1-8) includes 'pizz.' and dynamics *p*, *mf*, *ff*, and *f martellato*. The second line (measures 9-18) features a 'rit.' marking, a '2' (second ending), and dynamics *mf* and *p*. The third line (measures 19-24) includes a 'rit.' marking and dynamics *f* and *mf*.

©Universidad de Costa Rica

### III. La muerte prevenida

Lento ♩ = 52

Musical score for 'III. La muerte prevenida' in bass clef, 2/4 time, Lento (♩ = 52). The score consists of three staves. The first staff starts with a dynamic of *f* and ends with *p*. The second staff begins at measure 10 with dynamics *f*, *mf*, *p*, and *f*, including markings for *pizz.* and *arco*. The third staff begins at measure 21 with dynamics *mf*, *f*, *p*, and *mf*, including a *Div.* marking.

### IV. Arrullo

Moderato ♩ = 60

Musical score for 'IV. Arrullo' in bass clef, 3/4 time, Moderato (♩ = 60). The score consists of four staves. The first staff starts with dynamics *mf*, *p*, *mf*, and *f*, including a *pizz.* marking. The second staff begins at measure 8 with dynamics *mf*, *p*, and *mf*, including markings for *arco* and *pizz.*. The third staff begins at measure 14 with dynamics *p* and *mf*, including markings for *pizz. sul c*, *Solo*, and *arco*. The fourth staff begins at measure 20 with dynamics *mf*, *f*, *p*, *mf*, and *f*, including a *rit.* marking.

# Canciones de la muerte

Contrabajo

Texto y música de  
Rocío Sanz (1934-1993)

## I. La muerte espera

Lento ♩ = 52

arco

*mf* *p* *mf*

10

*f* *mf* *ff* *mf*

Detailed description: This musical score is for the piece 'La muerte espera'. It is written for a double bass in 4/4 time with a tempo of Lento (♩ = 52). The score begins with a dynamic of *mf*, followed by a *p* dynamic. A first ending bracket spans measures 5-6, marked with a '2'. The piece continues with dynamics of *f*, *mf*, and *ff*. The score ends with a final measure.

## II. La fiera (muerte inesperada)

Allegretto (♩ = 92)

pizz. arco

*p* *mf* *ff* *f martellato*

9

*rit.* Poco meno mosso (♩ = 80)

*mf* *p*

20

*f* *mf* *rit.*

Detailed description: This musical score is for the piece 'La fiera (muerte inesperada)'. It is written for a double bass in 2/4 time with a tempo of Allegretto (♩ = 92). The score starts with a *pizz.* (pizzicato) section at *p* dynamic, followed by an *arco* (arco) section at *mf* dynamic. A crescendo leads to a *ff* dynamic, which then transitions to *f martellato*. A second ending bracket spans measures 13-14, marked with a '2'. The tempo then changes to Poco meno mosso (♩ = 80). The score includes dynamics of *mf* and *p*. A *rit.* (ritardando) marking is present. The piece concludes with a *f* dynamic, a *mf* dynamic, and a final *rit.* marking.

### III. La muerte prevenida

Lento ♩ = 52

Musical score for 'III. La muerte prevenida' in bass clef, 2/4 time, Lento (♩ = 52). The score consists of three staves. The first staff starts with a whole rest, followed by a half note G2 (f), a half note F2 (p), and a half note E2 (p). The second staff begins at measure 10 with a half note G2 (f), a half note F2 (mf), a half note E2 (p), and a half note D2 (p). It includes a 'pizz.' marking and a '2' indicating a second ending. The third staff begins at measure 21 with a half note G2 (mf), a half note F2 (f), a half note E2 (p), and a half note D2 (mf). It includes a 'Div.' marking and a 'V' marking.

### IV. Arrullo

Moderato ♩ = 60

Musical score for 'IV. Arrullo' in bass clef, 3/4 time, Moderato (♩ = 60). The score consists of four staves. The first staff starts with a half note G2 (mf), a half note F2 (p), a half note E2 (mf), and a half note D2 (f). It includes a 'pizz.' marking. The second staff begins at measure 8 with a half note G2 (mf), a half note F2 (p), a half note E2 (mf), and a half note D2 (mf). It includes an 'arco' marking and a 'V' marking. The third staff begins at measure 14 with a half note G2 (p), a half note F2 (p), a half note E2 (p), and a half note D2 (p). It includes a 'pizz. sul c' marking and an 'arco' marking. The fourth staff begins at measure 20 with a half note G2 (mf), a half note F2 (f), a half note E2 (p), a half note D2 (mf), and a half note C2 (f). It includes a 'rit.' marking.

## Notas a esta transcripción

### *Notes to the musical edition*

Luis Alfaro Bogantes  
Universidad de Costa Rica  
San José, Costa Rica

#### General

- Se eliminan símbolos de repetición por compás, esto con el objetivo de tener mayor claridad en la partitura.
- La revisión, selección y asignación de arcadas se realizó junto con Mario Rodríguez Ugalde, violinista de la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica.
- La reducción para piano fue revisada por el pianista cubano Leonardo Gell Fernández-Cueto, docente e investigador de la Universidad de Costa Rica.

#### I. La muerte espera

- C. 2 | Vln. 1 y 2.
  - Se agregan sugerencias de arcadas, de acuerdo con lo recomendado por Mario Rodríguez Ugalde, con la intención de mejorar la claridad en la ejecución de las dinámicas.
- Cc. 5 a 7 | Vc.
  - Se agregan ligaduras y sugerencias de arcadas en función de lo encontrado en la voz de la soprano.
- C. 9 | Vln. 2.
  - Se agregan ligaduras entre primer y segundo pulso y tercero y cuarto, esto de acuerdo con la articulación que realiza en los compases anteriores.
- Cc. 10 y 11 | General.
  - En C. 10, se agrega indicación de dinámica *f* y, en C. 11, se agrega indicación *mf*, esto con el objetivo de hacer clara la intención interpretativa de la compositora al escribir dos reguladores separados que marcan el fraseo por medio de la dinámica.

- C. 11 | Vln. 1 y 2.
  - Se agregan sugerencias de arcadas en función de las dinámicas encontradas y el acompañamiento a la línea de la soprano.
- C. 11 | S, Vln. 1 y 2.
  - Se agrega dinámica *ff* al final del *cresc.* de acuerdo con lo encontrado en los demás instrumentos.
- Cc. 12-14 | Cuerdas.
  - Se agregan sugerencias de arcadas con la intención de tener una conducción de voces y fraseo más claros.

## II. La fiera (muerte inesperada)

- Cc. 14, 16, 18 y 19 | Vln. 1 y 2.
  - Se corrigen arcadas, ya que, por como se encontraban escritas, generaría una acentuación en cada compás no acorde con el fraseo de la sección.
- Cc. 27 y 28 | Vln. 1.
  - Se agrega regulador de acuerdo con lo encontrado en el resto de la instrumentación y en la particella correspondiente.

## III. La muerte prevenida

- Cc. 2, 4, 5, 6 y 7 | Vln. 1 y 2.
  - Se corrigen arcadas ya que, debido a su escritura, generaría una acentuación en cada compás no acorde con el fraseo de la sección.
- C. 18 | Vla. y Vc./Cb.
  - Se agrega indicación de dinámica *p* de acuerdo con lo encontrado en los violines 1 y 2.
- C. 26 | Soprano.
  - Se agrega indicación de dinámica *f* en concordancia con lo encontrado en los demás instrumentos. Esto debido a que el regulador de C. 25 no indica dinámica de finalización.

#### IV. Arrullo

- C. 1 | Vln. 1.
  - Se corrige articulación *tenuto* por *staccato* de acuerdo con lo encontrado en los compases 4, 14 y 16.
- C. 3 | Vln. 1, Vln. 2 y Vc./Cb.
  - Se agrega indicación de dinámica *p* en concordancia con lo encontrado en la viola y en la soprano. Esto debido a que el regulador de C. 2 no indica dinámica de finalización.
- C. 13 | Vc./Cb.
  - Se agrega *staccato* de acuerdo con lo encontrado en los violines 1 y 2.
- Cc. 13-19 | Cuerdas.
  - Se agregan sugerencias de arcadas con la intención de generar una interpretación más clara de las dinámicas y el fraseo.
- C. 19 | Cuerdas.
  - Se agrega indicación de dinámica *mf* en concordancia con lo encontrado en la soprano. Esto debido a que el regulador de C. 18 no indica dinámica de finalización.

#### Abreviaciones:

Cc. = compases

C. = compás

Cb. = contrabajo

*ff* = fortissimo (indicación de dinámica)

*f* = forte (indicación de dinámica)

*mf* = mezzoforte (indicación de dinámica)

*p* = piano (indicación de dinámica)

Vc = violoncello

VI. = violín

Vla. = viola

## **Serie Constructoras sonoras: Canciones de la muerte de Rocío Sanz Quirós (video)**

*Series Sound Builders: Canciones de la muerte by  
Rocío Sanz Quirós (video)*

Archivo Histórico Musical

Puede escuchar la interpretación de la composición [aquí](#)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Artes Musicales UCR. (4 de febrero de 2021). Constructoras Sonoras No 2 Canciones de la muerte de Rocío Sanz Quirós [archivo de video]. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=\\_xKa7dCvazA&t=11s](https://www.youtube.com/watch?v=_xKa7dCvazA&t=11s)

## Interpretación completa de Canciones de la Muerte de Rocío Sanz Quirós (videos)

*Full interpretation of Canciones de la muerte by Rocío Sanz Quirós (videos)*

Orquesta Sinfónica de Heredia, Ivette Ortiz & Eddie Mora

Puede escuchar las interpretaciones al presionar el título de cada pieza.

I: **La muerte espera**<sup>12</sup>

II: **La fiera (muerte inesperada)**<sup>13</sup>

III: **La muerte prevenida**<sup>14</sup>

IV: **Arrullo**<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Orquesta Sinfónica de Heredia. (24 de agosto de 2018). La muerte espera, Rocío Sanz Quirós [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KRp3bxw3VIY>

<sup>13</sup> Orquesta Sinfónica de Heredia. (24 de agosto de 2018). Canciones de la Muerte: La fiera (muerte inesperada), Rocío Sanz Quirós [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=OthoZ1F1Nww>

<sup>14</sup> Orquesta Sinfónica de Heredia. (24 de agosto de 2018). La muerte prevenida, Rocío Sanz Quirós [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cLYkTjxiFHM>

<sup>15</sup> Orquesta Sinfónica de Heredia. (24 de agosto de 2018). Arrullo, Rocío Sanz Quirós [archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=gZKkzDJLJq8>