



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

**IIArte**

Instituto de  
Investigaciones en Arte

**EAM**

Escuela de  
Artes Musicales

**ESCENA**  
Revista de las artes

ISSN: 2215-4906 Volumen 81, 2021

# SIPIE



# MIENTO

## Músicas de Costa Rica

— *Rocío Sanz Quirós* —

# SUPLEMENTO

## Músicas de Costa Rica

*Rocío Sanz Quirós*

---

# ESCENA

Revista de las artes

Con la colaboración de





UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

**IIArte** Instituto de  
Investigaciones en Arte

### Editora

Bach. Nicole Masís Chacón a.i.

### Asistencia editorial

Bach. Marco Arroyo Mata

Raquel Victoria Wintter Vargas

### Diagramación y retoque

Bach. Yulieth Ávila Salazar

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, etc. y fuentes inéditas, para hacerlas disponibles de ese modo a los diversos investigadores en el campo de las artes.

## **Directora**

Ana Patricia Fumero Vargas, Ph.D.

## **Consejo editorial**

Dr. Bertold Salas Murillo

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)

## **Editora:**

Bach. Nicole Masís Chacón a.i.

## **Asistente editorial:**

Bach. Marco Arroyo Mata

Srita. Raquel Victoria Wintter Vargas

## **Diseño y diagramación:**

Bach. Yulieth Ávila Salazar

Srita. Vonnjohnelle Tucker Rivas

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

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

Portada principal: fotografía del Archivo Histórico Musical. Diseño y retoque por Vonnjohnelle Tucker.

**Piezas breves para cuarteto (1972-1976)  
de Rocío Sanz Quirós (1934-1993)**

*Piezas breves for string quartet (1972-1976)  
by Rocío Sanz Quirós (1934-1993)*

**Tabla contenidos**

<b>Ser una compositora emigrante .....</b>	<b>2</b>
Susan Campos Fonseca	
<b>Piezas breves para cuarteto (partitura y partes).....</b>	<b>27</b>
Rocío Sanz Quirós	
<b>Notas a esta transcripción .....</b>	<b>44</b>
Luis Alfaro Bogantes	
<b>Piezas breves para cuarteto (video) .....</b>	<b>46</b>
Bleecker String Quartet	

## Ser una compositora emigrante

### *Being an emigrant women composer*

Susan Campos Fonseca<sup>1</sup>  
Universidad de Costa Rica  
San José, Costa Rica

#### Resumen

El Archivo Histórico Musical propone esta publicación como parte de la serie *Constructoras sonoras* que desarrolla en colaboración con la oficina de producción artística de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, en el marco del Bicentenario de la independencia de Centroamérica (1821-2021). Las *Piezas breves para cuarteto* son contemporáneas a la *Cantata a la Independencia de Centroamérica para barítono, coro y banda*, ganadora del concurso convocado por el entonces Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes de Costa Rica, para celebrar el 150 aniversario de la independencia (1821-1971). Las *Piezas breves para cuarteto* de Rocío Sanz permiten analizar la doble complejidad planteada por su figura: como compositora emigrante y como creadora latinoamericana que trabajó con técnicas entendidas como “de vanguardia” o “experimentales”, por medio de las búsquedas técnico-compositivas de la posguerra durante la segunda mitad del siglo XX.

**Palabras clave:** musicología; serialismo; experimentalismo musical; composición musical; estudios decoloniales

#### Abstract

The Musical Historical Archive propose this publication as part of the series *Constructoras sonoras* (Women Sound constructors) that it develops in collaboration with the artistic production office of the School of Musical Arts of the University of Costa Rica, within

---

<sup>1</sup> Doctora en Música por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesora de la Escuela de Artes Musicales y Coordinadora del Archivo Histórico Musical (desde el 2018 a la actualidad) de la Universidad de Costa Rica (UCR). Investigadora principal del proyecto EC-262 “Documentación, conservación, información y difusión del patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica” (2020-2021) inscrito en la Vicerrectoría de Acción Social de la UCR, del cual es producto esta publicación. ORCID: 0000-0002-0645-0913. Correo electrónico: susan.campos\_f@ucr.ac.cr

the framework of the Bicentennial of the independence of Central America (1821- 2021). The *Piezas breves para cuarteto* (pieces for strings quartet) are contemporary to the *Cantata a la Independencia de Centroamérica para barítono, coro y banda* (cantata to the Independence of Central America for baritone, choir and band), winner of the contest called by the then Ministry of Culture, Youth and Sports of Costa Rica, to celebrate the 150th anniversary of independence (1821 -1971). The *Piezas breves para cuarteto* by Rocío Sanz allow us to analyze the double complexity posed by her figure: as an emigrant composer, and as a Latin American artist who worked with techniques understood as “avant-garde” or “experimental”, participating in the technical-compositional research of the postwar during the second half of the 20th century.

**Keywords:** musicology; serialism; musical experimentalism; musical composition; decolonial studies

## Presentación

El presente estudio y transcripción<sup>2</sup> de las *Piezas breves para cuarteto* (1972-1976) de la compositora costarricense Rocío Sanz Quirós (1934-1993) es resultado del proyecto EC-262 “Documentación, conservación, información y difusión del patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica” (2020-2021), inscrito por el Archivo Histórico Musical (AHM) de la Escuela de Artes Musicales (EAM), en la Vicerrectoría de Acción social (VAS) de la Universidad de Costa Rica (UCR). La elección de la obra se justifica en el marco de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia Centroamericana (1821-2021), a las que el AHM se suma organizando ciclos de conferencias, conversatorios, producciones audiovisuales, diseño de mediaciones didácticas y publicaciones, entre las que se incluye esta colaboración junto al suplemento “Músicas de Costa Rica” en *ESCENA. Revista de las artes*.

Las *Piezas breves para cuarteto* son contemporáneas a la *Cantata a la Independencia de Centroamérica para barítono, coro y banda*. Esta última cuenta con textos del escritor, poeta, político y educador costarricense Carlos Luis Sáenz (1899-1983). La *Cantata* ganó el concurso convocado por el entonces Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, para celebrar el 150 aniversario de la independencia (1821-1971)<sup>3</sup>. Esta publicación se suma a los esfuerzos por estudiar el legado de la compositora, entre los que destacan los realizados por Tania Camacho Azofeifa, como el proyecto de investigación B7103 “Rocío Sanz: un estudio de su estilo musical en los manuscritos que preserva el Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica” (2017 – 2020), inscrito en la Vicerrectoría de investigación, y los de Zamira Barquero Trejos (2021), quien incluye la *Suite de Ballet* (1959), la *Suite Palenque* (1971) y la *Suite Hilos* (1983) de Sanz Quirós dentro de las obras que publica la serie “Patrimonio sinfónico costarricense” de la EAM, con apoyo de la Editorial UCR y la VAS<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> El Archivo Histórico Musical (AHM) utiliza un Manual de estilo para la edición musical realizado en colaboración por el Dr. Juan Francisco Sanz, especialista en el ámbito, y la Dra. Susan Campos Fonseca.

<sup>3</sup> Tania Camacho Azofeifa informa ampliamente sobre los hechos relacionados con la composición, producción y estreno de la obra en sus tesis doctoral *Rocío Sanz (1934-1993): A Different Kind Of Story A Costa Rican Composer Living in Mexico* (2015), y en su proyecto B6114 “Cantata a la independencia centroamericana: una reconstrucción de la obra de Rocío Sanz” (2016-2018) inscrito en la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica.

<sup>4</sup> Obras de Rocío Sanz en el AHM: <http://archivomusical.ucr.ac.cr/catalogo/autores/rocio-sanz-quiros>

El AHM también elige proponer esta publicación como parte de la serie *Construtoras sonoras* que desarrolla en colaboración con la oficina de producción artística de la EAM en el marco del Bicentenario. Su fin es analizar las “independencias otras” construidas por mujeres costarricenses, y en función de un marco teórico decolonial y feminista (Chacón, 2021, párr. 7).

Las *Piezas breves para cuarteto* de Rocío Sanz permiten analizar el problema de investigación que supone el legado de la compositora, tanto en el marco de la historia de México como en el de Costa Rica. Esto debido a que plantea preguntas acerca de las narraciones que procuran explicar su figura, y la participación de la compositora en las búsquedas técnico-compositivas de la posguerra en la segunda mitad del siglo XX.

El marco teórico decolonial y feminista se aplica en sintonía con preguntas de sus contemporáneas como Pauline Oliveros, quien cuestionará en su artículo “And Don’t Call Them ‘Lady’ Composers” (*The New York Times*, 1970 citado en Campos, 2017) los modelos y los términos con los que la historiografía de la música occidental diseña el “ser compositor”, así como las implicaciones coloniales del saber y del ser resultado de este diseño<sup>5</sup>.

En el caso de Rocío Sanz, a esta imposición se sumará la condición de *ser emigrante*, algo que se documentará más adelante. Las repercusiones de esta condición se ven reflejadas en cómo a pesar de ser una de las personas fundadoras del grupo “Nueva Música de México” (NMM)<sup>6</sup>, y de haber trabajado con instituciones y artistas de especial relevancia en esta nación, no se encuentra mención de sus aportes a la historiografía de la música mexicana. En este sentido, las *Piezas breves para cuarteto* documentan estos procesos.

---

<sup>5</sup> Al respecto la autora publica el artículo “La escucha profunda, una práctica sonora” (2017) en *Inquire Magazine* <https://inquiremag.com/feminoise-latinoamerica-la-escucha-profunda-una-practica-sonora/>

<sup>6</sup> “NUEVA MÚSICA DE MÉXICO es un grupo de compositores de la nueva generación musical de México que se ha integrado con el propósito fundamental de dar a conocer sus obras. No les une ninguna tendencia estética común, conscientes de que su formación no es aún completa y solo pretenden realizar esta serie de dos conciertos, así como recibir la invaluable experiencia de ponerse en contacto con el público e iniciarse en el campo profesional de la composición musical ... Raúl Cosío, Guillermo Noriega, Jorge González Ávila, and Leonardo Velázquez. ... Federico Smith, Rocío Sanz, Guillermo Noriega, Leonardo Velázquez, and Rafael Elizondo” (Camacho, 2015, pp.70-71, 78). Tania Camacho informa ampliamente sobre el caso en su tesis.

Esta omisión en la historia mexicana se contrapone al interés de personas costarricenses por recuperar y estudiar su legado. Inclusive, a pesar de que los textos localizados coinciden en que su figura es “desconocida” en Costa Rica, son personas de este país quienes hasta la fecha se han ocupado de investigar su pensamiento musical. La compositora gozó de reconocimiento y prestigio dentro de los ámbitos culturales mexicanos, pero no se le incluye en su historiografía. Esta aparente contradicción será analizada en este estudio como producto de una doble complejidad planteada por su figura: como compositora emigrante y como creadora latinoamericana que trabajó con técnicas entendidas como “de vanguardia” o “experimentales”.

Las *Piezas breves para cuarteto* de Rocío Sanz proponen preguntas acerca del “serialismo libre”, término que la compositora utiliza para presentar la obra e incluido en el texto mecanografiado que acompaña los manuscritos autógrafos del cuarteto, el cual se identifica como el borrador del programa del IV Festival Hispano-Mexicano de Música contemporánea de 1977 (imagen 5). Esto se analizará tomando en consideración la propuesta de “vanguardias simultáneas” desarrollada por personas historiadoras de las prácticas artísticas. El problema que plantea el estudio de las estéticas de “vanguardia” previas a la Segunda Guerra Mundial y su reconceptualización como “neovanguardias” también se relaciona con la crítica decolonial y feminista, ya que cuestiona las teleologías impuestas por el determinismo histórico canónico.

### **Ser una compositora emigrante**

Se expone así el problema metodológico que implica estudiar el legado de Rocío Sanz Quirós. Tania Camacho informa en su tesis *Rocío Sanz (1934-1993): A Different Kind Of Story A Costa Rican Composer Living in Mexico* (2015) la participación de la compositora en el grupo NMM y su voluntad por sumarse a las discusiones estéticas y técnico-compositivas de la posguerra, en diálogo con las redes internacionales que esta propiciaba. Analizar en qué consistieron estas discusiones en el marco mexicano supera los objetivos de este estudio, pero la investigación de la música en México es un ámbito consolidado. Se interpela a las personas dedicadas a este para que incluyan el legado de Rocío Sanz en sus estudios. No obstante, en el caso de Costa Rica, el estudio de compositores contemporáneos a ella como Ricardo Ulloa Berrenechea (1928-2019), Bernal Flores Zeller (1937), Benjamín Gutiérrez Sáenz (1937), Jorge Luis Acevedo Vargas (1943) y Mario Alfaro Güell (1948), es todavía un ámbito en desarrollo.

Investigarlos conlleva simultáneamente a indagar en aspectos tales como el impacto e influencia de las llamadas “nuevas músicas”. Estas puede ser analizadas como “neovanguardias” relacionadas con la Segunda Escuela de Viena (Shoenberg, Webern, Berg), en la primera mitad del siglo XX, o la escuela de Darmstadt (Boulez, Nono, Stockhausen) y las músicas entendidas como “experimentales”, ligadas al entorno de influencia de John Cage en la segunda mitad del siglo XX, por ejemplo.

Este estudio toma en consideración el problema que plantea imponer estas narrativas teleológicas a un contexto diferente, como el de Costa Rica; pero, también, considera la condición emigrante de estas personas y las instituciones educativas donde realizaron sus estudios: Sanz Quirós (Los Angeles City College e Instituto Nacional de Bellas Artes de México), Flores Zeller (Eastman School of Music, University of Rochester), Gutiérrez Sáenz (New England Conservatory), Acevedo Vargas (Institut Catholique de Paris), Ulloa Berrenechea (Real Conservatorio de Madrid) y Alfaro Güell (Hochschule für Musik Freiburg). A estos aspectos se suman los cursos de especialización o pasantías, así como la experiencia profesional nacional e internacionalmente.

**Imagen 1.** Rocío Sanz reunida con sus colegas del grupo NMM (s.f.)

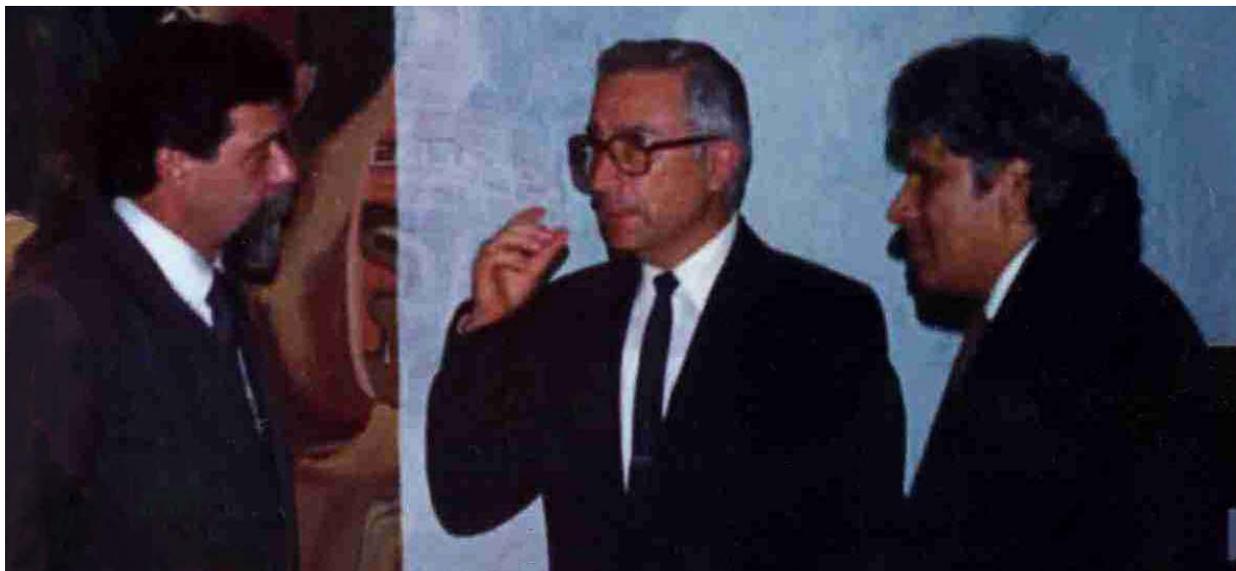


Fuente: “Rocío en la memoria” *La Nación*, (2 de mayo de 1993)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> En el pie de la foto de la nota original se indica “Rocío Sanz junto a un grupo de intelectuales mexicanos, país que convirtió en su segunda patria”, un análisis comparativo entre esta fotografía y la

**Imagen 2.** Bernal Flores, Benjamín Gutiérrez y Jorge L. Acevedo en la EAM, 1986



Fuente: Archivo Histórico Musical.

Se hace necesario, entonces, empezar a documentar cómo esta generación trabajó con los sistemas de composición diseñados por vanguardias y neovanguardias, que incluyen las técnicas atonales, seriales y experimentales, junto a estéticas indigenistas y nacionalistas, y su influencia en generaciones posteriores que trabajarán con técnicas afines; labor todavía pendiente. El legado de esta generación representa una “acción diferida”, que en palabras de Hal Foster, significa “una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen o repetición” (Foster, 2001, p. 31).

Ahora bien, cuando se estudia a Rocío Sanz se prioriza su trabajo en relación con otras compositoras costarricenses como Dolores (Lolita) Castegnaro Catellani (1900-1979). Especialistas como Bernal Flores y Jorge Luis Acevedo mencionan en la sección “Costa Rica” del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (2002) lo siguiente:

---

incluida en el artículo “Los compositores rebeldes se presentan con su música” (1958) de Horacio Flores Sánchez (Camacho, 2015, p.73), permite a este estudio identificar en la imagen a sus colegas del grupo “Nueva Música de México”. El artículo fue facilitado al AHM por la Biblioteca Nacional de Costa Rica.

Se debe mencionar aquí también a una compositora costarricense residente en México, Rocío Sanz, quien también ha escrito bastante para orquesta y que ha podido oír su música en ese país. En las distintas obras del resto de los compositores [costarricenses] hay casos de obras dodecafónicas como también de música aleatoria o electrónica. Algunos buscan un estilo propio sin afiliarse a ninguna escuela conocida (Flores & Acevedo, 2002, p. 129).

Y continúan,

Costa Rica también ha producido compositoras de mérito: hija del compositor italiano Alvisse Castegnaro, Lolita Castegnaro dio a conocer, en la década de 1940, su ópera *Mirka*, y la compositora Rocío Sanz, cuya actividad se ha desarrollado en México desde 1953, tiene entre otras obras ballets como *El forastero* y *Letanía erótica para la paz* y ha escrito música para muchas obras de teatro y películas (Flores & Acevedo, 2002, p. 131).

No obstante, debe considerarse también que la condición emigrante de Rocío Sanz en México coincide con otras costarricenses que le eran contemporáneas y que también buscaron en ese país la oportunidad de forjarse como artistas, por ejemplo, las cantantes: María Isabel Anita Carmen de Jesús Vargas Lizano, conocida como Chavela Vargas (1919-2012) y Margarita Trejos Fernández (1925-1994). Es importante pensarla junto a otras artistas emigrantes, no solo insertarla en el canon impuesto por la historiografía de la música occidental. Por esta razón, el proyecto *Constructoras sonoras* fomenta el desarrollo de investigaciones afines a esta línea de investigación.

La condición de emigrante de Sanz Quirós también afectará la conservación documental de su legado. El AHM custodia gran parte de este acervo recuperado por Zamira Barquero, en 1993, con apoyo de la EAM-UCR. Sin embargo, parte de la documentación de la compositora se encuentra dispersa en archivos personales como el de Zamira Barquero (2021) y Elsa Sáenz Ferreto (2015)<sup>8</sup>. La tesis de Camacho es un estudio pionero que propone la primera articulación y análisis sistemático de la documentación disponible,

---

<sup>8</sup> En la bibliografía que acompaña la publicación de las “suites” de Sanz, Barquero (2021) incluye la documentación que preserva en su archivo personal. En el caso de Elsa Sáenz Ferreto es Camacho (2015) quien informa acerca de la documentación preservada por Sáenz.

el cual permite dimensionar el legado de Sanz. Este artículo espera contribuir también a su estudio, ya que evidencia el problema metodológico planteado por su legado a través de la publicación de una obra que lo ejemplifica.

### **Rocío Sanz Quirós y las “tendencias de vanguardia”**

Flores y Acevedo conformarán el equipo de investigación responsable de los textos dedicados a Costa Rica, incluidos en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (2002). La entrada dedicada a Rocío Sanz, escrita por Flores, incluye una fotografía de la compositora, cuya fuente remite al Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez del Instituto Nacional de Bellas Artes (CENIDIM-INBA) (s.f.), la cual fue elegida portada de este suplemento.

La entrada del texto propuesta por Flores coincide con lo indicado por la compositora en sus resúmenes biográficos e incluye un breve listado de obras. Estos datos serán confirmados documentalmente por Barquero y Camacho en los estudios correspondientes. No obstante, al ser el texto de Flores el antecedente de ambas, debe señalarse de qué manera resume el segundo problema metodológico planteado por este estudio: “Fue miembro de la Liga de Compositores de Música de Concierto en México. En Costa Rica se le considera la compositora más destacada que ha tenido el país. Su estilo, según dijo ella misma, es tradicional, totalmente ajeno a tendencias de vanguardia” (Flores, 2002, p. 812).

Sin embargo, en una entrevista publicada en *La Nación* por Rocío Fernández de Utibarri, titulada “Rocío Sanz, una desconocida en su tierra”, la compositora responde a la pregunta por su estilo explicando lo siguiente: “Es muy personal, un poco armonica [sic] y, aunque no desdeño el dominio de técnicas o estilos, si las acojo es para manejarlas con una expresión [sic] muy propia” (Fernández, 1981, p. 2B).

Se evidencia una narrativa contradictoria que obliga a una consideración sistemática de su legado. La pregunta acerca de la relación de Sanz con las tendencias de “vanguardia” se documenta a partir de la biografía que se incluye en el programa del “Concierto debut” del grupo NMM, en 1958,

Rocío Sanz. Originaria de San José, Costa Rica, hizo sus primeros estudios musicales en el Conservatorio nacional de ese país, continuándolos posteriormente en EE.UU., en Los Angeles City College, bajo la dirección de Donald Rowe, H.E. Hanson y L. Stein. En 1953 se trasladó a México e ingresó al Conservatorio Nacional de Música en donde estudió armonía con Carlos Jiménez Mabarak y análisis musical con Rodolfo Halffter y Blas Galindo (Camacho, 2015, pp. 70-71).<sup>9</sup>

Debe subrayarse la mención a sus estudios en Los Angeles City College (1952) bajo la dirección de Howard E. Hanson (1896-1981), ganador del Pulitzer Prize y profesor de Eastman School of Music en Rochester durante 40 años (Shonberg, 1981). Hanson también fue profesor de Bernal Flores en la Universidad de Rochester. Flores fue asistente de Hanson y aplicó el llamado “sistema hansoniano” en su trabajo como docente e investigador en la UCR, como demuestra su proyecto (77037) “Investigación pedagógica sobre los materiales teóricos auditivos coordinados” (1977-1979)<sup>10</sup>, cuyos resultados son incluidos en el libro *Sonoridades ordenadas sistemáticamente*, publicado por la Editorial UCR en 1979<sup>11</sup>.

Además, Leonard Stein (1916-2004) fue el asistente de Arnold Schoenberg en la Universidad de California Los Angeles-UCLA, entre 1939 y 1942, así como el director del Schoenberg Institute de University of Southern California (USC), entre 1975 y 1991, además de un influyente promotor de las “músicas de vanguardia” en la Costa oeste estadounidense. Allí fungió como profesor de La Monte Young, pionero del minimalismo. Colaboró con participantes de los “Encuentros” de Pasadena como Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Karlheinz Stockhausen y John Cage. Dichos encuentros convirtieron a California en un punto focal de las “músicas de avanzada” de Europa, Asia y América. En el artículo “Leonard Stein, 87; Schoenberg Institute Chief, Pianist, Teacher” (2004), Mark Swed informa que,

---

<sup>9</sup> Camacho y Barquero ofrecen una sistematización de datos acerca de la biografía de la compositora Rocío Sanz Quirós. Consecuentemente, este artículo no incluye una biografía, pero remite a estos trabajos.

<sup>10</sup> Los datos del proyecto (77037) “Investigación pedagógica sobre los materiales teóricos auditivos coordinados” (1977-1979) se encuentran en el portal de la Vicerrectoría de investigación de la UCR: <https://vinv.ucr.ac.cr/sigpro/web/researchers/104120782>

<sup>11</sup> El Dr. Gabriel Venegas Garro estudia este trabajo de Bernal Flores Zeller como investigador asociado del proyecto EC-262.

Stein was a lifelong Angeleno. Born in 1916, he attended Los Angeles City College and studied with Richard Buhlig, a colorful local pianist with close ties to composer and pianist Ferruccio Busoni in Berlin. When Schoenberg fled the Nazis and settled in Los Angeles in 1934, Stein immediately enrolled in his classes at USC and UCLA. [Stein fue un angelino de toda la vida. Nacido en 1916, asistió a Los Angeles City College y estudió con Richard Buhlig, un pintoresco pianista local con estrechos vínculos con el compositor y pianista Ferruccio Busoni en Berlín. Cuando Schoenberg huyó de los nazis y se estableció en Los Ángeles en 1934, Stein se inscribió inmediatamente en sus clases en la USC y UCLA] (2004, párr. 15)<sup>12</sup>.

Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994) y Blas Galindo Dimas (1910-1993) son considerados compositores representativos de lo que se entendió como una transición entre “nacionalismo” y “vanguardia”<sup>13</sup>. Roldolfo Halffter (1900-1987) fue un compositor español exiliado que participó activamente en la vida cultural de Ciudad de México, como Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay y Rodolfo Halffter colaborarán asiduamente con los compositores mexicanos Luis Sandi, José Pablo Moncayo y Blas Galindo en eventos como la inauguración del Intituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1947, como informa el artículo “Europa *de(s)localizada*: cervantismo musical y utopía en Las Américas” de Campos (2012).

Este breve esbozo permite visualizar a una joven Rocío Sanz que emigra de Costa Rica a Los Ángeles, en 1952, pasando del entorno postromántico nacionalista del Conservatorio Nacional de Música, fundando en 1941<sup>14</sup>, a ciudades en ebullición, alimentadas por personas emigrantes que huían de la devastación producida por la guerra civil española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Era un mundo que entraba en la Guerra Fría (1947-1991). Estados Unidos y México serán transformados por estas migraciones y exilios que Rocío Sanz vivirá en persona.

---

<sup>12</sup> La traducción es de la autora.

<sup>13</sup> Alejandro L. Madrid analiza los antecedentes de estos procesos en *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930* (2005).

<sup>14</sup> Los compositores Julio Fonseca Gutiérrez (1881-1950) y Alejandro Monestel Zamora (1865-1950) eran parte del cuerpo docente fundador del Conservario Nacional, ambos son representantes de la estética postromántica y nacionalista dominante en Costa Rica durante este periodo.

### ***Las Piezas breves para cuarteto de Rocío Sanz Quirós***

En este contexto, según las fuentes consultadas, la música de Rocío Sanz se escuchará por primera vez en Costa Rica el martes 7 de julio de 1971, en la Sala de Artes y Letras, en el centro de San José. Una nota de prensa titulada “Coloquio y Concierto. ¡Por primera vez en Costa Rica!” informa del evento organizado por Julia Araya y Pilar Luzán de Vitoria. En esta nota publicada en *La Nación* se indica:

La Dirección General de Artes y Letras en su afán de dar a conocer los valores nacionales, invita al público en general a un Coloquio y Concierto con la participación de la compositora Rocío Sanz Quirós, de la mezzosoprano Julia Araya y la pianista Pilar Luzan de Vitoria. Entrevistaré: Inés Trejos de Steffen Sub Directora de Artes y Letras. Canciones originales de Rocío Sanz, interpretadas por Julia Araya, acompañada al piano por Pilar de Vitoria. Miércoles 7 de julio, 8:15pm. Sala de Artes y Letras. Entrada Libre. Edificio Raventos, Ave. Central, C.6 (*La Nación*, 1971, p. 84).

Esto coincide con el concurso en el que la Cantata de la independencia de Centroamérica de Sanz es reconocida con el primer premio. En 1976 Costa Rica le otorgará otro galardón, en esta ocasión, el primer lugar del “Concurso Coral Teatro Nacional 1976”<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Camacho informa al respecto: “Cantata a la Independencia (*Independence Cantata*), narrates the moment when Rocío Sanz entered into the Costa Rican musical and cultural scene through a music competition in 1971. The discussion around her cantata and the difficulties to premiere her work reveal the composer’s determination in reclaiming her place as a composer in her country of origin, despite what I argue is a clear rejection of her work, illustrated by the fact that it was not premiered until 1984. The trajectory of the cantata from the competition to the world premiere in Mexico, and the national premiere in Costa Rica more than a decade later, connect with her half sister, Graciela Moreno, director of the National Theater, who circumspectly helped her by providing the space for the performance of her work on several occasions (1984, 1989, 1994), and also, with the creation of a choral music competition in 1976, in which the composer won another first prize for a Christmas cantata”. [La Cantata a la Independencia, documenta el momento en que Rocío Sanz ingresó a la escena musical y cultural costarricense a través de un concurso de composición musical en 1971. La discusión en torno a su cantata y a las dificultades para estrenar su obra revelan la determinación de la compositora por reclamar su lugar como compositora en su país de origen, a pesar de que mi argumento demuestra un claro rechazo a su obra, ejemplificado por el hecho de que esta obra no se estrenó hasta 1984. La trayectoria de la Cantata va desde el concurso hasta el estreno mundial en México, y el estreno nacional en Costa Rica más de una década después, la conexión con su media hermana, Graciela Moreno, directora del Teatro Nacional, quien la ayudó discretamente brindándole el espacio para la representación de su obra en varias

El 19 y 21 de octubre de 1984 la EAM-UCR y el Teatro Nacional organizan un homenaje donde se estrena, finalmente en Costa Rica, la *Cantata de la Independencia*. En dicha actividad participaron la Banda Sinfónica de la Escuela de Artes Musicales, la Banda Sinfónica del Programa Juvenil, el Coro Escuela de Artes Musicales y el Coro de Cámara de la Escuela de Artes Musicales, así como los(as) directores(as): Miriam Accame, Juan Manuel Arana, Zamira Barquero, los solistas: Amelia Barquero, soprano y Jorge Luis Acevedo, barítono<sup>16</sup>. No obstante, a pesar de estos reconocimientos, Camacho concluye en su tesis que la compositora continúa fuera de la memoria colectiva de Costa Rica y no es incluida entre sus íconos culturales (Camacho, 2015)<sup>17</sup>.

Se hace necesario, entonces, considerar cómo la música de Rocío Sanz es similar a una “imagen atravesada” que, como indica Andrea Giunta en sus estudios sobre arte latinoamericano, es una “imagen atravesada por el montaje de tiempos heterogéneos, en el que se produce una reconfiguración del presente y del pasado, un pliegue entre historia

---

ocasiones (1984, 1989, 1994), y también, con la creación de un concurso de composición coral en 1976, en el que la compositora ganó otro primer premio con una cantata navideña”. A este respecto, Camacho suma una nota al pie donde explica que esta obra fue: “Her cantata *Sucedió en Belén*, a villancicos selection of Sor Juana Inés de la Cruz and published as *Cinco Villancicos*, is one of the few scores published during her lifetime. Before her death, only the Liga de compositores de México published her music [Su cantata *Sucedió en Belén*, una selección de villancicos escritos por Sor Juana Inés de la Cruz y publicada como *Cinco Villancicos*, esta es una de las pocas partituras publicadas durante su vida. Antes de su muerte, solo la Liga de compositores de México publicó su música]” (Camacho, 2015, pp. 24-25). La traducción es de la autora.

<sup>16</sup> El programa de mano del concierto está conservado en el Centro de Gestión Documental e Investigación (CDGI) del Teatro Nacional de Costa Rica, con la signatura ATNCR-AH-196-197 (Barquero, 2021, p. xvi).

<sup>17</sup> En el original: “Rocío Sanz won two national music competitions in Costa Rica, one in 1971 with her *Cantata a la Independencia* for baritone, choirs, and symphonic band, and another in 1976 with her a capella Christmas cantata *Sucedió en Belén*, published as *Cinco Villancicos* by the Mexican Liga de compositores. Despite these achievements, Rocío Sanz’s continues to remain outside of the collective memory of Costa Rica’s cultural icons. [Rocío Sanz ganó dos concursos nacionales de música en Costa Rica, uno en 1971, con su *Cantata a la independencia* para barítono, coros y banda sinfónica, y otro en 1976, con su cantata navideña a capella *Sucedió en Belén*, publicado como *Cinco Villancicos* por la mexicana Liga de compositores. A pesar de estos logros, Rocío Sanz continúa fuera de la memoria colectiva de los íconos culturales de Costa Rica]” (Camacho, 2015, p. 146).

e imagen” (Giunta, 2020, p. 30, parafraseando a Didi-Huberman). Esta propuesta de Giunta es valiosa para considerar el problema planteado, pues propone pensar “zonas de contacto y campos de simultaneidad” (p. 32). Por un lado, Sanz es excluida del canon interno nacionalista de Costa Rica y, por otro lado, su trabajo plantea preguntas acerca de las estéticas y técnicas compositivas que utilizaba. En ambos casos se hace necesario cuestionar el paradigma teleológico que justifica la necesidad de “nacionalizar” su legado cuando este no fue producido en Costa Rica, así como la necesidad de explicarlo, legitimarlo e insertarlo en el canon externo de las “tendencias de vanguardia”. En este sentido, como indica Giunta, (2020) “la historia no se produce en un lugar y luego se replica en otro” (p. 36). La autora explica:

Al menos desde los años sesenta, y observando el arte en el diagrama que propone su propia historia, en distintas ciudades se experimentaba desde la noción de innovación, de un lenguaje que emergía como nuevo, más allá de que, dotados de los instrumentos de la historia, hoy podamos ver sus rasgos repetitivos (Giunta, 2020, p. 36).

Se confrontan, así, los relatos civilizatorios que, como explica Giunta, perpetúan el proyecto colonial. Un proyecto colonial interno, justificado por el nacionalismo, y externo, por el universalismo. Con la finalidad de conformar una serie de epistemologías y teleologías, este estudio propone pensar las *Piezas breves para cuarteto* como “imagen atravesada”, zona de contacto y campo de simultaneidad, conjunto de sonoridades organizadas por una compositora emigrante. Ella no estaba ni propiamente dentro, ni propiamente fuera de México (y la comunidad internacional con que se relacionaba) o de Costa Rica (y sus contemporáneos). Su legado es, consecuentemente, liminal y demuestra las contradicciones de la apropiación nacionalista y universalista.

En el Archivo Histórico Musical (AHM) se custodian las partituras manuscritas autógrafas que se utilizaron en el estreno de las *Piezas breves*, el 1 de diciembre de 1977, durante el IV Festival Hispano Mexicano de música contemporánea. Sin embargo, no se localizan borradores que permitan analizar el proceso constructivo de la obra<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Lo que se publica en este suplemento es una transcripción de dichos manuscritos autógrafos realizada por Luis Alfaro Bogantes, editor musical del AHM.

**Imagen 3.** Incipit Ms *Pieza breve para cuarteto I* de Rocío Sanz Quirós



Fuente: Archivo Histórico Musical.

**Imagen 4.** Incipit Ms *Pieza breve para cuarteto II* de Rocío Sanz Quirós



Fuente: Archivo Histórico Musical.

Estas partituras manuscritas se conservan acompañadas por las notas mecanografiadas que pudieron servir de borrado al programa del concierto. De este documento puede extraerse la presentación de la compositora de sus *Piezas breves*,

Cuatro piezas breves para cuarteto de cuerdas. Rocío Sanz

Becaria del Conservatorio Chaikovski de Moscú, Rocío Sanz ha sido profesora de la Academia de Danz del INBA y coordinadora de proyectos especiales del Ballet Folklórico de México. Actualmente es jefe de la Discoteca de Radio Universidad, en donde es responsable del Programa Cultural Infantil el Rincón de los niños, que se transmite semanalmente desde 1972, y cuyo éxito motivo [*sic*] de un disco dentro de la serie “Voz viva de México” de la UNAM [Universidad Nacional Autónoma de México], que va ya en su segunda edición. Ha escrito música para numerosas obras de teatro y ballet. Su *Cantata de la independencia centroamericana* (Primer premio en el Concurso del Sesquicentenario, San José, 1971, es una de sus más importantes obras, y estas se han escuchado en México, San José de Costa Rica, Moscú, Londres y Ámsterdam. En marzo de 1976 sus “Canciones de la noche” fueron estrenadas en el Carnegie Hall de Nueva York, y ese mismo año obtuvo el premio único en el Concurso Coral Navideño de San José de Costa Rica.

Al amplio catálogo de Rocío Sanz se agrega hoy una nueva obra: las Cuatro Piezas para Cuarteto de cuerdas, en ellas la autora desarrolla una técnica serial libre. Las dos primeras fueron escritas en 1972. Las dos últimas son de reciente factura, pero siguiendo el espíritu de las anteriores. (Ver imagen 5, párr.1-2)

**Imagen 5.** Texto mecanografía con notas al programa del IV Festival Hispano-Mexicano de música contemporánea de 1 de diciembre de 1977

IV FESTIVAL HISPANO DE MUSICA CONTEMPORANEA  
TERCER CONCIERTO DIC. 1o. 1977

CUATRO PIEZAS BREVES PARA CUARTETO DE CUERDAS. ROCÍO SANZ  
BEGARIA DEL CONSERVATORIO CHAIKOVSKI DE MOSCU, ROCÍO SANZ HA SIDO PROFESORA DE LA ACADEMIA DE DANZA DEL INBA Y COORDINADORA DE PROYECTOS ESPECIALES DEL BALLET FOLKLORICO DE MEXICO. ACTUALMENTE ES JEFE DE LA DISCOTECA DE RADIO UNIVERSIDAD, EN DONDE ES RESPONSABLE DEL PROGRAMA CULTURAL INFANTIL EL RINCON DE LOS NIÑOS, QUE SE TRASMITTE SEMANALMENTE DESDE 1972, Y CUYO EXITO MOTIVO DE UN DISCO DENTRO DE LA SERIE "VOZ VIVA DE MEXICO" DE LA UNAM, QUE VA YA EN SU SEGUNDA EDICION, HA ESCRITO MUSICA PARA NUMEROSAS OBRAS DE TEATRO Y BALLET. SU CANTATA PARA LA INDEPENDENCIA CENTROAMERICANA (PRIMER PREMIO EN EL CONCURSO DEL SESQUICENTENARIO, SAN JOSE, JULIO 1971, ES UNA DE SUS MAS IMPORTANTES OBRAS, Y ESTAS SE HAN ESCUCHADO EN MEXICO, SAN JOSE DE COSTA RICA, MOSCU, LONDRES Y AMSTERDAM. EN MARZO DE 1976 SUS "CANCIONES DE LA NOCHE" FUERON ESTRENADAS EN EL CARNEGIE HALL DE NUEVA YORK, Y ESE MISMO AÑO OBTUVO EL PREMIO UNICO EN EL CONCURSO CORAL NAVIDENO DE SAN JOSE DE COSTA RICA.

AL AMPLIO CATALOGO DE ROCÍO SANZ, SE AGREGA HOY UNA NUEVA OBRA; LAS CUATRO PIEZAS PARA CUARTETO DE CUERDAS, EN ELAS LA AUTORA DESARROLLA UNA TECNICA SERIAL LIBRE. LAS DOS PRIMERAS FUERON ESCRITAS EN 1972. LAS DOS ULTIMAS SON DE RECIENTE FACTURA, PERO SI/ GUIENDO EL ESPIRITU DE LAS ANTERIORES.

QUATATIONS (1976) DE MARIO LAVISTA, PARA CELLO Y PIANO, FUE ESCRITA PARA EL CELLISTA NORTAMERICANO DAVID TOMATZ, A QUIEN ESTA DEDICADA. LA PARTE DEL CELLO ESTA FORMADA CASI EXCLUSIVAMENTE CON CITAS DE DIVERSOS AUTORES: HAVEL, DEBUSSY, TOMAS MARCO, GEORGE CRUMB, BARTOK, YOJI YUASA, WEBERN, BRAHMS, ETC. LAS CITAS SON BREVES, LO QUE LAS HACE PERDER SU CARACTER ANECDOTICO, REFERENCIAL. A LO LARGO DE LA OBRA APARECE CONSTANTEMENTE UN ELEMENTO QUE CUMPLE LA FUNCION DE CENTRO ARMONICO: EL INTERVALO DE QUINTA JUSTA Y SU ENLACE, POR MEDIO DE UN TRITONO, A OTRA QUINTA JUSTA. EL EPIGRAFE QUE ACOMPAÑA A LA PARTITURA ESTA TOMADO DEL CUENTO DE E.A. POE, LA CAIDA DE LA CAS DE USHER.

MARIO LAVISTA ESTUDIO EN EL CONSERVATORIO NAL. DE MUSICA Y EN EL TALLER DE COMPOSICION, EN MEXICO, Y EN PARIS (SCHOLA CANTORUM) Y COLONIA (REHINISCHEMUSIKSCHULE). HA SIDO FUNDADOR DEL GRUPO QUANTA, DE IMPROVISACION MUSICAL, Y ACTUALMENTE IMPARTE LAS CATEDRAS DE COMPOSICION Y LENGUAJE MUSICAL DEL SIGLO XX EN EL CONSERVATORIO NAL. DANIEL CATAN, QUINTETO PARA CONJUNTO INSTRUMENTAL, NACIO EN MEXICO. A LOS 15 AÑOS GANA EL 1er. PREMIO EN EL FESTIVAL DE BATH, INGLATERRA. SE RECIBIO EN FILOSOFIA EN LA UNIVERSIDAD DE SUSSEX, INGLATERRA. EN LA UNIVERSIDAD DE SOUTHAMPTON SE RECIBIO EN MUSICA Y GANO EL 1er. PREMIO DE LA ORQUESTA DE ESE LUGAR. HASTA BECARIO DE LA UNIVERSIDAD DE PRINCETON (1973) EN 1976 RECIBIO EL TITULO DE MASTER OF FINE ARTS EN PRINCETON CON SU OBRA "HETERA ESMERALDA". EL QUINTETO QUE ESCUCHAREMOS FUE ESCRITO EN 1971, Y ESTA MUY RELACIONADO CON LA OBRA DE MILTON BABBIT. EN ESTE QUINTETO LOGRA POR PRIMERA VEZ EL AUTOR CONTROLAR EL RITMO ARMONICO EN SU NIVEL MAS PEQUEÑO. EN LA ESTRUCTURA DE LA OBRA ES FACIL ESCUCHAR 3 SECCIONES, CADA UNA DE LAS CUALES ESTA ENCABEZADA Y DOMINADA POR LAS CARACTERISTICAS DE UN GRUPO INSTRUMENTAL. DESPUES DE LA INTRODUCCION EL PIANO TOMA EL LUGAR DE SOLISTA Y A SU MANERA MOLDEA LA SECCION. LOS ALIENTOS CONTROLAN LA 2a. Y LAS CUERDAS LA 3a. TERMINA LA OBRA CON UNA CODA QUE UNE A LOS INSTRUMENTOS UNA VEZ MAS. CUATRO INTENTOS PARA DAR CON LA SALIDA. PILAR L. URRETA, COREOGRAFA. MUSICA, "LABERINTO" PARA PIANO, DE RODOLFO HALPETER. LA OBRA HA SIDO ESTRUCTURADA MEDIANTE UNA SERIE, 14 UNIDADES DE MOVIMIENTO CON ESQUEMAS DINAMICOS Y ESPACIALES CONTRADICTORIOS, QUE INTERACTUAN ENTRE SI O SE MANTIENEN AISLADOS UNOS DE OTROS. LA SERIE ES RECORRIDA EN ORDENES DISTINTOS, INICIANDO ASI NUEVOS CICLOS DE EXPLORACION PARA DAR CON UNA SALIDA I/ NEXISTENTE EN ESTE LABERINTO IMAGINARIO. LAS CONTRADICCIONES DINAMICAS REITERAN EL PRINCIPIO Y EL FINAL DE CADA UNO DE ESTOS PROCESOS DE BUSQUEDA. PILAR L. URRETA HA SIDO BECARIA POR 2 AÑOS EN EL ~~KUNSTHAUS~~ KUNSTHAUS DE NUEVA YORK. ALBOR, DE TOMAS MARCO, FUE COMPUESTA EN MADRID EN 1970 Y ESTRENADA EN BARCELONA EN NOVIEMBRE DE ESE AÑO. TIENE UN TRATAMIENTO ESTRUCTURAL EN EL QUE LAS MADERAS Y LAS CUERDAS PLANTAN UN DISCURSO MUSICAL CONTRASTADO, ESTATICAMENTE, NEUTRALIZA LOS MULTIPLES DIBUJOS MELODICOS DE LA MADERA, AL TIEMPO QUE EL TANO SEÑALA Y PUNUALIZA MOMENTOS CULMINANTES.

CONCERT DE CARLES SANTOS PARA ACTOR Y CINEA MAGNETICA. OBRA INCLUIDA DENTRO DEL GENERO DEL TEATRO MUSICAL, FUE ESCRITA EN 1973. EL AUTOR INVOLUCA AL PUBLICO ASISTENTE, EN LA OBRA, CONCIENDOLE UN PAPEL SEMEJANTE AL QUE TIENEN EL ACTOR Y LA GRABADORA. SIN EMBARGO ENTRE ESTOS 3 ELEMENTOS (ACTOR, GRABADORA, PUBLICO) ES EL ACTOR EL QUE POSEE LA FUNCION DE ASOCIACION O DISOCIACION DE ESTOS ELEMENTOS. CARLES SANTOS EN VINAHOZ, ESPAÑA Y ADENAS DE COMPOSITOR ES UN DESTACADO PIANISTA.

Archivo Histórico Musical  
Escuela de Artes Musicales  
Universidad de Costa Rica

Fuente: Archivo Histórico Musical.

Este programa también documenta cómo las dos *Piezas breves para cuarteto* de Rocío Sanz abren el “Tercer concierto” del festival, seguidas por *Quotations* (1976) para cello y piano de Mario Lavista, el *Quinteto para conjunto instrumental* de Daniel Catalán, *Cuatro intentos para dar con la salida* de la bailarina y coreógrafa Pilar L. Urreta (sobre la obra *Laberinto* para piano de Rodolfo Halffter), *Albor* (1970) de Tomás Marco y *Concert* para actor y cinta magnetofónica de Carles Santos (1973).

En el breve fragmento se indica cómo la compositora “desarrolla una técnica serial libre”. Esto sintoniza con el problema planteado debido a que, como indica Eduardo Herrera en su estudio sobre el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales - CLAEM (1962-1971) de Buenos Aires (Argentina), la dicotomía entre “experimentalismo” estadounidense y “vanguardismo” europeo fue entendido por compositores y compositoras latinoamericanas como “tendencias” que les eran contemporáneas y como una posición “de avanzada” (Herrera, 2018, p. 23). Herrera explica que,

*For many of the composers, the musical avant-garde was a subversive and emancipatory way to be in the world, a challenge to previous ways of music making and thinking. Through avant-garde compositions they expressed their adherence to the feeling of nonconformity with the existing limits of what was considered mainstream classical music. On another level, participating in the musical avant-garde signified the successful incorporation of their works into contemporary trends of composition. Writing avant-garde music was an indication that the composers were well-informed and up to date. A negotiation was therefore taking place between strategic professional tactics to keep one's work current and personal committed beliefs in the liberating power of the 1960's avant-garde vis-à-vis a field of cultural production. The word “experimentalism” was used as a polysemic sing that stood for multiple approaches to navigate that field, particular ways of music making, and an array of sounds that were perceived as pushing the boundaries of the more habitual soundscapes of contemporary classical music. [Para muchos de los(as) compositores(as), la vanguardia musical fue una forma subversiva y emancipadora de estar en el mundo, un desafío a las formas anteriores de hacer y pensar música. A través de composiciones de vanguardia, expresaron su adhesión al sentimiento de inconformidad con los límites existentes de lo que se consideraba música clásica convencional. En otro nivel, participar en la vanguardia musical significó la exitosa incorporación de sus obras a las tendencias compositivas contemporáneas. Escribir música*

de vanguardia fue un indicio de que los(as) compositores(as) estaban bien informados(as) y actualizados(as). Por lo tanto, se estaba negociando con tácticas profesionales estratégicas para mantener vigente el trabajo y las creencias personales comprometidas con el poder liberador de las vanguardias de los años sesenta frente al campo de la producción cultural. La palabra “experimentalismo” se usó como un canto polisémico que representaba múltiples enfoques para navegar en ese campo, formas particulares de hacer música y una variedad de sonidos que se percibían como empujando los límites de los paisajes sonoros más habituales de la música clásica contemporánea] (Herrera, 2018, pp. 23-24)<sup>19</sup>.

El IV Festival Hispano-Mexicano de música contemporánea celebró diez ediciones entre 1973 y 1983 (Moro, 2012). Era coordinado por la pianista y compositora mexicana María del Pilar Alicia Urreta Arroyo (1930-1986) y por el compositor español Carlos Cruz de Castro (1941). Recuérdense que le precedía el Festival de Música de América y España (1964-1970), cuyo objetivo era generar encuentros e intercambios entre compositores(as), intérpretes y críticos(as) musicales de diversos países latinoamericanos y Estados Unidos, Canadá y España, de igual manera que los Festivales Iberoamericanos celebrados en Barcelona en 1929 (Moro, 2012). Tanto estos festivales como el CLAEM propiciaron espacios para pensar y hacer música contemporánea.

En su artículo publicado en *El país* el 8 de enero de 1977, previo a la cuarta edición del Festival en la que participará Rocío Sanz, Carlos Cruz de Castro informa:

Los diferentes géneros, anteriormente descritos<sup>20</sup>, tuvieron su representatividad en las obras de los siguientes compositores: Federico Ibarra, Ramón Barce, Mario Kuri Aldana, Angel Oliver, Raúl Ladrón de Guevara. Francisco Estévez, Armando Lavalle, Rodolfo Halffter, Lan Adomián, Jesús Villa Rojo, Juan Herrejón, Tomás Marco, Héctor Quintanar, Claudio Prieto, Mario Lavista, Andrés Lewin Richter. Manuel Enríquez, Alicia Urreta y Carlos Cruz de Castro. Por lo que respecta a los intérpretes y participantes, pertenecieron, en general, a la Orquesta Sinfónica Nacional; Orquesta del Estado de México; Solistas de la Compañía Nacional de Opera [Sic]; bailarines

---

<sup>19</sup> La traducción es de la autora.

<sup>20</sup> Anteriormente informa: “obras de conjunto instrumental, teatro musical en sus diferentes facetas, pianística, electrónica, instrumentos a solo y danza” (Cruz de Castro, 1977, párr. 3).

solistas de la Sección Contemporánea del Ballet Folklórico de México: bailarines solistas del *Grupo Quanta*; la participación de la bailarina y coreógrafa Pilar Urreta que pertenece a la escuela de danza de Alvin Nikolais, en Nueva York; las diapositivas de William Murray; los bocetos del pintor Gonzalo Ceja, y la participación especial de *Chiquito de Triana*.

Si el primer festival lo constituyó un homenaje a Rodolfo Halffter, con la interpretación de sus obras, y en el segundo se estrenó mundialmente la ópera de cámara *El Romance de Doña Balada*, de Alicia Urreta, en este, tercero, se ha rendido homenaje al primer centenario de Manuel de Falla con el estreno de cinco obras, de otros tantos compositores, compuestas para tal fin y dedicadas a Falla como ofrenda de la música de vanguardia y por consiguiente también, del «III Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea» que, camino a su institucionalización, contó con el patrocinio de la Sociedad de Autores y Compositores de México, Ballet Folklórico de México y de la Promoción Cultural Pedro Domecq de México (Cruz de Castro, 1977, párr. 5 y 6).

Cruz de Castro no menciona a Rocío Sanz, pero sí a otras personas con las que compartirá programa como Mario Lavista, Tomás Marco o Pilar Urreta, así como a la Sociedad de Autores y Compositores de México, de la cual forma parte Sanz, y al Ballet Folklórico de México que coordinaba (Acevedo, 2001). Se identifican así redes de influencia y socialización profesional que requieren mayor investigación, pero que se considera pertinente señalar en este estudio.

Una vez contextualizada la obra debe preguntarse a qué se refiere Rocío Sanz cuando afirma que en las *Piezas breves* “desarrolla una técnica serial libre”. Con relación a ello es importante explicar, como indica Pierre Boulez, que

El universo de la música, hoy, es un universo *relativo*; por ello entiendo: un universo en el cual las relaciones estructurales no se definen de una vez por todas según criterios absolutos, sino que, por el contrario, se organizan según esquemas variables.

Este universo ha nacido de la ampliación de la noción de serie; ... el germen de la creación de una jerarquía fundada sobre ciertas propiedades psico-fisiológicas acústicas, dotada de una selectividad más o menos grande, con vistas a organizar un conjunto FINITO de posibilidades creativas vinculadas entre sí por afinidades

predominantes con relación a un carácter dado; este conjunto de probabilidades se deduce de una serie inicial a través de un engendramiento FUNCIONAL, es decir, que la serie no es mera alineación de un cierto número de objetos, permutados según un dato numérico restrictivo (Boulez, 2009, pp.57-58).

No obstante, en las *Piezas breves* no se identifican series, sino motivos atonales articulados en frases polifónicas como en los primeros experimentos dodecafónicos. Consecuentemente, como indica Boulez en relación con la composición serial, se hace necesario considerar cómo la “dialéctica de la composición” basada en la interacción de “todos los componentes del dato sonoro bruto: altura, duración, intensidad, timbre” según las categorías de “valor absoluto”, “Valor relativo” y “Densidad fija”<sup>21</sup> (Boulez, 2009, pp. 59-61) es aplicada con “libertad” por Sanz.

No es el propósito de este estudio proponer un análisis exhaustivo de la obra. No se pretende tampoco proponer una lectura única de la obra según un modelo de análisis concreto, pero debe señalarse que Sanz habla de “serialismo libre” y su afirmación parece ser una declaración estética más que un proceso técnico estricto.

Tal y como indica Giunta, esto puede considerarse como una reconfiguración de lo que se entiende como un “capital de dispositivos acumulados en los momentos prebélicos” (2020, p. 53). Sanz está pensando las “tendencias” que le son contemporáneas, al hacerlo se posiciona frente a una comunidad hispano-mexicana que desea ser tomada en consideración como creadora y no solo como portadora o continuadora de las músicas “de avanzada” según dicta el canon euro-anglo-céntrico. Esto es especialmente relevante para las preguntas que plantea esta publicación, ya que invita a la comunidad nacional e internacional a pensar en el legado de Rocío Sanz Quirós y a interpretar su música.

### **Continuar estudiando e interpretando la música de Rocío Sanz Quirós**

Las *Piezas breves para cuarteto* fueron reestrenadas el 1 de febrero de 2019 por el Bleecker String Quartet en la Americas Society de Nueva York durante el evento *SoundArt: From Costa Rica to NYC*<sup>22</sup>. Esto fue posible gracias a la colaboración del AHM con el violista

---

<sup>21</sup> Resaltado del original.

<sup>22</sup> Se publica junto a este suplemento el video del re-estreno de las *Piezas breves para cuarteto* realizado en la Americas Society: <https://www.youtube.com/watch?v=VyJvLo3R3Sg>

costarricense Edmundo Ramírez y al apoyo del programa *Composers Now*, coordinado por la compositora y directora Tania J. León. El programa incluyó el segundo movimiento del *Cuarteto para cuerdas No. 1* de Pilar Aguilar, *La arquera* para cuerdas de Valeria Bregón, *Espino blanco* para viola d' amore y electrónica de Susan Campos Fonseca, *Ocho Piezas y un Epílogo para guitarra* de Carlos José Castro Mora, las *Piezas breves para cuartero* de Rocío Sanz Quirós, *Electronic Cumbia y Bri-Bri Song Mix* para electrónica y cuerdas de Edmundo Ramírez y Manny Oquendo<sup>23</sup>.

El AHM, fundado 1993, reafirma con su labor el compromiso de la EAM-UCR con el patrimonio y las músicas vivas de Costa Rica. Las *Piezas breves para cuartero* de Rocío Sanz son un ejemplo de la diversidad de nuestras historias sonoras. El legado de Sanz demuestra cómo la condición emigrante transforma los mundos que habita, pero también los problemas que plantea al evidenciar el colonialismo interno y externo, presente en los relatos historiográficos.

---

<sup>23</sup> Programa: <https://www.as-coa.org/events/soundart-costa-rica-nyc>

## Referencias

- Acevedo, J. L. (2001). Sanz, Rocío. *Oxford Music Online*. Recuperado de <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045170>
- Barquero, Z. (2021). Nota premilinar. En Sanz, R., Bares, A. (ed. crítica). *Suite de Ballet para orquesta; Suite Hilos para cuerda; y, Suite de Palenque para cuerdas*. (pp. ix-xvii). San José: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Boulez, P. (2009). *Pensar la música hoy*. Murcia: Colección de Arquitectura.
- Camacho, T. (2015). *Rocío Sanz (1934-1993): A Different Kind Of Story A Costa Rican Composer Living in Mexico*. (Dissertation resented to the Faculty of Graduate School of The University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor in Philosophy). Recuperado de <https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/31591>
- Campos, S. (2012). Europa de(s)localizada: cervantismo musical y utopía en Las América. *Bolentín Música. La Habana: Casa de Las Américas*, (33), 23-44. Recuperado de <http://www.casa.co.cu/publicaciones/boletinmusica/33/tematicos.pdf>
- Campos, S. (2017). La escucha profunda, una práctica sonora. *Inquire Mag*. Recuperado de <https://inquiremag.com/feminoise-latinoamerica-la-escucha-profunda-una-practica-sonora/>
- Chacón, V. (12 de enero de 2021). Calendario lanza a la luz a mujeres constructoras de identidad con la música. *Semanario universidad*. [Periódico en línea]. Recuperado de <https://semanariouniversidad.com/cultura/calendario-lanza-a-la-luz-a-mujeres-constructoras-de-identidad-con-la-musica/>
- Cruz de Castro, C. (8 de enero de 1977). III Festival Hispano Mexicano de Música Contemporánea. *El país*. [Periódico en línea]. Recuperado de [https://elpais.com/diario/1977/01/09/cultura/221612406\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1977/01/09/cultura/221612406_850215.html)
- Fernández de Utibarri, R. (7 de abril de 1981) Rocío Sanz, una desconocida en su tierra. *La Nación*, p. 2B [Archivo personal de Zamira Barquero. Álbum de recortes de la compositora.]

- Flores Zeller, B. & Acevedo, J. (2002). Costa Rica. En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta y J. López-Galo (eds.) *Diccionario de música Española e Hispanoamericana*. (pp. 122-135). Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores,
- Flores Zeller, B. (1979). *Sonoridades ordenadas sistemáticamente*. San José, Costa Rica: Editorial Universidad de Costa Rica.
- Flores Zeller, B. (2002). Sanz, Rocío. En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta y J. López-Galo (eds.) *Diccionario de música Española e Hispanoamericana*. Madrid: Fundación Autor-Sociedad General de Autores y Editores, p. 812.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Herrera, E. (2018). That's Not Something to Show in a Concert: Experimentation and Legitimacy at Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales. En A.R. Minutti, E. Herrera y A. Madrid (eds.) *Experimentalisms in practice*. (pp. 21-48). New York: Oxford University Press.
- La Nación. (2 de mayo de 1993). Rocío en la memoria. [Imagen]. *La Nación*, ÁNCORA, año XXII, 19 [con textos de Jacques Sagot, César Valverde y Graciela Moreno], p. 3D.
- La Nación. (7 de julio de 1971). "Coloquio y Concierto. ¡Por primera vez en Costa Rica!". *La Nación*. p. 84.
- Madrid, A. L. (2005). *Los sonidos de la nación moderna: música, cultura e ideas en el México posrevolucionario, 1920-1930*. La Habana: Premio de Musicología Casa de las Américas.
- Moro, D. (2012). El Festival de Música de América y España (1964-1970). Intercambios musicales entre las dos orillas. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 24, 143-173. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58992>
- Oliveros, P. (13 de septiembre de 1970). And Don't Call Them 'Lady' Composers. *The New York Times*. [Periódico en línea]. Recuperado de: [https://www.nytimes.com/1970/09/13/archives/and-dont-call-them-lady-composers-and-dont-call-them-lady-composers.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/1970/09/13/archives/and-dont-call-them-lady-composers-and-dont-call-them-lady-composers.html?_r=0)

Sanz, R. (1972-1976). *Piezas breves para cuarteto*. Folios 1 a 9 [Archivo Histórico Musical, Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica].

Schonberg, H. C. (28 de febrero de 1981). Howard Hanson is dead; composer and teacher. *The New York Times*. [Periódico en línea]. Recuperado de <https://www.nytimes.com/1981/02/28/obituaries/howard-hanson-is-dead-composer-and-teacher.html>

Swed, M. (25 de junio de 2004). Leonard Stein, 87; Schoenberg Institute Chief, Pianist, Teacher. *Los Angeles Times*. [Periódico en línea]. Recuperado de <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2004-jun-25-me-stein25-story.html>

# Piezas breves para cuarteto (partitura y partes)

## *Piezas breves for string quartet*

Rocío Sanz Quirós

### Piezas breves para cuarteto

Partitura

Rocío Sanz Quirós  
(1934-1993)

#### I

M.M. ♩ = 72

The image displays the first seven measures of a string quartet score. The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-6) shows the Viola and Cello parts starting with a forte (*f*) dynamic, while the Violin I and II parts are silent. The second system (measures 7) shows all four instruments playing with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as stems, beams, slurs, and dynamic markings.

©Universidad de Costa Rica

Partitura

Piezas breves para cuarteto

2

**A**

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

[*mf*]  
[(*mf*)]  
[(*mf*)]  
[(*mf*)]  
[(*mf*)]

19

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*p*  
[*p*]  
[*p*]  
[*p*]

©Universidad de Costa Rica

Partitura

Piezas breves para cuarteto

3

**B**

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

©Universidad de Costa Rica



Partitura

Piezas breves para cuarteto

5

Musical score for measures 39-42. The score is for a quartet consisting of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 39 starts with a treble clef and a key signature change to one flat (Bb). The first violin part (Vln. I) has a 'V' above the staff. The second violin part (Vln. II) has a 'V' above the staff. The viola part (Vla.) has a 'V' above the staff. The cello part (Vc.) has a 'V' above the staff. The score includes dynamic markings of *f* (forte) in measures 40, 41, and 42. There are also hairpins indicating dynamics in measures 40 and 41.

Musical score for measures 43-46. The score is for a quartet consisting of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 43 starts with a treble clef and a key signature change to one flat (Bb). The first violin part (Vln. I) has a 'V' above the staff. The second violin part (Vln. II) has a 'V' above the staff. The viola part (Vla.) has a 'V' above the staff. The cello part (Vc.) has a 'V' above the staff. The score includes performance instructions: 'pizz.' (pizzicato) for the second violin in measure 44, 'arco' (arco) for the second violin in measure 45, and 'sul pont.' (sul ponticello) for the cello in measure 45. The score ends with a double bar line in measure 46.

©Universidad de Costa Rica

Partitura

Piezas breves para cuarteto

6

## II

M.M. ♩ = 60

Musical score for measures 1-5 of piece II. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked M.M. ♩ = 60. The dynamics are marked [mp]. The Vln. I and Vln. II parts are mostly rests. The Vla. part begins with a melodic line starting on G2. The Vc. part begins with a bass line starting on G2. There are some accents (V) and slurs in the lower parts.

Musical score for measures 6-9 of piece II, marked with a circled A. The score is for four instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The time signature changes to 2/4. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics are marked [mp]. The Vln. I part begins with a melodic line starting on G4. The Vln. II part begins with a melodic line starting on G4. The Vla. part begins with a melodic line starting on G4. The Vc. part begins with a bass line starting on G2. There are some accents (V) and slurs in the lower parts.

©Universidad de Costa Rica

Partitura

Piezas breves para cuarteto

7

Musical score for measures 10-13. The score is for a string quartet with four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. A box labeled 'B' is placed above measure 11. The dynamic marking *[mf]* is present in each staff. The Vln. I part features a melodic line with slurs and accents. The Vln. II part has a more rhythmic accompaniment. The Vla. part provides harmonic support with sustained notes. The Vc. part has a simple bass line.

Musical score for measures 14-17. The score continues with the same four staves. Measure 14 starts with a dynamic marking of *f*. Measure 15 includes the instruction *poco rit.*. Measure 16 includes the instruction *a tempo*. The Vln. I part has a melodic line with slurs and accents. The Vln. II part has a rhythmic accompaniment. The Vla. part provides harmonic support with sustained notes. The Vc. part has a simple bass line.

©Universidad de Costa Rica

Partitura

Piezas breves para cuarteto

8

Musical score for measures 18-22. The score is for a string quartet with four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 18 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Vln. I part has a melodic line with slurs and accents. The Vln. II part has a harmonic accompaniment. The Vla. part has a harmonic accompaniment. The Vc. part has a harmonic accompaniment. Above measure 22, there is a marking "2a volta al  $\text{C}$ " with a circled C. Above measure 23, there is a marking "V".

Musical score for measures 23-27. The score is for a string quartet with four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. Measure 23 starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Vln. I part has a melodic line with slurs and accents. The Vln. II part has a harmonic accompaniment. The Vla. part has a melodic line with slurs and accents. The Vc. part has a melodic line with slurs and accents. Above measure 27, there is a marking "pizz." and "[mf]". Above measure 28, there is a marking "pizz." and "[mf]". Above measure 29, there is a marking "V".

©Universidad de Costa Rica

Musical score for measures 29-34. The score is for a quartet consisting of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measure 29 begins with a repeat sign. The Violin I part features a melodic line with a 'pizz.' (pizzicato) instruction and an 'arco' (arco) instruction. The Violin II part plays chords with a '(pizz.)' instruction. The Viola part plays a rhythmic pattern with a 'pizz.' instruction. The Violoncello part plays a melodic line with an 'arco' instruction. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score for measures 35-39. The score is for a quartet consisting of Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). All instruments play a triplet pattern starting at measure 35. The Violin I part includes a dynamic marking of *f* (forte). The Violin II part also includes a dynamic marking of *f*. The Viola part includes a dynamic marking of *f*. The Violoncello part includes a dynamic marking of *f*. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Violin I

# Piezas breves para cuarteto

Rocío Sanz Quirós  
(1934-1993)

## I

M.M. ♩ = 72

**A**

**B**

**C**

**D**

©Universidad de Costa Rica

Violin I

Piezas breves para cuarteto

2

## II

M.M. ♩ = 60

**A**

*mp* *mf*

**B**

*(mf)*

*f* *poco rit.* *a tempo*

2a volta al **C**

*pizz.* *pizz.* *arco*

*mf*

*f*

©Universidad de Costa Rica

Violin II

# Piezas breves para cuarteto

Rocío Sanz Quirós  
(1934-1993)

## I

M.M.  $\text{♩} = 72$

*mf*

**A**

*(mf)*

**B**

*p* *f*

**C**  $\text{♩} = 100$   
*più mosso*  
*p*

*mf*

**D**

*(mf)* *f*

*pizz.* *arco*

©Universidad de Costa Rica

Violín II

Piezas breves para cuarteto

2

## II

M.M. ♩ = 60 A

B

*mp* *mf* *poco rit.* *f*

*a tempo* *mf* *pizz.*

2da volta al C

*arco* *f*

Viola

# Piezas breves para cuarteto

Rocío Sanz Quirós  
(1934-1993)

## I

M.M. ♩ = 72

*f* *mf*

**A**

*(mf)* *p*

**B** **C** ♩ = 100  
*più mosso*

*f* *p*

**D**

*mf* *(mf)* *f*

©Universidad de Costa Rica

Viola

Piezas breves para cuarteto

2

### II

M.M. ♩ = 60

*mp*

**A** **B**

*mf* (*mf*)

*poco rit.* *a tempo*

2da volta al

*f*

**C**

*mf*

*pizz.* *arco*

*f*

3 3

Cello

# Piezas breves para cuarteto

Rocío Sanz Quirós  
(1934-1993)

## I

M.M. ♩ = 72

*f* *mf*

**A**

8

17

*(mf)* *p*

**B** **C** ♩ = 100 *p*  
*più mosso*

32

**D**

37

*mf* *(mf)* *f*

42

*sul pont.*

©Universidad de Costa Rica

Cello

Piezas breves para cuarteto

2

## II

M.M. ♩ = 60

*mp*

**A** **B**

*< mf* *(mf)* 2da volta al

*poco rit.* *a tempo* §

*f*

**C**

*mf*

arco pizz.

28

arco *f* 3 3 3

©Universidad de Costa Rica

## Notas a esta transcripción

### *Notes to the musical edition*

Luis Alfaro Bogantes<sup>24</sup>  
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.

#### Piezas breves para cuarteto I

- C. 16 | Violín 1
  - Se agrega indicación *mf*
- C. 17 | General.
  - Se agrega indicación *mf* entre paréntesis, ya que el regulador al final de la repetición no indica dinámica de cierre.
- C. 21 | Violín 2, viola y violoncello.
  - Se agrega indicación *p* de acuerdo con lo encontrado en violín 1, ya que el regulador al final de la sección repetida no es coherente sin un cambio de dinámica previo.
- C. 38 | General
  - Se agrega indicación *mf* entre paréntesis, ya que por la repetición la segunda vez que se ejecuta la sección el regulador posterior no tendría sentido.
- C. 45 | General
  - Ritmos escritos no corresponden con métrica encontrada.
- C. 46 | violín 2

---

<sup>24</sup> Transcriptor, investigador y editor musical del Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Correo: [luis.alfarobogantes@ucr.ac.cr](mailto:luis.alfarobogantes@ucr.ac.cr)

- Se agrega indicación “arco”, ya que para poder sostener la sonoridad en la figura rítmica escrita se debe ejecutar de esta forma.

### ***Piezas breves para cuarteto II***

- Cc. 1 y 7 | General
  - Se cambia indicación de dinámica de *mf* a *mp*, esto para realizar correcciones posteriores en el orden de las indicaciones de dinámicas.
- C. 10 | General
  - Se agrega indicación de dinámica *mf*, ya que el regulador previo no indica dinámica de llegada.
- C. 10 | violín 2
  - Se elimina silencio de semicorchea en primer pulso, ya que no calza dentro de la cantidad de tiempos del compás.
- C. 11 | General
  - Se agrega indicación de dinámica *mf* entre paréntesis, ya que al final de la sección por repetir la dinámica de finalización es *f* y antes de la repetición es *mf*.
- C. 28 | Violines 1 y 2
  - Se agrega indicación de dinámica *mf*, ya que lo escrito no es congruente con lo encontrado en la viola y el violoncello.
- C. 28 | Violín 1
  - En la partitura de violín 1 se encuentran *staccatos* en las semicorcheas, estos no se encuentran en la partitura general. Se decide mantenerlos, ya que también se encuentran en el violín 2.
- C. 30 | Violín 2
  - Indicación “pizz.” se coloca entre paréntesis.

## Piezas breves para cuarteto (video)<sup>25</sup>

### *Piezas breves for String quartet*

Bleecker String Quartet

Puede visualizar la interpretación de *Piezas breves para cuarteto* de Rocío Sanz, por el Bleecker String Quartet [aquí](#).

---

<sup>25</sup> Americas Society/Council of the Americas. (1 de febrero de 2019). *Piezas Breves (Rocío Sanz Quirós) performed at Americas Society on 2/1/19*. (Grabación en vivo). [Video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=VyJvLo3R3Sg>