

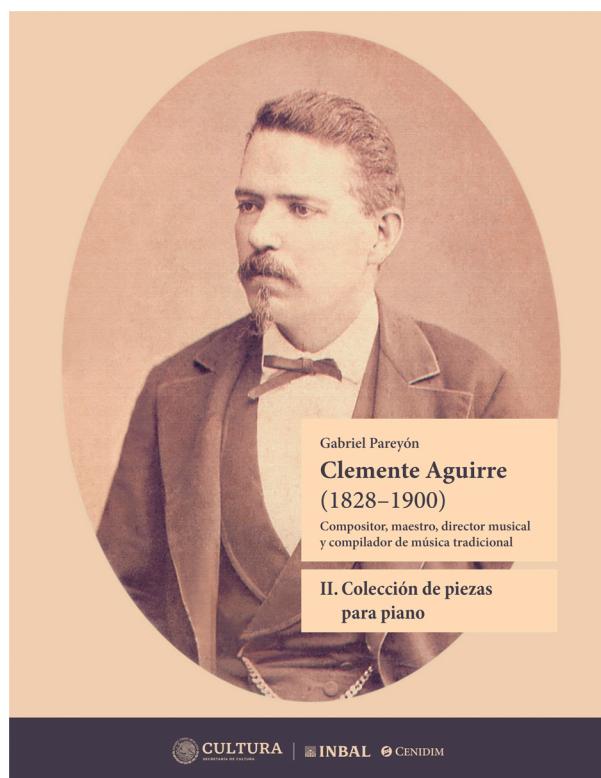


CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de Investigación y Educación Artística
del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura



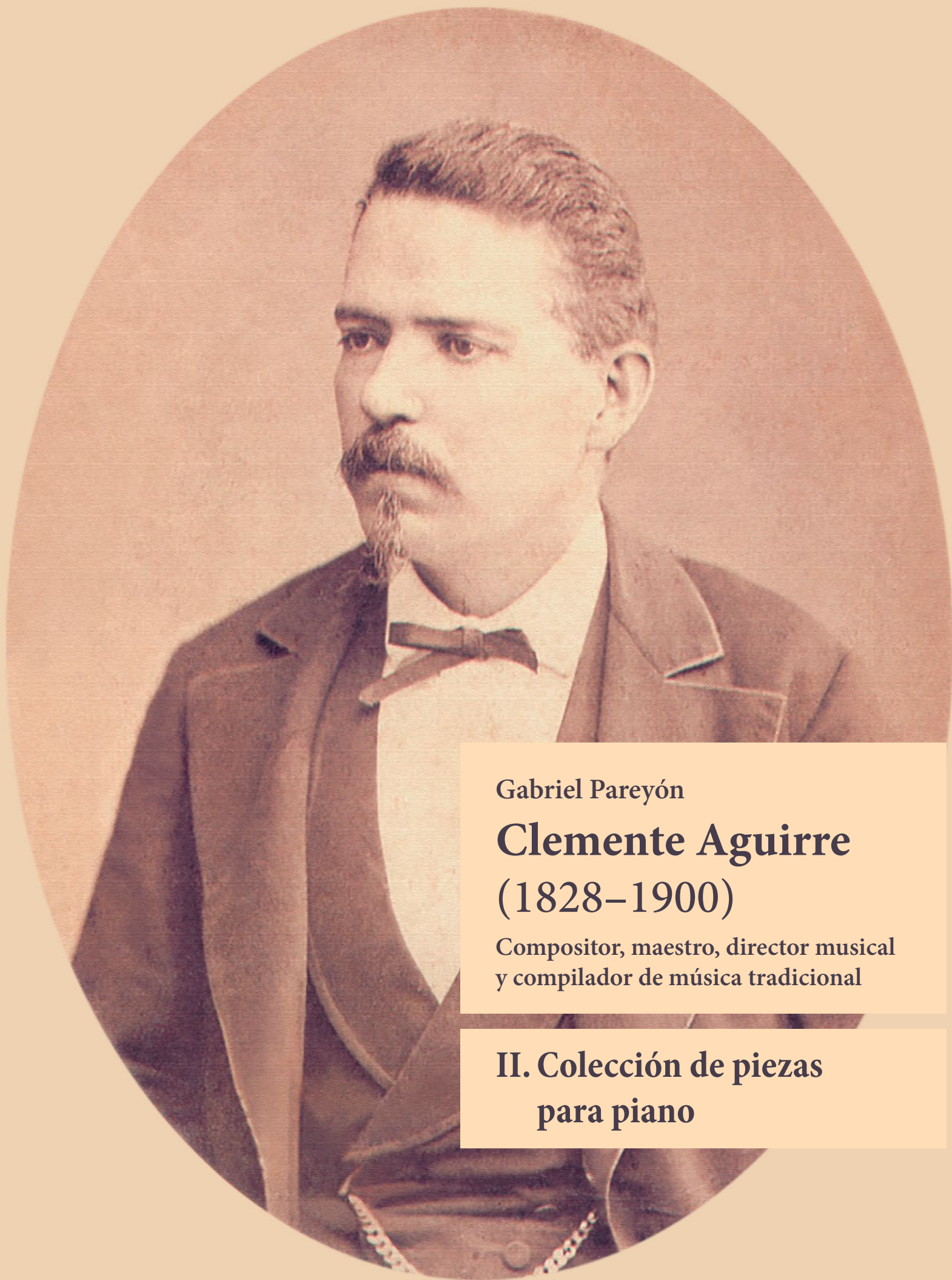
CENIDIM

www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Formato digital para uso educativo son fines de lucro

Cómo citar este libro:

Pareyón, Gabriel, *Clemente Aguirre (1828-1900). Compositor, maestro, director musical y compilador de música tradicional. II. Colección de piezas para piano*. México: Secretaría de Cultura, INBAL, Cenidim, 2023, 88 p.



Gabriel Pareyón

Clemente Aguirre

(1828–1900)

Compositor, maestro, director musical
y compilador de música tradicional

II. Colección de piezas
para piano



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CENIDIM

Clemente Aguirre (1828–1900)

*Compositor, maestro, director musical
y compilador de música tradicional*

Estudio biográfico e histórico,
y edición de partituras para piano,
piano y canto, y banda sinfónica

II. Colección de piezas para piano

Edición para el intérprete

ESTUDIOS E INVESTIGACIONES

Gabriel Pareyón

Clemente Aguirre
(1828–1900)

*Compositor, maestro, director musical
y compilador de música tradicional*

II.

Colección de piezas para piano

Edición para el intérprete

Primera edición *Clemente Aguirre (1828–1900)*.
Compositor, maestro, director musical y compilador de música tradicional.
II. Colección de piezas para piano, 2023

Producción:
Secretaría de Cultura
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Flor Moyao Gutiérrez / Diseño y formación
Carlos Andrés Aguirre Álvarez / Corrección de estilo

D. R. © 2023 de *Clemente Aguirre (1828–1900)*.
Compositor, maestro, director musical y compilador de música tradicional.
II. Colección de piezas para piano
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura /
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical
“Carlos Chávez” (CENIDIM)
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n,
colonia Chapultepec Polanco, alcaldía
Miguel Hidalgo, C. P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición son
propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de la
Secretaría de Cultura.



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons Atribución 2.5 México (CC BY 2.5). Para ver una copia de esta licencia visite: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>. Puede ser utilizada con fines educativos, informativos o culturales siempre que se cite la fuente y se respeten a cabalidad los derechos morales de los autores involucrados. Disponible para su acceso abierto en: <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/2894>

ISMN: 979-0-60015-000-7

Hecho en México



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Para Rubén Rodríguez García,
amigo, mentor, colaborador.

Índice

Crerios editoriales	13
Colección de piezas para piano de Clemente Aguirre.	25
<i>A Hidalgo</i>	27
<i>Al ver tus ojos</i>	31
<i>Cantares del corazón</i>	33
<i>Ecos de México</i>	37
<i>Elena</i>	42
<i>El iris</i>	44
<i>El son de la lira</i>	47
<i>En las playas del Pacífico</i>	53
<i>Flor de Esperanza</i>	58
<i>Hasta más ver!</i>	62
<i>Elvira</i>	63
<i>Jota Estudiantina</i>	64
<i>La banda roja</i>	67
<i>La Pasión</i>	69
<i>La Potosina</i>	71
<i>Las Flores de Puebla</i>	74
<i>La Tlaxcalteca</i>	79
<i>Los pollos tepiqueños</i>	83
<i>Ysabel</i>	85

Contenido del tomo III

Colección de jarabes, sones y cantos populares, tal y como se usan en el Estado de Jalisco, recopilados por Clemente Aguirre, seguidos de Dos Jarabes, de Jesús González Rubio (1804–1874)

Contenido del tomo IV

Obra de Clemente Aguirre para banda sinfónica



CLEMENTE AGUIRRE.

Litografía de J. M. Iguíniz, Guadalajara, *ca.*1888, repr. en Villa Gordoia, 1888.

Criterios editoriales

El primer objetivo de la presente edición es enmendar, ampliar y perfeccionar la edición de las piezas para piano recopiladas en el segundo volumen de la investigación desarrollada en el CENIDIM, entre 1995 y 1997 (Pareyón, *Clemente Aguirre: Colección de piezas para piano*, INBA, Ciudad de México, 1998; 61 pp.). En este caso se privilegia la lectura práctica de la música, a efecto de facilitar su estudio, ya que el lector idóneo de este material es el pianista; ya sea el experto en historia de la música mexicana, o bien el estudiante que desea aprovechar las cualidades didácticas de algunas de estas composiciones (por citar ejemplos muy concretos: *Al ver tus ojos*, *En las playas del Pacífico*, *La banda roja*, *Los pollos tepiqueños* o *Ysabel*, con evidentes virtudes pedagógicas para distintos niveles de estudio).

No se repite la información sobre estas obras que ya se presenta en el primer tomo de la presente edición, por ejemplo los aspectos históricos, descriptivos y analíticos de la música; ni tampoco los poemas de las dos piezas con voz (el himno *A Hidalgo* y la *Jota Estudiantina*), cuyos versos aparecen en su formato literario original, en el apartado acerca de la música vocal de Aguirre, en la segunda parte de dicho primer tomo.

La revisión cuidadosa de los planteamientos armónico-melódicos en el corpus que integra este segundo volumen, arroja una conclusión importante que también es materia tratada al detalle en el primer tomo: la música de Clemente Aguirre muestra una tendencia estilística al emplear cadencias o pasajes con modulaciones y dudosos acordes de paso, con el objetivo de crear efectos de ambigüedad en la escucha, que terminan resolviéndose en arquetipos tonales (casi siempre acordes fundamentales en primera posición). Los casos que se prestan a confusión son comentados en las siguientes notas editoriales para cada pieza, enlistadas por orden alfabético de los títulos. En este contexto también se presentan observaciones y aclaraciones sobre los manuscritos y ediciones originales, con llamadas *in situ* entre los sistemas de las partituras (*i.e.*, no al pie de página), para informar al intérprete oportunamente y sin saltos, acerca de diferencias con las fuentes primarias, usualmente derivadas de descuidos editoriales o de sutiles omisiones del propio compositor.

Un criterio importante para la claridad de la lectura musical es que en varias de las obras de Aguirre la melodía asciende hasta escribirse por completo fuera del pentagrama. En cambio, en esta edición se emplean líneas de octava alta (y su terminación con el término convencional *loco*, *i.e.* “[al] lugar”). En cuanto a la elección de fuentes

tipográficas y simbología musical, se intenta buscar el mayor apego respecto de la convención vigente en tiempos de Aguirre, para lo cual también han servido de guía las ediciones antiguas de Wagner y Levien, y H. Nagel Sucesores, puesto que las ediciones de Eusebio Sánchez comúnmente presentan errores que caracterizan a un editor no especializado en la publicación de música impresa.

En las siguientes notas editoriales se emplean las siguientes convenciones de abreviación: “mano derecha” se abrevia m.d., y “mano izquierda”, m.i., en tanto que la palabra “compás” se abrevia c. (plural cc.) cuando precede números de compás. Igualmente, siguiendo la convención de edición musical de carácter histórico, las añadiduras suplementarias sobre fuentes primarias y secundarias (o sea manuscritos originales y ediciones antiguas) se escriben entre corchetes. Tales añadiduras tienen la finalidad de aclarar puntos de confusión en las fuentes documentales, enmendar equívocos cuya solución se considera obvia, así como enriquecer la información útil para el intérprete, con fundamento en la documentación disponible. En este sentido tiene la mayor importancia consultar la sección 3.3.3. *Música para piano*, del primer volumen de la presente investigación, de modo que el intérprete pueda ser abastecido de suficientes datos para conceptualizar mejor su objeto de estudio. Asimismo se recomienda consultar el Apéndice de dicho primer volumen, con detalles sobre las ediciones y manuscritos musicales de Aguirre.

Por convención histórico-musical, los términos italianos *Segno*, *Trio* y *Coda* se conservan en ese idioma, respetando la escritura original del compositor (por lo cual se evita escribir *Trío*, en castellano). Los nombres genéricos en alemán y otras lenguas del norte de Europa (mazurka, polka, redowa, schottisch, waltz) se castellanizan: mazurca, polca, redova, chotis, vals.

A Hidalgo (1857), himno patriótico

El manuscrito original de este himno, que desde 2017 resguarda el Fondo Reservado del CENIDIM, y el cual procede de la mano de Clemente Aguirre, es de sobresaliente pulcritud y ortodoxia musical. Solamente cabe señalar lo siguiente: en el c. 19, m.d., tercer tiempo, el manuscrito omite el sostenido en el si comprendido entre los dos fa; es un obvio olvido del compositor, pues el sostenido sí aparece en la m.i., en el intervalo correspondiente, si# – la. Otra omisión semejante es la del becuadro para el mi natural en el tercer tiempo de la melodía (m.d.) en el compás 20, lo mismo que en el tercer tiempo del acompañamiento (m.i.), donde sí está el becuadro en el mi natural, pero no en el si natural. La presente edición también agrega los dos becuadros faltantes en el c. 26 del manuscrito.

El manuscrito original no tiene letra. Es una versión para piano solo. No obstante, la letra del himno corresponde con el poema *A Hidalgo* escrito por Esther Tapia, entonces de 19 años de edad, colaboradora de Aguirre y simpatizante liberal. Las fuentes históricas confirman esta cooperación entre poeta y compositor. El presente trabajo reconstruye en lo posible la relación entre el poema y la música, de acuerdo con la línea melódica del piano.

Al ver tus ojos (1892), mazurca

El manuscrito original, con caligrafía de un copista estudioso de Aguirre —quizás alumno de éste—, se encuentra perfectamente escrito. Para la presente edición, la única

añadidura en sentido interpretativo se refiere al tempo *Andantino*, entre corchetes al inicio de la pieza, ya que el original no indica ningún tempo específico (como fundamento para el uso de este tempo en la música de salón de Aguirre, *vid. Introducción* en la polca-mazurca *Cantares del corazón*). Por otra parte, agradezco a mi colega y amigo Carlos Vidaurri Aréchiga el haberme advertido sobre el título original de la pieza, *Al ver tus ojos*, que por descuido mío en la edición de 1995 apareció como *A ver tus ojos*.

Cantares del corazón (1881), polca-mazurca

En términos generales la edición de Nagel es limpia y correcta. Solamente en el c. 81, m.d., la última nota de la escala aparece sin becuadro, el cual debe escribirse para evitar confusión, y considerando que el bajo presenta asimismo el sí becuadro, al igual que el inicio de la escala en el mismo compás. Para este caso, lo mismo que en partituras subsiguientes, la abreviatura *sf* (*sforzando*) aquí se estandariza como *sfz*. La edición de Nagel omite el *Segno* al final de la *Introducción*; asimismo presenta las abreviaturas en francés, *m.d.*, *m.g.* (*main droite*, *main gauche*), que aquí pasan al castellano (m.d., m.i.). Al final de la partitura Nagel omite la indicación *Dal Segno al Fin*, según ocurre en otras partituras comparables del mismo compositor; es un olvido de dicho editor, pues la palabra *Final* (aquí estandarizada como *Fin*) sí la escribe Nagel al término del c. 110 (inmediatamente antes de la recapitulación del tema principal, *A*).

Ecos de México (1884), marcha militar

Con excepción de mi trabajo publicado por el CENIDIM en 1998, no existe hasta ahora ninguna otra edición de la marcha *Ecos de México*. La presente edición corrige tal publicación, considerando el contenido de los manuscritos que resguarda el Fondo Reservado de la Biblioteca “Candelario Huízar” del Conservatorio Nacional de Música (Ciudad de México), en versión para piano solo y parte del director (mss. ca.1890–95), así como la copia manuscrita de la parte del piano a cuatro manos de la *Gran Marcha Altamirano* (título alternativo de la misma marcha *Ecos de México*), la cual se ubica en la Biblioteca “Cuicamatini” de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México. También se usó para consulta en la presente edición, el manuscrito de *Ecos de México* (clasificación M28 / A284 / ECO / CEP 148) en el Fondo Reservado del CENIDIM, el cual es el único que presenta indicación metronómica. Estas distintas versiones difieren poco entre sí y se toman aquí como fuentes complementarias.

El manuscrito de *Ecos de México* para piano solo en la biblioteca del CENIDIM presenta un símbolo de pedal al término del primer compás, mientras que el manuscrito en el CNM indica la aplicación del pedal para cada uno de los primeros cuatro compases, sin que vuelva a aparecer en el resto de la partitura. Estas aplicaciones del pedal son adiciones injustificadas e inconsecuentes del copista, por lo que en la presente edición de *Ecos de México* no aparece ninguna instrucción para el pedal del piano. Para el muy inusual empleo del pedal en la música pianística de Aguirre, véase la introducción del apartado 3.3.3. en el primer volumen de este trabajo. La versión de *Ecos de México* para banda sinfónica se publica, por su parte, en el volumen IV de este trabajo.

El iris (1865), vals

En la edición de Heinrich Nagel Sucesores, el c. 87 carece de dinámica. Por el contexto musical y especialmente por el antecedente del *forte* en el c. 79, se deduce que aquí debería haber otro *forte*, por lo cual es razonable el subsiguiente *pp* (c. 90), que sí aparece en la edición de Nagel.

Al final del vals, en el c. 111, parece extraña la segunda inversión en el bajo, si bien la función armónica es coherente. Este efecto armónico es una característica en el lenguaje de Aguirre, para abrir una “pregunta” o “inquietud” musical que resuelve en seguida con una función armónica bien determinada (para un caso semejante, pero al inicio de la pieza musical, *vid. El son de la lira*, cc. 2 – 4). Este mecanismo de psicología musical lo emplea Aguirre en otras composiciones suyas, con frecuencia para lograr la resolución de un *estado de tristeza* en un subsiguiente *desenlace de alegría* o “satisfacción emotiva” (otro caso muy ilustrativo es el final del Trio en *Ecos de México*, donde el lirismo dramático del solo de trompeta inicial [*dolce*] se resuelve en una forma de “resignación” a la vez satisfactoria y expectante, incluso con una dinámica que decrece hasta *pp*).

El *Segno* al inicio del c. 8 no aparece en la edición de Nagel (omisión similar a la que ocurre en *Cantares del corazón*, probablemente porque dicho editor considera obvia la ubicación de ese símbolo). Además, al final de la partitura, en el último compás se lee “D.C. al Vals”. En general, en las partituras de Aguirre esta indicación realmente significa *Dal Segno al Fin*, señalamiento exacto que se toma para la presente edición.

El son de la lira (1861), vals

El c. 2, m.d., el si bemol no concuerda con el acompañamiento; sin embargo el manuscrito original, con caligrafía del compositor, indica muy claramente esa nota, si bemol. El c. 4 copia la misma información, pero ahora con un do en lugar de si bemol. Este tipo de extrañamiento armónico resuelto en *segunda instancia* es característico en el estilo musical de Aguirre, que tiende a plantear argumentos de aspereza o incertidumbre, para resolverlos a continuación (compárese con el final de *El iris*, cc. 111 – 114, o bien con el final del Trio en *Ecos de México*).

Por contraste con la sección anterior (sección A, cc. 1–16), en el c. 17 debería estar indicada la dinámica *forte*. Este concepto lo confirma la escritura del *piano* en el c. 19. En otras palabras: si esta sección que inicia en el c. 17 tuviese desde inicio una dinámica *piano*, entonces el compositor no habría escrito *p* para el c. 19. Se infiere así, que esta sección B debe comenzar con dinámica *f*.

A partir del c. 41 hay una repetición literal del inicio de la pieza, por lo cual se anota la dinámica *piano*, o sea: [*p*], al inicio de esta sección; indicación que omitió el compositor, quizás por considerarla una obviedad. Además, el manuscrito original omite la dinámica *pp* en el c. 66, que se añade en la presente edición. Por último, el c. 82 es el *Fin* de la pieza (después de ejecutar el *Da Capo*); indicación que omite Aguirre en su manuscrito, quizás por considerarla asimismo obvia.

En las playas del Pacífico (1874), chotis

En el c. 7 de la edición de Nagel aparece el signo *p* (*piano*). Debe ser una equivocación de ese editor, ya que por la acentuación pesada en ambas manos, así como por la

naturaleza del gesto musical que viene del compás anterior, no se entiende un *piano* súbito después del *forte* “*con forza*” exactamente en el mismo contexto de articulación. En lugar de tal *p* (*piano*), se ha colocado un *diminuendo* [*dim.*]. Es muy posible que el error editorial se haya debido al corrimiento del *p* al inicio de la sección siguiente (*Andantino con moto*). A favor de esta decisión también puede observarse que la relación *con forza* – *diminuendo* la repite el compositor en los cc. 12–14 y 19–21.

En los cc. 96 y 97 (primera y segunda vuelta), m.d., segundo tiempo, parecería que el sol debiera ser fa, para un acorde convencional en Si que se mueve en paralelo a Do en primera inversión (tercer tiempo en esos mismos compases). No obstante, se da por buena la sección así publicada por Nagel. Esta aspereza armónica forma parte del estilo musical de Aguirre, en un contexto muy parecido a lo que más arriba se señala para *El iris* (c. 111) o *El son de la lira* (cc. 2 – 4), como recurso de conflicto para resolverse en segunda instancia. Esto mismo se contempla en el caso de *En las playas del Pacífico*, en la m.d., primer acorde de la Coda: si – re – la, donde esta última nota parecería ser sol, y al final de la Coda, m.i., al inicio del penúltimo compás, donde el bajo podría estar en re en lugar de mi, como parece haber decidido Aguirre.

En el c. 71, en la edición de Nagel aparece la palabra *Coda*. Es un error (o en todo caso una anacronía de la codificación musical), pues lo correcto debe ser *Fin*. Además en el c. 113 en la edición de Nagel aparece la leyenda: “*D.C. al S[egno]*”; lo correcto es que en el último compás de la partitura (c. 126) aparezca la indicación para repetir el chotis (*schottisch*) a partir del c. 39 y hasta el *Fin* (c. 71).

Flor de esperanza (1861), mazurca-redova

La indicación *Lento maestoso* no está escrita en el manuscrito original para piano, el cual carece de tempo inicial. Dicha indicación está tomada de la parte del violín, en la versión original para violín y piano. La dinámica inicial, *forte* [*f*], como la del segundo compás, *piano* [*p*], no aparecen en el manuscrito original; se deciden aquí por contexto, particularmente por la expresión “Bien marcado el bajo”, que escribe Aguirre en su manuscrito, lo mismo que la subsiguiente, “sigue marcado el bajo” (literalmente: “Bien marcato il bajo” y “sigue marcato il bajo”, combinando castellano e italiano; aquí las dos expresiones se unifican en castellano).

En el primer período de la sección *B* (cc. 40–47) hay un *crescendo* natural del fraseo, sin embargo parece que el compositor obvió su escritura. Esta edición presenta la indicación *crescendo* en el c. 44 y *sforzando* en el c. 47, antes del *p* (*piano*) que Aguirre sí escribe en el compás siguiente. Por analogía con lo anterior, asimismo se sugiere un *crescendo* en el c. 55 y otro más en el c. 107.

En la primera nota del c. 49, m.i., el manuscrito original no presenta bemol. El contexto y la lógica tonal señalan que esa nota debería ser, o bien re (por el Re mayor que parece claro como ámbito tonal para todo el compás), o bien sib, para evitar la disonancia con el trino en la m.d. A este respecto se recomienda cautela, pues en definitiva es posible que no haya error alguno por parte de Aguirre, quien una vez más busca una rugosidad disonante que por medio de ambigüedad tonal produce tensión y dudas —casi angustia— que se resuelven a satisfacción al terminar el pasaje (cc. 56–60). Este tipo de “resolución en segunda instancia” se encuentra de manera semejante en otras composiciones de Aguirre como *El son de la lira* (1861), *En las playas del Pacífico* (1874), *Las Flores de Puebla* (1877), *La Potosina* (1879) y *Elvira* (1881), siempre con un criterio semejante de ambigüedad o discrepancia tonal (muchas veces entre bajo

y melodía), que termina por resolverse en una conclusión estructural interna (por lo general el fin de una sección, nunca al final de la pieza).

El trino en el c. 50 debe estar en re, en lugar del mi escrito en la partitura original; de otro modo se produce una disonancia inusual para el contexto armónico de la época y el estilo de esta composición. Además, en su manuscrito original Aguirre olvidó escribir la segunda casilla de repetición en el c. 60, un recurso por otra parte común y general para casi toda su música conocida. La parte de violín de esta misma pieza sí presenta dicha segunda casilla. El c. 69, m.d., presenta la sucesión de notas la, fa, sol#, sol#, si, la; es un descuido, pues debe ser la, fa, sol, fa, si, la. En el c. 107, en el manuscrito se omite el becuadro para el do octavado en la mano derecha.

Hasta más ver! – Elvira (1881), dos danzas habaneras

La edición de Nagel, de ambas piezas, es exacta. Cabe señalar que, sin embargo, en las dos partituras aparece la expresión *D[a] C[apo]* al final de ellas, por un uso ambiguo de la época. Lo correcto debe ser *Al Segno*, como aparece en la presente edición. En el penúltimo compás, m.i., los dos acordes aparecen en registro bajo, con un resultado opaco (timbre) y ambiguo (armonía); para la presente edición se sugiere tocarlos una octava alta para que se perciba un final más brillante en el intervalo final (fa – fa).

Elvira no se incluyó en la edición de 1998 porque no se advirtió entonces que forma un díptico con *Hasta más ver!*, según aparece en la edición de Nagel, como segunda parte. En esta última, en el c. 17, m.i., el intervalo más alto (fa# – la) produce disonancia con el sib en la m.d., lo cual es un gesto característico del compositor, que resuelve en segunda instancia (sol menor en el c. 18). En la misma pieza, en el original se concluye con la leyenda “*D[a] C[apo]*”; lo correcto es *Al Segno*, como aparece en la presente edición.

Jota Estudiantina (1886), jota

Esta pieza tuvo cuatro versiones sucesivas, escritas por Aguirre a lo largo de 1886: una para piano solo con canto opcional; otra para la Estudiantina Jalisciense dirigida por Luis de la Torre; otra para banda de alientos, y una más para banda de alientos y coro masculino. La primera de ellas es la que publica el editor Eusebio Sánchez, en Guadalajara, en 1886. La conservación de las partichelas de la *Jota Estudiantina* en el Museo Regional de Guadalajara (con el registro 10-451657 para las partes instrumentales y 10-451709 para la parte vocal), en versión para banda y coro, permite observar diferencias importantes con la versión para piano, con 122 compases (120 sin contar dos casillas de repetición), mientras que la de banda y coro presenta 97 compases (esta versión se publica, por su parte, en el volumen IV de este trabajo, dedicado a la música para banda de Clemente Aguirre). Además, en las primeras dos páginas de la edición de Sánchez se omiten las casillas de repetición que en cambio sí aparecen en el manuscrito para banda y coro. Queda claro, pues, que Aguirre produjo versiones diferentes de la misma pieza; sin embargo, la que aquí se publica se basa en la edición de Sánchez, por ser la única versión para piano que se conserva.

Un error sobresaliente en la edición de Sánchez se encuentra en el c. 71 donde la armadura parece cambiar de Re mayor a Sol mayor (suprimiendo el segundo sostenido, Do). Lo correcto es que el Re mayor continúa hasta el inicio de la sección *D*

(c. 82), la cual comienza en mi menor y concluye en Sol mayor (c. 98), antes de pasar a Do mayor (c. 99).

La presente edición añade el tempo *Andantino*, entre corchetes al inicio de la pieza, pues el original no indica ningún tempo específico (en este contexto, *vid. Introducción* en la polca-mazurca *Cantares del corazón*, así como en la mazurca *Al ver tus ojos*, partituras que también inician con ese tempo). Por último, el último compás en la edición de Sánchez presenta la indicación *D[a] C[apo]*, que aquí se corrige como *Al Segno*, para remitir al c. 58 (inicio del coro).

La banda roja (1861), polca-mazurca

Esta edición se apega a la de Manuel Murguía, de 1862. La edición del CENIDIM, de 1995, se apegaba al manuscrito original, entonces en la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara. Sin embargo Murguía presenta correcciones atribuibles al propio compositor, por lo que se considera como la versión definitiva. Sin embargo, en Murguía la dinámica *pp* aparece en el segundo compás; lo correcto es que aparezca desde la anacrusa, según se decide para la presente edición. En Murguía, c. 29, m.i., el primer tiempo del bajo está anotado como intervalo mi – do; es un error, debe ser do octavado. Esta edición también hace dos sugerencias que enriquecen la interpretación musical de dos repeticiones: para la segunda vez del c. 25 se recomienda un *ritenuto*, y para la segunda vez de la última sección de la pieza se sugiere un contraste de dinámica: *pp* en lugar del *f* tocado inicialmente.

La Pasión (1891), mazurca

Al inicio de la copia manuscrita, que data de inicios del siglo XX y que no es de la mano del compositor, no aparece ninguna indicación dinámica. Sin embargo, por el carácter sutil de esta *Introducción* se sugiere la dinámica inicial como *piano* [*p*]. Esta decisión es congruente con el inicio de la *Mazurka*, que también está escrita en *p*. El regulador (*diminuendo*) del c. 28 está escrito hasta el c. 31, pero no se indica dinámica alguna. Aquí se infiere que es un *diminuendo* de *forte* a *piano*.

Al inicio del *Trio*, en el c. 57, la ligadura de fraseo comienza desde el primer intervalo (la – do); es un error del copista. El mismo error vuelve a ocurrir en el c. 65, que aquí se corrige. Además se añaden reguladores (*diminuendi*) para los cc. 62 y 64; de otro modo no se entiende la repetición del *forte* en el c. 63, según aparece en el manuscrito. El último intervalo de la partitura, en la m.i., está escrito incorrectamente en el manuscrito: en lugar del fa octavado, aparece el intervalo sol – fa, lo cual es un error del copista.

La Potosina (1879), polca

Al igual que otras partituras publicadas por Nagel, *La Potosina* está correctamente editada. En los cc. 76–78, mano derecha, la edición de Nagel excepcionalmente presenta digitación, la cual se respeta aquí. En el último compás se lee, como en otras partituras de Aguirre y por uso de época: “D.C. al segno”, lo que en realidad debe ser *Dal Segno al Fin*, como se presenta aquí.

La última nota del c. 21 (primera casilla) “debería” ser re; Aguirre anota do# y resuelve en re en la segunda casilla, c. 22. Más adelante, en el c. 82, m.i., en la edición de

Nagel aparece el acorde de Do mayor en primera inversión. Esta edición respeta esa fuente, aunque en tal acorde la nota sol bien podría ser la, por congruencia armónica con el bajo. Asimismo, como en el caso del c. 21, se considera un rasgo estilístico del compositor: en la mayoría de sus composiciones conservadas suele haber ambigüedad armónica en *primera instancia* (o sea, la primera vez que aparece una idea musical), que se resuelve en una segunda instancia, como aquí ocurre, efectivamente, en la m.i. del c. 86, en La.

Las Flores de Puebla (1877), vals

De este vals se conocen dos versiones: la edición para piano publicada por Eusebio Sánchez (Guadalajara, 1885), y el guion del director (copia manuscrita, datada en el segundo tercio del siglo XX y ubicada en el Archivo de la Banda de Música del Estado de Jalisco). La edición de Sánchez presenta numerosos errores, principalmente ocasionados por la falta de concordancia métrica (vertical en la duración de las notas, que afecta la distribución horizontal de las voces), lo cual corrige la presente edición. Por su parte, el guion del director ha sido útil para añadir conocimientos de interés instrumental a partir de la orquestación para banda, la cual también aporta información —para la dinámica y la concepción de la textura musical— de utilidad para el pianista intérprete.

Al inicio del vals (c. 17), en la edición de Sánchez aparecen tres silencios de un cuarto (m.i.) y simultáneamente una negra con doble puntillo y una semicorchea (m.d.). Es evidente que hay un error: en el guion del director el mismo compás presenta únicamente los valores de dos silencios de un cuarto y simultáneamente una negra con doble puntillo seguida de una semicorchea, ambas notas tocadas por clarinetes y cornetines; lo cual claramente señala que el vals comienza en anacrusa. Con esta información se deduce que en la versión para piano el vals debe comenzar asimismo en anacrusa.

En la m.d., c. 29, en la edición de Sánchez el segundo re aparece como apoyatura con dos vírgulas. En el guion del director, en el mismo compás, esa figura aparece como cacicatura simple. Muy posiblemente en la versión para piano el compositor desearía variedad en la articulación de este tipo de adornos, pues en la edición de Sánchez van cambiando según se presentan a lo largo del vals. Bajo este razonamiento se respeta la ornamentación tal y como aparece en la edición de Sánchez.

Los reguladores dinámicos en los cc. 50–51 (m.d.) y en casos sucesivos (por ejemplo, cc. 54–55; o más claramente en el c. 80), reflejan matices de dinámica originalmente pensados para los instrumentos de aliento. Es evidente que Sánchez decidió no omitir estos reguladores, a fin de ofrecer información útil al pianista.

En los cc. 75 y 77, m.d., la tercera nota del compás debe ser si, haciendo eco del inicio de la frase (c. 73). No obstante, tanto en la edición de Sánchez como en el guion del director se duplica el la en lugar del si. Posiblemente se trate de un descuido a partir de una hipotética fuente primaria.

En el c. 104, m.i., el bajo en si va seguido del acorde de Sol mayor, sin embargo en la edición de Sánchez aparece el acorde de Mi mayor en segunda inversión, lo cual es un error en el contexto armónico del pasaje. En cambio el compás siguiente (c. 105) si es correcto el acorde de Mi mayor, como lo confirma la línea melódica.

En la edición de Sánchez, en el c. 117 (m.d.), hay una doble errata: falta la ligadura de la nota más alta (la) y el acento sobre el acorde. Ambos elementos sí están claramente escritos en el guion del director. De esta corrección también se deduce que los

acentos en los cc. 113, 115, 121 y 123, omitidos por Sánchez, también deben escribirse según aparecen en el guion del director.

Otra errata en Sánchez: en el c. 124 el *forte* aparece al inicio del compás; lo correcto es que aparezca al inicio de la escala, como se observa en el guion. Más adelante, en el c. 126 se añade entre corchetes la dinámica *sfz* (empleada por Aguirre en otras obras suyas, por ejemplo en *Cantares del corazón*), para darle expresividad y sentido cuantitativo y cualitativo al incremento dinámico.

Al final del vals (c. 129) la edición de Sánchez omite el *staccato*, que sí aparece en el guion; además, en ese último documento se halla un calderón sobre la barra final, asimismo omitida por Sánchez. En la versión para piano, el *Trio* omite los arpeggios ascendentes que tocan los clarinetes en la versión para banda, en dinámica *piano*, lo cual obviamente constituye una diferencia importante en la textura armónica de este pasaje. Por razones prácticas, la presente edición solamente conserva el canto que corresponde a oboes y trompetas, en dinámica *mf*; decisión práctica que comparto con el editor Sánchez, aunque bien podría pensarse en un arreglo pianístico para dichos arpeggios, en un pasaje técnicamente mucho más demandante, pero con el peligro de apartarse demasiado del resto de la obra para piano de Aguirre.

En la edición de Sánchez el pasaje titulado *Con elegancia* presenta incongruencias de acentuación y fraseo: la tercera nota (m.d.) del primer compás (c. 148) no debe llevar puntillo sino solamente acento; la nota que le sigue (c. 149) tampoco va acentuada, como sí lo hace Sánchez; este error lo repite en el mismo gesto, hasta el c. 155. El guion sí presenta la información correcta.

Los cc. 156 y 158 omiten, en la edición de Sánchez, los reguladores (*diminuendi*) que aparecen en el guion. En el c. 160 Sánchez coloca un *f* (*forte*), pero el guion se apega más al sentido del incremento dinámico, con la indicación *cres[cendo]* que es la que se elige para la presente edición. En el c. 165 Sánchez omite el becuadro que corresponde al re. También en Sánchez, todo el bajo del antepenúltimo sistema (cc. 169–175) parecen haberse borrado los puntillos del *staccato*, que sí aparecen en la presente edición.

Siguiendo la escritura del guion, esta edición añade la dinámica [*dim.*] en el c. 179, para evitar el *pp* súbito en el c. 181, que por error anota Sánchez. La parte final de la *Coda* presenta, en la versión para banda, un largo *diminuendo*; aquí se señala con ese mismo término (c. 186) seguido de un regulador hasta el c. 189, donde se añade entre corchetes la dinámica *pp*. En su conjunto, la edición de Sánchez presenta numerosas erratas a lo largo de la *Coda* (cc. 181–189), principalmente en fraseo y dinámica; la presente edición se apega más a la información contenida en la versión para banda.

La Tlaxcalteca (1874), danza habanera

En términos generales la edición de Nagel es limpia y correcta; sin embargo la prioridad de ese editor por ajustar toda la pieza en apenas dos páginas, por motivaciones comerciales, estrecha la notación de tal manera que en algunos compases los símbolos musicales se superponen, especialmente en la segunda página.

La repetición de la primera casilla (c. 24) obviamente remite al *Segno*, y no al inicio de la *Introducción*, lo cual se aclara *in situ*. Las ligaduras de fraseo en los tresillos del pasaje de los cc. 59–60 son inexactas en la edición de Nagel; aquí se corrige el diseño de esas ligaduras, para presentar correctamente el gesto del tresillo con síncopa, de acuerdo con lo que parece haber sido la idea original del compositor.

Una errata notable aparece en el c. 39, m.d., donde el editor Nagel olvidó dibujar un bemol en el segundo mi, así como el becuadro en el mi inmediato siguiente; este pasaje prepara la modulación del final de la sección *B*, antes de repetir la sección *A*, por lo que es absolutamente necesario anotar los accidentes musicales referidos. Otra

posible errata se encuentra en la segunda casilla de repetición, c. 42, m.d., donde la acciaccatura debería ser mi (en lugar de fa), según se determina para la presente edición, y así concluir en segunda instancia con la armonía de Do mayor.

En el c. 75, en la edición de Nagel, aparece *D.C. (Da Capo)*; sin embargo es común en la notación de Aguirre, que esta indicación en realidad signifique *Dal Segno* y no *Da Capo*. La presente edición normaliza este uso como *Dal Segno al Fin*.

Los pollos tepiqueños (1874), danza habanera

En la edición de Nagel, al inicio del c. 39, m.d., la acciaccatura aparece como Si, seguida de un Si idéntico. Debe ser un error, pues en toda esta danza las acciaccaturas no coinciden con la altura musical que preceden. Además, este motivo reaparece como repetición literal en el c. 47, donde efectivamente el compás inicia con las notas Sol – Sib, en lugar de Sib – Sib. Por este motivo se procedió a la corrección del c. 39, tal y como aquí se presenta.

También en la edición de Nagel, en el c. 65, m.d., las notas superiores del tresillo aparecen ligadas. Podría tratarse de un error ya que, en principio, en la escritura convencional del piano no se pueden ligar como fraseo dos alturas iguales. Este mismo problema reaparece en los cc. 67 y 68. Sin embargo no se procedió a enmendar este supuesto error, porque probablemente la escritura original de Aguirre se habría referido a una intencionalidad articuladora en instrumentos de aliento, dándole mayor expresividad al fraseo de estos tresillos.

Al final del c. 58, en la edición de Nagel, aparece *D.C. al Segno*. La presente edición normaliza este uso como *Dal Segno* al término del c. 31 (y en seguida a la *Coda*). La sección conclusiva de la danza, en Nagel se indica como *Final*. La presente edición unifica este criterio como *Coda*, en lugar de *Final*. Además, en ese mismo c. 59, la dinámica *pp* va seguida inmediatamente de la indicación *poco rit.*, lo cual es un error de Nagel porque tal indicación debe presentarse desde el inicio del compás, por la tendencia expresiva del c. 31, que es de donde se conecta este pasaje musical. Este volumen corrige tal error, lo mismo que la expresión *poco animato* que coloca Nagel en el c. 63, entre m.d. y m.i., cuando esa expresión debería ser *poco più animato*, para evitar una malinterpretación (o sea, lo correcto es “poco más animado”; de otro modo resulta ambigua la noción de “[un] poco animado”). Aquí dicha expresión se coloca encima de la m.d. por conveniencia de claridad y espacio, y no entre m.d. y m.i., como hace Nagel.

Ysabel (1874), barcarola-chotis

La edición de esta pieza se basa en la publicación de Wagner y Levien, donde al comienzo no hay dinámica alguna que se especifique; un “defecto” que también ocurre al inicio de *Flor de esperanza* y al inicio de *La Pasión*. No obstante, la aparición del término “oboe” denota un solo de ese instrumento en la versión para banda de alientos, cuyo efecto resultante debe ser la dinámica *p* que en la presente edición se coloca entre corchetes.

Desde el inicio de la partitura en la edición de Wagner y Levien también sobresale una digitación resuelta de manera poco ortodoxa o deficiente. Esta digitación es probablemente un signo de interés comercial para dicha empresa, favoreciendo con ello

la venta de esta música como un medio pedagógico para pianistas principiantes. Por ser ésta una edición de uso interpretativo, dicha digitación se elimina.

Por otra parte, la primera página de la edición de Wagner y Levien aparece tres veces la palabra “tenor”; al ser esta pieza una composición escrita originalmente para banda, y conociendo la plantilla instrumental de que disponía Aguirre en la fecha de escritura de esta barcarola-chotis, parece natural que el término “tenor” se refiera aquí a un solo de saxofón tenor. Adicionalmente se sugiere entre corchetes (cc. 18 y 21) la participación de flautas y clarinetes, siguiendo el criterio de instrumentación para banda que Aguirre emplea en otras composiciones suyas de las cuales sí se conserva en parte o en conjunto su orquestación original (*Ecos de México, El iris, Las Flores de Puebla, Marcha Religiosa*).

Al final del c. 37, m.d., para la última acciaccatura, Wagner y Levien omite el bemol. Técnicamente se requiere escribir ese bemol, debido al la becuadro con que inicia el compás anterior. El comienzo de la sección *B* (c. 48) se matiza aquí con la indicación *poco accelerando*, a efecto de darle suficiente expresividad a esta sección, diferenciándola claramente de la anterior. A este efecto se escribe la doble barra de compás, también para facilitar la diferenciación entre ambas secciones.

Al terminar la sección *B* (c. 62) la edición de Wagner y Levien no señala el *Fin*. Lo normal en el repertorio de Aguirre y lo correcto en este caso, es señalar aquí el final de la pieza, según ocurre frecuentemente antes del *Trio*. Adicionalmente, al inicio del *Trio*, en la presente edición se sugiere un tempo *più mosso*, para favorecer un sutil contraste expresivo entre estas secciones. Asimismo, al terminar la sección *B* en la edición de Wagner y Levien aparece un calderón sobre la doble barra de compás, y otro calderón más debajo de la misma barra (o sea, entre los cc. 62 y 63). Si bien este segundo calderón puede considerarse innecesario por redundante, en este caso se respeta su escritura por tenerse como rasgo ortográfico que procede de la partitura original para banda de alientos. En todo caso enriquece la conceptualización del pianista, para complementar aspectos de articulación, textura y resonancia instrumental.

En el último compás de esta partitura en la edición de Wagner y Levien, se lee: “D.S. S[egno]” (*sic*); lo correcto debe ser *Dal segno al Fin*. Además, en la m.d., los cc. 92–93 y hasta la primera nota del 94, en la edición de Wagner la línea melódica excede completamente el espacio regular del pentagrama, por lo que aquí se prefiere la línea a la octava, para situar la melodía dentro del pentagrama, para una lectura más cómoda.

G.P., editor, 2018

Colección de piezas para piano de Clemente Aguirre



A la Sociedad Jalisciense de Bellas Artes

A Hidalgo

Himno
(1857)

Clemente Aguirre

Allegro non tanto

Piano

4

9

14

17

Coro

Al - za Hi -

ff

dal - go la fren - te glo - rio - sa, de esa tum - ba en que duer - mes en

p

8^{va}

*

* Sin sostenido en el ms. original.

20 (8) *f* paz; que no debe cubrir-la u-na lo *8va* sa, si la

p

* Becuadro omitido en el original.

23 (8) ci - ñe la u - rel in - mor - tal. *8va*

26 *8va* Al - za *f* *p*

* Becuadros omitidos en el original.

29 Hi - dal - go la fren - te glorio - sa, de esa tum - ba en que duer - mes en

32 *ff* paz; que no debe cubrir-la u - na lo sa, si la ci -

35

ñe la u - rel in mor - tal. *f*

38

loco **Estrofa**

f Fin *p dolce* ¿Qué, no es- cu - chas Hi-dal-go, los a ___ yes de esta

41

pa ___ tri a que a-mabas ar- di en - te; de esta pa ___ tria a quien dis - te

44

valien - te tu re - po-so tu vi-da, tu a - mor? ¿Qué, no es-

47

mor? ¿Qué, no es- cu - chas su voz do - lo - ri - da, que en sus

50

horas de an-gus-tia te lla ma? ¿Qué, no ves que tu auxi-lio re-

53

cla ma? ¿No te mue - ve su ho-rri - ble do - lor?

56

59

Coda

62

65

p D.C. al Coro

Al ver tus ojos

Mazurca
(1892)

Clemente Aguirre

[Andantino]

Piano

7

ritar.

f

14

Fin

f

p

20

1.

2.

26

Trio

p

f

p

* Adorno: segmento de trino *ad lib.* (notación de época).

31

36

[Coda]

42

48

54

Al Trio y D.C. al Fin

Cantares del corazón

Polca-mazurca
(1881)

Clemente Aguirre

Introducción

Andantino

Piano

ff p sfz

Detailed description: This system shows the first five measures of the introduction. The music is in 3/4 time and features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include fortissimo (ff), piano (p), and sforzando (sfz). The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#).

6

ff p dolce sfz ten.

Detailed description: This system covers measures 6 through 12. The melody continues with various dynamics: fortissimo (ff), piano (p), dolce, and sforzando (sfz). A tenuto (ten.) marking is present over a long note in measure 12. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

13

sfz f f

Detailed description: This system covers measures 13 through 18. It features a strong sforzando (sfz) dynamic in measure 13, followed by fortissimo (f) dynamics in measures 17 and 18. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

19 Polca-mazurca

mf dim. mf

Detailed description: This system covers measures 19 through 23. The tempo and style change to Polca-mazurca. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. Dynamics include mezzo-forte (mf) and diminuendo (dim.).

24

cresc. f mf dim.

Detailed description: This system covers measures 24 through 29. It includes a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (f) dynamic in measure 25, followed by mezzo-forte (mf) and a final diminuendo (dim.) in measure 29.

31

sfz *p* *mf*

Measures 31-36: Treble clef with a 7-measure rest at the start. Bass clef with chords. Dynamics: *sfz*, *p*, *mf*. Includes triplets and accents.

37

cresc. *sfz* *f* *p*

Measures 37-42: Treble clef with triplets and accents. Bass clef with chords. Dynamics: *cresc.*, *sfz*, *f*, *p*.

43

mf *f* *p*

Measures 43-48: Treble clef with triplets and accents. Bass clef with chords. Dynamics: *mf*, *f*, *p*.

49

f *p* *cresc.* *f*

Measures 49-55: Treble clef with triplets and accents. Bass clef with chords. Dynamics: *f*, *p*, *cresc.*, *f*.

56

p *mf* *dim.*

Measures 56-62: Treble clef with triplets and accents. Bass clef with chords. Dynamics: *p*, *mf*, *dim.*.

63

8va *loco* *cres* *cen* *do* *f* *pp*

Measures 63-68: Treble clef with triplets and accents. Bass clef with chords. Dynamics: *cres*, *cen*, *do*, *f*, *pp*. Includes *8va* and *loco* markings.

70 Trio

76

81

* Sin becuadro en la edición de H. Nagel.

86

92

99

106

ff *mf*

112

dim. *mf* *f*

119

mf *p*

125 [Coda]

meno mosso *pp* *molto* *legato* *sempre*

131

legato *ppp* *calando*

137

sfz *risoluto* *cresc.* *ff* *riten.* Dal ♯ al Fin

Ecós de México

Marcha militar

(1884)

Allegro moderato [♩ = 120]*

Clemente Aguirre

Introducción

Piano

ff

Musical score for the Introduction of 'Ecós de México'. It is in 2/4 time, B-flat major, and marked 'ff' (fortissimo). The score consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

Marcha

[Polca militar No. 1]

7

p

Musical score for the March section of 'Ecós de México'. It is in 2/4 time, B-flat major, and marked 'p' (piano). The score consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

13

f

Musical score for the continuation of the March section of 'Ecós de México'. It is in 2/4 time, B-flat major, and marked 'f' (forte). The score consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

20

ff

Cajas de guerra
[entra banda de infantería]

Musical score for the 'Cajas de guerra' section of 'Ecós de México'. It is in 2/4 time, B-flat major, and marked 'ff' (fortissimo). The score consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

27

Cornetas de infantería

Musical score for the 'Cornetas de infantería' section of 'Ecós de México'. It is in 2/4 time, B-flat major, and marked 'ff' (fortissimo). The score consists of two staves: a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

* Indicaciones metronómicas en la copia manuscrita que conserva el Fondo Reservado del CENIDIM.

33 [Polca militar No.2]

1. 2. *p*

39

cresc.

46

f

53 [puente]

[puente] 8^{vb}

60

66

71

Cajas de guerra
[banda de infantería]

76

Cornetas de infantería

81

Trompetas de caballería

ff

86

89

[Polca militar No.3]

92 *pp*

98 [cresc.]

103

Trio

Quasi andante [♩ = 98]

[trompeta solista]

109 *ff* *Fin* *ff* *dolce*

[maderas]

113 *mf* *8va* *8va*

117

Musical score for measures 117-122. The piece is in a minor key. The right hand features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *f* (forte) at measure 120. The left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

123

Musical score for measures 123-128. This system includes a first ending bracket labeled "1." at the end of measure 128. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a steady accompaniment.

129

Musical score for measures 129-135. This system includes a second ending bracket labeled "2." at the beginning of measure 129, followed by the word "Coda" above the staff. The right hand has a melodic line, and the left hand has a simple accompaniment.

136

Musical score for measures 136-140. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata over a whole note in measure 138. The left hand has a simple accompaniment.

141

Musical score for measures 141-146. The piece concludes with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) at measure 145. The right hand has a melodic line, and the left hand has a simple accompaniment. The instruction "D.C. al Fin" is written above the staff.

Elena

Danza
(1872)

Clemente Aguirre

Entrada
[♩ = 88] **Sostenuto**

Piano

10

18 **Con tristeza** [♩ = 64]

25

32

40

marcato

48

56

64

72 **Amoroso**

80

86 **poco rall.** *D.C. al Segno* **rit.**

El iris

Vals
(1865)

Clemente Aguirre

Introducción
Presto

Piano

The introduction consists of four measures in 3/4 time, key of D major. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a forte (*f*) dynamic. The melody is characterized by eighth-note patterns with slurs. The final measure of the introduction features a dynamic shift to fortissimo (*ff*) and a key signature change to D minor, indicated by a flat sign over the D note.

5 Vals [S]
No muy movido

The first section begins at measure 5. It is a waltz in 3/4 time, key of D major, with a tempo marking of 'No muy movido'. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a piano (*p*) dynamic and a 'legato' instruction. The melody is characterized by quarter and eighth notes with slurs. The section ends with a repeat sign.

11

The second section begins at measure 11. It continues the waltz in 3/4 time, key of D major. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a piano (*p*) dynamic. The melody is characterized by quarter and eighth notes with slurs. The section ends with a repeat sign.

18

The third section begins at measure 18. It continues the waltz in 3/4 time, key of D major. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a piano (*p*) dynamic. The melody is characterized by quarter and eighth notes with slurs. The section ends with a repeat sign.

25

The fourth section begins at measure 25. It continues the waltz in 3/4 time, key of D major. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, both marked with a piano (*p*) dynamic. The melody is characterized by quarter and eighth notes with slurs. The section ends with a repeat sign.

32

f > *f* *f* > *f*

Musical score for measures 32-38. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of chords and single notes. Dynamic markings include *f* (forte) with accents and hairpins.

39

pp *espressivo*

Musical score for measures 39-45. The right hand has a more melodic and expressive line, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic and moving to *espressivo*. The left hand continues with a steady accompaniment. A fermata is present over the final note of measure 45.

46

Musical score for measures 46-52. The right hand features a melodic line with a fermata over the final note of measure 52. The left hand maintains a consistent accompaniment.

53

dolce *ff*

Musical score for measures 53-59. The right hand has a melodic line with a *dolce* (dolce) marking and a *ff* (fortissimo) marking. The left hand accompaniment features chords and moving lines.

60

Musical score for measures 60-66. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note of measure 66. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines.

67

Fin

Musical score for measures 67-73. The right hand has a melodic line with a fermata over the final note of measure 73. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines. The piece concludes with a *Fin* marking.

Trio*

75

ff *p* *f*

*El uso de los reguladores dinámicos en esta sección refleja un concepto de instrumentación para banda, el cual procede de la versión original del compositor.

81

pp [*f*]

88

pp

1. 2.

Coda

95

ff *p* *ff*

101

p *ff* *p* *mf*

1.

Dal § al Fin

108

f *ff*

2.

El son de la lira

Vals
(1861)

Clemente Aguirre

Moderato

Piano

5

9

13

8va

3

7

17 *loco*

[f] *p* *tr* *tr*

20

tr *tr* *p*

23 *8va* *loco*

tr *tr* *f* *p*

27

tr *tr* *p*

31

p

35

ff p

Musical score for measures 35-37. The piece is in a minor key with a key signature of three flats. The music is written for piano. Measure 35 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with eighth notes and rests. The bass staff has a rhythmic accompaniment of chords. Dynamic markings *ff* and *p* are present.

38

ff

Musical score for measures 38-40. The treble staff continues the melodic line. The bass staff has a rhythmic accompaniment of chords. A dynamic marking *ff* is present.

41

[p]

Musical score for measures 41-44. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment of chords. A dynamic marking *[p]* is present.

45

Musical score for measures 45-47. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment of chords.

48

3

Musical score for measures 48-50. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 48. The bass staff has a rhythmic accompaniment of chords.

51

Musical score for measures 51-53. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 51 features a melodic line in the right hand with a sharp accent (>) on the second eighth note and a slur over the first and second notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Measure 52 continues the melodic development. Measure 53 shows a continuation of the melodic and harmonic patterns.

54

Musical score for measures 54-56. Measure 54 continues the melodic line with a slur and a sharp accent (>). Measure 55 features a melodic phrase with a slur and a sharp accent (>). Measure 56 is marked with a piano (*p*) dynamic and features a more rhythmic accompaniment in the left hand.

57

Musical score for measures 57-59. Measure 57 is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a complex, multi-note chordal texture in the right hand. Measure 58 is marked with a piano (*p*) dynamic and features a more melodic line in the right hand. Measure 59 returns to a fortissimo (*ff*) dynamic with a complex chordal texture.

60

Musical score for measures 60-63. Measure 60 features a melodic line in the right hand with a slur and a sharp accent (>). Measure 61 continues the melodic development. Measure 62 is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and features a more rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 63 continues the melodic and harmonic patterns.

64

Musical score for measures 64-67. Measure 64 features a melodic line in the right hand with a slur and a sharp accent (>). Measure 65 is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic and features a complex chordal texture in the right hand. Measure 66 is marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and features a more rhythmic accompaniment in the left hand. Measure 67 continues the melodic and harmonic patterns.

68

ff

73

p.

cresc.

pp

8va

77

8

loco

81

Fin

pp

ff

Trio

85

p *ff*

This system contains measures 85 through 88. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. The dynamic markings *p* and *ff* are placed below the staves.

89

Coda

pp *pp dolce*

This system contains measures 89 through 91. Measure 89 is marked *pp*. A double bar line with a repeat sign indicates the start of the Coda section in measure 90, which is marked *pp dolce*. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a chordal accompaniment.

92

This system contains measures 92 through 94. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a chordal accompaniment. There are no dynamic markings in this system.

95

This system contains measures 95 through 97. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a chordal accompaniment. There are no dynamic markings in this system.

98

D.C. al Fin

This system contains measures 98 through 101. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a chordal accompaniment. The system ends with a double bar line. The marking *D.C. al Fin* is placed above the staff.

En las playas del Pacífico

Chotis
(1874)

Clemente Aguirre

Piano

Grave

p

3

3

3

3

3

6

Andantino con moto

ff
con forza

[*dim.*]

p

lamentabile

3

3

3

11

con

forza

dim.

16

con forza

21

dim.

25

sfz *p sten.* *p*

32 **Leggero**

Leggero

34

ff

39 **Schottisch**
(Chotis)

mf *mf*

44

1. 2.

48

ff

52

dol. p *f*

57

ff

62

ff *mf*

67

ff *ff* [Fin]

Trio

72

p 3 *sfz* 3 *sfz*

77

3

82

3 *sfz* 8va-----| loco

87

1. 2. *mf*

91

f enérgico

96

1. *ff* *mf* *3*

2. *ff* *p* *3* *sfz*

100

3

106

3 *sfz* *3* *sfz*

111 *8va* *loco* **Coda**

p *dolce*

117

122 **Dal X al Fin**

ff *tutta forza* *fff* *seco*

Flor de esperanza

Mazurca-redova
(1861)

Clemente Aguirre

Introducción
Lento maestoso

Piano

Bien marcado el bajo [f]

[p] — f

sigue marcado el bajo

Red. [*]

4

ff

p

Red. [*]

7

ff

13

con bravura

tr

pp

[ff] ricalando

rit. tr

Redova

p 3

17

3

3

3

23 *8va*

29 (8) *loco*

34

40 *p* [*cresc.*]

45 (8) *loco* [*sfz*] *p*

49

* Sin bemol en el manuscrito original.

54

[cresc.]

58

1. 2. loco p 3 3

65

3 3 *

* sol# - sol# en el manuscrito original.

72

mf loco 3 3 3 3 3 p Red.

77

8va 3 3 3 loco ff amartillado Red. 8va 3 3 3 loco f Red. Fin [*]

82

Trio p con gracia

88

Musical score for measures 88-93. The piece is in A major (two sharps). The right hand features a melodic line with eighth notes and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A crescendo hairpin is visible in the first measure.

94

Musical score for measures 94-99. The right hand continues with melodic patterns, including a triplet in measure 95. Dynamics include *mf* and *pp*. A triplet of eighth notes is marked in measure 97. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines.

100

Musical score for measures 100-105. The right hand features several triplet markings over eighth notes. The left hand accompaniment continues with chords and moving lines.

106

Coda

Musical score for measures 106-111. The right hand has a triplet in measure 106 and a crescendo leading to a forte (*f*) dynamic. The Coda section begins in measure 107 with a piano (*p*) dynamic. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. Pedal markings are present: *Ped.* and *[*]*.

*Sin becuadro en el manuscrito original.

112

Musical score for measures 112-117. The right hand features a melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines. The piece concludes with the instruction "Dal § al Fin" in the final measure.

Hasta más ver!

Danza habanera
(1881)

Clemente Aguirre

Piano

Entrada **ff** *Danza* **p**

9

17

24

32

al **ff** *Coda* **Fin**

*En el original: *D.C.*

*Octava baja en el manuscrito original.

Elvira

Danza habanera
(1881)

Clemente Aguirre

Entrada

Piano

ff pesante

dim.

p

con tristeza

10 *Tempo di danza*

18

28

38

47 *a tempo*

8va

loco

1. 2.

ff

p

Fin

al §

Jota Estudiantina

(1886)

Clemente Aguirre

Introducción [Andantino]

Piano

17 ^{8va}

22 (8)

29 (8) *loco*

38

45

52

[§]

[Fin]

La lu - na
U - na be -

59

bri-lla pu - ra en el cie - lo El a - rro - yue - lo co - rrien - do
lle - za con sus o - jue - los me a - brió los cie - los me dio la

65

va. Duer - men las a - ves en - tre las flo - res y és - tas o -
luz. y des - de en - ton - ces to - do lo mi - ro cuan - do sus -

71

lo - res al au - ra dan. Duermen las a - ves en - tre las
pi - ro be - llo ya - zul y des - de en - ton - ces to - do lo

77

flo - res y és - tas o - lo - res al au - ra dan.
mi - ro cuan - do sus - pi - ro be - llo ya - zul.

82

89

96

f

Qué dul - ce no - che blanda y tran - qui - la
De mi espe - ran - za con sus ful - go - res

103

Cual la pu - pi - la de una mu - jer que so - ña - do - ra bri - lla su
de mis a - mo - res con la i - lu - sión veo en la exis - ten - cia un pa - ra -

1.

110

fren - te que dul - ce - men - te for - me un e - dén que so - ña - do - ra
í - so a cu - yo he - chi - zo tiem - blo de a - mor veo en la exis - ten - cia

2.

117

bri - lla su fren - te que dul - ce - men - te for - me un e - dén. al §
un pa - ra - í - so a cu - yo he - chi - zo tiem - blo de a - mor.

A la señorita Maura Ogazón y Rubio

La banda roja

Polca-mazurca
(1861)

Clemente Aguirre

Piano *pp*

4

8 1. 2. *ff*

12 3 *p*

17 1. 2. *pp* [*cresc.*] *ff*

22 [2a vez rit.]

26

31

36

[1a vez *f*
2a vez *pp*]

40

La Pasión

Mazurca
(1891)

Clemente Aguirre

Introducción
Moderato
Piano [p]

The introduction is in common time (C) and D major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with eighth-note chords. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics are 'Piano' with a bracketed 'p'.

5 **Mazurca**

The Mazurca begins at measure 5 in 3/4 time. The treble clef has a key signature of one sharp (F#). The piece is marked with dynamic changes: piano (p), forte (f), piano (p), forte (f), mezzo-piano (mp), and fortissimo (ff). The bass line consists of chords and single notes.

12

The second system of the Mazurca continues from measure 12. It maintains the 3/4 time signature and dynamic markings of p, f, p, f, and ff. The melodic line in the treble clef features some grace notes and slurs.

20

The third system of the Mazurca starts at measure 20. It includes first and second endings. The first ending leads back to the beginning of the Mazurca, while the second ending concludes the piece. Dynamics include p, f, [Fin], and ff.

27

The fourth system of the Mazurca begins at measure 27. It features a piano (p) section followed by a fortissimo (ff) section. The dynamics are marked as f, [p], and ff. The piece concludes with a final chord in the treble clef.

35

1. 2.

p *f*

42

p *f* *ff* *p* *f* *p* *f*

50

p *f* *ff* *p*

Trio

58

f

66

Dal Segno al Fin

La Potosina

Polca corrida
(1879)

Clemente Aguirre

Piano

ff

Moderato

p

pp

The first system of the score is for piano. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music starts with a forte fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked 'Moderato'. The system concludes with a piano (*p*) dynamic and a pianissimo (*pp*) dynamic.

6 Polca

The second system, starting at measure 6, is marked 'Polca'. It continues the piano accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. A triplet of eighth notes is indicated in the right hand at measure 10. The dynamics are not explicitly marked in this system.

11

The third system, starting at measure 11, continues the piano accompaniment. It features a triplet of eighth notes in the right hand at measure 12. The dynamics are not explicitly marked in this system.

16

cresc. f

dim.

sfz

1.

The fourth system, starting at measure 16, includes dynamic markings: *cresc. f* (crescendo fortissimo), *dim.* (diminuendo), and *sfz* (sforzando). A first ending bracket labeled '1.' spans measures 19 and 20. An *8va* (octave) marking is present above the right hand in measure 17. The system ends with a repeat sign.

22

mf

f

mf

f

p

loco

2.

The fifth system, starting at measure 22, includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *mf*, *f*, and *p* (piano). A second ending bracket labeled '2.' spans measures 22 and 23. A *loco* marking is present above the right hand in measure 25. The system ends with a repeat sign.

28 *8va*

cres *cen*

34 *loco*

do *ff* *mf*

40

46

52 *Trio*

fff *Fin* *ff*

58

65

71

78 **Coda**

83

88

93 **Dal Segno al Fin**

mf

f

dim.

pp

ff

riten.

rall.

p

4 3 2 1

54 54

1.

2.

5

*

* Compás 82, en la edición de Nagel aparece el acorde de Do mayor en primera inversión. Esta edición respeta esa fuente, aunque en tal acorde la nota sol bien podría ser la, por congruencia armónica con el bajo. En todo caso se considera un rasgo estilístico del compositor.

A la Sociedad Filarmónica de Puebla
Las Flores de Puebla

Vals
 (1877)

Clemente Aguirre

Largo assai

Piano

Misterioso

p [saxofón] baritono*

*La mención de instrumentos de aliento procede de la versión original del compositor, en orquestación para banda, en Re♭.

[saxhorn] bajo

clarinetes, saxofones y cornetines

5

9

13

Tempo di vals
 flautas y oboes

17

sax. tenor & bar.

23

29

f *cres*

Measures 29-34: Treble clef, key signature of two flats. Measure 29 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of eighth notes with accents, followed by a half note with a slur. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. A crescendo (*cres*) is indicated by a dotted line above the right hand.

35

cen *do* *ff*

Measures 35-40: Treble clef. Measure 35 has a slur over a half note. Measure 36 has a slur over a half note with a fermata. Measure 37 has a slur over a half note with a fermata. Measure 38 has a slur over a half note with a fermata. Measure 39 has a slur over a half note with a fermata. Measure 40 has a slur over a half note with a fermata. Dynamics include *cen*, *do*, and *ff*.

41

dim. *p*

Measures 41-46: Treble clef. Measure 41 has a slur over a half note with a fermata. Measure 42 has a slur over a half note with a fermata. Measure 43 has a slur over a half note with a fermata. Measure 44 has a slur over a half note with a fermata. Measure 45 has a slur over a half note with a fermata. Measure 46 has a slur over a half note with a fermata. Dynamics include *dim.* and *p*.

47

pp *f* *p* *8va* *loco*

Measures 47-52: Treble clef. Measure 47 has a slur over a half note with a fermata. Measure 48 has a slur over a half note with a fermata. Measure 49 has a slur over a half note with a fermata. Measure 50 has a slur over a half note with a fermata. Measure 51 has a slur over a half note with a fermata. Measure 52 has a slur over a half note with a fermata. Dynamics include *pp*, *f*, and *p*. Performance instructions include *8va* and *loco*.

53

f *pp* *8va* *loco*

Measures 53-58: Treble clef. Measure 53 has a slur over a half note with a fermata. Measure 54 has a slur over a half note with a fermata. Measure 55 has a slur over a half note with a fermata. Measure 56 has a slur over a half note with a fermata. Measure 57 has a slur over a half note with a fermata. Measure 58 has a slur over a half note with a fermata. Dynamics include *f* and *pp*. Performance instructions include *8va* and *loco*.

59

loco

Measures 59-64: Treble clef. Measure 59 has a slur over a half note with a fermata. Measure 60 has a slur over a half note with a fermata. Measure 61 has a slur over a half note with a fermata. Measure 62 has a slur over a half note with a fermata. Measure 63 has a slur over a half note with a fermata. Measure 64 has a slur over a half note with a fermata. Performance instruction includes *loco*.

64

cres *cen* *do* *ff* *p*

Red. *

Detailed description: This system contains measures 64 through 69. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides harmonic support with chords. Dynamics include *cres*, *cen*, *do*, *ff*, and *p*. A *Red.* marking is present under measure 68, and an asterisk is under measure 69.

70

p *f* * *f* *

Red. * Red. *

* En edición de E. Sánchez, la en lugar de si.

Detailed description: This system contains measures 70 through 77. It features a repeat sign in measure 71. The right hand has slurs and accents. The left hand has chords and rests. Dynamics include *p*, *f*, and *f*. *Red.* markings are under measures 72 and 76, with asterisks under measures 73 and 77. A note below the system reads: "* En edición de E. Sánchez, la en lugar de si."

78

f >

Red. * Red.

Detailed description: This system contains measures 78 through 84. The right hand has slurs and accents. The left hand has chords and rests. A dynamic marking of *f* is present in measure 79. *Red.* markings are under measures 81 and 84, with an asterisk under measure 82.

85

*

Detailed description: This system contains measures 85 through 91. The right hand has slurs and accents. The left hand has chords and rests. An asterisk is located under measure 85.

92

f *cres*

Detailed description: This system contains measures 92 through 98. The right hand has slurs and accents. The left hand has chords and rests. Dynamics include *f* and *cres*.

99

cen *do* *ff*

Detailed description: This system contains measures 99 through 105. The right hand has slurs and accents. The left hand has chords and rests. Dynamics include *cen*, *do*, and *ff*.

106

Red. * Red. *

p *pp*

Detailed description: This system contains measures 106 through 112. The music is in a minor key with a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. Dynamic markings include *p* and *pp*. There are two 'Red.' markings with asterisks below the staff.

113

f

Red. * Red. *

Detailed description: This system contains measures 113 through 119. The right hand has a more active melodic line with slurs and accents. The left hand continues with chordal accompaniment. A dynamic marking of *f* is present. There are two 'Red.' markings with asterisks below the staff.

120

pp *f*

Detailed description: This system contains measures 120 through 125. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include *pp* and *f*.

126

Trio
cantando oboes y trompetas

[*sfz*] *f* *ff* *seco* *Fin* *mf* saxofones y trombones

Detailed description: This system contains measures 126 through 132. It marks the beginning of a Trio section. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. Dynamic markings include [*sfz*], *f*, *ff*, *seco*, *Fin*, and *mf*. The Trio section is indicated for oboes and trumpets, and saxophones and trombones.

133

Detailed description: This system contains measures 133 through 139. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment.

140

1. 2.

Detailed description: This system contains measures 140 through 146. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand has a steady accompaniment. There are two first/second endings marked '1.' and '2.'.

148 *Con elegancia*

Musical score for measures 148-154. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three flats. The music features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a harmonic accompaniment in the bass with chords and single notes.

155

Musical score for measures 155-161. The system consists of a grand staff. The treble clef part includes a *cresc.* marking and a hairpin crescendo. The bass clef part includes a *Red.* marking and asterisks. The music continues with melodic and harmonic development.

162

Musical score for measures 162-168. The system consists of a grand staff. The treble clef part has first and second endings marked '1.' and '2.'. Dynamics include *ff*, *p*, and *mf*. The bass clef part includes a *Red.* marking and asterisks. The music concludes with sustained chords in the treble.

169

Musical score for measures 169-175. The system consists of a grand staff. The treble clef part features sustained chords with accents. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

176

Musical score for measures 176-182. The system consists of a grand staff. The treble clef part includes a *[Coda]* marking, *poco rit.*, and dynamics *[dim.]* and *[p]*. The bass clef part includes a *[p]* marking. The system concludes with a *[pp]* dynamic. Instrumentation for *clarinetes 1^{os.}* and *clarinetes 2^{os.}* is indicated.

183

Musical score for measures 183-188. The system consists of a grand staff. The treble clef part includes a *[pp]* dynamic and the instruction *Dal § al Fin*. The bass clef part includes the instruction *y bugles* and *saxofones*. The music concludes with sustained chords.

La Tlaxcalteca

Danza habanera
(1874)

Clemente Aguirre

Introducción
Poco ritenuto

Piano

The introduction consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 1-3) features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf* and a triplet of eighth notes. The second system (measures 4-7) continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line. Dynamics include *pp*.

Tempo di danza

8 

p con eleganza

The main dance section begins at measure 8 and consists of two systems. The first system (measures 8-12) features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p con eleganza* and a triplet of eighth notes. The second system (measures 13-17) continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line. Dynamics include *cresc.* and triplets of eighth notes.

23

1. [Al ♩] 2.

f *mf*

28

33

38

1. 2.

* Sin bemol en la edición de H. Nagel.

* Fa en la edición de H. Nagel.

43

p

48

Musical score for measures 48-51. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 48 starts with a quarter note G4 in the treble and a quarter note G2 in the bass. The bass line continues with a steady eighth-note pattern. Measure 51 ends with a fermata over a quarter note G4 in the treble.

52

Musical score for measures 52-55. The system consists of two staves. Measure 52 starts with a quarter note G4 in the treble. Measure 54 ends with a fermata over a quarter note G4 in the treble. Measure 55 features a triplet of eighth notes in the treble, marked with a '3' and 'cresc.' (crescendo).

56

Trio

Musical score for measures 56-59. The system consists of two staves. Measure 56 starts with a triplet of eighth notes in the treble, marked with a '3'. Measure 57 has a dynamic marking of 'f' (forte). Measure 58 has a fermata symbol (ϕ) over a quarter note G4 in the treble. Measure 59 is the start of the 'Trio' section, marked with a double bar line and repeat sign, and a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte). It begins with a triplet of eighth notes in the treble, marked with a '3'.

60

Musical score for measures 60-64. The system consists of two staves. Measures 60-64 feature complex rhythmic patterns with triplets in the treble staff and sustained chords in the bass staff. Measure 62 includes a fermata over a quarter note G4 in the treble.

65

Musical score for measures 65-69. The system consists of two staves. Measure 65 starts with a triplet of eighth notes in the treble, marked with a '3'. Measure 66 has a fermata over a quarter note G4 in the treble. Measures 67-69 feature complex rhythmic patterns with triplets in the treble staff and sustained chords in the bass staff. Measure 69 has accents (^) over the eighth notes in the treble.

70

ff

75

Coda

2.

p Dal X al Fin

p

dim.

80

pp

84

ppp

ff seco [*Fin*]

Los pollos tepiqueños

Danza imitativa
(1874)

Clemente Aguirre

Introducción
Sostenuto

Piano

mf *p* *poco rall.* *sten.*

10 **Tempo di danza**

p *sten.* *a tempo*

17 *mf*

24 *sten. p*

31 *mf* *f* *pp*

38

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

Measures 38-44: Treble clef, piano. Measure 38 starts with *p*. Measure 41 has a triplet of eighth notes marked *f*. Measure 42 has a triplet of eighth notes marked *cresc.*. Measure 43 has a triplet of eighth notes marked *sten. p*. Measure 44 has a triplet of eighth notes.

45

dim.

Measures 45-51: Treble clef, piano. Measure 45 starts with *dim.*. Measure 50 has a triplet of eighth notes.

52

f *mf* *f* Dal S al D

Measures 52-58: Treble clef, piano. Measure 52 starts with *f*. Measure 53 has first and second endings. Measure 54 has *mf*. Measure 58 has *f*. The system ends with *Dal S al D*.

Coda

59 *poco rit.* *pp* *poco più animato* *ff*

Measures 59-65: Treble clef, piano. Measure 59 starts with *poco rit.* and *pp*. Measure 60 has *poco più animato*. Measure 64 has *ff*. Measure 65 has an 8va marking.

66 *loco* *loco* *ff*

Measures 66-72: Treble clef, piano. Measure 66 starts with *loco*. Measure 67 has an 8va marking. Measure 72 has *ff*.

A Don Francisco Martínez Elizondo

Ysabel

Barcarola - chotis

(1874)

Clemente Aguirre

Barcarola
Introducción

oboe

Piano [p] *sten.*

*La mención de instrumentos de aliento procede de la versión original del compositor, en orquestación para banda.

*La edición de Wagner & Levien presenta digitación, aquí suprimida.

7 *Tempo tranquillo*

[saxofón] tenor

pp *Con melancolía*

12

[fls. & cls.]

dolce

18

[saxofón] tenor

[flautas y clarinetes]

[sax.] tenor

legato

23

poco rall.

29 **Schottisch**
(Chotis) 

p




33



37 **1.** **2.**

f

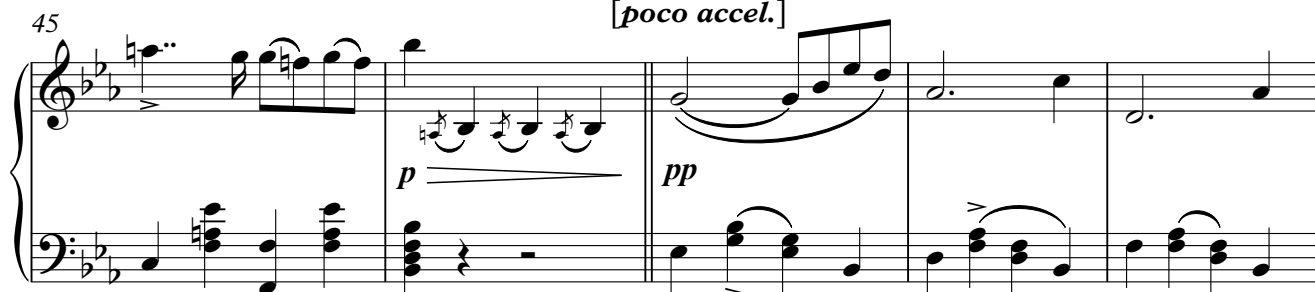


41



45 **[poco accel.]**

p *pp*



50

55

59

Trio
[più mosso]

63

p

67

71

76

81

87

93

(8) loco

Coda

98

Dal § al Fin

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria

Marina Núñez Bepalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

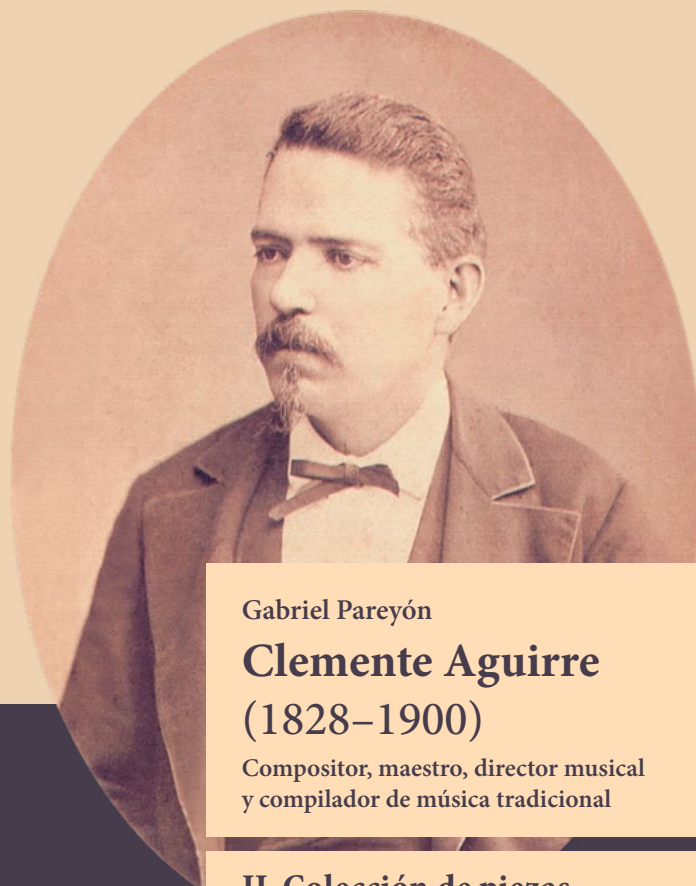
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Lucina Jiménez
Directora general

Mónica Hernández Riquelme
Subdirectora general de Educación e Investigación Artísticas

Lilia Torrentera Gómez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

Víctor Barrera García
Director del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”



Gabriel Pareyón

Clemente Aguirre
(1828–1900)

Compositor, maestro, director musical
y compilador de música tradicional

**II. Colección de piezas
para piano**

Producción digital a cargo del Centro Nacional
de Investigación, Documentación e Información
Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM).

México, abril 2023



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL



CENIDIM