

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

CANCIONES ARTÍSTICAS COSTARRICENSES PARA VOCES MASCULINAS GRAVES
DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XXI: RICARDO
ULLOA BARRENECHEA, FÉLIX MATA BONILLA, ALLEN PAULINO TORRES
CASTILLO Y FULVIO VILLALOBOS SANDOVAL

Trabajo final de investigación aplicada sometida a la consideración
de la Comisión del Programa de Estudios
de Posgrado en Artes para optar al grado y título
de Maestría Profesional en Canto

FULVIO VILLALOBOS SANDOVAL

Ciudad Universitaria “Rodrigo Facio”, Costa Rica

2017

DEDICATORIA

A mi esposa Laura, a mis hijos Mauricio y Gabriel
y a la memoria de mi amada madre, Rafaela.

A la memoria de Oscar Scaglioni Galanti, mi profesor de canto.

AGRADECIMIENTOS

A mi esposa Laura, por su paciencia y su apoyo invaluable. Sin ella y sus aportes hubiera sido muy difícil llevar a cabo este proyecto.

A Ernesto Rodríguez Montero, quien aceptó ser mi tutor y me brindó su apoyo y su oportuno consejo en todo momento.

A Tanya Cordero Cajiano, por formar parte de mi comité asesor y por todas las horas que dedicó al estudio de los acompañamientos de las canciones del corpus.

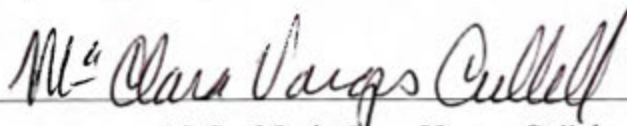
A Rafael Ángel Saborío, por facilitarme los manuscritos del ciclo “Las marinas”, por la invaluable información que me proporcionó acerca del compositor Félix Mata Bonilla y por formar parte de mi comité asesor.

Al Archivo Histórico Musical y a su coordinadora Zamira Barquero Trejos, por facilitarme los manuscritos de Ricardo Ulloa Barrenechea y valiosa información acerca del compositor y su obra.

A todos los compositores costarricenses que cedieron partituras de sus canciones artísticas para el presente trabajo.

A todos mis compañeros y compañeras, condiscípulos de la maestría en música, por sus valiosos aportes a mi investigación.

“Este trabajo final de investigación aplicada fue aceptado por la Comisión del Programa de Estudios de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Profesional en Canto.”



M. Sc. María Clara Vargas Culler

Representante del Decano Sistema de Estudios de Posgrado



M. M. Ernesto Rodríguez Montero

Profesor Guía



M. M. Fanya Cordero Cajiano

Lectora de Tesis



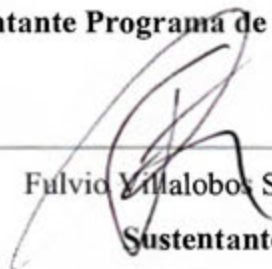
M. M. Rafael Ángel Saborío Bejarano

Lector de Tesis



M. M. Yamileth Pérez Mora

Representante Programa de Posgrado en Artes



Fulvio Villalobos Sandoval

Sustentante

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS.....	ii
RESUMEN.....	viii
INTRODUCCIÓN.....	1
El objeto de estudio.....	1
Delimitación del corpus.....	1
Objetivos generales de la investigación.....	3
MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO.....	4
La canción artística.....	4
El estilo en la música y la literatura.....	5
Esquemas teóricos de la investigación.....	7
El análisis del estilo musical.....	7
El análisis del texto poético.....	9
Interpretación musical del corpus.....	10
Acopio, ordenamiento y transcripción de las partituras musicales del corpus.....	11
FUENTES.....	11
ESTRUCTURA GENERAL DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.....	12
REFLEXIONES SOBRE LA INVESTIGACIÓN Y SUS APORTES.....	12
CAPÍTULO I	
ESTADO DE LOS CONOCIMIENTOS: UNA APROXIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA AL DESARROLLO DE LA CANCIÓN ARTÍSTICA COSTARRICENSE EN LOS SIGLOS XX y XXI.....	14
La filiación de la canción artística costarricense: un problema por resolver.....	14
El movimiento nacionalista romántico y la canción artística europea.....	15
Nacionalismo musical e identidad cultural latinoamericana.....	18
El piano y la introducción de la canción artística al medio cultural costarricense.....	22
Repercusiones del movimiento musical nacionalista en Costa Rica: fundamentos de la construcción del repertorio musical costarricense de la primera parte del siglo XX.....	24
La canción artística costarricense de la primera parte del siglo XX.....	27
La canción artística costarricense de la segunda parte del siglo XX.....	33

CAPÍTULO 2

POESÍA Y CRISTAL. CICLO DE LIEDER DE RICARDO ULLOA BARRENECHEA .38

Raíces musicales ibéricas	39
La oportunidad llama a la puerta	40
El maestro, el crítico, el artista y el intelectual.....	42
Poesía y Cristal: análisis del estilo musical y literario	44
Reflexiones finales sobre la obra de Ricardo Ulloa Barrenechea	56

CAPÍTULO 3

LAS MARINAS: CICLO DE CANCIONES DE FÉLIX MATA BONILLA58

Entre el mundo de la música y la odontología	58
La perspectiva jazzística.....	59
Alas en fuga: la vida del poeta Julián Marchena.....	61
Las marinas: análisis musical y literario	62
Reflexiones finales	69

CAPÍTULO 4

TRES POEMAS TICOS: CICLO DE CANCIONES ARTÍSTICAS DE ALLEN PAULINO TORRES CASTILLO.....70

Chela y Trombón.....	71
El compositor y sus obras.....	72
De los poetas Roberto Brenes Mesén y Eduardo Jenkins Dobles	73
Tres poemas ticos: análisis musical y literario	76
Reflexiones finales	81

CAPÍTULO 5

TRES CANCIONES ARTÍSTICAS PARA BAJO: CICLO DE CANCIONES ARTÍSTICAS DE FULVIO VILLALOBOS SANDOVAL82

Experiencia en el campo musical, académico y laboral	83
Experiencia en el campo de la composición musical	85
Sobre los poetas Julio Herrera y Reissig y Jorge Debravo.....	87
Tres canciones artísticas para bajo: análisis musical y literario.....	89
Reflexiones finales	94

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

INDICE DE FIGURAS

Figura nº 1. Análisis armónico de una sección de la canción “Amor y muerte”	46
Figura nº 2. Los cuatro esquemas de la parte C de “¡Oh, eterna nostalgia!”	50
Figura nº 3. Ejemplo de la canción “Campanas de oro sobre mi pecho”	53
Figura nº 4. “La mañana”: Análisis musical del Tema A.....	64
Figura nº 5. “La mañana”: ascenso por grado conjunto del Tema A	65
Figura nº 6. “La tarde”: estructura armónica de la introducción	66
Figura nº 7. “La noche”: estructura armónica de la cadencia final	68
Figura nº 8. “Visión”: análisis armónico de la cadencia final	77
Figura nº 9. “Lo efímero”: análisis armónico de la primera secuencia de acordes	78
Figura nº 10. “La diligencia”: análisis armónico de la primera sección.....	80
Figura nº 11. “La diligencia”: esquema armónico mostrando segundas descendentes	81
Figura nº 12. “Pastoral”: secuencia armónica de la introducción y primer sistema vocal	91
Figura nº 13. “Nocturno sin patria” de Fulvio Villalobos: análisis armónico de la introducción	94

INDICE DE ANEXOS

ANEXO Nº 1. POESÍA Y CRISTAL (partituras)	114
ANEXO Nº 2. POESÍA Y CRISTAL (poemas)	149
ANEXO Nº 3. LAS MARINAS (partituras).....	155
ANEXO Nº 4. LAS MARINAS (poemas).....	167
ANEXO Nº 5. TRES POEMAS TICOS (partituras)	170
ANEXO Nº 6. TRES POEMAS TICOS (poemas)	187
ANEXO Nº 7. TRES CANCIONES ARTÍSTICAS PARA BAJO (partituras)	190
ANEXO Nº 8. TRES CANCIONES ARTÍSTICAS PARA BAJO (poemas)	211

RESUMEN

Este trabajo de investigación artística aspira a hacer una aportación al conocimiento sobre la canción artística costarricense, específicamente en lo que respecta a las obras escritas para voces masculinas graves (bajo o barítono), su desarrollo e importancia en el contexto de la música vocal académica nacional de la segunda mitad del siglo XX y la primera década del siglo XXI. El estudio se enfoca en las características de estilo e interpretación de los ciclos de canciones artísticas de cuatro compositores costarricenses: Ricardo Ulloa Barrenechea, Félix Mata Bonilla, Allen Torres Castillo y Fulvio Villalobos Sandoval, y muestra cómo las canciones de estos compositores revelan la gestación de un sonido particular, que surge de las contribuciones de distintas tendencias y modelos musicales y poéticos contemporáneos, tanto nacionales como foráneos, de las que el compositor se apropia para crear su obra. Esto último es especialmente pertinente en virtud de la filiación nacionalista de la canción artística, que surge simultáneamente en varios países europeos y se consolida a principios del siglo XIX, convirtiéndose, en poco tiempo, en el modelo de mayor aceptación entre los compositores de otros países del mundo occidental.

Al interpelar las canciones del corpus desde las perspectivas musical y poética, simultáneamente, la investigación procura plantear una visión holística de las obras, que reúne e interconecta los datos procedentes de los dos sistemas semióticos y ubicarlos dentro del contexto temporal que corresponde. Por medio de este enfoque, la comprensión del complejo sistémico integral se facilita y permite acceder al entorno psicológico que encierran los oscuros giros melódicos y armonías polifónicas, en extremo disonantes, que caracterizan a la mayoría de las canciones de Ulloa; a las coloridas armonizaciones que Mata utiliza en sus canciones, de clara tendencia impresionista, y su vinculación con elementos del jazz y la música popular; la combinación de armonías de distintas influencias musicales contemporáneas con una línea melódica sencilla en las canciones de Torres; y las armonizaciones neo-tonales de las canciones de Villalobos. Pero además, el estudio proporciona una serie de datos generales acerca de repertorio de canciones artísticas del siglo XX y XXI y sus respectivos compositores.

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio

Partiendo del análisis e interpretación de las canciones artísticas de los compositores Ricardo Ulloa Barrenechea (n. 1928), Félix Mata Bonilla (1931 - 1980), Allen Paulino Torres Castillo (n. 1955) y Fulvio Villalobos Sandoval (n. 1957), esta investigación pretende hacer un aporte al saber general sobre las canciones artísticas costarricenses compuestas entre los años 1970 - 2015; específicamente, al conocimiento sobre la producción musical de estos cuatro compositores en esta área específica del quehacer musical. Es importante recalcar que las investigaciones formales centradas en este campo del saber musical nacional son prácticamente inexistentes y que la gran mayoría de las canciones del corpus seleccionado son desconocidas para los profesionales del canto costarricenses. Por estas razones, la investigación también contribuye a asignarle un reconocimiento social y cultural a este grupo de obras que forman parte del patrimonio artístico costarricense. En síntesis, el objeto de estudio de esta investigación se centra en las canciones artísticas costarricenses para voces masculinas graves de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI, tomando como punto de partida las obras de este género musical creadas por los compositores Ulloa, Mata, Torres y Villalobos.

Delimitación del corpus

El cultivo cada vez más acentuado del *Lied* (y, en términos generales, de la canción artística europea) dentro de los programas de canto de los conservatorios de música costarricenses del siglo XX (Flores, 1978, 101-102) se tradujo, a corto y mediano plazo, en el incentivo que motivó a compositores como Julio Fonseca y Julio Mata a componer las primeras canciones artísticas (o *Lieder*, como ellos los llamaron) que se conocen; si bien es evidente que la mayor parte de su producción musical vocal se enfocó en los géneros más productivos de su tiempo: la música religiosa, las obras escénico-musicales, los himnos, las canciones escolares y las canciones populares. Para mediados del siglo XX, el escénico- musical era el género que más relevancia y aceptación tenía entre los compositores y el público costarricense, a pesar del declive que experimentaron este tipo de montajes con la aparición del cine sonoro a partir de la

década de 1930. Las composiciones de los músicos Alcides Prado Quesada, Enrique Jiménez Núñez, César Nieto, Gonzalo Sánchez Bonilla, Manuel Antonio Argüello, Wílber Alpírez, Benjamín Gutiérrez, además de los mismos Fonseca y Mata, se exhibían en los teatros nacionales (Flores 1978, 91-98). No es sino hasta la década de 1970 que la canción artística comienza a mostrarse como un campo fértil para los compositores nacionales. De entre este grupo de obras, compuestas entre los años 1970 y 2015, hemos seleccionado cuatro ciclos para bajo cantante con acompañamiento de piano representativos de ese período.

La serie *Poesía y Cristal* (1971) del compositor, pintor y escritor costarricense Ricardo Ulloa Barrenechea, conformada por nueve composiciones para canto con acompañamiento de piano y denominadas *Lieder* por Ulloa, constituye el primer ciclo de canciones artísticas creadas para la voz del bajo por un compositor nacional. La obra fue dedicada al bajo Claudio Brenes. Los textos de las seis primeras canciones son poemas de Ulloa, publicados en su libro *Poesía y Cristal* (1957), mientras las últimas dos son una poesía anónima del siglo XV y un poema del español Luis Cernuda (1902 - 1963). En este ciclo, Ulloa experimenta con una serie de técnicas musicales que se acercan al estilo armónico y de declamación dramática que Wolf introdujo a sus *lieder*, así como a ciertas técnicas expresionistas de segunda escuela vienesa.

Otro importante ciclo de canciones artísticas es *Las Marinas* (1979) de Félix Mata Bonilla, basado en el ciclo homónimo del poeta costarricense Julián Marchena Valle-Riesta (1897-1985). Es, a no dudarlo, el conjunto de canciones para bajo más conocido e interpretado de cuantos existen a nivel nacional. Fue compuesto originalmente para la mezzosoprano Julia Araya Rojas. Sin embargo, a petición de Araya, la obra fue adaptada para su alumno de canto, el bajo Rafael Ángel Saborío Bejarano, y estrenada en 1980 como parte del recital de Licenciatura de Saborío. El ciclo fue interpretado nuevamente en 1987, como parte del repertorio seleccionado por el bajo Fulvio Villalobos Sandoval para su recital de Licenciatura en Canto. Este ciclo de canciones de Mata, pianista y odontólogo de carrera, fue publicado en el año 2005, en versión para barítono, por la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

El ciclo de canciones *Tres poemas ticos* de Torres fue compuesto para soprano con acompañamiento orquestal, en el año 2002 y estrenado ese mismo año por la soprano Mercedes Sánchez Garbanzo acompañada por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Castilla, bajo la dirección de Luis Diego Herra. En el año 2015, Torres adaptó la obra para una voz masculina

grave con acompañamiento de piano. Los textos de las canciones corresponden a tres poetas costarricenses: Roberto Brenes (1874 - 1947), Julián Marchena Valle-Riesta y Eduardo Jenkins Dobles (1926 - 2007). La trayectoria de Torres como compositor es más conocida por sus obras orquestales, pero hacia finales del siglo XX incursiona en la creación de canciones artísticas y se convierte en un destacado representante de este género musical costarricense.

Por último, el corpus incluye el ciclo *Tres canciones artísticas para bajo* de Villalobos, compuesto entre los años 2003 y 2004, y revisado en el año 2015. Los textos poéticos pertenecen a los costarricenses Roberto Brenes Mesén y Jorge Debravo (1938 - 1967), y al uruguayo Julio Herrera y Reissig (1875 - 1910). El ciclo permaneció inédito en su versión original hasta su estreno, en marzo del 2017. Únicamente la canción "Pastoral" fue adaptada para la soprano y ejecutada en el año 2011, como parte del repertorio del recital de Bachillerato en la Enseñanza e Interpretación del Canto de la estudiante Melissa Soto González, Villalobos es el único cantante de este grupo de compositores y su estilo musical se acerca a mucho a las técnicas de composición del romanticismo tardío del siglo XIX y del impresionismo francés.

Objetivos generales de la investigación

El estudio se plantea tres objetivos generales. Los dos primeros están vinculados al análisis teórico de los ciclos que componen el corpus, mientras el tercero refiere al componente práctico de la investigación: la interpretación de las canciones en un recital público. El primer objetivo es proveer una lectura profunda de las particularidades que presenta el lenguaje sonoro, armónico, melódico, rítmico y formal en cada uno de los ciclos de canciones que conforman el corpus y su vinculación con el estilo literario que presenta el texto poético. Paralelamente al primer objetivo, el segundo se aboca a contextualizar la obra e identificar las tendencias artísticas que influyen en el compositor, sus gustos y su pensamiento ideológico. El propósito final del estudio se centra en la presentación de un recital público en el que se brinda una interpretación musical de las obras del corpus por parte del autor de la investigación y la confección de un Trabajo Final de Investigación Artística (TFIA).

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

El marco teórico-metodológico de la investigación establece los parámetros que delimitan el alcance de la investigación, los tipos de análisis a los que se someterá el corpus de canciones artísticas y su sustento teórico, la definición de conceptos centrales en el trabajo y la descripción de los métodos y procedimientos que se aplicaron en el acopio, ordenamiento y selección del corpus, el análisis de las obras y la recopilación de información pertinente a la investigación. El apartado da inicio con la definición de *canción artística* y *estilo*, conceptos centrales en el entramado teórico-metodológico del estudio.

La canción artística

La canción artística es un género poético-musical que se identifica, por lo general, con la canción para cantante solista con acompañamiento de piano modelada en los patrones europeos más conocidos, como el *Lied* alemán, la *mélodie* francesa o la *canción* española. A pesar de que, debido a sus raíces nacionalistas, este género de canciones incorpora elementos musicales y literarios del folklor regional y de la música popular, se diferencia en varios aspectos cualquier otro conjunto de canciones. El primer lugar, la música está subordinada al texto poético y sujeta a tanto a las características de versificación y de contenido emotivo del poema original, como a indicaciones específicas que el compositor aporta para la ejecución de la obra. En segundo lugar, se ejecuta en salas de concierto o espacios cerrados y de pequeñas dimensiones, como capillas y auditorios, con características acústicas que permitan escuchar, en silencio, al conjunto formado por el cantante y el pianista que lo acompaña. Además, el público meta, por lo general reducido y conocedor, también está sujeto a una normativa conductual tradicional, que proviene, principalmente, de los preceptos forjados a lo largo de los siglos para la audición del *Lied*. Por último, la canción artística es un complejo semiótico que surge de la asociación de dos obras de alto valor simbólico (López 2002b, 2) y es, por lo tanto, un producto artístico elaborado que se transmite por medio de partituras musicales manuscritas o impresas que, a diferencia de la música de tradición oral, no admite variaciones por parte de los intérpretes (Matarrita 2011, 4). En la canción artística, el poema y la música forman un conjunto semiótico indisoluble e invariable que el compositor, con una intención artística muy

clara, dirige a un público meta específico. Este tipo de canciones se ejecutan normalmente en salas de conciertos y en seguimiento estricto de una serie de indicaciones y normas prefijadas.

El estilo en la música y la literatura

El estilo artístico es un concepto vinculado a la categorización de una obra o de un autor dentro de un determinado conjunto de obras o autores que comparten una serie de elementos formales y de contenido, y a quienes une también un cierto contexto geográfico-temporal y/o socio-cultural; si bien esto último no es absolutamente determinante, debido a que la coexistencia de estilos en una misma época, lugar y contexto socio-cultural es un fenómeno frecuente. Pero, en términos generales, el estilo artístico, sin importar la disciplina de que se trate, es un parámetro que facilita la “generalización” o la “agrupación por géneros” de obras que presentan ciertos elementos, estructuras o tendencias que permiten al investigador identificarlas con obras similares.

Las particularidades del estilo de la obra también resultan ser un conveniente indicador de la personalidad del autor. De acuerdo con la teoría planteada por Luigi Pareyson (1918-1991), el arte es una “interpretación de la verdad” que se expresa a sí misma como un *modo de hacer* que “a la vez que hace, inventa el modo de hacer” (Eco 2001, 14). Dentro de esa concepción, el estilo se define como el “«modo de formar», inimitable, personal, característico; la huella reconocible [sic] que la persona deja de sí misma en la obra [...]” (30). En virtud de que el creador se forma en la obra como estilo, comprender la obra equivale a poseer la persona del creador hecha objeto físico (14).

En el campo de la música, la noción básica de estilo refiere al conjunto de técnicas de composición y organización del material musical que caracteriza a los compositores de un determinado período histórico (Grout 1986, 174). Sin embargo, el concepto también ha sido relacionado con otros aspectos de la personalidad del compositor. Aristóteles, por ejemplo, estableció un paralelo entre el estilo musical y el carácter humano, aduciendo que el primero es la expresión sonora del segundo (Rowell 1985, 60).

Ya en el siglo XXI, el concepto de estilo musical trasciende las fronteras reduccionistas de la enumeración de rasgos recurrentes, redundancias, “estilemas” y marcadores estilísticos de cualquier tipo, para incorporar nuevos significados y constricciones (López Cano 2001, 8). Una

de las más importantes contribuciones a la reconceptualización del estilo musical la realiza Hatten, quien lo concibe como la conjunción de dos tipos de competencias: la competencia cognitiva, que comprende elementos como los sistemas de escalas, los sistemas métricos/rítmicos, los principios de la organización y las coerciones que operan sobre ésta; y la competencia de estilo, que refiere a un conjunto de “comprensiones y habilidades [...] de un proceso en términos de principios y constreñimientos del estilo” (Hatten 1994, 2). Alan Lomax, por su parte, define el concepto como “la manera en la cual los individuos perciben y estructuran su experiencia y construyen patrones de comportamiento” (Lomax 2001, 8). Partiendo de estas contribuciones teóricas, el concepto de estilo musical que se utilizará a lo largo de la investigación procura interrelacionar las particularidades musicales del estilo de la obra con el posicionamiento del compositor dentro del medio socio-cultural que lo rodea y su manera artística de expresarse.

En el campo de la literatura, particularmente el de la poesía, el concepto de estilo se asemeja a la noción musical en algunos aspectos estructurales, pero difiere en otros de orden simbólico. Según Eco, el concepto de estilo literario actual, que originalmente describía los rasgos peculiares en la forma de escribir de una persona o grupo de (en un sentido absolutamente gráfico), se transformó, gradualmente, en una noción mucho más compleja, que designa géneros literarios altamente codificados, ligados a un conjunto de prescripciones que fomentan la imitación y la adherencia a modelos establecidos. (Eco 2011, 2). Pasando revista a las innumerables definiciones realizadas por lingüistas, semiólogos, novelistas y poetas hasta desembocar en la teoría de Parryson. Eco postula los principios fundamentales del estilo enfocados desde la perspectiva del crítico literario de la siguiente forma:

“Hablar del estilo significa, pues, hablar de cómo está hecha la obra, mostrar cómo ha ido haciéndose (a veces, incluso a través de la progresión puramente ideal de un recorrido generativo), mostrar por qué se ofrece a un determinado tipo de recepción, y cómo y por qué la suscita.” (4)

Esta definición, que alude a la forma y la manera en que el autor elabora su obra, así como al cuestionamiento sobre el efecto que produce en el público receptor, resulta ideal para la presente investigación. El análisis aplicado de estos dos conceptos de estilo, el musical y el

literario, constituyen la base del estudio y su propósito principal se centra en aproximarse a la interpretación más acertada de las obras del corpus.

Esquemas teóricos de la investigación

Para la escogencia del entramado teórico-metodológico más apropiado para examinar las canciones artísticas del corpus se tomaron en cuenta dos características estructurales de la música y el texto literario: la ausencia total o parcial de una idea propiamente tonal (en lo que concierne a los elementos armónicos y melódicos, principalmente) en la mayoría de las piezas musicales estudiadas; así como la naturaleza contemporánea que presenta la estructura literaria de los poemas. Pero además, la necesidad de contar con parámetros que permitan examinar los puntos donde confluyen la poesía y la música, así como las similitudes estructurales y conceptuales que comparten ambos sistemas semióticos (la métrica, el ritmo y la melodía, principalmente). Por último, la importancia de considerar esquemas teórico-metodológicos formulados sobre conceptos y procedimientos congruentes con las ideas estéticas y estilísticas que predominaban en la época en que se compusieron las canciones del corpus y el poema que las inspira.

El análisis del estilo musical

El esquema de análisis del estilo musical de Jan LaRue (2004) resulta ideal para el tipo de estudio analítico del material musical que se quiere implementar. Este esquema tiene como objetivo central obtener “interpretaciones significativas al identificar los aspectos importantes de cada pieza en relación con el compositor de la misma y del estilo del compositor en relación con su medio” (2). El estudio del estilo musical se realiza en las tres dimensiones generales en que LaRue divide los elementos musicales de las obras: las *grandes dimensiones*, que agrupa las consideraciones de conjunto (tipo de instrumentación, frecuencia y contraste entre las tonalidades expuestas, desarrollo y conexión temática, selección métrica de compases y tempos, y tipos de formas empleadas); las *dimensiones medias*, que examinan el carácter individual de las partes de la pieza y la jerarquía particular de párrafos, períodos y frases; y las *pequeñas dimensiones*, que refieren al análisis de los diseños rítmicos, las *figuras melódicas* y

los acordes específicos. (5-7) Estas tres dimensiones se analizan desde las cinco categorías en que se agrupan los elementos contributivos: *sonido*, *armonía*, *melodía*, *ritmo* y *movimiento* (SAMeRC). Las primeras cuatro categorías refieren a los elementos contributivos básicos, mientras la última categoría alude a la vinculación de elementos de las anteriores categorías con elementos del texto literario, aspecto es de vital importancia en el análisis canciones y música vocal.

La categoría analítica *sonido*, concierne al movimiento general de la obra: los cambios de color de un sonido o el nivel dinámico de la pieza (LaRue 2004, 17- 29). En el caso de las canciones artísticas, análisis de los elementos de esta categoría determina la manera en que el compositor se aproxima a la sonoridad intrínseca del texto poético.

La categoría analítica *armonía*, por otra parte, involucra a todos los eventos verticales que tienen lugar en la canción. Sin embargo, no refiere sólo a los acordes y la estructura tonal, sino también las combinaciones verticales sucesivas como el contrapunto, los modos, la organización polifónica de las voces, las disonancias, así como las funciones estructurales y ornamentales de la armonía en la pieza (LaRue 2004, 30 – 51).

La categoría analítica *melodía* examina el perfil formado por cualquier conjunto de sonidos, no únicamente la línea del canto sino también los dibujos horizontales del acompañamiento de piano, que funcionan, en algunos casos, como una melodía alternativa (LaRue 2004, 52 – 66). El análisis musical de estos elementos permite identificar los rasgos de la melodía poética que el compositor desea resaltar y su precepción del lirismo que emana del texto.

Las variables de la categoría analítica *ritmo* examinan las combinaciones cambiantes de tiempo e intensidad que se producen como consecuencia de la interacción de las tres categorías anteriores. Para LaRue, el ritmo no es un elemento independiente, sino que está condicionado por el fenómeno estratificado que surge a partir de los cambios que se producen en el *sonido*, la *armonía* y la *melodía* de la obra musical (2004, 67 - 87).

La categoría analítica final, el *crecimiento*, evalúa las interrelaciones que coordinan y controlan el movimiento de todos los elementos constitutivos de la obra. Las variables más relevantes de esta categoría son: la *forma* (definida como “la memoria del movimiento”), los tipos de articulaciones, la influencia de las palabras sobre la música, el reforzamiento de textos o frases poéticas con acordes o dinámicas, la incidencia de la entonación, el metro y el ritmo

poético sobre sus contrapartes musicales, la sensibilidad del compositor hacia la problemática de los detalles literarios (lirismo, dificultades vocales, estereotipos) de un determinado texto y la correspondencia entre la totalidad de las palabras del poema y la música de la canción (LaRue 2004, 88 – 116).

El análisis del texto poético

Aunque la canción artística constituye una unidad sonora, compacta y con sentido propio, cada uno de los sistemas semióticos que participan mantiene “sus propias reglas de articulación interna, sigue procesos de comunicación y significación diferentes y [...] demanda sus propias estrategias receptoras [...]” (López Cano, 2002b, 1-2). Dentro este planteamiento, que compartimos plenamente, el análisis del estilo literario reviste tanta importancia como el análisis del estilo musical. De ahí que se requiera un procedimiento analítico dedicado a examinar las particularidades del poema con el propósito de esclarecer el estilo literario que presenta.

En ese sentido, la propuesta análisis del texto literario de Carlos Magis, publicada en 1968, resulta apropiada para el estudio de los textos, pues está dedicada al estudio de la lírica popular latinoamericana. El esquema de Magis contempla dos grandes áreas de investigación: la de los *elementos textuales*, que refieren a todas aquellas ideas y modelos que emergen directamente del cuestionamiento del texto escrito, así como los elementos temáticos y formales que lo componen; y la de los *elementos literarios*, que alude a una serie de nociones y estructuras poéticas típicas, relacionados ante todo con la carga afectiva del texto de las canciones artísticas.

Los *elementos textuales* se dividen, a su vez, en dos categorías analíticas: la *analogía temática*, que refiere a los distintos niveles que adopta el fondo o contenido del texto literario a partir de cuatro criterios generales (*asunto, tema, subtema y argumento*); y el *tipo y grado de relación temática que existe entre las coplas*. Esta última, se evalúa en función de cuatro criterios centrales: a) la *cuestión temática*, que clasifica las obras como canciones monotemática o pluritemáticas (Magis 1968, 545 – 553); b) la *cuestión formal*, que examina la combinación de estrofas regulares e irregulares (554 – 563); c) los *recursos temático-formales*,

que estudia las diversas formas de reiteración que hay en el texto (encadenamiento, ritornelo, formas estereotipadas) (564 – 576); y d) las *formas singulares*, que se aplica exclusivamente a especies que rebasan los tipos característicos de canción y que presentan una entidad propia (la canción con estribillo, la *canción paralelística*, la *glosa* y la *canción dialogada*) (576s).

Los *elementos literarios*, la segunda gran área de estudio, es mucho más compleja. Presenta una gran cantidad de variables que, para efectos prácticos, he reducido a cinco: a) *la lengua poética*, que distingue entre lengua artística y lengua coloquial (Magis 1968, 319 – 325); b) *las imágenes* o figuras literarias (el símil, la metáfora, la alegoría, el símbolo y la representación) (325 – 368); c) *los recursos paremiológicos*, sentencias, refranes y dichos que se incorporan al texto como recursos poéticos de gusto popular (368 – 377); d) *los factores de intensificación*, medios expresivos para explotar la carga emotiva del texto; e) *la versificación*, que puede ser silábica o acentual y que se presenta en fórmulas que se han usado tradicionalmente en la poesía: la cuarteta, la seguidilla, la quintilla, la sextilla, los tercetos, los pareados, la octavilla, la décima y el perqué (447 – 531).

Interpretación musical del corpus

La interpretación de las canciones artísticas costarricenses constituye un apartado específico y separado dentro de este campo de estudio. La construcción del proceso interpretativo de este género de obras requiere del trabajo conjunto y concertado del cantante y del pianista acompañante, tanto en lo que refiere al trabajo de ejecución práctica de las canciones como en el análisis del pensamiento musical del compositor y del contexto histórico dentro del que se enmarca la obra.

El proceso da inicio con el estudio detallado de la partitura musical, única referente físico de la obra, tomando como eje fundamental el estilo musical, que permite al oyente situarse dentro de un determinado contexto musical e histórico y partir de un conocimiento previo para apreciar la obra. El proceso de significación de la canción artística estriba en la capacidad de los intérpretes para plasmar las características esenciales del estilo musical en su ejecución, que debe ser fiel al contenido emocional de la pieza y a los lineamientos e intenciones expresivas del compositor. (Walls 2006, 35)

El acopio de las partituras fue realizado por medio de una petición formal a los compositores, o bien, a las personas o instituciones a las que fue encomendada la obra, dado

que, en algunos casos, este material aún no ha sido publicado formalmente. El manuscrito del ciclo de Lieder para bajo del compositor Ricardo Ulloa Barrenechea, titulado *Poesía y cristal* (1971), fue solicitado directamente al Archivo Histórico Musical y transcrito a notación musical moderna únicamente para efectos de estudio de la obra.

El ciclo de canciones artísticas *Las marinas* (1979), del compositor Félix Mata Bonilla, fue escrito expresamente para el recital de Licenciatura en Canto del bajo Rafael Ángel Saborío Bejarano y estrenado en 1980. Saborío posee un ejemplar en manuscrito de la obra original (que le fue dedicada), que me facilitó para realizar la transcripción a un formato actualizado de escritura musical que se utilizó en el análisis del estilo musical de la investigación. Es importante aclarar que, si bien el ciclo ya había sido publicado (en versión para barítono) en el libro *Canciones para voz y piano* (Mata 2005, 15-27), no se utilizaron las partituras de esa publicación en la investigación que presento.

Las partituras del ciclo *Tres poemas ticos* (2002), de Allen Torres Castillo, fueron facilitadas por el propio compositor. Dado que el tono en que estaban las piezas resultaba muy agudo, se solicitó el permiso para realizar una transcripción propia de las piezas para el estudio y para interpretarlas en un concierto público. El compositor en persona asistió al recital y participó del evento.

Por último, el ciclo *Tres canciones artísticas para bajo* es una obra compuesta por el autor de la presente investigación, quien tiene los derechos de utilización discrecional del material. La obra fue escrita específicamente para la voz del bajo, por lo cual no se requirieron adaptaciones o transcripciones a otras tonalidades. Sin embargo, existe una adaptación y transcripción de la canción Pastoral para soprano, la cual fue estrenada en el año 2011. Las otras dos canciones estaban inéditas hasta su estreno el 9 de marzo del 2017, durante el recital público de esta investigación.

FUENTES

La información bibliográfica adicional para la investigación se tomó de las siguientes fuentes: el Sistema de Información Documental (SIDUNA) de la Universidad Nacional, el Sistema de Bibliotecas, Documentación e Información (SIBDI) de la Universidad de Costa Rica, la Biblioteca Nacional “Miguel Obregón Lizano” de Costa Rica y el catálogo del Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica. Además, se consultaron artículos

aparecidos en los periódicos La Nación y la Prensa Libre, así como las revistas Káñina (UCR) y la Revista de la Escuela de Filosofía (UCR).

ESTRUCTURA GENERAL DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

El estudio está dividido en tres partes. La primera parte, expuesta en el capítulo 1, alude directamente al estado de los conocimientos alrededor de la canción artística costarricense, el trasfondo histórico-social de este género de obras musicales y su ligamen con los movimientos culturales nacionalistas de los siglos XIX y XX. La contextualización del proceso de desarrollo de las canciones artísticas costarricenses dentro del movimiento musical nacionalista del continente americano es central en la investigación, si bien el estudio no se enfoca en detectar los rasgos propios de esta corriente ideológica en las canciones del corpus, sino en el estilo musical desarrollado por los compositores en sus respectivas obras y su vinculación con el estilo poético expresado en los textos de las canciones.

La segunda parte del estudio corresponde al estudio de los cuatro ciclos de canciones artísticas que componen el corpus de la investigación y sus respectivos compositores, en capítulos separados. Siguiendo el orden cronológico de composición de las obras, los capítulos II, III, IV y V están dedicados a los ciclos de canciones para bajo de Ricardo Ulloa Barrenechea, Félix Mata Bonilla, Allen Paulino Torres Castillo y Fulvio Villalobos Sandoval, respectivamente. Cada capítulo está dirigido al análisis musical y literario de las canciones del ciclo, acompañados por una reseña biográfica del compositor y una breve referencia a los autores de los poemas, una serie de ejemplos musicales ilustrativos y las letras de las poesías que corresponden a las canciones del corpus.

La tercera y última parte de la investigación contiene un sumario de los procedimientos metodológicos aplicados en el estudio, así como las conclusiones generales y específicas del estudio y los aportes a futuro. Cierran el trabajo la bibliografía citada y los anexos, donde se consignan las partituras y los poemas de las canciones artísticas que componen el corpus.

REFLEXIONES SOBRE LA INVESTIGACIÓN Y SUS APORTES

Esta investigación constituye un primer intento formal de exploración del corpus de canciones artísticas costarricenses desde el punto de vista del estilo musical y literario, con el

propósito de producir conocimiento en esta área específica de la producción musical nacional. Pero el estudio va más allá de proporcionar un limitado saber acerca este género musical: es un intento por revalorizar esta genuina expresión del arte musical local que surgió en el siglo XX y al cual no se le ha concedido aún un lugar meritorio dentro de la producción musical nacional. En mi opinión, estos aportes, por más modestos y limitados que sean, resultan de gran utilidad para conocer algunos aspectos básicos de este género musical y su relevancia como manifestación del arte musical costarricense.

CAPÍTULO I

ESTADO DE LOS CONOCIMIENTOS: UNA APROXIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA AL DESARROLLO DE LA CANCIÓN ARTÍSTICA COSTARRICENSE EN LOS SIGLOS XX y XXI

La filiación de la canción artística costarricense: un problema por resolver

Resulta imposible trazar una línea directa entre la canción artística costarricense del siglo XX y los modelos europeos de este género musical que proliferaron a finales del siglo XIX y principios del XX, si bien parece lógico suponer que la canción ibérica tuvo mayor influencia en este tipo de composiciones que el mismo *Lied* alemán o la *mélodie* francesa, debido a la masiva inmigración española que ocurrió en Latinoamérica lo largo del citado período.¹ En todo caso, la influencia europea sobre la canción artística costarricense no se reduce únicamente a la reproducción de un determinado modelo; sino que refiere, directa o indirectamente, a elementos ideológicos, normativos, interpretativos y sociales, tales como: una vinculación tácita con el movimiento nacionalista musical, un apego a las normas y criterios que uniforman la composición e interpretación de este tipo de canciones (principalmente, al *Lied*), la necesidad implícita de contar con un piano como instrumento acompañante y una sala donde llevar a cabo los recitales de canciones artísticas (generalmente para un círculo reducido personas conocedoras, de una posición social acomodada). Los detalles más relevantes de cada uno de estos aspectos, así como su relación con la canción artística costarricense, serán abordados en este primer capítulo, con el propósito de comprender, de manera panorámica, la problemática filiación de este género musical nacional y su vinculación con los movimientos ideológicos y musicales latinoamericanos de los siglos XX y XXI.

El movimiento nacionalista romántico y la canción artística europea

¹ Las relaciones diplomáticas con España se restablecieron en 1850. Hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, una enorme oleada de españoles llegó a distintos países latinoamericanos, debido a las críticas condiciones económicas y sociales que atravesaba el país ibérico. Entre 1852 y 1883, la población española en Costa Rica pasó de 29 personas a 460 individuos, de los cuales la mayoría era asturianos, navarros y gallegos, así como unos pocos canarios, andaluces. Posteriormente llegaron los catalanes (Porrás 2016, 1).

El movimiento romántico nacionalista es una corriente musical que se origina en Francia y otros países de Europa oriental en respuesta a la tiranía que ejercían las formas sinfónicas germanas y la ópera italiana. Gradualmente, el movimiento evolucionó en una forma de expresión y definición de la identidad cultural de cada nación. En Alemania, el nacionalismo musical se concentró inicialmente en el *Volkslied*, la canción folklórica germana, nacida en la segunda mitad del siglo XVIII. A partir de esta forma poético-musical de estructura sencilla (abab), emergió, hacia principios del siglo XIX, el *Lied*, el modelo por excelencia de la canción artística. Si bien grandes compositores del clasicismo musical como Haydn, Mozart y Beethoven exploraron el *Lied* como forma musical, fueron otros compositores menos connotados, como Holzer, Reichardt, Zelter y Zumsteeg, los encargados de poner los fundamentos de este género alemán (Valencia 2011, 2).

Sin embargo, no fue sino hasta principios del siglo XIX que el *Lied* adquirió identidad propia merced a la producción musical del compositor Franz Schubert, “el progenitor del nuevo *Lied* romántico”, cuyas canciones se distinguieron por evadir la influencia de sus antecesores musicales (principalmente de Beethoven y Mozart) y por aportar un formato novedoso al rígido modelo del *Lied* clásico (Youens 1986, 257). El legado de Schubert, de más de 400 canciones, se convirtió en la piedra angular del movimiento romántico nacionalista alemán y el modelo más conocido y reproducido de canción artística europea. Los continuadores de este nuevo *Lied*, Schumann, Brahms, Wolf, Mahler, Strauss, entre otros, introdujeron nuevos aportes a este género musical y lo llevaron a un sitio de honor.

Las más importantes contribuciones de la canción artística alemana a este género musical son: distintos tipos de interacción entre la estructura armónica y el texto poético, mayor relevancia a la línea del canto y al acompañamiento (aún cuando continúan subordinados al texto poético), y modificaciones importantes al conjunto de reglas que normaban la composición e interpretación del *Lied* del siglo XVIII (Suurpää 2014, 42 - 60). De hecho, las vinculaciones que surgen entre texto literario y estructura musical en los *Lieder* de Schubert siguen ocupando un lugar de privilegio en los estudios de musicología. Algunos de estos estudios se enfocan en los efectos del ritmo musical sobre el ritmo poético (Youens 1984; Hallmark 2011); la técnica del “word-painting” (Greene 1970; Marshall 1973); y la relación entre los sistemas semióticos texto-música (Everett 1990; Schachter 1994; Youens 1984, 1986, 1987, Suurpää 2014; Bostridge 2015 Rodgers 2014, 58 – 85).

La influencia del *Lied* decimonónico sobre la canción artística latinoamericana es notoria, pero no es la única. La *melodié* francesa de principios del siglo XX, también influyó considerablemente en las formas híbridas latinoamericanas y norteamericanas, tal como se observa en el ciclo *Four French Songs* del estadounidense Charles Ives (1874 -1954), obra que exhibe algunas de las características atribuidas a la canción artística francesa: acordes de 9na y 11va, cambios modales mayor/menor, retardación melódica de la llegada a la tónica, versos silábicos, líneas de bajo cromáticas y una buena cantidad de otras características que la autora identifica como de origen francés (Talbot 2004, 23 - 59). Ejemplos similares de influencia francesa, están en las obras de los compositores canadienses C. Lavallée, L. Daunais y A. Mathieu (Manifold 2011, 5 - 49).

A pesar de que existen tradiciones que vinculan el desarrollo del *Lied* decimonónico con la expansión del género canción artística en el resto de países europeos, hay indicios muy claros de la existencia de prototipos de canciones artísticas en dichos países. De hecho, Pierre Bernac es categórico en desmentir cualquier vinculación de la *mélodie* francesa con la canción de arte germana o con la “chanson”, la canción folklórica, popular o de cabaret francesa (Bernac 1978, xiv). De acuerdo con Bernac, la *mélodie* deriva del “romance”, un tipo de canción solística que, junto al “aire de cour”, era muy popular en la Francia de mediados del siglo XVIII. Se trata un producto musical de finales del siglo XIX, que se nutre de la poesía romántica, el parnasianismo, el simbolismo, el realismo y el naturalismo.

Aunque tampoco es posible trazar una línea directa entre la canción artística latinoamericana y la española, como ya se argumentó, la influencia de la canción de arte ibérica de principios del XX sobre las composiciones homólogas de las antiguas colonias americanas es notoria. La causa directa de esta influencia fue el éxito rotundo de la zarzuela en toda la región latinoamericana, el cual se extendió hasta la década de 1960 y motivó a los compositores locales a componer obras similares. La zarzuela abrió el camino para la música popular y académica española. Paradójicamente, la canción artística española deriva de la *tonadilla*, un género vocal escénico-musical (a manera de entreacto) que eclipsó el éxito de la zarzuela hacia finales del siglo XVIII, pero que desapareció, casi tan rápido como apareció, a principios del siglo XIX (Kimball 2005, part II). La canción artística española comenzó a ser cultivada como un género nacionalista por compositores como: Enrique Granados (1867-1916), Manuel de Falla (1876-1946), Joaquín Nin (1879-1949), Joaquín Turina (1882-1949), Jesús Guridi (1886-

1961), Fernando Obradors (1897-1945), Federico Mompou (1893-1987), Joaquín Rodrigo (1901-1999) y Xavier Montsalvage (1912-2002) (Kimball 2005, part II). La mayoría de estos compositores se nutrieron de la música y la literatura del Renacimiento español (siglo XVI) y la música folklórica, aunque sus obras se expresaron a través de las técnicas musicales del romanticismo nacionalista, el impresionismo francés y las corrientes expresionistas alemanas del siglo XX. Montsalvage, en cambio, basó estilo musical en los ritmos latinoamericanos (principalmente, antillanos), tal como se percibe en sus *Cinco canciones negras*, y con eso abrió un nuevo portal para la música de las emergentes repúblicas latinoamericanas en el ámbito europeo.

A pesar de que el movimiento musical nacionalista latinoamericano siguió los mismos pasos de su contraparte europea en procura de una identidad cultural propia, los productos artísticos resultantes nunca gozaron del prestigio que se otorgaba (y se continúa otorgando) a las obras homónimas del Viejo Continente. La idea de supremacía de los productos artísticos europeos, remanente de la herencia colonial de los países latinoamericanos y elemento fundamental de condicionamiento hegemónico y dominación, persiste hasta el día de hoy. Por eso no es de extrañar que Flores, a mediados del siglo XX, considere la música costarricense el producto de un “subdesarrollo musical” debido al “aislamiento geográfico, que causa una falta de formación e información sobre lo que en los grandes centros mundiales están haciendo los grandes compositores en un momento determinado [...]” (1978, 52, 125-26).

De acuerdo con Néstor García Canclini, los modelos culturales latinoamericanos son productos híbridos derivados de una serie de procesos socioculturales y procedimientos asociados, que generan nuevas estructuras, objetos y prácticas (1989, 75). Por esta razón, ameritan un abordaje distinto, que se distancie de la perspectiva musical eurocéntrica y los examine dentro de un contexto social nuevo, asociados a un conjunto propio de significados extra musicales (Kartomi 2001, 365). En todo caso, tal como lo expresa Yuri Guirin, “no hay unidad de la dimensión cultural eurooccidental que en este mundo se conserve idéntica a sí misma” (2014, 2).

Desde un inicio, el nacionalismo musical latinoamericano asumió una connotación política, ideológica y social más enérgica y revolucionaria que su contraparte europea, bajo la forma de lenguajes musicales híbridos que responden directamente a las influencias musicales características de la región. En la gran mayoría de los casos, este movimiento recibió el apoyo

de los gobiernos liberales, dada la importancia comprobada de la música en el proceso de consolidación de la identidad nacional (Villalobos 2016, 29 – 32).

La *música nacional*, entendida como todo el conjunto de productos musicales que un determinado país reclamaba como propios (Kulp 2001, 47), se nutrió de tres grandes vertientes: la música folklórica, la música popular y la música culta de origen europeo. Sin embargo, el simple hecho de citar un tema folklórico o popular de una región no convertían un tema musical en “nacional” o “nacionalista” inmediatamente, ni resultaba suficientemente convincente como “para validar una tarjeta de identidad” (Charpentier 1977, 9). Cardona lo interpreta como “un proceso de integración de lo popular latinoamericano (lo orgánicamente "nuestro") a lo "culto"” (1996, 2).

Charpentier concibe la música culta nacionalista latinoamericana como una amalgama de la música “de la calle y de las academias” (1977, 17), un discurso que alude a la inevitable ambivalencia de los planos que interactúan en la narrativa de la nación: el adoctrinamiento nacional al que está sometido el pueblo (debido al permanente estado de construcción en el que se encuentra con miras a “un nunca culminado destino nacional”) y la inalterable identificación del pueblo con la nación, la cual “debe ser continuamente significada, repetida y escenificada” (Pontes 2014, 116-117). Este proceso de construcción de la identidad nacional está vinculado también a la tradición, en tanto proceso continuo de reelaboración de los elementos sonoros característicos de un determinado pueblo “en función de sus necesidades expresivas y sociales (Cardona, 1996, 2). Monestel es tajante en separar la auténtica tradición de un pueblo de los íconos establecidos por convención. Para este autor,

“[...] la tradición entendida como los antecedentes culturales de una obra, de un creador o de un pueblo, no es suficiente para constituir la identidad” (1997, 2).

La *música nacional* refuerza la identidad cultural de los pueblos en función de los sentimientos de pertenencia que genera, los cuales exceden lo meramente geográfico para insertarse también en lo cronológico (Hargreaves 1998, 20). Pero, ¿de qué manera puede un lenguaje simbólico como la música incidir tan directamente en el proceso de identificación cultural de un pueblo? La respuesta está en el estilo musical de las canciones tradicionales. De acuerdo con Lomax, el estilo musical de este género de obras provee los elementos conductuales que propician “un acuerdo entre miembros de una cultura para ajustar su

comportamiento vocal a un determinado modelo.”² En otras palabras, el estilo musical de la canción sistematiza la manera en la cual los individuos perciben y estructuran su experiencia y construyen patrones de comportamiento que actúan “subterráneamente”, definiendo las fronteras dentro de las cuales un determinada conducta resulta aceptable, pero sin actuar directamente sobre la estructura social (2007, 3-10, 12).

El proceso de sistematización conductual al que refiere Lomax está basado en un elemento singular: la *redundancia*.³ De acuerdo con el autor, la redundancia es mayor en las canciones que en cualquier tipo de texto literario (como un cuento o una poesía), debido a que en éstas confluyen los elementos musicales redundantes (métrica, melodía, armonía) así como los literarios (sonidos, palabras, sintaxis, formas del lenguaje) (2007, 15). La *redundancia*, afirma Lomax, provee las comprensiones y habilidades necesarias para el correcto funcionamiento simbólico de los dos sistemas semióticos que conforman la canción y del complejo integral resultante, permitiendo a los individuos de una comunidad (tanto los que cantan, como los que escuchan) organizarse alrededor de ciertos patrones de interacción social (el trabajo, la danza, la adoración, la batalla, el rito de iniciación, el entierro). El estilo musical es, básicamente, el sumario de un rango de dichos modelos (15). No obstante, la relación entre las canciones y la construcción de la narrativa identitaria latinoamericana ha sido repetidamente pasada por alto, tal como lo afirma el musicólogo Emmanuel Rimbot:

Aunque la canción raras veces tenga derecho de ciudadanía en las áreas de las letras y de la musicología, considerándose a menudo como subgénero de las mismas, son cada vez más numerosos los estudiosos de los campos literario, antropológico, histórico y musicológico, que destacan la obra poética como el fenómeno cancionístico en sí, y la extensa labor de valoración y actualización de las formas tradicionales, como fuente de primer plano para entender la historia cultural latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX (2008, 60).

De acuerdo con este autor, las canciones tienen la facultad de mostrar el proceso mediante el cual se han ido gestando con el paso del tiempo “nuevas representaciones del

² “[...] an agreement by members of a culture to conform their vocal behavior to a certain model.” (Lomax 2007, 118, traducción mía).

³ Bekes define la redundancia como un “exceso de información previsto por un sistema simbólico en alguna de sus partes”, que permite a los sistemas funcionar a pesar de los posibles ruidos o interferencias (2005, 28).

espacio nacional”, los problemas relacionados con la incorporación o la ocultación del “otro” social y cultural por medio de estas representaciones y las propuestas que se generaron en “función de cometidos artísticos e ideológicos determinados” (Rimbot (2008, 60).

Con respecto, específicamente, a la manera en que surgió la canción artística en el medio cultural latinoamericano resulta interesante el proceso tal como lo postula Lomax. De acuerdo con este musicólogo norteamericano, la forma estrófica de la canción folklórica europea occidental tuvo gran incidencia sobre los cantores negros del Nuevo Mundo. Esto los motivó a agregarla a los recursos musicales de origen africano que ya conocían. De esta síntesis, emergió una canción híbrida de formato estrófico, según el modelo europeo, pero que continuaba “conservando su propio sistema más o menos intacto en otros aspectos.” (2001, 307)

Sin embargo, se trató en realidad de un proceso muy lento de intercambio de expresiones musicales y culturales entre los individuos que poblaban las colonias del continente americano y los centros culturales europeos más importantes de los siglos XVI y XVII: París, Viena, Roma, Londres, Amberes, Rotterdam, Madrid, Sevilla y Lisboa. Muchas músicas y danzas latinoamericanas, como la zarabanda, la chacona, el fandango, el zámpano (o samba) y la kalinga (o calenda), fueron exportadas a Europa donde experimentaron un proceso de reelaboración que las adaptó, gradualmente, al repertorio de música culta de las grandes urbes culturales (Acosta 2006, 23). Este proceso de adaptación y “purificación” de las músicas americanas era necesario para mantener la vigencia del esquema expansionista europeo del siglo XVI, dentro del cual la música ocupaba una posición estratégica (Aharonián 1994, 190; Correa 1977, 54).

Sin proponérselo, Europa se convirtió en el principal receptor de la música y de la cultura mestiza americana que llevaba implícito “[...] un sistema de nuevas costumbres y tradiciones en las cuales lo europeo es sólo un elemento más” (Escobar y Chase 1972, 106). Los países latinoamericanos recibían pasivamente los modelos musicales europeos y luego, en el lapso de unos cuantos años, los transformaban y exportaban “ya mestizados” al Viejo Continente, donde eran consumidos ávidamente como nuevas formas de música culta por las cortes europeas. Así, después de varios siglos de apropiarse de las formas musicales americanas, “Europa fue contra conquistada por las músicas y bailes del Nuevo Mundo” (Aharonián 1994, 197).

El “mestizaje” musical, para el cual también se han adaptado los términos “hibridación”, “aculturación” y “criollismo”, sugiere una síntesis musical intercultural *que, como lo señala*

Kartomi, “no es la excepción, sino la regla” (2001, 362). De esta inextinguible fuente de intercambios culturales surge la canción artística latinoamericana, un género que adquiere identidad propia a partir de la década de 1940, merced a un cambio radical en el pensamiento de los músicos locales inducido por las ideologías nacionalistas.

Entre los rasgos de esta renovada canción artística latinoamericana destacan: una revaloración positiva de la música folklórica, tradicional y popular latinoamericana como fuentes de recursos musicales; la utilización de poemas de autores latinoamericanos y nacionales, que acrecienta la “doble naturaleza verbal-musical de la canción” y la búsqueda de un sonido y un lenguaje musical “nacional” (Caicedo 2013, 85). En términos generales, la canción artística latinoamericana es producto de primera calidad que no tiene que envidiarle nada a las canciones artísticas de origen europeo. Ha sido compuesto un músico altamente calificado sobre un poema latinoamericano de un reconocido literato, siguiendo un modelo predeterminado. Se trata de una obra de carácter exclusivo, creada para un público reducido y conocedor, fundamentada en ciertos rasgos de estilo poético y musical que ubican la obra dentro del pensamiento artístico e ideológico de una época determinada. Como en los modelos europeos, el cantante solista requiere de un acompañamiento armónico-instrumental que, generalmente, se asigna al piano. Por esta razón, el primer contacto de los músicos costarricense con las canciones artísticas europeas tuvo lugar simultáneamente con la introducción del piano al medio cultural nacional, un suceso histórico que merece una referencia más extensa.

El piano y la introducción de la canción artística al medio cultural costarricense

Casi desde su aparición, a principios del siglo XVIII, el pianoforte ocupó un lugar de privilegio en las composiciones para teclado solista y como instrumento de acompañamiento instrumental armónico. Su nombre, reducido al apócope de *piano*, remite a la capacidad del instrumento para producir matices fuertes y suaves merced a un sistema de apagadores que revolucionó el arte de la composición del siglo XVIII. Esta cualidad fue utilizada con gran pericia por Schubert en sus canciones para cantante solista con acompañamiento de piano y constituye uno de los pilares sobre los que se funda de este género vocal en el que se distinguen

dos binomios: los creadores (el poeta y el compositor) y los intérpretes (el cantante solista y el pianista).

Con base en los documentos históricos dejados por Wagner y Scherzer, el arribo del primer piano a San José tuvo lugar en 1835. El valioso instrumento fue traído por encargo del presbítero José Francisco Peralta. Para 1856, ya había más de treinta pianos de cola ingleses en la capital josefina, todos ellos traídos a un alto costo económico (Vargas Culler 2004, 46). La adquisición de pianos por parte de una gran cantidad de familias costarricenses adineradas generó también la necesidad de contar con profesores de piano y canto (la mayor parte de los cuales eran extranjeros, debido a la falta de preparación de los músicos locales), así como proveedores de instrumentos musicales y partituras de música, principalmente de óperas, que se vendían casi inmediatamente. Entre los más reconocidos importadores de pianos estaban Gustavo Meinecke y Alejandro Cardona, quienes además de costear la traída de los costosos instrumentos, proporcionaban a los compradores un repertorio para piano o para canto y piano.” (2004, 47).

Si bien poseer un piano era, por sí solo, un signo de distinción social, resultaba necesario vincularlo a una ejecución competente de obras apropiadas a dicho estatus social. Dada la influencia de la música europea, las arias de ópera italiana y la música para piano alemana y francesa eran los platos fuertes de las reuniones familiares de la alta sociedad y símbolo del poder y del avance sociocultural de las naciones latinoamericanas (Caicedo 2013, 57). Aunque no podía competir con la ópera a nivel de posicionamiento socio-cultural, las canciones artísticas europeas pronto comenzaron a ocupar un lugar de cierta importancia en el repertorio que se ejecutaba en las veladas musicales de las familias pudientes, tal como lo ejemplifica Caicedo:

Estos espacios privados, escenarios de mayor libertad creativa y de calidez casi familiar, fueron los lugares que abrieron la puerta al nacimiento de la canción artística o de salón, un género que estaba cercanamente emparentado con la ópera pero que por su relativa sencillez y "pequeñez" dejó paso a experimentaciones que la llevarían a vestir, antes que la ópera, el traje del nacionalismo (2013, 59).

La llegada de las primeras compañías de ópera, opereta y zarzuela a los países centroamericanos, en la segunda mitad del siglo XIX, abrió un mercado importante para los músicos nacionales, quienes comenzaron a experimentar con distintos géneros musicales y a crecer profesionalmente. En no pocos casos, sin embargo, los integrantes de estas compañías se vieron en la necesidad de quedarse en el país impartiendo clases de canto, piano y música en general, ante el fracaso económico de sus respectivos montajes (Flores 1978, 45-46), hecho que tuvo un efecto positivo en el nivel técnico e interpretativo de los músicos nacionales.

Aunque restringido en un principio a los individuos de la alta sociedad costarricense, la presencia del piano en el medio cultural nacional potenció la profesionalización del músico costarricense y abrió las puertas a géneros musicales antes desconocidos, como la ópera, la zarzuela y la canción artística europea. Muy pronto, surgieron obras musicales compuestas tanto por los músicos extranjeros radicados en el país como por los nacionales, con base en estos modelos europeos. De hecho, el entusiasmo con el que una buena cantidad de músicos costarricenses acogieron la composición generó, para finales del siglo XIX y principios del XX, un respetable repertorio de piezas para diversos tipos de agrupaciones musicales, ocasiones y festividades, música instrumental popular y semi popular como los valeses y mazurcas, así como canciones escolares, religiosas y populares (Vargas 2004, 53). Entre estos pioneros de la composición nacional destacan los músicos: Rafael Chaves Torres, Pilar Jiménez, Pedro Calderón Navarro, Gordiano Morales, Manuel María Gutiérrez, Fernando Murillo, Carlos María Gutiérrez Rodríguez, Roberto Campabadal Gorro, Rafael Ángel Troyo, Enrique Jiménez Núñez y Alejandro Monestel. La mayoría de estos compositores tenían una formación musical básica, que obtuvieron en la Escuela Nacional de Música (1890 - 1894) y en la Escuela de Música Santa Cecilia (1894 - 1956) (Flores 1978, 62 - 66). A pesar de esto, las composiciones de estos primeros músicos costarricenses constituyen la base sobre la que construyó la identidad musical y cultural del país.

Repercusiones del movimiento musical nacionalista en Costa Rica: fundamentos de la construcción del repertorio musical costarricense de la primera parte del siglo XX

Hacia finales del siglo XIX, la corriente ideológica nacionalista comenzó a influir fuertemente sobre las artes costarricenses por medio de revistas, tanto latinoamericanas como

locales, y conferencias de intelectuales extranjeros. Si bien sus manifestaciones adoptaron distintas formas, “lo nacional adquirió un protagonismo no encontrado hasta ese momento.” (Vargas Cullel 2004, 232)

En el campo literario, por ejemplo, se produjo una fuerte discusión sobre las fuentes de las que debía nutrirse la “literatura nacional”. El conflicto, que duró varios años e involucró a dos grandes escritores, Carlos Gagini y Ricardo Fernández Guardia, se conoce como “la polémica sobre el nacionalismo en la literatura.” Del impulso nacionalista en la literatura nació la figura del “concho”, el estereotipo del campesino costarricense propio de la narrativa *costumbrista* representada principalmente por Aquileo Echeverría y Manuel González (Magón) (Cuevas 2002, 4).

En la pintura, el movimiento nacionalista de vanguardia de finales del siglo XIX se tradujo en el *paisajismo* costumbrista de Enrique Echandi y Ezequiel Jiménez, entre otros (Cuevas 2002, 4). En las primeras décadas del siglo XX, el nacionalismo adquiere tintes un poco más revolucionarios en las obras de los pintores y escultores del movimiento denominado la *Nueva Sensibilidad*, la *Generación Nacionalista* o la *Generación de los Treinta*, entre los que incluye a artistas como: Francisco (Paco) Amighetti, Francisco Zúñiga, Fausto Pacheco y Juan Manuel Sánchez, entre otros. Este grupo de artistas se interesó en los temas nacionales y el paisaje rural, pero supo expresarse por medio de estilos novedosos alejados del estilo académico de Povedano y de los cánones clásicos de la pintura europea (Cuevas 2002, 5). En el fondo, tanto en la literatura como en la pintura, el anhelo nacionalista respondía a un proyecto mucho más grande, dirigido a unificar y centralizar el poder económico, ideológico y político alrededor del grupo hegemónico criollo cafetalero (Quesada 1998: 17).

El nacionalismo musical latinoamericano, proveniente principalmente de España, México, Cuba y los países suramericanos, comenzó a influir fuertemente sobre los músicos costarricenses a partir de las primeras décadas del siglo XX. Sin embargo, existía una problemática de fondo mucho más compleja de la que enfrentaron la literatura o la pintura costarricense: la ausencia de canciones o de elementos musicales “auténticamente nacionales” que pudieran servir de modelos o parámetros para el desarrollo de una producción musical nacionalista. Tras décadas de cultivar una mitología nacional basada en la idea de una sociedad costarricense racialmente homogénea, “los elementos indígenas y negros estaban ausentes”(Vargas Cullel 2004, 233). La “debilidad de nuestro folclore indígena” fue la

principal razón para que los compositores costarricenses tuvieran que crear música con un carácter nacional a partir de otros modelos (Matarrita 2012, 38).

En 1927, el Secretario de Educación, Luis Dobles Segreda, convocó a un concurso nacional de composición por medio del decreto N.º 39, publicado el 5 de octubre de ese mismo año, con el propósito de “ir formando un repertorio de canciones genuinamente costarricenses” (Vargas Cullel 2004, 234). Las bases del concurso establecían que la música debía ser compuesta antes que la letra, lo cual causó disgusto entre los compositores. Con el doble objetivo de escuchar el criterio de los músicos nacionales sobre las bases del concurso y buscar un consenso sobre los criterios más apropiados para formular el ritmo que debía tener la “canción nacional”, Dobles convocó a los más reconocidos compositores, intérpretes y maestros de música del país. El tema dividió a los convocados en dos bandos: los que proponían la creación de un ritmo regional propio que emulara los bambucos y pasillos colombianos o los danzones cubanos, con el objetivo de dotar al país de una característica regional autóctona; y los conservadores, que sostenían que la música costarricense debía estar inspirada en la obra de los grandes maestros, debido al carácter universal y no regional de la música. (235).

A pesar de que no se llegó a un consenso en aquella reunión, el encuentro abrió un portillo muy importante para los compositores nacionales, pues les permitió discutir ampliamente sobre la composición en Costa Rica. Ante la ausencia de un acuerdo, cada compositor, de acuerdo con sus criterios y conocimientos, se dedicó a crear canciones utilizando los elementos musicales y literarios que consideraba podían dotar a la obra de un aire auténticamente “costarricense.”

Adicionalmente, Dobles Segreda nombró una comisión de tres destacados músicos nacionales para recoger música regional del Guanacaste, la cual fue publicada en tres folletos a partir de 1929. En las palabras introductorias del primer folleto, Dobles Segreda se refirió a esta música tradicional guanacasteca como un vestigio residual, el remanente de música tradicional costarricense que sobrevivió al “diluvio de fox-trots y one steps que el jazz band del negro José nos ha echado encima [...]” y recalcó la importancia de rescatar este patrimonio nacional y utilizarlo en la estructuración de la música auténtica costarricense (Secretaría de Educación 1929, 3).

Los folletos de música y bailes típicos guanacastecos fueron distribuidos como música oficial obligatoria para las escuelas y colegios públicos, con el propósito de generar un espíritu nacionalista entre los jóvenes costarricenses; sin embargo, no fueron recibidos con entusiasmo por algunos educadores musicales. Esto motivó a Dobles a lanzar una advertencia directa a los maestros de música:

No vengan los profesores de armonía a ponerse cejijuntos para mirar con microscopio el agua de este vaso, porque puede ser que cuando descubran mucho del indio, y mucho del español, quieran decir que no es autóctona esta música (Secretaría de Educación 1929, 3).

Con la frase “mucho del indio y mucho del español” Dobles procura evidenciar la naturaleza híbrida de estas músicas tradicionales guanacastecas, como el producto de la interacción de las formas musicales hispánicas y la influencia indígena chorotega, al tiempo que justifica la asimilación de estos elementos musicales como “autóctonos” del país. Pero, más importante aún, comprueba el carácter obligatorio que tuvo el proceso de legitimación de estas músicas y el papel que desempeñó el gobierno liberal en la construcción de la identidad musical nacional.

También es notorio el hecho de que la comisión encargada de la recopilación del material musical, conformada por José Daniel Zúñiga, director técnico de Música; Roberto Cantillano, director de la Banda Militar de San José; y Julio Fonseca, director de la Escuela de Música Santa Cecilia (Vargas Culler 2004, 237); se hayan centrado únicamente en ciertos pueblos de la provincia de Guanacaste y hayan desestimado los productos musicales de otras provincias alejadas, como Limón y Puntarenas. Esto evidencia un direccionamiento político de lo que se podía aceptar como folklórico o tradicional y lo que no, con los prejuicios sociales y raciales de la época. También resulta interesante que tampoco se haya investigado la música tradicional del Valle Central, trabajo que acopió, muchos años después, la cantante y folklorista Emilia Prieto Tugores (1902 - 1986). A pesar de todo lo anterior, la iniciativa de Dobles generó un florecimiento sin precedentes en la composición de música escolar y popular, pero también de otras formas musicales como la música para orquesta y la canción artística, dirigidas a un público más reducido y conocedor.

La canción artística costarricense de la primera parte del siglo XX

Además de los elementos formales, musicales e ideológicos del nacionalismo romántico latinoamericano y europeo, la canción artística costarricense de la primera mitad del siglo XX presenta una serie de elementos que proceden de la canción popular, de la música de salón, de la música de tradición folklórica y de las canciones escolares. Para Cordero, el estilo musical de la mayor parte de las composiciones de Julio Fonseca y Julio Mata, pioneros de la canción artística de la primera mitad del siglo XX, “oscila entre la música de salón, con inspiración netamente romántica y también la música de tipo escolar” (1981, 15). En el caso específico de la canción artística, la mayor parte de los componentes provienen de la canción escolar, en virtud de la cercanía de ambos géneros con la música culta y las formas musicales que utilizan. En este sentido, es importante recordar que la misión de las canciones escolares dentro del modelo educativo liberal era la de realzar los valores cívicos y morales más elevados de la sociedad, utilizando como prototipo de belleza estética y cultural la música clásica (Vargas Cullel 2004, 211-219). Esta consigna se volvió mucho más importante en la década de 1920 y 1930, a raíz de la popularidad alcanzada por los ritmos afro-americanos estadounidenses y la música popular latinoamericana, considerados inapropiados para la educación formal.

A partir de la publicación del libro *Cantos Escolares* de Juan Fernández Ferraz y José Campabadal, en 1888, la canción escolar se convirtió en un fructífero campo de experimentación para los compositores y letristas costarricenses. Estas primeras canciones escolares, con marcada influencia clásica española, sirvieron de modelo y de acicate para una gran parte de los compositores nacionales, quienes ya para finales del siglo XIX habían incursionado en este campo de la creación musical. Una muestra de este nuevo repertorio de canciones escolares costarricenses apareció publicado en 1907, en el libro *Cantos escolares para el uso de las escuelas y colegios oficiales de la República de Costa Rica*, recopilado y editado por el músico y compositor José Joaquín Vargas Calvo, quien en ese mismo año asumió el cargo de Inspector General de Música. El libro contenía canciones de los compositores: Emmanuel J. García, Alfredo Morales, Octavio Morales, Emilio León, Luis Gutiérrez, José Campabadal, Ismael Cardona y José Joaquín Vargas (Villalobos 2016, 45). Aunque casi ninguno de estos primeros compositores de canciones escolares se inclinó por la

creación de canciones artísticas, sus composiciones mantienen una cierta cercanía formal con este género musical.

Hay, sin embargo, un pequeño grupo de canciones del compositor Alejandro Monestel Zamora (1865 - 1950) que presenta características similares en estilo al de las canciones artísticas (Matarrita 2011, 6). Entre éstas, destacan las canciones seculares “La cosecha”, “¡Cómo la quiero!” y “La propuesta” compuestas sobre textos poéticos de Manuel González Zeledón (Magón). Estas canciones, que corresponden al período en que Monestel residió en la ciudad de Nueva York (1902 - 1937), incorporan elementos musicales que pueden ser considerados referenciales del costumbrismo literario de corte nacionalista, un elemento que rebosa en las poesías de González, quien también era residente neoyorkino desde 1906. Las citas del Himno Nacional de Costa Rica que aparecen en la canción “La cosecha” son un buen ejemplo de este tipo de referencias musicales (6-7). Aunque las intenciones creativas de Monestel con respecto a estas y otras canciones no son claras, se percibe en ellas un sentimiento patriótico y se observa una mayor elaboración del acompañamiento musical y un diseño melódico tendiente a destacar el texto poético. Por todo lo anterior, parece atinado considerar a Alejandro Monestel uno de primeros compositores costarricenses en experimentar con el género canción artística.

Sin embargo, el primer compositor del siglo XX en cultivar formalmente este género vocal es Julio Fonseca Gutiérrez (1885 – 1950), no sólo por la cantidad de obras que compuso, sino también por las particularidades musicales que introdujo al género y la intencionalidad creativa que muestra con respecto a este repertorio. Sus primeras canciones artísticas datan del corto “período europeo” de Fonseca, emplazado entre los años 1902 y 1906, mientras realizaba estudios musicales avanzados en el Liceo Artístico de Milán y en el Conservatorio de Bruselas. Estas obras muestran la influencia inequívoca de las tendencias europeas propias del entorno musical de los centros académicos donde estudiaba.⁴ De acuerdo con Flores, el conjunto de 20 canciones profanas de Fonseca se puede dividir en 4 categorías: a) “Las que se elevan a la categoría de *“Lied”* [sic]; b) las *callejeras* (entre las que ubica a la canción “Mañanitas de mi tierra”); c) las *canciones de salón*; y d) las *canciones escolares* (Flores 1973, 46).

⁴ Ejemplos típicos de este tipo de influencia se presentan en las canciones: “Amor ti chiedo” (1904), que data de la época en que Fonseca aún estudiaba en Milán, Italia; y “Romanza” (1904), compuesta mientras Fonseca luego de su traslado al Conservatorio de Bruselas, Bélgica (Flores 1973, 24-25).

La categorización realizada por Flores, por demás demasiado cerrada y eurocentrista, deriva de una jerarquización arbitraria de los textos poéticos sobre los cuales se elaboraron las obras, el estilo musical y la estructura armónica de la obra musical. En algunos casos, también se toman como criterios de delimitación las indicaciones específicas del compositor con respecto a la interpretación de la canción, el origen (clásico o popular) de los ritmos sobre los que se basa la obra y la función que desempeñaron las canciones dentro del medio cultural costarricense. El autor, sin embargo, no parece considerar importante las intenciones creativas del compositor.

Las canciones artísticas de Fonseca constituyen el primer grupo de canciones elaboradas con una intención creativa que sobrepasa las “necesidades armónicas” de la canción escolar y de la canción popular. En mi criterio, estas obras presentan todas las características de las canciones artísticas y deben clasificarse como tales. Es importante resaltar la gran influencia que ejerció la música de Alejandro Monestel sobre la de Fonseca, su discípulo por varios años. Pero además, en la misma época en que Monestel incursionaba en el campo de la canción artística, debió ayudar a Fonseca a introducirse en el difícil medio cultural neoyorkino, cuando éste llegó a esa metrópoli después de la muerte prematura de su primer hijo (Flores 1973, 19). Fonseca recibió clases de órgano con el maestro Monestel y tuvo la oportunidad de trabajar y presentar su música en algunos centros culturales de la ciudad, merced a la ayuda que recibió de Monestel y Manuel González Zeledón. Dada la cercanía de ambos compositores y la gran admiración que tenía Fonseca por la música de Monestel, parece lógico suponer que existe una cierta influencia de las canciones artísticas del maestro sobre las de su alumno. Lo cierto es que las canciones artísticas de Fonseca de las siguientes décadas muestran una mayor inclinación por el paisajismo poético costarricense y las temáticas propias del movimiento musical nacionalista. En términos generales, las canciones de Fonseca abarcan una gran cantidad de estilos y géneros, entre los que destacan aquellos construidos con ritmos populares de influencia europea (valeses, mazurcas, canción española), norteamericana (principalmente, fox-trots), latinoamericana (tangos, danzones, rumbas, pasillos, boleros) y costarricense (callejeras), las canciones religiosas y las canciones artísticas (Rodríguez y Cordero 2015, xvi).

El conjunto de canciones artísticas de Julio Mata Oreamuno (1899 – 1969) es más extenso que el de Fonseca y constituye una muestra fehaciente de la madurez alcanzada por la canción artística costarricense en la primera mitad del siglo XX. Las canciones de Mata

presentan una síntesis mucho más efectiva entre la poesía latinoamericana y un modelo musical que conjunta la música académica europea y norteamericana, con elementos provenientes de la tradición folklórica local y de la música popular latinoamericana. De hecho, la frontera entre las canciones populares y artísticas de Mata es difícil de trazar, por lo que muchos de sus boleros han sido publicados como parte del repertorio de canciones para el medio académico musical.⁵

El *Ciclo de Lieder* de Mata (1950) no sólo es el primer ciclo de canciones artísticas compuesto por un costarricense, sino que marca un punto de inflexión en la historia de este género musical a nivel local. Fue creado para un concurso que se realizaría a nivel centroamericano y que, finalmente, fue declarado desierto porque únicamente había un concursante: Mata, quien participó bajo el pseudónimo de “Clavis” (Cordero 1981, 113). Las canciones del ciclo, siguiendo el orden en que las colocó Mata, son “El paraíso tuyo”, “Las botinas blancas”, “Un rancho y un lucero”, “Amor del alma”, “Pasó la primavera”, “Villancico”, “Campana Mayor”, “Remando”, “Canción”, “Himno de guerra”, “La Mañana”, “Cantares”, “Preludio Místico”, “Maternidad” y “Casimiro”. (15). A partir de la obra de Julio Mata, la canción artística se asienta como un género musical con identidad propia, merced al uso de poesía costarricense, centroamericana y latinoamericana como fundamento literario, la implementación de técnicas modernas de composición musical (aunque sin salirse del formato tonal) y el uso cada vez mayor de recursos musicales provenientes de la música tradicional costarricense, así como de la música popular latinoamericana.

Menos conocidas son las canciones artísticas de la compositora Dolores Castegnaro Cattelani (1900 -1979), hija de Alvise Castegnaro, un connotado profesor de música y compositor italiano que llegó al país en 1883. Castegnaro se fue a radicar a Italia desde muy temprana edad para seguir estudios de canto y piano, por lo cual su obra es prácticamente desconocida en el medio cultural costarricense. Sin embargo, una buena parte de sus canciones artísticas fueron creadas con ritmos que recuerdan su país natal. Castegnaro regresó por corto tiempo a Costa Rica, a finales de 1941, y presentó un concierto en el Teatro Nacional con algunas de sus mejores canciones: “En Costa Rica” (tamborito), “Geisha”, “Gitana” (seguidilla), “Canto enamorado”, “Curly head” “Gitana, tu boca es un clavel”, “Lasciati amare”, “Leyenda azteca”, “Mexicanita”, “Morena”, “No te quiero ver” (vals), “Pero...te

⁵ El repertorio presentado en el libro *Canciones*, publicado por la Escuela de Artes Musicales, contiene varias canciones populares de este compositor (Mata 2004).

quiero” y “Sueño de amor” (SINABI 2015, 456). Posteriormente, Castegnaro emigró a México, donde radicó hasta su muerte. Dos canciones suyas “Panis Angelicus” (1934), dedicado a su madre, Ana Catellani; y “La casita” (s.f.), un danzón; fueron publicadas en el libro *Antología de Canciones Costarricenses*, editado por Zamira Barquero (1998), sin embargo, es posible encontrar algunas otras canciones suyas en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales.

Para Matarrita, también se deben considerar canciones artísticas algunas obras de los compositores de la primera mitad del siglo XX José Joaquín Vargas Calvo (1871-1956), José Daniel Zúñiga (1889-1981), Alcides Prado (1900-1980), Carlos Gutiérrez Gamboa (1908-1988) y Jesús Bonilla Chavarría (1912-1999), elaboradas con patrones y elementos musicales compatibles con el concepto de canción artística que él plantea (2011, 8-21). De acuerdo con este autor, las canciones artísticas “no han tenido un claro desenvolvimiento en el ambiente musical del país” y tampoco han sido objeto de estudios formales (2011, 1), razón por la cual la tarea de delimitación entre los distintos géneros de canciones resulta difícil.

Aparte de los músicos que menciona Matarrita, existen algunos datos aislados y publicaciones de otros compositores y compositoras costarricenses, o extranjeros radicados en el país, que incursionaron en la composición de canciones artísticas. Tal es el caso de Julio Osma, compositor de origen español quien radicó por muchos años en Costa Rica. En 1920, Osma publicó un ciclo de canciones titulado *Songs of my Spanish Soil* (Cantares de mi tierra) sobre cuatro poemas del poeta español Ramón de Campoamor.

La canción “Tardes de estero”, de la compositora Virginia Mata Alfaro (n. 1915 – m.?), una de las ganadoras del concurso organizado por la Secretaría de Educación en 1927, fue publicada en el libro *Canciones Escolares para el uso de las Escuelas Oficiales de la República de Costa Rica* (Secretaría de Educación 1933), pese a que no es precisamente una canción escolar. Su obra musical es aún desconocida, aunque algunas piezas fueron presentadas en el Teatro Nacional, en un concierto organizado por la Junta de Directores de las Escuelas Oficiales (Vargas Culler 2004, 239-240) y presentado el 10 de octubre de 1935 (Campos 2008, 1). Indudablemente, la obra de Mata, sobrina del compositor Julio Mata, merece mayor atención y estudio, como también lo amerita la obra prácticamente desconocida de otras compositoras costarricenses de la primera mitad del siglo XX, Leticia Fonseca de Céspedes, Mercedes O’Leary de Tucker, Luz Machado y Baby Rojas (Flores 1978, 135).

La canción artística costarricense de la segunda parte del siglo XX

Si bien la práctica musical costarricense a lo largo del siglo XX fue, en toda la extensión del concepto, extremadamente diversa, basada en supuestos estéticos y técnicos distintos de los que predominaron el siglo XIX, nunca se desligó totalmente de las ideas románticas decimonónicas del tonalismo, algo que para Flores es producto de un “anacronismo creativo” o “místico” con respecto a la práctica musical en otros países mucho más avanzados en materia musical (Flores 1978, 125 -127). Sin embargo, el proceso de exploración en el campo de la composición no se trata de plegarse o no a las prácticas musicales “de avanzada”, sino de un trabajo instintivo, dirigido a desarrollar un estilo musical propio, dotado de nuevas perspectivas musicales, nuevos lenguajes y nuevos métodos de escritura musical. De hecho, muchas de las nuevas teorías sobre la enseñanza de la música que incidirían luego sobre el pensamiento de los compositores de la segunda mitad del siglo XX, emergieron de países que carecían de una larga trayectoria en la música. Eminentes pedagogos musicales como el suizo Emile Jacques-Dalcroze (1865 -1950), el belga-suizo Edgar Willems (1890-1978), el húngaro Zoltán Kodály (1882 – 1967) y el japonés Shin’ichi Suzuki (1898 -1998), por ejemplo, revolucionaron la forma de enseñar y aprender música (Hemsey 2004, 5-7). Algunos de ellos también fueron destacados compositores, que cambiaron la forma única, eurocentrista, de concebir la música, así como la idea de superioridad de la música de ciertas naciones sobre otras.

En Costa Rica, las tendencias musicales vanguardistas no han gozado de gran aceptación hasta principios del siglo XXI, aunque muchos compositores, principalmente aquellos que estudiaron en el extranjero, ya experimentaban con estas técnicas desde mediados del siglo XX. Paradójicamente, la resistencia hacia la música atonal del público y los músicos costarricenses del siglo pasado, tan criticada por Flores, es producto del pensamiento conservador eurocentrista reproducido en conservatorios, academias y universidades a lo largo de muchos años.⁶

⁶ ~~Me pareció paradójico que~~ Paradójicamente, la razón principal para la poca aceptación ~~que tuve~~ de la música atonal de Bernal Flores por parte del público costarricense, a principios de la segunda mitad del siglo XX, ~~sea~~ es precisamente la reproducción del pensamiento que él mismo promueve y que considera las creaciones musicales europeas (y, en general, de acuerdo con el criterio expresado por Flores, las de los países musicalmente desarrollados) como superiores y, por ende, inalcanzables para los músicos “tercermundistas” (Flores 1978, 126-127).

A pesar de que muchos compositores costarricenses de la segunda mitad del siglo XX realizaron estudios musicales en el extranjero y exploraron las distintas tendencias musicales del siglo XX, no siempre las utilizaron en sus obras. De hecho, la mayoría de las composiciones de estos músicos evidencian el desarrollo paulatino de un lenguaje propio, que combina recursos de distintas fuentes con las técnicas musicales preferidas por cada uno. Esta búsqueda de identidad se convirtió en el fundamento de la práctica musical de los compositores de la segunda mitad del siglo y la fuente de la que se nutrieron los compositores más jóvenes.

Una de las más importantes compositoras de canciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX es, sin lugar a dudas, Rocío Sáenz Quirós (1934 -1993). Pese a haber nacido y crecido en el barrio capitalino de Aranjuez, la mayor parte de las creaciones musicales de la compositora fueron concebidas y estrenadas en México, país donde fue a residir de manera permanente a partir de 1953 (Camacho 2015, 28-29, 41). Por esa misma razón su música es poco conocida en el medio costarricense y casi no se interpreta (10). En 1995, la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica publicó varios ciclos de canciones artísticas suyos compilados y editados por Zamira Barquero: “Cinco canciones de Brecht” (La buena mujer de Sezuán) (1963-64); “Tres canciones de Ariel” (1964); “Canciones de la noche” (1973); y la canción “A unos ojos” (1970). Estos ciclos de canciones artistas fueron compuestos como música incidental para varias obras teatrales estrenadas en México. De la colección mencionada, únicamente “A unos ojos”, escrita sobre un poema de Rubén Darío, fue estrenada en Costa Rica, por la mezzosoprano Julia Araya, acompañada al piano por Luis Rivero (Sanz 1995, 5). El estilo musical de las canciones artísticas de Sanz se basa, principalmente, en esquemas modales eclesiásticos y el empleo moderado de algunas técnicas de composición contemporáneas. (Vargas, Chatski y Vicente 2012, 79-81).

Entre los músicos costarricenses más eminentes del siglo XX destaca Bernal Flores Zeller (n. 1937), quien estudio y se graduó de la connotada escuela de música Eastman School of Music, en Rochester, Nueva York, en 1964. Sus libros y artículos acerca la practica musical costarricense, así como sus trabajos antológicos sobre la obra de Julio Fonseca y de José Daniel Zúñiga, mantienen hoy en día la misma vigencia que tuvieron en las décadas finales del siglo XX y principios del siglo XXI. El estilo musical de Flores se ubica dentro los parámetros del movimiento atonalista, siguiendo las propuestas de Howard Hanson, su profesor. A pesar de la fría acogida que el público costarricense brindó a sus composiciones en *general*, Flores nunca

abandonó su estilo musical (Vargas, Chatski y Vicente 2012, 109); más bien, lo implementó en sus clases de composición. Producto de su trabajo en el campo de composición musical, fue galardonado en tres ocasiones consecutivas con el Premio Aquileo J. Echeverría en Música (1964, 1968 y 1976) y también con el Premio Áncora de Música (Vicente 2009, 31). Sin embargo, las constantes críticas que recibieron sus obras y sus enseñanzas del método de composición hansoniano lo motivaron a remover sus composiciones musicales del medio cultural nacional y a guardarlas en su casa, prohibiendo cualquier intento de publicación o de interpretación de las mismas. Entre 1958 y 1969, Flores estrenó su único ciclo de canciones artísticas titulado “Ciclo de canciones para contralto y orquesta”, sobre poemas de Federico García Lorca. El ciclo fue compuesto en Rochester, Nueva York, donde Flores estudió y trabajó, pero la fecha exacta de la composición y del estreno de la obra es desconocida (1978, 137-38).

Aunque el repertorio de canciones artísticas de Benjamín Gutiérrez Sáenz (n. 1937) es relativamente pequeño, este género fue siempre muy significativo para el compositor guadalupano. Gutiérrez descende de una familia de músicos.⁷ Inició sus estudios de piano a los 16 años, en 1953, con Miguel Ángel Quesada, los cuales continuó con Augusto Ardenois, en el Conservatorio Nacional de Guatemala. Entre sus maestros de composición destacan: Daruis Milhaud, Ross Lee Finney y Alberto Ginastera. La producción musical de Gutiérrez abarca muchos géneros musicales, entre los que destacan sus óperas “Marianela” (basada en la obra homónima de Benito Pérez Galdós), estrenada en 1957; “El Pájaro del crepúsculo” (basada en el cuento Kinoshita Jun Ji y con poemas de Ricardo Ulloa Barrenechea), estrenada el 12 de agosto de 1982; y “El Regalo de los Reyes o Las dos Evas” (basado en poemas de José de Espronceda y con de libreto de O’Henry), estrenada en 1985. La producción de canciones artísticas de Gutiérrez se limita a un ciclo titulado “Canciones para soprano y orquesta” (Barquero, 1998) y dos canciones para la voz del bajo: la “Añoranza napolitana” (1960), y la “Añoranza para Basso” (1987). El estilo musical de Gutiérrez se ubica dentro de una concepción musical amplia, que experimenta con opciones como la bitonalidad y la tonalidad ampliada (Vargas, Chatski y Vicente 2012, 93).

José Francisco (Paco) Víquez (n.1946), es uno de los representantes de de la nueva generación de compositores de canciones artísticas. Víquez es un importante pianista nacional

⁷ Los datos biográficos del compositor y los que corresponden a su obra, fueron tomados de su página oficial (Gutiérrez, 2007).

que dedicó muchos años de su carrera a acompañar cantantes y a impartir los cursos de Historia de la Música y Piano en la Escuela de Música de la Universidad de Costa Rica. En la actualidad, se dedica a dirigir su propia empresa y el coro Mozart Chorale. De acuerdo con el compositor, su repertorio de canciones artísticas supera las 30 composiciones, dentro de las que destacan canciones como: “Margarita” y “Blasón”, que ya han sido interpretadas varias veces en el medio cultural local. Viquez utiliza un lenguaje musical tonal, homofónico, con gran cantidad de modulaciones y alteraciones.

Otro importante compositor de canciones artísticas es Mario Alfaro Güell (n. 1948), conocido como Mario Alfragüell. Alfaro se formó en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica y en el Instituto de Música Nueva de la Escuela Estatal de Música de Friburgo, donde realizó estudios de posgrado en composición. El lenguaje musical de Alfragüell se distingue por la utilización de técnicas musicales aleatorias y atonales, nuevas formas de escritura musical y la utilización de la canción tradicional del valle central como “materia prima” (Vargas, Chatski y Vicente 2012, 131-132). En los años 1982, 2001 y 2007, Alfragüell fue galardonado con el Premio Nacional de Composición Aquileo J. Echeverría. Entre su extensa producción de canciones artísticas destacan: “Cinco canciones costarricenses”, Op. 23 (para voz, violín y piano) (1984); “30 canciones para la patria de ayer y mañana”, Op. 81 (para voz y piano) (1996); “Cuando un padre se queda solo”, Op. 144b (para canto y acompañamiento armónico) (2000); “Siete canciones amerindas sobre textos indígenas costarricenses”, Op. 165 (para soprano y piano) (2005); y “Dos canciones de amor, para soprano y piano”, Op. 174a, sobre textos de Ernesto Cardenal (2006).

El director de orquesta y compositor Luis Diego Herra Rodríguez (n. 1952) también ha incursionado en la composición de canciones artísticas. Herra estudió estas dos especialidades en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica entre los años 1970 y 1978. Más tarde, entre los años 1978 y 1982, realizó estudios de especialización en el Conservatorio Regional de Estrasburgo, en Francia, donde obtuvo la Primera Medalla en Dirección Orquestal. Ha sido ganador del Premio Nacional de Composición Aquileo J. Echeverría en varias ocasiones (1984, 1990, 1993, y 1999) y ganó el primer lugar del concurso *Música a la Democracia* (1989). Herra ha compuesto en muchos géneros distintos. Sus canciones artísticas más destacadas son: “Copla de Domingo Jiménez” (1975), el ciclo de tres canciones “Salgamos al amor”, sobre poemas de Jorge Debravo (1996) y “Sobre el gavián” (1988).

Marvin Camacho Villegas es otro importante compositor de canciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX. Nacido en Barva, Heredia, en 1966, Camacho se graduó como pianista en el Conservatorio de Castella y, más tarde, como pianista y compositor en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (UCR). Tiene a su haber varios premios importantes por su obra: el Premio Nacional de las Artes (1984), por su *Meditación Bribri* para contrabajo solo; el Premio Nacional en Composición Aquileo Echeverría (2007), por su *Sinfonía No. 2 "Humanidades"*; el Premio ACAM (2010), por su *Sonata dall' Inferno* para piano; y el Premio Nacional en Composición Aquileo Echeverría (2012), por su *Concierto No. 1 "Iniciático"* para piano y orquesta. Destacan en su repertorio de canciones artísticas las obras: "Tres canciones de cuna" (para tenor y piano) (1992); "Libérame Domine" (para barítono y piano) (2010); y el ciclo para barítono "Canciones para enamorar" (2013), dedicadas a Luis Alberto Fernández-Llaneza. La letra de las "Canciones para enamorar" es también de Camacho, quien también ha compuesto varios poemarios.

Finalizamos esta reseña con el compositor Jorge Luis Alvarado Bravo (n. 1979), quien egresó del Conservatorio de Castella en la especialidad de piano, en 1997, para continuar sus estudios en educación musical y composición en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, los cuales concluyó en el año 2011. Además de pianista y compositor, es arreglista y organista, y labora actualmente como profesor de piano en el Conservatorio de Castella y en la Escuela Municipal de Artes Integradas de Santa Ana. En julio de 2014, fue galardonado por la Asociación de Compositores y Autores Musicales de Costa Rica (ACAM) por la producción "Tangología Costarricense", en calidad de compositor y arreglista.

El lenguaje musical de Alvarado, de acuerdo con lo que él mismo expresa, parte de una búsqueda constante de nuevas sonoridades. Sus armonías tienden a ubicarse en las cercanías de la bitonalidad y politonalidad, apoyando en ocasiones en recursos provenientes del minimalismo y del serialismo. Entre sus canciones artísticas destacan dos piezas sobre textos bribri y cabécar: "Dolo' tke" (Despedida de difuntos, 2015), cuyo texto fue tomado del libro *Poesía tradicional indígena costarricense* (Constenla 1996, 124 – 127); y "Mánlan táin tä kwitégä" (La mariposa roja está volando, 2015), un canto tradicional guaymí que describe el vuelo libre de la mariposa de un lado a otro del horizonte y compara su agradable olor a flores con el niño para quien se canta.

Debido a la ausencia de estudios formales sobre el tema de la canción artística costarricense y a la gran cantidad de músicos que han incursionado en este género, esta reseña es básicamente un esbozo del campo y de ninguna manera se puede considerar exhaustiva. Este trabajo es un primer acercamiento a los compositores de canciones artísticas y a sus obras, un campo que merece estudios más profundos y específicos, que permitan una mejor comprensión de estas obras, de su valor artístico e identitario y que promuevan una su integración a los programas de canto de las escuelas de música del país. Los capítulos que siguen están dedicados a estudiar un conjunto de ciclos de canciones artísticas escritas para las voces masculinas bajas, de los compositores Ricardo Ulloa Barrenechea, Félix Mata Bonilla, Allen Paulino Torres Castillo y Fulvio Villalobos Sandoval. En virtud de la labor productiva de estos cuatro compositores, considero sus composiciones como representativas del desarrollo de la canción artística costarricense de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI.

CAPÍTULO 2

POESÍA Y CRISTAL. CICLO DE LIEDER DE RICARDO ULLOA BARRENECHEA

Dentro de mis canciones, considero que hay obras valiosas, tanto por su inspiración melódica como por la parte pianística en toda esa obra mía, pero hasta este momento esa música ha sido poco ejecutada y dentro de círculos limitados. Me da entonces la impresión de que el costarricense en general no se da cuenta del valor musical y artístico de cada obra.

Ricardo Ulloa Barrenechea (Molina 2008b, 4)

Entre la extensa obra artística e intelectual de Ricardo Ulloa Barrenechea (n. 1928) destacan sus canciones artísticas o *Lieder*, uno de los géneros musicales que cultivó con mayor asiduidad. Sin embargo, como él mismo lo expresa, sus canciones son prácticamente desconocidas en el medio cultural costarricense y rara vez se ejecutan. Las razones giran en torno a dos factores: una divergencia entre el criterio estético del compositor y el del espectador promedio, que resulta, por lo general, en una valoración negativa de la obra; y una escasa (o nula) divulgación de este repertorio de canciones artísticas entre los estudiantes y profesionales del canto académico, la mayor parte de los cuales aducen un desconocimiento parcial o total de este material musical. Hasta donde se conoce, Ulloa compuso 3 ciclos de canciones y una canción independiente, entre los años 1971 y 1972. Más tarde, en 1985, compuso su último ciclo de canciones artísticas. La totalidad de los manuscritos originales están resguardados en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, en la Universidad de Costa Rica.

En términos generales, los dos factores que condicionan la aceptación de las canciones artísticas de Ulloa, pueden aplicarse con liberalidad a todo el repertorio de canciones artísticas costarricenses de la segunda mitad del siglo XX. Con pocas excepciones, este repertorio de composiciones nacionales no aparece en los programas de estudio de las cátedras de canto de universidades estatales, ni en los de las academias privadas. Una problemática similar ocurre con la canción artística costarricense en general, la cual rara vez es considerada objeto de estudio e interpretación por los estudiantes de canto; y cuando lo es, se limita a las canciones de

los compositores que ya gozan de algún tipo de reconocimiento dentro del canon de consagración artística nacional.

Sobre el tema del reconocimiento artístico de los compositores nacionales, resulta importante citar el esquema de consagración artística confeccionado por Jorge Carmona. En dicho esquema el autor ubica a Ricardo Ulloa Barrenechea en la categoría de los “compositores excluidos”, junto a los compositores Bernal Flores Zeller y Jorge Luis Acevedo Vargas (2010, 250). Este criterio es congruente con la poca aceptación que ha tenido la obra musical de Ulloa en el medio nacional, a pesar de los premios que recibió el compositor en la década de 1960 y 1980. Estos y otros aspectos serán analizados a continuación, específicamente en el contexto del estilo musical del ciclo de canciones artísticas *Poesía y Cristal*, compuesto en 1971.

Raíces musicales ibéricas

Hay un pensamiento recurrente de Ricardo Ulloa en la entrevista realizada por Federico Molina, en el 2008, que resulta importante dentro del estudio del estilo musical de este compositor, dada las implicaciones que tiene a la hora de reconstruir la mentalidad del compositor. Al preguntársele a Ulloa acerca de los recuerdos que tenía de su infancia, en la década de 1930, él respondió:

De la década de los treinta no tengo ningún recuerdo especial porque lo fundamental de mi vida ha sido España, y todos los recuerdos tienen que estar alrededor de eso. (Molina 2008b, 1)

Para contextualizar este discurso, es necesario hacer referencia a la familia de Ulloa, quienes, por parte de su madre, eran de origen español. Según su propia narración, su abuela, Micaela Sans Barrenechea era una cantante lírica que llegó al país con una de las tantas compañías de zarzuela que se presentaban en los teatros nacionales con un rotundo fracaso, debido al escaso público que asistía a ver este tipo de espectáculos a finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

De acuerdo con la investigación realizada por Molina, entre 1893 y 1920 se presentaron alrededor de 20 compañías de zarzuela distintas, muchas de las cuales se disolvieron en San José debido a los malos resultados económicos, obligando a los cantantes, coristas y músicos a quedarse en el país, generalmente como profesores de canto y música (1999, 12-15). Aunque

algunos de estos inmigrantes lograban regresar a su tierra natal, otros, como la abuela y el abuelo de Ulloa, se quedaron en el país, tuvieron hijos y criaron a su familia en el austero medio costarricense de principios del siglo XX. Para Ulloa, ésta fue una decisión equivocada. Según su criterio, su abuela “debió seguir en España con su tradición” (Molina 2008b, 1).

La muerte prematura de su padre, a los nueve años de edad, cambió el curso de vida de Ricardo Ulloa. Su padrino, un cura de apellido Zúñiga, se encargó de él y de su madre. Merced a sus influencias y apoyo económico, Ulloa realizó sus estudios primarios en la escuela del Edificio Metálico y en el Colegio Seminario, donde, según relató él mismo, colaboró con la fundación de la orquesta sinfónica de la institución (Pérez, 1998, 2).

Conocedor de las inclinaciones musicales de Ulloa, su amigo, el escultor Luis Ferrón, consiguió que se incorporara como estudiante de piano de Guillermo Aguilar Machado, con quien dio sus primeros pasos en ese instrumento. Según cuenta Ulloa, Aguilar Machado reproducía el mismo sistema, rígido y conductista, con el cual estudió en Bélgica; un método impersonal, que no calzaba en un país culturalmente rezagado. Como además Ulloa carecía de un instrumento propio, estudiaba “lo que podía y no lo que debía”, por lo cual, a los veinte años de edad, se consideraba un estudiante deficiente (Molina 2008b, 2). Por esta razón, abandonó el piano por algún tiempo y comenzó a estudiar órgano y armonía con Carlos Enrique Vargas, quien tenía un enfoque metodológico mucho más pedagógico y personalista, que le permitió a Ulloa incursionar en un repertorio de mayor dificultad interpretativa. No obstante, al cabo de un tiempo, Ulloa también dejó de recibir clases con Vargas y comenzó a trabajar en el Banco Nacional de Costa Rica, convencido de que no tenía las cualidades para ser un pianista profesional.

La oportunidad llama a la puerta

Cuando ya pensaba que había abandonado definitivamente la práctica del piano, apareció la oportunidad que siempre había esperado: una beca para estudiar en la tierra de sus antepasados, España que consiguió por medio de su amigo, el poeta Jorge Charpentier, quien lo impulsó a proseguir sus estudios de piano. Como él mismo relata, debió estudiar ocho horas diarias hasta el día que en que partió hacia tierras europeas, con la finalidad de alcanzar un nivel adecuado para ingresar al Conservatorio de Madrid (Molina 2008b, 3). Ya admitido como estudiante en el conservatorio, inició sus estudios con el pianista Francisco Fuster, quien

pretendió hacer de él un pianista de concierto, algo que el mismo Ulloa consideraba totalmente inalcanzable. Por esta razón, al finalizar la etapa anterior a los estudios avanzados, dejó de lado, definitivamente, el estudio del piano.

Merced a su amistad con el poeta Vicente Aleixandre (1898 – 1984), discípulo de Gustavo Adolfo Bequer y de Rubén Darío, Ulloa comenzó a frecuentar los círculos de artistas plásticos y poetas de Madrid. Esto le permitió asistir a varios talleres de pintura y de poesía del medio madrileño, donde se rozó con artistas importantes y adquirió una vasta experiencia en estos campos. Su primer logro importante en el campo literario fue la publicación, en 1975, de su primer libro de poesías *Cantares y poemas de soledad* (1957). El siguiente año publica la colección *Poesía y cristal* (1958), que sirvió de sustrato literario para la composición de su primer ciclo de canciones en la década de 1970. Su libro de 1962, *Corazón de una historia*, fue un homenaje a Aleixandre, su mentor, y al poemario suyo: *Historia de un corazón* (Monge 2006, 82).

Es importante entender plenamente el trasfondo psicológico que tenía vivir en la capital española para aquel joven artista costarricense. No se trataba únicamente de ser exitoso en el campo social y artístico madrileño. Ulloa se sentía realizado por el hecho mismo de estar en aquel país con el que había soñado desde niño: se sentía español. Por eso no duda en admitir a su entrevistador que a partir del momento en que llegó a Madrid “me transformé en un español completo, lleno de admiración por España y todo lo español.” (Molina 2008b, 4).

El impacto psicológico de verse obligado a volver a su tierra natal cuando el dinero de la beca se acabó, al cabo de cuatro años, fue sencillamente devastador. Todas las costumbres que había adquirido, sus caminatas dominicales por la Gran Vía, sus amistades y los círculos artísticos que frecuentaba eran cosa del pasado: estaba de nuevo en aquel medio cultural rezagado, sin una idea clara de lo que debía hacer.

De la noche a la mañana yo perdí toda esa imagen de España y me encontré un domingo a las doce del día en la esquina de la Soda Palace, vestido con traje completo sin saber qué hacer ni que decir. Era la pérdida de todo y me encontraba con un mundo fuera de mi interés. Quería que rápidamente la tierra me tragara y olvidar, pero era imposible. Ese día cercano a una muerte necesaria llenaba de nebulosidad, todo el ambiente, llevándolo a uno a la desesperación. Eso es todo lo que hay que decir, hasta ahí. (Molina 2008b, 3)

No se trata aquí de recalcar el desinterés que Ulloa manifiesta por el medio socio-cultural costarricense, sino de comprender sus pensamientos más íntimos y la naturaleza genuina de sus aspiraciones artísticas. Para él era simple: el medio cultural costarricense era significativamente inferior al español e incapaz de generar producciones artísticas importantes. Pero no sólo él pensaba de esta manera, esta era opinión de muchos artistas de su tiempo. El nacionalismo musical romántico de la primera parte del siglo XX, enfocado en la creación de una música auténticamente costarricense sobre la base de la música de tradición folklórica, había sucumbido a las propuestas culturales socialdemócratas de las décadas de 1960 y 1970. Esta nueva visión promovía una concepción populista de las políticas culturales mediante un proceso conductista, cuya finalidad era elevar, simultáneamente, el nivel cultural y el nivel de vida de los costarricenses. Lo anterior se resume en las palabras de José Figueres Ferrer: "...vamos hacia una sociedad que no sea pobre, pero debemos ir también hacia una sociedad que no sea vulgar." (Cuevas 2006, 97)

Sin embargo, el norte de la culturización musical no cambió en lo absoluto con respecto a la visión de los gobiernos liberales. Basta con observar la mentalidad con la cual el recién creado Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte reestructuró la Orquesta Sinfónica Nacional y fundó el programa de capacitación musical para jóvenes costarricenses que se robusteció con la creación de la Orquesta Sinfónica Juvenil (1972) y la Orquesta Sinfónica Infantil . Para la consolidación de este ambicioso proyecto, el viceministro Guido Sáenz González contrató, en 1970, al director musical Gerald Brown, graduado de Julliard School of Music, Nueva York, y gran cantidad de instrumentistas extranjeros, que fungieron como músicos de orquesta y docentes del programa juvenil e infantil, a pesar de que muchos no tenían experiencia como la enseñanza del instrumento (Flores 1978, 82-82). La superioridad de la música clásica europea y la del músico extranjero sobre el nacional fueron los parámetros que dirigieron los programas musicales de "elevación cultural", conceptos con los cuales Ulloa estaba totalmente de acuerdo (Zúñiga 1992,176).

El maestro, el crítico, el artista y el intelectual

A pesar de sus sentimientos negativos iniciales, el regreso a Costa Rica marcó el principio de la carrera artística e intelectual de Ulloa, quien pronto *asumió un importante rol*

dentro la producción musical, plástica y literaria local. Como él mismo lo manifiesta, su labor docente el Conservatorio de Castilla le ayudó a olvidarse de Europa y a integrarse plenamente al medio cultural nacional, si bien mantuvo siempre su opinión sobre las diferencias abismales entre lo europeo y lo nacional.

Además, fungió como crítico de arte para los diarios más importantes del país: *La República* y *La Nación*. A partir de la fundación del Ministerio de Juventud, Cultura y Deporte, en 1970, Ulloa se convirtió en un importante colaborador del viceministro Guido Sáenz y desempeñó varias funciones para esa dependencia estatal. Merced a su participación en algunas exposiciones de connotadas galerías nacionales, la publicación de algunos poemarios y su incursión en el campo de la composición musical, Ulloa fue premiado en tres categorías en los Juegos Florales de 1963:⁸ Primer premio en Música, Segundo premio de pintura y Tercer premio en Poesía. Entre sus publicaciones en el área de las artes plásticas y la música destacan: *Corazón de una historia* (1962); *Alajuelita: paisaje, ciudad y tierra* (1965); *La Virgen María en el Museo del Prado* (1967); *Ángel del camino* (1970); *Enrique Echandi* (1973); *La música y sus secretos* (1979); *Pintores de Costa Rica* (1982); y *Fernando Soto Harrison: pintor costarricense* (1995). En 1981, Ulloa recibió el Premio Nacional Aquileo Echeverría en Música (Molina 2008a, 1).

La mayoría de las composiciones de Ulloa se ubican entre las décadas de 1970 y 1980. Destacan sus composiciones para dos pianos: “Andante y allegro para dos pianos”, 1973-74; “Danza diabólica para dos pianos”, 1977; “Elegía para dos pianos”, 1980; y “Suite para dos pianos”, 1980. En 1979, compuso su única obra para piano solo titulada “Suite para piano”. También compuso obras para grupos de cámara instrumentales, tales como: “Pieza para oboe y piano”, 1977 (dedicada a Francisco Castillo); “Pieza para violín y piano”, 1980-81 (dedicada a Walter Field); y el “Cuarteto Indio”, 1985. En el campo orquestal, escribió cuatro obras: “Sinfonetta para cuerda”, escrita en 1946 (revisión de 1978); “Pequeña canción” (sin fecha); “Aire de minueto” (sin fecha); y “Pieza para flauta y orquesta” (1986-87, dedicado a María Luisa Meneses) (Molina 2008a, 3).

El grueso de sus composiciones lo componen, sin embargo, sus canciones artísticas, generalmente agrupadas en ciclos. El primer ciclo de canciones artísticas de Ulloa, *Poesía y*

⁸ El concurso nacional Juegos Flores fue instituido en 1963, con el patrocinio de la Editorial Costa Rica, la Asociación de Autores y la Dirección General de Artes y Letras, en una gran cantidad de ramas: música, artes plásticas, poesía, cuento, ensayo y novela. Sin embargo, fue un programa de corta duración (Meza 2010, 124).

crystal, fue compuesto en 1971 y dedicado al bajo Claudio Brenes. Consta de nueve canciones, la mayoría sobre poemas de Ulloa: “Amor y muerte”, “Rosa y viento”, “Canto de juventud”, “Oh eterna nostalgia”, “Viento de mar”, “Campanas de oro sobre mi pecho”, “Mi mar perdido”, “Solamente la esfera” (poema anónimo del siglo XV) y “Alegría de la soledad” (poema de Luis Cernuda).⁹ Ese mismo año (1971), compuso la canción: *Sombra de mí*, sobre un poema de Luis Cernuda (Molina 2008a, 2).

Su segundo ciclo de canciones, *Ángel del camino*, compuesto en 1971, está constituido por 5 canciones, sobre los poemas homónimos de Ulloa: “Cuando todo muera” (Poema 44), “No interrumpas el gozo” (poema 20), “Y me preguntas” (poema 15), “Cuando cae la lluvia” y “Cae la lluvia” (poema 13). Al siguiente año, Ulloa compuso el ciclo de canciones *Donde habita el olvido* (1972), conformado por seis canciones: “Poema VI”, “Poema IX”, “Poema IV”, “Poema XI”, “Poema XII” y “Poema X”. Los textos de las canciones de este ciclo son poemas del poeta español Luis Cernuda (Molina 2008a, 2-3).

El último ciclo de canciones de Ulloa, *Canciones de amor, soledad y tierra*, fue terminado en el año 1985 y consta de ocho piezas sobre poemas suyos: “Cantar”, “Canción alemana”, “Lejos se añora”, “Tú”, “Cuando vendrá”, “Cantar del campesino”, “Cantar del marinero” y “Violetas del campo.” También, en 1985, compuso su Tríptico, sobre textos de Ulloa. Consta, como su nombre lo indica, de tres secciones: “Obertura”, “Preludio” y “Finale” (Molina 2008a, 3).

Poesía y Cristal: análisis del estilo musical y literario

Como se indicó arriba, el ciclo o serie *Poesía y Cristal* consta de nueve canciones para canto con acompañamiento de piano. Los textos de las primeras seis canciones son poemas de Ulloa, publicados en el libro *Poesía y Cristal*, de 1957. “Solamente la esfera” es una poesía anónima del siglo XV, recopilada por Ulloa e incluida en su poemario de 1957. Y, por último, la canción “Alegría de la soledad” es un poema del español Luis Cernuda (1902 - 1963).¹⁰

⁹ Las partituras del ciclo *Poesía y cristal* se consignan en el Anexo nº 1. La transcripción de los manuscritos es mía y se realizó con el permiso del Archivo Histórico Musical.

¹⁰ Es improbable que Ulloa haya conocido personalmente a Cernuda, quien vivía exiliado en México. Sin embargo, se nota la influencia que ejerció la obra de este poeta, quien publicó una gran cantidad de poemarios entre 1927 y 1962 en torno a los elegíacos, el surrealismo y una vuelta a la poesía garcilasiana. El espíritu

Aunque por momentos la estructura armónica del ciclo denota cierta ambigüedad tonal, las canciones giran en torno un eje tónico principal, con modulaciones a tonalidades lejanas y acordes saturados de disonancias, tanto verticales como horizontales. En la línea del canto Ulloa incorpora ciertos elementos de la declamación dramática utilizada por el compositor austriaco Hugo Wolf, así como variantes de algunas técnicas expresionistas de segunda escuela vienesa. Sin embargo, se percibe un mayor énfasis en la ejecución del piano que en la línea melódica del cantante, que en muchos casos se reduce a una exposición fragmentada del texto poético.

El tema central de los poemas del ciclo es *el amor imposible entre dos personas*, que desarrolla como una serie de dolorosos recuerdos juveniles; en última instancia, una elegía. El poeta está enamorado de una persona de 15 años de edad que no corresponde a sus intenciones amorosas. La ironía, uno de los rasgos poéticos y musicales más acentuados, se manifiesta en la combinación de textos que expresan dulzura y alegría con estructuras armónicas y melódicas altamente disonantes. Los colores blanco (pureza) y verde (juventud, recuerdos) están presentes a lo largo de todo el ciclo de poemas a modo de redundancias literarias y musicales, que forman parte importante del estilo musical de la obra.

La primera canción del ciclo, “Amor y muerte”, presenta una estructura tonal centrada en el acorde de Sol menor. Dado que el primer compás del texto musical original, escrito en la métrica de 3/4, consta de siete corcheas sin ninguna observación adicional, interpreté las primeras tres corcheas como un tresillo, en atención a la acentuación natural del texto poético. El diseño melódico del canto de los compases 1 y 2 surge de la combinación de dos escalas: La menor (que se transforma en mayor) y Si bemol mayor con 7ª menor (o, lo que es lo mismo, Si bemol 7), lo cual podría interpretarse como un esbozo de bitonalidad. A partir del compás 4, comienza un desplazamiento secuencial descendente del piano que se repite una octava abajo y que denominaré *cadencia del piano*. La primera vez la secuencia inicia en Fa menor y concluye en Sol menor, luego inicia en Do menor y concluye en Sol menor. En la repetición, la segunda frase termina en Re 7, para preparar la tonalidad de Sol menor del siguiente tema, que he denominado *módulo reiterativo a*. Los módulos reiterativos consisten patrones, similares a un

rebelde de Cernuda, quien nunca renegó de su condición homosexual, resultó inspirador para muchos otros poetas en su misma condición, integrantes muchos de ellos de la Generación del 27 (Teruel 2013, 1- 4).

ostinato, de tres compases de extensión. El *módulo reiterativo a* y el *módulo reiterativo b* aparecen por primera vez en el compás 25 y conforman el *Tema melódico A*.¹¹

Amor y muerte

8

Allegro moderato pero enérgico

72 *5a. disminuida*

ff *Ne - ga - ción?*

módulo reiterativo a

ff

sf * *sf* * *sf* *

Sol m: i

75 *4a. aumentada*

mf *Ver - dad?* O - jos ce - les - tes del cie - lo

módulo reiterativo a'

sf *

ii⁶5 *I⁶5* *vii⁶7* *II⁷(add 9)*

78 *4a. aumentada* *5a. disminuida*

so - bre un co - ra - zón que se mue - re.

sf * *sf* *

II⁷(add 9)

Figura nº 1. Análisis armónico de una sección de la canción "Amor y muerte"

¹¹ Se utiliza la cursiva para distinguir los temas principales de los secundarios.

En la Figura nº 1 se aprecia el *módulo reiterativo a* (en Sol menor) que se extiende por tres compases, seguido por una variante del *tema pianístico* de dos compases (sólo que en esta variación la melodía vocal no se interrumpe) que sirve introducir el *módulo reiterativo a'* y que interpreté como un acorde de II^7 ^(add 9) (es decir, La mayor con la novena añadida en el bajo), que también se extiende por tres compases. Nótese también, en la Figura nº 1, el uso reiterativo del intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida en la línea melódica, es una característica del contorno melódico a lo largo de toda la pieza.

A partir del compás 30, Ulloa introduce nuevamente la *cadencia del piano* que finaliza en Sol menor, pero esta vez el *módulo reiterativo a* se desplaza a la dominante y retrasa la aparición de Sol menor hasta los compases 38 y 39. Del compás 40 al 47, hay un pasaje modulante, a modo de puente. En el compás 48 aparece un tema contrastante de tonalidad incierta, que denominé *Tema B*, y que finaliza en el compás 67. En el compás 68 reaparece la *cadencia del piano*, que conduce nuevamente a Sol menor en el compás 72. En el compás 80, Ulloa introduce un puente que culmina en el regreso de la *cadencia del piano* (compases 84 - 86), seguido del *módulo reiterativo a* en Sol menor (compás 87), a modo de coda, que culmina en un acorde construido sobre el IV grado (compás 92) y finaliza en Sol menor (compás 94).

Concluimos este análisis armónico de la canción “Amor y muerte”, con la certeza de que se trata de una pieza tonal, en Sol menor, en la que se pueden percibir, además, el uso de tres acordes más construidos sobre el V, IV y II grado, aunque existen secciones de tonalidad relativamente indefinida. También resaltamos el contorno melódico, en el que se usa reiterativamente el tritono para enfatizar el carácter sombrío y doloroso del poema.

Con respecto a los elementos estrictamente literarios, el poema “Amor y muerte”¹² evidencia un tema recurrente en la poética lírica: el amor imposible; un amor que conduce, inevitablemente, a la muerte. Se trata de una canción monotemática del tipo *canción con motivo o tópico reiterativo*, en un estilo literario que se ubica entre el surrealismo y antropocentrismo. La estructura formal encaja dentro de las series heterogéneas de asociación libre. Consta de tres estrofas de 12, 5 y 7 versos irregulares, respectivamente, con rima libre.

La segunda canción del ciclo, “Rosa y viento”, es una pieza de forma ternaria (ABA¹) basada en un diseño multimétrico. El acompañamiento de la parte A está construido con un ostinato armónico en la mano derecha y uno melódico en la izquierda. La segunda parte (B) es

¹² El texto de todos los poemas del ciclo aparece en el Anexo N° 2.

un pequeño segmento que surge como una continuación de la parte A, a modo de preparación para la vuelta del tema inicial. Está basada en dos acordes: Mi disminuido 7 y La mayor. Este hecho podría indicar que lo que se señala como la parte B es realmente una coda de la parte A inicial. En ese caso, se trataría más bien de una forma unitemática binaria (A A¹).

El diseño melódico de la parte A está conformado por dos frases. La primera frase se basa en el desarrollo secuencial de tema y su variante, y la segunda es una frase conclusiva. Para la parte B, el compositor utiliza una combinación de frases melódicas con frases declamadas. Si bien no se puede hablar contundentemente de un centro tonal definido, debido a la incertidumbre tonal que pretende plantear el compositor, persiste la sensación de que la pieza está en Re menor, en virtud de que parte B (o la coda de A, en caso de aceptar la segunda opción) finaliza en La mayor, aunque no necesariamente en el rol de dominante. Otra posibilidad, menos visible, es que la tonalidad esté centrada en Do mayor, tal como lo indica la armadura, y que el compositor se proponga suprimir la tónica hasta el final de la canción. Esta opción se basa en el hecho de que el diseño melódico del ostinato de la mano izquierda concluye siempre en Sol, dominante de Do. En este caso el compositor utiliza una progresión del tipo ii – IV – V que evita concluir en la tónica retornando al acorde del segundo grado. El acorde del tercer grado (iii) se utiliza al final de la parte A para evitar la tónica, la cual llega finalmente en el compás 23, si bien inmediatamente es sustituida por el acorde del tercer grado (iii).

El texto literario es un poema sencillo de tres estrofas de cuatro (las estrofas 1 y 3) y tres versos (la estrofa 2). Esta estructura coincide más con una estructura ternaria (ABA¹) en la contraparte musical y no tanto con la estructura unitemática binaria (AA¹) que se planteó como segunda opción. La rima es asonante y propone tres distintas agrupaciones: aaba – aab – aaab, con base en las vocales “a” y “e”. Las palabras “rosa”, “viento”, “labios” y “cuerpo”, así como el sintagma “quince abriles”, funcionan como elementos semánticos intercambiables en torno a los cuales gira la significación de las estrofas impares. En la segunda estrofa el verso “tú y tu sueño”, seguido de una petición de piedad dirigida a un “niño plateado del cielo”, establecen la causa del dolor que expresa el poeta. Destaca el uso de los semas blanco (*pureza*) y verde (*juventud*), que ejercen una función simbólica relevante, que se repite a lo largo de ciclo de poemas. En términos generales, “Rosa y viento” es la evocación de un amor imposible y de un

evento específico ocurrido en el pasado, cuyos efectos devastadores aún maltratan el cuerpo y el espíritu del poeta desdeñado.

La tercera canción del ciclo, “Canto de Juventud”, está definida por Ulloa como un *madrigal*. En el ámbito literario, un madrigal es una pequeña composición poética compuestos de versos heptasilábicos y endecasilábicos colocados de manera arbitraria por el poeta, pudiendo quedar algún verso suelto (Hernández 2008, 26). La rima es tradicionalmente consonante. En música, refiere un tipo de composición polifónica bipartita propia del Renacimiento, que generalmente carecía de acompañamiento instrumental. El tema es siempre amoroso o amoroso (Tovey 1998, 1).

En el caso específico de la canción de Ulloa, se trata de una composición pequeña en la tonalidad de La menor. La secuencia armónica del acompañamiento resulta en una sonoridad modal con el siguiente patrón esquemático: [La menor – Re menor] – La menor // Mi menor – [Fa mayor – Re menor – Mi menor] // Mi 7 // [La menor – Re menor] – La menor // ; o lo que es lo mismo: i – iv // v – vi – iv – v // V⁷ // i – iv – i. En este esquema se distinguen claramente tres secciones (A – B – A¹), la primera en la tónica, la segunda en el quinto grado menor y la tercera en la tónica, justo después un breve paso por la dominante. La melodía gira en torno a las notas fundamentales de la armonía.

El poema tiene tres estrofas. La primera consta de cuatro versos que van creciendo en el número de palabras exactamente en la misma proporción en que se incrementa el número de verso (primer verso – 1 palabra; segundo verso – dos palabras; tercer verso – tres palabras; y cuarto verso – 4 palabras). Silábicamente, sin embargo, presenta una estructura basada en un verso bisílabo y tres versos hexasílabos (2-6-6-6). La segunda estrofa consta de dos versos de 6 y 7 sílabas, respectivamente, y la última presenta tres octosílabos. La temática está relacionada con los recuerdos de juventud del protagonista. Por esta razón, el color verde vuelve a aparecer como referencia simbólica. Se hace evidente, entonces, que la denominación de *madrigal* que recibe la canción es puramente decorativa, pues no cumple con ninguna de las características del concepto renacentista.

La cuarta canción, “¡Oh, eterna nostalgia!”, regresa al protagonista al doloroso presente. Musicalmente, la canción carece de un eje tonal general. En cambio, presenta ejes tonales locales para cada una de las tres partes en que se divide la pieza, las cuales coinciden con expresiones de tempo asignadas por el compositor: Adagio lamentoso, *Meno Adagio*, Tempo

primo (Adagio lamentoso). En este caso, se trata de una forma tripartita ABC, en la cual los temas melódicos parecen estar subordinados a la estructura armónica del acompañamiento. La primera parte inicia en Fa menor para luego dar paso a la tonalidad relativa mayor: La bemol. El acompañamiento en la segunda parte, que da inicio en el compás 9 con un pequeño aumento en el tempo, es un ostinato construido sobre una escala disminuida descendente (Do #, Si b, Sol, Mi) que se repite, con pequeñas variaciones rítmicas, hasta el compás 16. La tercera parte de la canción (Tempo I) está dividida en cuatro esquemas o módulos reiterativos separados por un conjunto de dos compases que conectan cada esquema con el siguiente (véase Fig. n° 2).

Figura n° 2. Los cuatro esquemas de la parte C de “¡Oh, eterna nostalgia!”

El poema “¡Oh, eterna nostalgia!” resalta un aspecto trágico de vida amorosa del protagonista: el rechazo que experimentó en el pasado por parte de una persona a quien él amaba. Son relevantes dentro del contexto las palabras: nostalgia, recuerdo, soledad, sueño, realidad, sonrisa, corazón, promesas, olvidos, ayer. Nuevamente aparece el sema *blanco* asociado, en este caso, a la palabra *sonrisa*. El poema está constituido por cinco estrofas. Las primeras cuatro están conformadas por dos versos y la última por cuatro versos. La versificación favorece los versos hexasílabos y, en menor grado, los tetrasílabos y dodecasílabos. Sin embargo, también hay versos de siete y nueve sílabas. La rima, cuando se produce, es libre.

“Viento de mar” es la sexta canción del ciclo. Tiene un carácter surrealista. El texto literario combina la temática marina con un recuerdo de la persona amada. Presenta un diseño melódico entrecortado, que no sólo interrumpe la línea de la voz, sino que irrespeta la fluidez del texto y la estructura natural de las palabras. El propósito de este diseño *no* es claro y compositor tampoco dejó notas al respecto. El acompañamiento de piano se construye a partir

de un único modelo, a manera de ostinato, en el que se combina una estructura de tresillos en la mano derecha con una nota reiterativa en la mano izquierda. El uso de notas pertenecientes a dos escalas distintas (bitonalidad) genera una sensación de incertidumbre tonal que dificulta la asignación de una determinada tonalidad a las tres partes en las que se divide la canción (||: A: || BA¹). Sin embargo, es posible identificar dos centros tonales sobre los cuales se fundamenta la primera parte: Mi bemol mayor y Do menor, tonalidades relativas. La segunda parte transcurre sobre un único acorde: Sol mayor. Aunque la tercera parte repite el esquema de A, se inclina más hacia la tonalidad de Do menor en virtud del acorde de Sol que la antecede y que se percibe como una dominante.

El poema está constituido por tres estrofas de tres versos cada una, todas terminadas en una pregunta; una característica coincidente con la ambigüedad tonal que utiliza el compositor en esta obra. Predominan los versos de cinco sílabas; en menor grado, los de seis y un único octosílabo. La rima es asonante y ocurre entre versos de una misma estrofa y entre los versos finales de cada estrofa. Las palabras más relevantes son: viento, mar, recuerdos, sonrisa, adolescencia. Aunque el color verde no se menciona tácitamente, se puede inferir de la palabra “prado”.

La sétima canción del ciclo se titula “Campanas de oro sobre mi pecho”. El significado simbólico de las campanas en la poética se asocia a distintos eventos y estados de ánimo: alegría (producida por eventos como la libertad o el matrimonio), alerta (por una guerra o una alarma general), espiritualidad (como en el sacramento de la comunión), tristeza (por una muerte) y otros más (Rodríguez-Miaja 1995-96, 1 – 25). Dada la importancia simbólica de este poema dentro del ciclo, conviene empezar por analizar el significado y propósito del texto. La primera palabra del poema es “alegría”, lo cual conlleva la idea de un estado de ánimo positivo y optimista. Sin embargo, cuando se valoran los elementos que Ulloa tomó en consideración para crear la música a este poema, surgen dudas acerca de sus intenciones verdaderas y una sensación de ironía invade la escena.

El poema consta de dos estrofas de cuatro versos cada una y rima asonante. En la primera estrofa, la versificación es variable. El primero y segundo verso se compone únicamente de la palabra “alegría” (tetrasílabo), mientras el tercer verso de tres palabras separadas por punto (hexasílabo). El cuarto verso es igual al título de la canción (decasílabo). De acuerdo con Rodríguez-Miaja, el simbolismo de la campana está relacionado con su sonido.

En el Islam, la resonancia de la campana es el sonido sutil de la revelación coránica, la percepción de la Potencia divina en la existencia: la percepción del talán de la campana disuelve las limitaciones de la condición temporal. De forma bastante parecida, el Canon búdico asimila las voces divinas al sonido de una campana de oro. (1995-96, 3).

Es difícil determinar el significado que quiso otorgarle Ulloa a las *campanas de oro*. Podrían estar relacionadas con la alegría del alma. Pero el hecho de que estén colocadas sobre su pecho, ¿podría evocar la muerte? Uno de los más importantes referentes literarios al sonido de las campanas fue escrito por Ernest Hemingway en 1940, con relación a la Guerra Civil Española. ¿Estará Ulloa citando a Hemingway?

La muerte de cualquier hombre me disminuye, porque soy una parte de la humanidad. Pero eso no quieras saber nunca por quién doblan las campanas: ¡están doblando por ti...! (Rodríguez-Miaja 1995-96, 21-22)

El primer verso de la segunda estrofa evoca el canto de la naturaleza y lo relaciona con el recuerdo (intrínsecamente doloroso) de la persona amada que aparece en el segundo verso. El tercer y cuarto verso están vinculados entre sí por dos ideas centrales y al mismo tiempo antagónicas: vida alegre y soledad. La segunda estrofa presenta la vida solitaria del protagonista con un proceso natural, utilizando la alegría como catalizador, como una cruel ironía.

La ironía se hace aún más evidente cuando se analiza los elementos musicales que Ulloa escogió para construir la melodía y el acompañamiento de piano de la pieza. El uso de un acompañamiento bitonal de ritmo constante e incisivo, le proporciona a “Campanas de oro sobre mi pecho” un carácter macabro, que contrasta con la aparente alegría que emana del texto poético. A pesar del bitonalismo armónico, es posible distinguir momentos tonales muy precisos, especialmente cuando la armonía se centra en el acorde que se construye sobre la nota Mi (mayor/menor). Hacia el final de la pieza (compás 22) aparece claramente el acorde de Mi7, que se prolonga como una dominante hasta el compás 25 y que confluye en un acorde bitonal marcadamente consistente con el acorde de La menor, lo cual permite proponerla como la tonalidad de la pieza.

The image displays a musical score for the song "Campanas de oro sobre mi pecho". It consists of two systems of music. The first system (measures 7-8) features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The vocal line has a note labeled "Si (natural)" with an arrow pointing to it. The piano accompaniment has a note labeled "Si bemol" with an arrow pointing to it. The lyrics "Cam-pa-nas de_o - ro" are written below the vocal line. The piano accompaniment includes dynamic markings like *f* and *mf*, and articulation marks like asterisks. Below the piano part, two chords are identified: v^6 (add 9) (Mi menor con 9a añadida) and $\flat VI^{(9)}$ (Si bemol con la 9na aumentada). The second system (measures 9-10) continues the vocal and piano parts. The vocal line has the lyrics "so - bre mi pe - cho." and "¡Ah!". The piano accompaniment includes dynamic markings like *f* and *mf*, and articulation marks like asterisks. Below the piano part, two chords are identified: iv^2 (Sol menor 7) and V^2 (Mi 7). A note in the vocal line is labeled "(Exclamación cercana al Sol# pero de entonación libre)".

Figura nº 3. Ejemplo de la canción "Campanas de oro sobre mi pecho"

Es claro que, a pesar de los acordes que el compositor asigna a la mano derecha del acompañamiento de piano, los acordes arpegiados de la mano izquierda tienen un efecto más definitorio sobre la tonalidad dominante. No obstante, la línea melódica, de apariencia sencilla, resulta por momentos de difícil afinación debido a la estructura armónica de la pieza (véase Fig. nº 3). Esta es, sin duda, la muestra más importante de la idea de ironía musical que se presenta en el ciclo y un ejemplo de la utilización de técnicas contemporáneas con propósito expresionista en la composición de Ulloa.

La séptima canción del ciclo, "Mi mar perdido", retoma la temática marina dentro de un contexto surrealista. La nostálgica concepción musical, en la cual la tonalidad de La menor vuelve a mostrarse con mayor fortaleza, a pesar del esquema bitonal que presenta el acompañamiento armónico, incide fuertemente sobre el incierto significado del texto poético. El Do 7 con novena añadida que aparece a partir del compás 9 y se extiende hasta el 13, no

tiene función de dominante. Los compases 14, 15 y 16 presentan una particular transición armónica utilizada por Ulloa como puente para desplazarse del acorde de Do 7 (add9) a los alternantes acordes de La disminuido y La menor que se prolongan hasta el final de la pieza.

El poema “Mi mar perdido” presenta una estructura sencilla y compacta, constituida por 3 estrofas con rima asonante entre los últimos versos. Las primeras dos estrofas contiene dos versos cada una, mientras que la última presenta tres. Las primeras dos están referidos a las particulares características del mar perdido: apagado, sin luna, sin estrellas, sin mar, nostálgico. El último verso refiere nuevamente al recuerdo de la persona amada, a la que compara con un bosque de “pinos entrecortados/ ahogados por aguas.” Este es el último poema de Ulloa del ciclo. Marca el trágico final de un amor imposible.

La canción “Solamente la esfera”, basada en un poema anónimo del siglo XV, es distinta de las anteriores piezas, principalmente en cuanto a su fundamento armónico de inspiración renacentista, basado en una escala modal (o neo modal). La indicación de tempo, *Adagio lamentoso*, es un claro indicativo del carácter fúnebre de la canción. El acompañamiento de piano está diseñado, por momentos, como un tañido de laúd, en procura de evocar los orígenes medievales del texto poético. El diseño melódico de la línea del canto recuerda el formato de un *cantus firmus*. Presenta una estructura en la que predominan los tresillos desde el compás 2 hasta el 9, para luego cambiar a un patrón binario en el que alternan compases de corcheas, corcheas con puntillo-semicorcheas y corchea-dos semicorcheas, con compases de notas largas.

Basándose en la armadura de la canción, la canción está en la tonalidad de Fa mayor. La estructura armónica del acompañamiento de piano sigue la siguiente secuencia esquemática de acordes, que comienza en Fa mayor y finaliza en La menor:

[FA M] I - III - II - IV - I - VII⁷_{#3}

[LA M] V⁷ - I - IV - bII - VII^{b3} - III - III^{#3} - VI - V - V^{b3}

[LA m] III - I - IV - I

“Solamente la esfera” es una poesía anónimo del siglo XV de estilo culto, cuyos principales representantes son Jorge Manrique, Juan de Mena y el marqués de Santillana. La descripción del amor cortés, a menudo frustrado, se presenta como un impulso irresistible y una

pasión contradictoria, que ocasiona al poeta un gran dolor que se compara, incluso, con la muerte. En el caso específico del poema “Solamente de la esfera”, el amor no correspondido se caracteriza por el uso recargado de recursos literarios de carácter semántico como la hipérbole (especialmente, la paradoja), que enfatiza el tono patético que pretende acuñar el poeta (Magis 1968, 165-167). El poema consta de dos estrofas de cuatro coplas¹³ cada una, con rima asonante. La primera copla está centrada en la muerte, como el paso final que debe dar el protagonista al no haber alcanzado su propósito de felicidad. La segunda, enfatiza la ausencia de esperanza que justifica el pensamiento inicial sobre la muerte. La desgracia y el dolor que atormentan el alma del protagonista son los ejes sobre los que giran las coplas 3 y 4. En la segunda estrofa, las primeras dos coplas destacan la certeza que tiene el protagonista de ser rechazado, en virtud del desdén con que le percibe su ser amado. Y en las estrofas finales, llega el convencimiento de que no hay otra cosa, entre lo que posee, que pueda aliviar su pena.

Para la última canción del ciclo *Poesía y cristal*, Ulloa utilizó un poema del español Luis Cernuda, a quien ya se hizo una referencia arriba. El título de la canción, “Alegría de la soledad”, enfatiza la misma perspectiva irónica que el compositor dio a sus canciones anteriores. No obstante, la decisión de Ulloa de finalizar con este poema no tiene una explicación clara.

A diferencia de las anteriores canciones del ciclo, la estructura musical sobre la que el compositor basa el poema es alegre y delicada. La línea melódica del canto se posiciona en el registro medio-agudo y se caracteriza por una serie de escalas que ascienden por grado conjunto y que finalizan con saltos descendentes de intervalos muy variados: segundas, terceras, cuartas (generalmente, aumentadas) y sextas. El acompañamiento de piano, emplazado en la tonalidad de Re menor, es técnicamente sencillo. Está construido a partir de un patrón rítmico-melódico que domina la mayor parte de la pieza a modo de ostinato y que se ubica, principalmente en el registro medio del piano. La estructura formal es tripartita (||: A: || BA¹), como la mayor parte de las canciones del ciclo.

La armonía de la primera parte está basada casi enteramente en el acorde de Sol menor, dado que el Mi bemol que aparece cada dos compases puede interpretarse como una ornamentación. La tercera del acorde, que se omite en la parte del piano, aparece en la línea

¹³ De acuerdo con Magis, la *copla* o *cantar* alude al complejo temático-formal que posee el carácter de unidad poética mínima. El conjunto de coplas enlazadas por medio de un hilo temático y de engarces formales o incluso una melodía recibe el nombre de *canción* (1968, 27).

vocal, que está encargada de añadir al ostinato rítmico-melódico del acompañamiento las notas que van modificando el contenido armónico de la canción por medio de disonancias y consonancias alternativas. La segunda parte de la canción está centrada casi por completo sobre el acorde de Sol aumentado, adornado alternativamente con el cuarto grado aumentado y la séptima menor. Sin embargo, en la escritura musical de la armonía se usa el enarmónico Mi bemol en vez del Re sostenido que corresponde. La línea vocal utiliza las mismas notas que se usan en el entramado armónico del acompañamiento.

El poema de Cernuda consta de dos estrofas de seis versos, mayormente heptasilábicos y rima asonante en los versos contiguos. La soledad, el tema central de la poesía “Alegría de la soledad”, no es un concepto negativo (como en la *ausencia*), sino “sustancial”, una noción benéfica de la soledad que se muestra “luciente como el carbón que es diamante” (Salvador, 2002, 3). Dentro de este contexto surrealista los elementos inanimados de la naturaleza que aparecen en la primera estrofa (la aurora, las nubes, el agua, la tierra) adquieren características humanas (prosopopeya) y comparten sus sueños y su soledad. Los personajes de la segunda estrofa pertenecen a la esfera espiritual y natural (alma, rosas, ángeles), pero al igual que los elementos personificados de la primera estrofa, están solos. Esa soledad benéfica que permite al alma amar, a las rosas abrir y a los ángeles marchar victoriosos en la serenidad de la gloria.

Reflexiones finales sobre la obra de Ricardo Ulloa Barrenechea

En términos generales, las canciones artísticas del ciclo comparten elementos literarios y musicales unificadores. Entre los elementos poéticos destacan el dolor y la soledad devastadora que siente el protagonista a causa de su amor imposible, la ironía con la que la vida le ha arrebatado su felicidad y un egocentrismo patente en todos los poemas. Entre los elementos musicales son relevantes las armonías bitonales, el uso de disonancias melódicas y fragmentación de la línea vocal, el carácter lúgubre de sus canciones y la importancia que adquiere el acompañamiento del piano sobre el canto.

Los rígidos parámetros estéticos tradicionales que predominan hasta el día de hoy en el público costarricense han sido determinantes en la fría recepción que esta y otras obras musicales de Ulloa experimentaron y continúan soportando. Ni siquiera el Premio Nacional Aquileo Echeverría en Música, otorgado en 1981 a este artista multifacético, fue suficiente para

sacar su obra musical del olvido, ni su nombre de entre los “compositores excluidos” del canon de consagración artística en que, acertadamente, lo ubica Carmona (2010, 250). Y muy a mi pesar, es probable que tampoco los aportes que pueda hacer el presente trabajo a la divulgación de las canciones artísticas de Ulloa resulten ser suficientes para generar un genuino interés de parte de la comunidad musical del país hacia uno de los más importantes representantes de este género musical costarricense. Sin embargo, esa es la naturaleza del proceso de apreciación que experimentan las obras de muchos compositores antes de recibir el reconocimiento debido. Por mi parte, encuentro suficientemente satisfactorio haber colaborado con un granito de arena en ese lento proceso de descubrimiento y visibilización de las obras musicales de los compositores costarricenses y, particularmente, de la obra realizada por Ricardo Ulloa Barrenechea en el campo de la canción artística costarricense.

En importante acotar, para dar por finalizado este capítulo, que Ulloa fue un compositor muy crítico de su obra literaria, pictórica y musical. Algunas de sus obras nunca llenaron sus expectativas artísticas y otras, como sus canciones artísticas o *Lieder*, fueron las únicas composiciones musicales que consideró profesionales (Molina 2008b, 4). En estas obras, Ulloa exploró lenguajes musicales contemporáneos y tradicionales y los conjugó en un estilo muy particular, en el que el acompañamiento pianístico exhibe un alto grado de elaboración armónica y virtuosismo. A pesar de esto, Matarrita es enfático en afirmar que el acompañamiento de piano continúa dedicado “a crear ambientes sonoros, más que a tomar parte importante dentro del discurso musical melódico” (2011, 22), una posición con la que coincido sólo parcialmente. De acuerdo con lo expresado por el compositor, su pequeño, pero productivo, período de composición de canciones artísticas llegó a su fin cuando creyó haber compuesto obras para los únicos tres cantantes costarricenses “especialistas”: Claudio Brenes, Amelia Barquero y Julia Araya. Sin embargo, la principal razón subyace en la escasa recepción que recibieron sus canciones en un medio que no favoreció, ni favorece, actualmente, el desarrollo de ese género musical.

CAPÍTULO 3

LAS MARINAS: CICLO DE CANCIONES DE FÉLIX MATA BONILLA

Detrás de cada ser humano hay una historia. La historia de Félix Mata Bonilla, sin duda, es su música

Francisco Javier Mata Chavarría (Mata 2005, vii)

La historia de Félix Mata Bonilla, su legado al patrimonio cultural costarricense, como bien lo expresa su hijo, es su música. Aunque esto aplica a toda su producción musical, cobran especial importancia sus canciones artísticas, creadas con un estilo que combina, de manera exquisita, elementos de la música popular norteamericana y latinoamericana con elementos del romanticismo musical clásico. Si bien este tipo de combinaciones no son novedosas, sino más bien típicas de las canciones artísticas latinoamericanas (Caicedo 2004, 3-4), las canciones de Mata alcanzan un mayor nivel de elaboración, variación y riqueza armónica que el de sus predecesores, incluyendo las canciones su propio padre, el compositor Julio Mata Oreamuno, uno de los pioneros de este género musical costarricense. Por estas razones, pese a que su producción musical es realmente pequeña, es factible afirmar que Félix Mata es uno de los grandes exponentes de la canción artística costarricense de la segunda mitad del siglo XX.

Entre el mundo de la música y la odontología

El compositor Félix Mata nació el 11 de setiembre de 1931, en el seno de una familia de músicos cartagineses. Su abuelo paterno, Félix Mata Valle, era un conocido flautista y literato,¹⁴ mientras que su abuela, María Josefa Oreamuno Ortiz, era cantante y guitarrista. Por esa razón, todos los hermanos y hermanas de su padre, el compositor Julio Mata, tenían inclinaciones musicales que, a su vez, transmitieron a sus hijos. Dentro de este ambiente familiar, Félix Mata inició sus estudios de piano con su prima Ana Virginia Mata Alfaro y, más tarde, fue admitido en el Conservatorio Nacional, donde laboraba su padre.

¹⁴ De acuerdo con Cordero, Félix Mata Valle fue flautista, profesor de castellano, notario y director del Colegio San Luis Gonzaga (1981, 13). Sin embargo, en la introducción del libro *Canciones*, lo describe como poeta, clarinetista y notario (Mata 2004, v). Es probable que tocara ambos instrumentos.

Paradójicamente, su propio progenitor, uno de los más connotados músicos profesionales de su tiempo, lo instó a desistir de sus estudios musicales y a explorar otras carreras profesionales que tuvieran mayor futuro económico. Siguiendo la recomendación de su padre, Mata abandonó sus estudios de piano en el Conservatorio Nacional e ingresó a la carrera de Odontología que ofrecía la Universidad de Costa Rica, de la que se graduó en 1955. El ejercicio de su profesión odontológica, sin embargo, no le impidió seguir unido a la música, es por eso que en la década de 1960 comienza a adentrarse en el campo de la composición musical. De esas primeras exploraciones, surgen sus dos primeras canciones artísticas, “Primavera” (1963) y “Elegía” (1964), que muestran un lenguaje musical en desarrollo basado en el uso de acordes de novena, pero dentro de un estilo tonal conservador. Siguió a estas obras la “Suite para cuerdas”, su primera obra instrumental, la cual fue galardonada con un segundo lugar en los Juegos Florales de 1964.¹⁵ Al año siguiente, compuso su “Sonata en Sol menor para piano”, una obra desconocida por la mayoría de los pianistas costarricense, pero que muestra el desarrollo de un lenguaje armónico y melódico muy propio de Mata.

La perspectiva jazzística

En 1966, Mata dejó el país para realizar estudios de especialización en anatomía, en los Estados Unidos de América. Durante el tiempo que permaneció en tierras norteamericanas tuvo oportunidad de entrar en contacto con la música jazz, de la cual se enamoró perdidamente. Merced a sus conocimientos de piano y a sus cualidades innatas en el campo de la improvisación, Mata incursionó con cierta facilidad en este género musical afroamericano y se convirtió en un ávido intérprete de jazz, destreza que le permitió presentarse con cierta asiduidad en restaurantes y sitios públicos ciudadanos durante sus años de especialización.¹⁶

El elaborado lenguaje armónico del jazz solidificó los conocimientos musicales adquiridos en la música académica y se convirtió en un elemento indispensable para sus composiciones musicales, las cuales retomó al regresar al país, a pesar del poco tiempo que le dejaban sus ocupaciones como docente de las facultades de Medicina y Odontología de la Universidad de Costa Rica y como odontólogo en las clínicas de la Caja Costarricense del Seguro Social. Así, contra viento y marea, Mata terminó sus estudios musicales en el

¹⁵ Véase la nota acerca de este concurso en la página 61.

¹⁶ Extractos de una entrevista telefónica con Rafael Ángel Saborío Bejarano, el 1 de mayo de 2016.

Conservatorio Nacional de la Universidad de Costa Rica y obtuvo el título de Licenciado en Música con énfasis en Piano, en 1970.

A partir de la década de 1970, Mata se concentró en la composición de canciones artísticas, en el cual encontró su realización. La gran pasión que desarrolló por las poesías del costarricense Julián Marchena Valle-Riesta (1897-1985)¹⁷ le inspiró a componer sus mejores canciones. La canción “Vuelo supremo” fue compuesta en 1972 como una obra para canto y piano. Sin embargo, fue estrenada en 1973 bajo el título de “Romanza para cello y cuerdas” y, un tiempo después, reestrenada en su formato original. Se trata, sin duda, de la canción artística de Mata con mayor cantidad de interpretaciones, merced a su exquisita melodía vocal y a sus ricas armonías extendidas, características que permean todas sus canciones artísticas (Matarrita 2011, 28-29).

En 1978, Mata recibió una infausta noticia: padecía cáncer. Aunque la enfermedad fue minando su cuerpo, al punto de incapacitarlo para el ejercicio de su profesión odontológica, no tuvo el mismo efecto sobre su mente y sobre su creatividad musical. Mata mantuvo su interés en la composición y en 1979, mientras libraba una desigual batalla contra la enfermedad que finalmente lo llevó a la muerte, creó las canciones artísticas “La despedida”, “Silencio” y, finalmente, su ciclo para bajo *Las marinas*.¹⁸

De acuerdo con el bajo Rafael Ángel Saborío, quien estrenó el ciclo en el marco de su recital de Licenciatura en Canto, el ciclo *Las marinas* fueron compuestas a solicitud de la profesora de Saborío, la insigne mezzosoprano Julia Araya Rojas. Sin embargo, como Mata no conocía a Saborío, ni su registro vocal, compuso las piezas en tonalidades compatibles con la voz de Araya. Después de la primera lectura de las canciones, Mata transportó la canciones “La mañana” y “La noche” una tercera más abajo, pero mantuvo la tonalidad de la canción “La tarde”, adaptando el recitado inicial una octava más bajo, pero dejando de la pieza intacta. Lamentablemente, Mata no pudo asistir al estreno del ciclo *Las marinas*, debido el estado avanzado de su enfermedad. El 21 de diciembre de 1980, después de librar una larga batalla contra el cáncer y de enterrar a su esposa en febrero de ese mismo año, muere Félix Mata

¹⁷ Todas las poesías de Julián Marchena están recopiladas en un único libro, *Alas en fuga* (2002), cuya primera edición data de 1941.

¹⁸ Las partituras del ciclo *Las Marinas* se consignan en el Anexo nº 3. Se trata de una transcripción de los manuscritos de Mata, cuyas copias fueron facilitados al autor de la presente investigación en 1987, por Rafael Ángel Saborío Bejarano, primer intérprete del ciclo *Las marinas*.

Bonilla, uno de los más brillantes compositores de canciones artísticas de Costa Rica (Mata 2005, viii).

Alas en fuga: la vida del poeta Julián Marchena

Julián Marchena, como Juan Ramón Jiménez, vino al mundo ya herido; por eso hubo de dolerle tanto la cárcel de la vida.

Jorge Charpentier (2002, 12)

Julián Marchena Valle-Riestra, nacido en la ciudad de San José, el 14 de marzo de 1897, fue un destacado poeta costarricense, a quien se atribuye la modernización del sistema de bibliotecas nacionales. Realizó sus estudios secundarios en el Liceo de Costa Rica, de donde se graduó como contador. Posteriormente, inició estudios de derecho en la Universidad de Costa Rica, donde permaneció por espacio de cinco años, pero nunca se graduó como abogado. Viajó a México y a Estados Unidos, país donde residió por varios años y, en 1938, regresó a Costa Rica para recibir el nombramiento de Director de Biblioteca Nacional, cargo que ejerció de los años 1938 a 1967 y de 1974 a 1979. Marchena se casó en primeras nupcias con Victoria Meza Murillo y en, posteriormente, contrajo matrimonio con María Segreda Víquez.

Marchena incursionó en la poesía en la década de 1920, publicando sus poemas de manera aislada y ocasional. En 1941, recopiló toda su producción poética de décadas anteriores y la unificó con sus más recientes obras en un único libro, *Alas en Fuga*, que se publicó en ese mismo año. Pronto poemas como “Vuelo supremo”, “Viajar, viajar”, “Lo efímero”, “Romance de la carretas” y los notables “Inmortal” y “Juan Santamaría” alcanzaron gran notoriedad. En 1963, Marchena fue galardonado por este excepcional libro y una vida dedicada las bibliotecas nacionales con el Premio Nacional Magón, el segundo que se entregó y el primero que se otorgó a un poeta costarricense. *Alas en fuga* fue reeditado en 1965, con la inclusión de algunos poemas nuevos. Marchena fue miembro activo de la Academia Costarricense de la Lengua y su obra poética fue reconocida por el gobierno español y traducida al italiano y al inglés. Falleció en la ciudad de San José, el 5 de mayo de 1985.

Los poemas de Julián Marchena son representativos del modernismo literario de principios de siglo y de la corriente posmodernista, emparentada con los escritos de Gabriela Mistral. Los textos de sus poesías están repletos de sonoridad, armonía, imágenes plásticas y numerosas metáforas. En el caso específico del ciclo *Las marinas*, Marchena prescinde de la retórica altisonante, de lo exótico y de lo mitológico, recursos usuales en las poesías de la corriente modernista, para presentar una serie de imágenes serenas, en las que evoca los eventos que caracterizan el transcurso de un día frente al mar. Con ese propósito, hace énfasis en elementos como: el color de las aguas del mar, el color del horizonte, el oleaje, el sol, la luna, la actividad de los barcos pesqueros, los marineros y las aves marinas. Los títulos de cada uno de los poemas del ciclo: “La mañana”, “La tarde” y “La noche”, son connotativos de las características atmosféricas particulares, las actividades naturales y humanas y las texturas y colores que predominan en ambiente, factores que unifican los textos literarios de los tres poemas y generan una idea global de paz e imperturbabilidad de los elementos. El escenario total es una gran ventana a las insondables profundidades del universo, pero también al alma del hombre.

Las marinas: análisis musical y literario

En términos generales, las tres canciones que componen el ciclo exhiben lo que LaRue denomina *tonalidad extendida*,¹⁹ que refiere, en este caso específico, a la recurrencia de los acordes de séptima y novena en la estructura armónica del acompañamiento. Las escalas que Mata utiliza en estas piezas muestran una gran cercanía con las escalas del jazz tradicional y moderno, pero también con otras músicas populares norteamericanas y latinoamericanas de su tiempo. A esta conjunción singular de ritmos y estilos en la estructura armónica de las canciones de Mata la he denominado “semipopular-impresionista.”

Todas las canciones del ciclo modulan a tonalidades lejanas y finalizan en tonalidades diferentes de la inicial. El acompañamiento tiene un papel fundamental en la estructura de las canciones, no sólo con respecto a la armonía, sino también en cuanto al figuredado, elemento que el compositor utiliza para describir los cambios de carácter del texto poético.

¹⁹ Se denomina *tonalidad expandida* a una serie de innovaciones técnicas en el campo de la armonía del siglo XX que enriquecieron los conceptos tonales tradicionales, tales como: diatonismo ampliado, cromatismo, neomodalidad, disonancia estructural, bitonalidad y politonalidad (LaRue, 2004, 41).

Melódicamente, las canciones del ciclo presentan un lirismo de gran belleza expresiva, que se acomoda a las palabras del texto y desempeña un rol descriptivo de los distintos climas poéticos. En lo que respecta a la sonoridad, las canciones de ciclo presentan gran cantidad de dinámicas y texturas que enfatizan las intenciones descriptivas del compositor.

El poema “La mañana” tiene una estructura romanceada de versos octosilábicos y una versificación organizada en dos cuartetos y una sextilla (series heterogéneas). Se trata de una canción monotemática del tipo *canción con tema desarrollado*. La estructura de la rima es consonante (abab) en las primeras estrofas y (aabcbc) en la última, siguiendo los esquemas propios del modernismo. En este primer poema, el horizonte exhibe “un suave tinte rosado”, típico del alba, mientras las siluetas de las veloces barcas pescadoras desaparecen mar adentro. La imagen adormilada de las aguas se transforma, al igual que el entorno, con la esplendorosa salida del sol.

La canción artística “La mañana” como una forma “through composed”,²⁰ que da inicio en la tonalidad de La^b mayor y modula (con una breve interrupción) a Re^b mayor, tonalidad en la que finaliza. Sólo la introducción está en la métrica de 4/4, el resto de la canción en 3/4. La canción consta de tres partes o temas: A-B-C, que corresponden a cada una de las tres estrofas del poema (dos cuartetos y una sextilla)²¹, razón por la cual el tema musical C es más extenso que los temas A y B.

El Tema A, en La^b mayor, está construido como dos períodos simétricos de dos frases cada uno, tal como se aprecia en la Figura nº 4. El primer período, o antecedente, está compuesto por las frases A1 y A2, que presentan un arpegiado en forma de arco en el acompañamiento, imitando el movimiento de las olas marinas. Aunque la estructura melódica de la voz en el segundo período o consecuente (frases A3 y A4) es distinta a la del primer período, la secuencia armónica del acompañamiento es similar, en forma y estructura. El encadenamiento armónico del *Tema A* obedece a un movimiento ascendente, por grado conjunto, que se desplaza del primer grado al quinto y culmina en la tónica, tal como se

²⁰ El término “through-composed” (equivalente al término “durchkomponiert”, utilizado en la terminología musical alemana) refiere a un formato continuo, no-repetitivo, que desarrolla un esquema musical distinto para cada estrofa del poema. Como no parece existir un término en castellano que se pueda utilizar de manera análoga para describir esta fórmula estructural músico-poética, emplearemos el anglicismo para referirnos a este tipo de composiciones.

²¹ Los términos utilizados derivan de la propuesta de análisis literario de Carlos Magis (1968).

evidencia en la Figura n° 5. Lo anterior comprueba que Mata sigue un esquema perfectamente tonal a lo interno de cada uno de los temas que desarrolla en la canción.

A *Allegretto placido* ♩=108

A1

Bajo *f* Un sua - ve tin - te ro - sa - do *mf* el ho - ri - zon - te co -

Piano *mf*

La \flat M: I $\text{vi}^{7(\text{add } 9)}$ $\text{ii}^{7(\text{add } 9)}$

A2 **A3**

lo - ra es - tá el mar a - dor - mi -

p *mf*

$\flat\text{VII}^7(\text{add } 9)$ $\text{iii}^{\text{m}7}$ V^7/ii **A4**

la - do en la cal - ma de la ho - ra

f *pp* *p* *f*

$\text{ii}^{7(\text{add } 9)}$ $\text{ii}^{\text{m}7}$ V^7 I^{p}

Figura n° 4. “La mañana”: Análisis musical del Tema A

El *Tema B* es, básicamente, un puente entre los temas A y C. Se ubica inicialmente en tonalidad Re^b mayor, pero evita la tónica. El esquema se repite en la tonalidad de Mi Mayor (evitando también la tónica) y prepara el regreso a la tonalidad de Re^b mayor. El *Tema B* presenta una importante aceleración rítmica que sirve para enfatizar la partida de la “veloz y madrugadora” barca pescadora, la cual desaparece rápidamente de la vista del observador mientras se desliza mar adentro. Para concretar la aceleración, Mata introduce una serie secuencial de tresillos ascendentes en el acompañamiento, así como corcheas y tresillos de corcheas en la melodía vocal.

Tema A

17 c. 5 c. 9 c. 11 c. 16 c. 18 c. 19

La, M: I⁷ (add 6) ii⁷ (add 9) iii⁷ IV⁷ (add 6) V⁷ I (add 9)

Figura n° 5. “La mañana”: ascenso por grado conjunto del Tema A

El *Tema C*, el más extenso de los tres temas en correspondencia con la cantidad de versos de la última estrofa, inicia con una súbita desaceleración del ritmo de la melodía vocal y del acompañamiento, que coincide con la sensación de inmovilidad y de calma que transmite el verso: “Sopla el aura tenue, fría.” Gradualmente el ritmo de acorde se acelera nuevamente y da inicio una progresión cadencial que conduce a una cadencia deceptiva en el compás 40. A partir del compás 41, reaparecen los motivos de corcheas y la aceleración rítmica es evidente en la melodía, aunque el ritmo armónico se desacelera. La cadencia final es similar a la expuesta en introducción y describe, plenamente, la sensación de asombro del espectador ante un nuevo día (“surge el sol esplendoroso/ como joya rescatada/ de un naufragio fabuloso”).

El poema “La tarde”, que inspira la canción homónima, describe los cambios en la coloración de las aguas del mar, que se tornan de color “acero” al comenzar a desaparecer la luz del sol, al tiempo que el primer lucero se hace visible en el cielo aún iluminado. El silencio

inunda el aquel solitario paisaje, con la única excepción del oleaje y un canto solitario. El día va muriendo lentamente, mientras a lo lejos se divisan las aves que buscan su nido para pasar la noche. El poema sigue la estructura tradicional del modernismo: dos estrofas de cuatro versos, con rima consonante (abab / abba), y una estrofa de seis versos, divididas en dos de tres cada una, con rima consonante (aabaab).

El acompañamiento de la canción “La tarde” sigue un patrón de arpeggios similar al de “La mañana”; es decir, siguiendo un diseño ondulado, que evoca el movimiento de las olas. Partiendo de las armaduras que proporciona el compositor, la introducción de 4 compases está en la tonalidad de Do mayor. Sin embargo, sigue una secuencia inusual en la música clásica, pero posible dentro de la concepción del jazz (Fig. N° 6), que sirve para introducir la tonalidad de la primera sección o Tema A: Fa# menor. Esta primera parte finaliza con una cadencia que utiliza el primer grado rebajado para llegar a un acorde que se perfila como una dominante: Mi mayor. Sin embargo, el siguiente tema (B), que también está precedido por una introducción premonitora, se desarrolla en la tonalidad de Si menor. A partir de este momento, aunque la estructura musical de los temas B y C es distinta, la tonalidad permanece en Si menor hasta el final de la canción. La estructura formal, A | B | C | B¹, también se puede considerar una forma “through composed” en la que el tema B se repite con un variante armónica, significativamente distinta de primer Tema B, que funciona como cadencial final de pieza.

Andante grazioso ♩ = 80

Do M $I^{\flat 7}$ $bIII^{\flat 7 9}$ $\sharp IV^{\flat 9}$ Fa# M $i^{\flat 9}$

Figura n° 6. “La tarde”: estructura armónica de la introducción

En las secciones A y C, el tema completo está formado por una repetición secuencial (un tono más abajo) del tema, pero la estructura armónica es totalmente distinta. El diseño vocal acentúa el estatismo melódico, insistiendo, reiterativamente, en ciertas notas y moviéndose mediante pequeñas escalas que ascienden o descienden por grado conjunto.

El poema “La noche”, fiel al formato modernista, presenta dos estrofas de cuatro versos y una estrofa de seis versos, todos con rima consonante: abba y aa/abba. Para mi gusto, este es el mejor poema del ciclo, en virtud del exquisito lenguaje metafórico, las analogías y las imágenes que presenta. En la estrofa inicial se percibe un cierto surrealismo que no permite saber, a ciencia cierta, a quién o a que refieren los versos 3 y 4: “esclavo de su impotencia / lanza al mar roncós gemidos”. En términos generales, sin embargo, el poema presenta imágenes de un mar oscuro e inquieto, que mueve a los barcos anclados cerca de la playa, además de olores híbridos, una suave brisa y un firmamento estrellado que culmina con la aparición, en la ribera, de una media luna amarilla, “como un gajo de naranja” (Marchena 2002, 47).

A diferencia de las dos piezas anteriores, cuyas introducciones son construcciones separadas, distintas al Tema A, la introducción en la canción “La noche” forma parte del primer tema. En este caso, el compositor, utiliza el mismo acorde (Mi menor 7) en la mano derecha, en distintas octavas siempre ascendentes, mientras los acordes en la mano izquierda generan distintos grados tonales. El Tema A, que presenta la indicación de tempo *Andante con espressione* y la observación de metrónomo negra con puntillo = 44, está escrito en 6/8 y se puede dividir en dos partes, con base en los dos esquemas rítmicos que presenta el acompañamiento. Los primeros 8 compases se basan en el módulo rítmico negra-corchea y sigue un curso ascendente con acordes arpegiados. Los últimos 4 presentan un tema rítmico-melódico secuencial que será escuchado nuevamente más adelante. Para poder citarlos más adelante, llamaré a estos dos subtemas A1 y A2. La tonalidad de esta primera parte es Sol mayor, la cual, mediante una ingeniosa cadencia, modula, al final del tema inicial, a Fa mayor.

A pesar de esto, la segunda parte (B) inicia en la tonalidad de Fa menor y en la métrica de 2/4. La indicación de tempo es *Più mosso*, negra = 60. El figureado del acompañamiento de esta segunda parte se compone de dos módulos rítmicos contrastantes que alternan cada dos compases: el primer módulo es estático (blancas y negras) y el segundo, compuesto principalmente de grupetos de fusas, genera un fuerte movimiento ascendente del mismo

acorde. Después de repetirse tres veces, el figureado se vuelve estático. En el compás 29, regresa el subtema A2, en la tonalidad de Sol bemol mayor y en 6/8, a modo de un puente o transición hacia el Tema C. La indicación *Tempo primo*, negra con puntillo = 44, indica que se volvió al tempo del Tema A.

47

u - na ri - be - ra, bri - lla la me - dia lu - na'a - ma -

33

ri - lla co - moun ga - jo de na - ran - ja.

enarmonia

iii⁷ VI ii⁷ bII⁷ b₅ (b₉) I⁹⁻⁸ 7-6

Figura n° 7. "La noche": estructura armónica de la cadencia final

El Tema C da inicio en el compás 35, en la tonalidad de Re bemol mayor y en la métrica de 2/4. Este tema, que parece derivar del subtema A2, sin embargo, lleva la indicación *Tempo primo*, negra = 60, por lo cual refiere al *Più mosso* que se estableció para el Tema B. Se trata de un tema que incorpora variaciones de las ideas melódicas expuestas en A y el tempo de B, pero que es estructuralmente distinto de ambos temas. También en este caso, a pesar de la reiteración del subtema A2, a modo de transición entre temas, se trata también de una forma through-composed, que dota a cada estrofa de una estructura musical distinta de las anteriores.

La cadencia final del Tema C, que da inicio a partir del compás 49, presenta un descenso cromático (con excepción del acorde sobre Sol bemol) del sexto grado (Si bemol) hasta el primer grado (Re bemol), un tipo de cadencia inusual (Fig. N° 7).

Reflexiones finales

A pesar de no haber recibido el Premio Nacional de Música por sus obras musicales, Félix Mata es uno de los compositores más prestigiosos de Costa Rica, en lo que a canciones artísticas concierne. Su canción “Vuelo supremo” ha sido interpretada en innumerables ocasiones. Sin embargo, sus otras canciones, incluyendo el ciclo *Las marinas*, son menos conocidas e interpretadas, en virtud de la escasa difusión que han tenido. Aunque dio sus primeros pasos en el campo de la composición con obras instrumentales, no hay duda de que las canciones artísticas se convirtieron en su gran pasión, pues en ellas se conjugan las dos disciplinas artísticas que más le atraían: la poesía y la música. En sus canciones convergieron sus conocimientos musicales académicos sobre el género canción artística, los estilos musicales tradicionales y contemporáneos y los géneros musicales populares, en especial el jazz. Sin embargo, sobre sus criterios artísticos y filosóficos no se ha escrito nada. En ese sentido, es absolutamente acertado lo que expresa su hijo en el epígrafe de este capítulo: *“la historia de Félix Mata Bonilla, sin duda, es su música.”*

CAPÍTULO 4

TRES POEMAS TICOS: CICLO DE CANCIONES ARTÍSTICAS DE ALLEN PAULINO TORRES CASTILLO

Creo que, para mí, la vida empezó con la música; todo estuvo siempre relacionado con guitarras y flautas, marimbas y trombones, pianos y violines... no hay orden posible, todos los instrumentos resuenan por dentro, todos al mismo tiempo y con todos puedo ir conversando; cada uno me dice algo nuevo y distinto a cada instante y aunque al principio no podía hablar con ellos, en un momento dado, no sé cuándo, empecé a entenderlos y me empezaron a hablar; quizás fue también cuando yo empecé a hablar, eso es lo que dice Tita, pero, creo que mucho antes ya hablaba, sin embargo no había quien me entendiera.

Allen Paulino Torres Castillo (Viquez 2002, 163)

Las palabras de Allen Torres, uno de los músicos y compositores costarricenses más importantes de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI, expresan con gran claridad lo que todos los músicos perciben acerca de la naturaleza particular del lenguaje musical y sus manifestaciones; un campo, aún hoy, meramente especulativo, que ha generado una gran cantidad de hipótesis. Sin embargo, en el caso de Torres, la percepción de este lenguaje y la manera en que actuaba en su cerebro tuvo un efecto especial sobre su desarrollo cognitivo posterior y, en especial, sobre su capacidad para comunicarse con las demás personas, según lo que él mismo relata.

Aunque lo que Torres refiere acerca de los efectos positivos de la música sobre el cerebro humano no es en sí una novedad, revela una particularidad de su forma de ver el mundo. De acuerdo con Robin Maconie, la música es similar al lenguaje, en tanto realidad que actúa en el mismo ámbito del habla cotidiana; sin embargo, la supera ampliamente, en virtud de sus cualidades expresivas universales, que cumplen a cabalidad con los requisitos de inmediatez subjetiva y precisión documental (2007, 11). Pero más importante aún, la música es una parte fundamental del *habitus* del hombre, ya que “[...] al nacer y vivir los individuos

rodeados de música, ésta se integra a sus referentes identitarios, es decir, se vuelve indisociable de su personalidad y se incorpora a sus *habitus* primarios.”(Héau Lambert 2004, 140)

La influencia de la música sobre el desarrollo integral del ser humano está vinculada con la preponderancia de la percepción auditiva sobre la experiencia visual. La diferencia estriba en que, mientras la percepción visual se desarrolla de manera articulada bajo el control del espectador, la experiencia auditiva es “continua, omnipresente e inevitable y, comparativamente, menos susceptible de ser controlada de manera directa” (Maconie 2007, 44). De todos los recuerdos auditivos, el más inmediato es la música, debido a que los sonidos musicales son reconocibles en sí mismos y generan una correspondencia entre sensaciones y actos que suscitan, a su vez, la transferencia de emociones. La música procede de una compleja interacción de recuerdos auditivos que remiten a “una imagen mental creada a partir de la relación entre melodía, armonía, instrumentación, ritmo y *tempo*” (94).

Chela y Trombón

La historia de vida de Allen Paulino Torres Castillo, nacido en San José, el 25 de marzo de 1955, es un compendio de experiencias singulares y asombrosas que fueron recreadas en una inspiradora y entrañable novela del filólogo y escritor Enio Víquez, *Chela y Trombón* (2002), que narra la vida de un niño especial y su madre. La novela reúne una serie de recuerdos de doña Chela, desde su infancia hasta el momento en que Allen (Trombón) comienza a aportar sus propios recuerdos. Víquez entrelaza magistralmente estas memorias, entretejiéndolas con los referentes histórico-sociales que contextualizan los eventos y les dan un carácter documental, pero sin perder nunca el relato de los protagonistas, ni el lenguaje cotidiano que lo vuelve accesible al lector promedio.

De acuerdo con este relato, Allen nació con una disfuncionalidad en su cerebro que los médicos de aquel tiempo creyeron no superaría. Pero su madre, Enoé Castillo Mayorga, llamada doña Chela en la novela, nunca dejó de creer en él e impulsarlo. A pesar de que sus habilidades motoras y lingüísticas tardaron en aparecer, Allen comenzó a mostrar una facilidad innata para la música que pronto empezó a ser notoria para todos los que le rodeaban.

Ingresó a la Escuela Joaquín García Monge, de Desamparados, donde cursó su educación primaria. Fue admitido en el Liceo Monseñor Rubén Odio, también del cantón de Desamparados, donde cursó séptimo año. Merced a su notoria inclinación musical, a principios

del curso de octavo año, su profesor de Música, en conjunto con el Departamento de Orientación, gestionaron una entrevista con el director y fundador del Conservatorio de Castella, Arnoldo Herrera González, quien después de escucharlo ejecutar la canción "La Guaría Morada" en una rústica flauta de caña artesanal, cuando era sólo un niño, de inmediato, lo admitió en la institución que dirigía (Viquez 2002, 167).

El Conservatorio de Castella, donde Torres se graduó finalmente como trombonista, fue un campo propicio para el desarrollo de su talento musical, principalmente de sus dotes como compositor y arreglista. Ahí escribió numerosas piezas para danza y teatro, entre ellas, "El delfín del Corobici" y el ballet "Yaga y el hombrecillo de la flauta" (1996), que se estrenaron en el Teatro del Conservatorio de Castella, actualmente, Teatro Arnoldo Herrera González.

En 1982, Torres ingresó a la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, donde estudió composición de con Bernal Flores y Benjamín Gutiérrez, hasta 1986. También recibió clases maestras con los compositores Blas Atehortúa, Alberto Ginastera y Paul Winter. Ya graduado, Allen Torres se desempeñó como profesor de Armonía en el Conservatorio de Castella y trombonista en la orquesta y los grupos de cámara de esa institución.

En 1988, fue invitado a participar en el Festival de Música de Leningrado por la Unión de Compositores y, en 1992, la Orquesta Sinfónica Nacional estrenó sus "Tres Acuarelas". En 1994, en el contexto del Sexto Foro de Compositores del Caribe, realizado en San José, presentó sus "Variaciones sobre una Cimarrona" para quinteto de bronces. La muerte de su mentor, Arnoldo Herrera González, en 1996, le motivó a escribir la "Gran Danza Sinfónica", obra estrenada ese mismo año por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Castella y ganadora del premio Ancora, que otorgaba el periódico La Nación.

El compositor y sus obras

Allen Torres ha compuesto obras en casi todos los géneros musicales. Entre las más destacadas se encuentran, aparte de las ya citadas arriba: "Divertimiento" para coro y ensamble de maderas; "Scherzo para banda" (premiada en Francia y estrenada en 1987); "Fantasía costarricense", para orquesta de cuerdas; "Malabares", para violín y piano; "Marcha de circo" (para banda), "Tesis" (para banda); "La tropa del '56" (para banda); "Concertino en Fa menor

para viola” (2003); “Concerto grosso para mariachi y orquesta” (2005); “Fantasía para flauta y piano” (2008); y “Tocata para orquesta” (2008).

Las canciones artísticas de Allen Torres, al igual que las de Ulloa y Mata, corresponde a un período tardío de su extensa producción musical, que dio inicio a finales de la década de 1990. Entre las más importantes canciones destacan: “La Noria” (1996); “Canto del río” (2000); el ciclo de canciones “Tres poemas costarricenses” (2004); “Confío en el futuro” (2009); “La fuerza de la vida, mujer” (2009); “Hoja de aire” (2010); “Los hijos del viento” (2010); “Amigos del ambiente” (2010); “Cada instante” (2010); “Los cuentos” (2010); y “Poema” (2011). Entre estas canciones hay dos que exhiben ritmos latinoamericanos modernos: un reggae (“La fuerza de la vida, mujer) y un guaguancó (“Hoja de aire”). El lenguaje musical de Torres, en la mayor parte de sus canciones artísticas, es tonal. Sin embargo, introduce particularidades sonoras, principalmente armónicas, que se adhieren a los criterios de la tonalidad expandida y cuartal, así como recursos musicales de la música popular. En algunas pocas ocasiones, recurrió a elementos de la técnica atonal, pero sin adscribirse enteramente a esta técnica.

De los poetas Roberto Brenes Mesén y Eduardo Jenkins Dobles

El ciclo *Tres canciones ticas*, de Torres, es un “collage” poético-musical que reúne poesías de tres distintos autores: Roberto Brenes Mesén, Julián Marchena Valle-Riesta y Eduardo Jenkins Dobles. Por esta razón, resulta importante destacar algunos datos biográficos y antológicos de estos literatos costarricenses. Sin embargo, ya que la vida y obra de Julián Marchena Valle-Riesta fue abordada en el capítulo anterior, este apartado está dedicado a Brenes y a Jenkins.

Roberto Brenes Mesén (1874-1947) fue un destacado educador, escritor y periodista de la primera parte del siglo XX. Realizó sus estudios de educación primaria en varias escuelas de San José y los estudios secundarios y normales en el Liceo de Costa Rica, donde obtuvo en bachillerato y el título de maestro normal. Después de trabajar algunos años en el Instituto de Alajuela, se marchó con una beca a Chile, en 1897, donde se graduó como Profesor de Estado, en el Instituto Pedagógico de Chile (Dengo 2002, 12-24).

Regresó a Costa Rica en 1900, se casó y comenzó a laborar en el Liceo de Costa Rica, donde se mantuvo hasta 1902. En 1903, asumió funciones como director del Colegio San Luis

Gonzaga de Cartago, donde también se desempeñaba como profesor de Castellano, Psicología y Lógica. En 1904, regresa a San José para laborar en el Liceo de Costa Rica, donde imparte varias materias, el Colegio Superior de Señoritas, donde se desempeña como profesor de Castellano y asumir la dirección del diario *La Prensa Libre* y de la revista *La Aurora*. Colaboró en la elaboración varios programas educativos junto a también literato y educador Joaquín García Monge (Dengo 2002, 24-29).

En 1909, fue nombrado Subsecretario de Relaciones Exteriores y Subsecretario de Instrucción Pública, hacia el final de la primera administración de Cleto González Víquez, donde se mantuvo hasta el año 1913, en el cual fue ascendido a Secretario de Educación Pública, durante la administración de Ricardo Jiménez Oreamuno. Al siguiente año, el Presidente lo nombró Ministro (Embajador) de Costa Rica en Washington D. C., Estados Unidos. En 1917, recibió el Secretario de Instrucción Pública en la administración del Presidente de facto Federico Tinoco Granados. Sin embargo, al año siguiente, a raíz de la caída de Tinoco, se marchó a Estados Unidos, donde permaneció por 21 años. Allí laboró como profesor en varias universidades estadounidenses como: Columbia, Syracus (ambas instituciones neoyorkinas), Nuevo México y Northwestern (Dengo 2002, 55-89).

En 1928, mientras aún vivía de los Estados Unidos, se unió a la Liga Civil, un grupo de intelectuales costarricenses que luchaban por los derechos de los trabajadores de las grandes empresas transnacionales, como la United Fruit Company, la Compañía de Ferrocarriles del Atlántico, así como las demás empresas de Minor Keith. Regresó al país en 1939, jubilado de la Universidad de Northwestern y continuó su labor como escritor y periodista, escribiendo numerosos artículos sobre temas de promoción de la educación. Fue miembro de la Sociedad Teosófica de Costa Rica y de la Masonería costarricense. Fue un hombre muy culto, que aprendió una gran cantidad de idiomas, como alemán, francés, griego, inglés, latín y sánscrito. Murió el 19 de mayo de 1947. En 1965, el colegio de educación secundaria de las ciudadelas de Hatillo fue designado con su nombre y el 17 de abril de 1974, fue declarado Benemérito de la Patria (Dengo 2002, 89-111).

Brenes Mesén es reconocido como el introductor de la corriente literaria modernista liderada por el nicaragüense Rubén Darío y el argentino Leopoldo Lugones, aunque luego se apartó de ese modelo. Sus poemarios son: *En el silencio* (1907), *Hacia nuevos umbrales* (1913), *Voces del Angelus* (1916), *Pastorales y jacintos* (1917), *Los dioses vuelven* (1928), *En*

busca del Grial (1935), *Poemas de amor y muerte* (1943), *En casa de Gutenberg; Banquete platónico y otros poemas* (1945). Su última producción literaria fue *Rasur, o la semana de esplendor* (1946), una narración que condensa sus pensamientos teosofistas. Escribió también dos novelas breves: *Estrella doble* (1901) y *Lázaro de Betania* (1932).

Sobre la vida y obra del poeta, ingeniero civil, urbanista y diplomático costarricense Eduardo Jenkins Dobles (1926-2007) la información recopilada en menor. Sin embargo, a partir de una reseña biográfica realizada por Mario Madrigal en la sección *Opinión* del periódico *La Nación* (2010), así como de un artículo anterior del mismo Madrigal y otros datos encontrados en la internet, se pudo redactar un perfil biográfico. Sobre su obra poética, no obstante, no se encontraron tantos datos.

Jenkins nació el 9 de noviembre de 1926, en Atenas, Alajuela. Sus padres fueron Rafael Ángel Jenkins Zamora y Rosario Dobles Rodríguez, hermana del connotado escritor Fabián Dobles Rodríguez. Realizó sus estudios secundarios en el Liceo de Costa Rica, donde además, llegó a dirigir el periódico estudiantil *Vértice*. En este periódico, así como en uno posterior llamado *Luz*, fundado por su compañero y amigo Mario Madrigal, publicó sus primeros poemas (Madrigal 2010, 2). Jenkins, en compañía de su amigo Madrigal, solía visitar a su tío Fabián Dobles, de quien siempre recibía consejos para mejorar sus esfuerzos literarios. También recibió importantes consejos del entonces director de Liceo de Costa Rica, Alejandro Aguilar Machado, quien leyó muchos de sus escritos.

Se graduó como Ingeniero Civil en la Universidad de Florida, Estados Unidos. Más tarde, estudió urbanismo en Durham University y luego en Harvard, donde obtuvo una maestría en esta especialidad (Master of City Planning), en 1962. Fue un activo militante del Partido Liberación Nacional, y ocupó cargos políticos importantes: Director de Urbanismo de INVU (fue el encargado de la escogencia y adquisición de los terrenos para la Ciudad Satélite de Hatillo), Embajador de Costa Rica en Suiza (1982 -84) y Embajador de Costa Rica en Israel (1984 -86).

La obra poética de Jenkins es poco conocida, a pesar de haber tenido la oportunidad de publicar 6 poemarios con la Editorial Costa Rica y con la EUNED. Su primer poemario, *Riberas de la brisa*, fue publicado en 1947, cuando tenía apenas 21 años (Cañas, 2008, 2). De acuerdo con Cañas, la generación de poetas a la que perteneció Jenkins fue opacada por una generación de poetas más jóvenes, encabezada por Jorge Debravo, y nunca recibió el debido

reconocimiento. Sus siguientes poemarios fueron: *Tierra doliente* (1951), *Otro sol de faenas* (1957) y *Sonetos a las virtudes* (1970), con el cual recibió el Premio Aquileo Echeverría. En 1979, publicó *Las manos de Dios y otros cuentos*. En 1985 apareció el poemario: *Soneto y Molde Libre para la Soledad y la Esperanza*. Su sexto y último libro de poemas, *La tierra, el agua, el aire, los desalientos y resurrecciones*, fue publicado en 1999. Su poesía se ubica dentro de una corriente de vanguardia que vuelve a los clasicismos, pero está fuertemente influida por su oficio como ingeniero civil y su ideología. También fue un importante ensayista.

Tres poemas ticos: análisis musical y literario

En el 2010, Torres adaptó su tríptico “Tres poemas costarricenses”, escrito originalmente para soprano y orquesta, a la voz del barítono con acompañamiento de piano. La obra fue estrenada en el 2002 por la soprano Mercedes Sánchez Garbanzo, con el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio de Castilla, bajo la dirección de Luis Diego Herra. Las tres obras que componen el ciclo son: “Visión”, poema de Roberto Brenes Mesén; “Lo efímero”, poema de Julián Marchena Valle-Riestra; y “La diligencia”, poema de Eduardo Jenkins Dobles.²² De acuerdo con la explicación del compositor, las dos primeras piezas del ciclo están compuestas en el estilo tonal tradicional, del romanticismo alemán y francés, mientras que la última explora la armonía de cuartas, aunque conserva los giros melódicos tonales.²³

El poema “Visión” es un ejemplo de la búsqueda de Brenes Mesén por encontrar un lenguaje que pueda armonizar el arte puro, la ciencia y la religiosidad mística. Se enfoca en un mundo misterioso “donde nada existe muerto, donde todo es luz divina”. Es una visión cosmogónica de la divinidad: Dios es la idea y el pensamiento que proviene del cosmos y que se consolida en la creación. El poema tiene un formato romántico: dos cuartillas de versos principalmente octosilábicos (aunque también contiene versos de siete y nueve sílabas), con rima consonante en los versos pares (abab).

Musicalmente, la canción tiene forma tripartita: ABA¹. Permanece, de principio a fin, en la tonalidad de Fa mayor, a pesar de que da la impresión de modular a la dominante en la

²² Las partituras de estas canciones se encuentran en el Anexo n°5 y cuentan con el permiso de transcripción y reproducción del propio compositor. Las letras de los poemas están en el Anexo n°6.

²³ Datos tomados de una conversación con el compositor llevada a cabo el 9 de mayo de 2016, por mensajería electrónica.

segunda parte; sin embargo, las características de la secuencia de acordes muestra que es sólo una modulación momentánea. Entre las peculiaridades de la canción, en general, sobresale el uso de dominantes secundarias, el acorde de sexto grado bemol que introduce hacia el final de la primera y tercera parte para preparar el acorde de I^6_4 , el uso de retardos clásicos en la línea vocal y una cadencia final que combina un acorde de primer grado con séptima mayor en la mano izquierda con una secuencia descendente de acordes con armonía cuartal en la mano derecha, que le otorga a la cadencia armónica final características sonoras muy particulares, a pesar de la cadencia armónica tonal de tipo tradicional que Torres plantea. Esto se puede apreciar claramente en la Figura N° 8.

The image displays a musical score for the piece "Visión". It consists of two systems of music. The first system (measures 40-43) features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The lyrics are: "de - a, y'es la'e - sen - cia de'e - se ve - lo Dios, que cuan - do pien - sa,". The piano accompaniment includes a descending sequence of chords in the right hand and a sequence of chords in the left hand. The second system (measures 44-47) continues the vocal line with the lyrics "cre - a." and shows a final cadence. Above the piano accompaniment, harmonic analysis is provided: $vi^{(4-3)}$, $\flat VI$, I^6_4 , and V^7 . The piano accompaniment in the second system features a ff dynamic marking and a final chord in the left hand.

Figura n° 8. "Visión"; análisis armónico de la cadencia final

El segundo poema de la trilogía, "Lo efímero", de Julián Marchena Valle-Riesta, es un texto que muestra la influencia del posmodernismo de Gabriela Mistral o de Enrique Martínez, con sus ricas rimas y su métrica variada. En términos generales, la tendencia posmodernista tiene complacencia por la tristeza, por los temas de amor a la mujer y a la belleza y devoción

por el arte (Marchena 2002, 27). “Lo efímero” está dentro de la colección poética “Collares del recuerdo”. El tema de central es precedido por una imagen alegórica: la efímera vida de las rosas, que plantea un deleite del poeta con la fugacidad de lo bueno y su disgusto con todo aquello que se perpetúa, pues pierde su valor intrínseco y se vuelve trivial. La muerte de la rosa, “todo lo que se pierde, lo ido, lo que pasa”, conlleva una complacencia, casi morbosa, por la tristeza, al punto de concebirla “mejor que la alegría”; el encanto silencioso de la melancolía. Así también mientras el amor por la mujer amada es eterno, el de ella, como el de la rosa, es efímero.

♩. = 48

Bajo

Piano

Re₅ M:

I III⁴₃ vi iii⁶ VII^{#6}₄₃_{#1}

Secuencia de acordes 1

6

A - mo mu - cho las ro - sas

vii^{#6}₄₃ iii V⁴₃ I III⁴₃ vi

Secuencia de acordes 1 Secuencia de acordes 1 (repetición)

Figura nº 9. “Lo efímero”: análisis armónico de la primera secuencia de acordes

Para musicalizar este poema, Torres utiliza una extensa secuencia de acordes no tradicionales que se repiten con algunas variantes y que se plantea como dos secuencias de acordes que se alternan. La Figura nº 9 muestra el esquema armónico de la secuencia 1. La

tonalidad de Re bemol mayor se mantiene de principio a fin, si bien con las dos secuencias alternativas de acordes, se produce la sensación de una modulación momentánea. En virtud de lo anterior, la forma de la canción se puede esquematizar como: A B A B¹. La línea vocal tiene un sentido cromático y un diseño que utiliza escalas mayormente descendentes. No se producen muchas disonancias y las dinámicas son escasas.

La última canción de este tríptico, “La diligencia”, un poema de Eduardo Jenkins Dobles, denota un estilo particular, cruzado por conceptos que provienen de la terminología cotidiana de los ingenieros civiles, y metáforas sencillas. La temática se centra en un valor humano: la diligencia, entendida como el compromiso expedito que debe existir entre los miembros de una comunidad para cumplir misiones importantes en pro de la existencia saludable de todos los que integran dicha comunidad. La idea fundamental yace en el trabajo como una fuente de vida para los que colaboran con diligencia en la construcción de un mundo mejor, pero destinado, como los mismos seres humanos, a culminar con la muerte. El poema está compuesto por 4 estrofas (4+4+4+2). La rima es consonante en las dos primeras estrofas (abba) y asonante en las estrofas 3 y 4 (aabaab). La poesía se ubica en las series heterogéneas.

La canción exhibe, además de ciertos rasgos jazzísticos, entre los que podemos citar el ritmo sincopado que unifica toda la pieza y las progresiones armónicas, un formato de armonía cuartal, que explota las disonancias como un recurso que distrae al oído de la base tonal que subyace en la pieza. Tal como se aprecia en la Figura n° 10, Torres recurre a una secuencia armónica de segundas, comenzando desde el 6° grado y descendiendo por grados hasta el primer grado, que aparece como un acorde de séptima mayor con una cuarta añadida.

$\text{♩} = 120$

Bajo

Piano

$\text{Si}_b\text{M:}$

wi^7b_3 $V^7(9)$ wi^7b_3 $V^7(9)$ wi^7b_3 $IV^7(9)$

wi^7b_3 $IV^7(9)$ $\text{III}^7(9)$ $\text{iii}^7(9)$ $\text{ii}^7(9)$ $I^7(\#4)$

ff *mf*

f Pi - do u - na can - ti - dad de di - li - gen - cia

Figura nº 10. "La diligencia": análisis armónico de la primera sección

La Figura nº 11 muestra, esquemáticamente, la secuencia que utiliza Torres en esta primera sección, la cual evidencia una estructura tonal subyacente que avanza por movimiento directo, a pesar del uso de una armonía cuartal en la mano izquierda que se convierte, por momentos, en una armonía de novenas, al estilo del jazz. Melódicamente, el contorno es sencillo. El tratamiento armónico, sin embargo, produce una pieza que procura acentuar la recurrencia de los temas melódicos, al tiempo que vuelve difusa la tonalidad de la pieza, que se mantiene, pese a todo, en Si bemol mayor.

$vi^7(b9)$ $V^7(9)$ $ii^7(b9)$ $IV^7(9)$ $bIII^7(9)$ $iii^7(9)$ $ii^7(9)$ $I^7(9\#4)$
 vi V (bI) IV (III) iii ii I

Figura n° 11. “La diligencia”: esquema armónico mostrando segundas descendentes

Reflexiones finales

Las canciones artísticas de Allen Torres muestran un estilo muy particular, en el que se combinan elementos muy variados, muchos de ellos, producto de experiencia profesional del compositor en el jazz y la música popular. Por la cantidad de canciones artísticas que ha compuesto, casi todas desconocidas en el medio costarricense, Torres se sitúa entre los compositores costarricenses más productivos este género musical. Sin embargo, más allá de la cantidad que ha compuesto, sus canciones artísticas merecen más atención de parte de las cátedras de canto de las universidades públicas y mayor difusión a nivel nacional e internacional, porque se trata de un material en el cual condensa la madurez musical que ha alcanzado Torres y su creatividad intuitiva.

CAPÍTULO 5

**TRES CANCIONES ARTÍSTICAS PARA BAJO: CICLO DE CANCIONES ARTÍSTICAS
DE FULVIO VILLALOBOS SANDOVAL**

La labor creativa de Fulvio Villalobos en el campo de las canciones artísticas dio inicio a principios de la década de 1980, cuando ingresó a la Escuela de Artes Musicales. Muchas de estas primeras canciones tenían un fuerte componente popular en ellas, debido a la experiencia de Villalobos en esa práctica musical empírica. En el transcurso de los años, el compositor experimentó con técnicas contemporáneas de composición de estilo académico. Sin embargo, en sus canciones artísticas de los últimos años, volvieron al concepto inicial con piezas que combinan elementos musicales de la música clásica y de la música popular, algunos de éstos provenientes del folklore costarricense y latinoamericano. Villalobos muestra una faceta distinta de la canción creada para la sala de concierto: el punto de vista del cantante-compositor, que puede interpretar sus propias canciones y las de otros con su propia voz. Es decir, un compositor que crea líneas melódicas vocales pensadas desde la óptica del cantante académico, pero también la del cantante popular; y un cantante que aporta pequeñas variantes rítmicas, de tempo, de dinámicas y hasta de entonación, cuando la partitura lo permite. Lo anterior, convierte la pieza en un aporte conjunto compositor –cantante, pero también compositor-pianista. Si bien éste no es en sí un modelo novedoso, porque ha sido muy utilizado desde la perspectiva aleatoria (aunque con connotaciones y técnicas muy distintas) y, en última instancia, desde la óptica general de la canción artística, sin importar el estilo en que fue creada, las canciones de Villalobos presentan una alternativa que procura retener la belleza armónica y melódica del romanticismo y el impresionismo musical, y combinarla con los métodos de ejecución de la práctica musical popular.

Una decisión difícil

La decisión de incluir en esta investigación mis propias canciones artísticas no fue tomada a la ligera, ni guiado por algún tipo de “narcicismo musical”. Responde a una valoración objetiva del repertorio existente y a las delimitaciones presentadas al inicio de este

trabajo, enfocado concretamente en las canciones artísticas creadas para voces masculinas graves (bajo o barítono), una tesitura que registra muy pocas composiciones, en comparación con la voz de la soprano y el tenor. Si bien alguno puede objetar la objetividad científica con la cual se examinaron estas composiciones, hay que traer a colación la imposibilidad real de mantener una objetividad absoluta en cualquier tipo de exploración cognitiva. De hecho, como lo explica Schuster,

[...] en el campo del conocimiento físico hay una ontología, una determinada cosmovisión que impide, no sólo la posibilidad de ver o no ver, sino que impide la posibilidad de pensar la existencia de determinadas entidades en ese campo, e incluso impide la posibilidad de aceptar como métodos los procedimientos que no son intersubjetivamente válidos. (2002, 53)

Con esto quiero cimentar la validez de la autoexploración que emprendo en este capítulo, dado que no existen procedimientos exentos de una determinada subjetividad, aunque se trate de productos o documentos que no tengan relación alguna con el investigador. La subjetividad no sólo forma parte del pensamiento pos-empirista que guía esta investigación, sino que advierte sobre la irracionalidad de fijar límites precisos entre objetividad y subjetividad. En todo caso, varias obras de este género musical (así como de otros géneros) de Villalobos han sido estrenadas dentro y fuera del territorio costarricense y cobran mayor relevancia por pertenecer a un repertorio prácticamente desconocido para el cantante académico y para el investigador.

Experiencia en el campo musical, académico y laboral

Nacido en el pequeño pueblo de Palmar Sur, en la península de Osa, provincia de Puntarenas, Villalobos pasó una buena parte de su infancia entre las fincas bananeras de la United Fruit Company y asistiendo a las escuelas estadounidenses fundadas en las “zonas americanas” establecidas por la compañía para los hijos de sus empleados de rango medio y alto. En 1967, la compañía bananera toma la decisión de abandonar sus operaciones en Costa Rica y liquida a todo su personal, con lo cual la familia se debe mudar a Naranjo de Alajuela y,

al año siguiente, a la ciudad de San José. Villalobos asistió al Colegio La Salle, donde cursa la educación primaria y el séptimo año de colegio. Debido a los problemas económicos que experimenta la familia, Villalobos se matriculó en el Liceo Roberto Brenes Mesén, donde obtuvo su título de Educación Diversificada en la Especialidad de Físico-Matemáticas. En 1975, ingresó a la Universidad de Costa Rica, donde comienza a estudiar Fitotecnia, carrera que abandona en 1979.

La experiencia en el campo de la música concierne inicialmente al ámbito popular, al cual se incorporó desde la edad de 18 años como integrante de varias agrupaciones de corte comercial. En 1980, Villalobos ingresó a la Etapa Básica de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica a estudiar canto con el barítono Oscar Scaglioni Galanti. Ese mismo año, obtuvo un pequeño papel en la ópera *El barbero de Sevilla*, la segunda producción de la recién fundada Compañía Lírica Nacional (CLN), al tiempo que también se integró al Coro Lírico Nacional, una agrupación conformada como parte de esa misma institución. Al año siguiente, fue contratado para interpretar el papel del “Capitán Zúñiga” en otra producción de CLN: la ópera *Carmen*, con la cual se inauguró oficialmente el Teatro Melico Salazar. Ese mismo año, actuó como solista en el *Magnificat* de Buxtehude, una coproducción de Coro de la Escuela de Artes Musicales de la UCR y la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), bajo la dirección de Agustín Cullel Teixidó.

Además de los ya mencionados, ha interpretado papeles principales en una gran cantidad de producciones de la CLN, entre los que destacan: *Don Basilio* (Barbero de Sevilla, Rossini, 1983 y 1989), *Don Alfonso* (*Così fan Tutte*, Mozart, 1984), *Monterone* (*Rigoletto*, Verdi, 1986), *Melchor* (*Amahl and the Night Visitors*, Menotti, 1986), *Masetto* (*Don Giovanni*, Mozart, 1987), *Ramphis* (*Aida*, Verdi, 1987), *Ferrando* (*Il Trovatore*, Verdi, 1988), *Oroveso* (*Norma*, Bellini, 1989), *Taddeo* (*L’Italiana in Algeria*, Rossini, 1990), *Baltazar* (*Amahl and the Night Visitors*, Menotti, 1992), *Doctor Grenville* (*La Traviata*, Verdi, 1993), *Slook* (*La Cambiale di matrimonio*, Rossini, 1993), *Sparafucile* (*Rigoletto*, Verdi, 1994), *Schaunard* (*La Bohème*, Puccini, 1995), *Colline* (*La Bohème*, Puccini, 1996), *Parson Alltalk* y *Simon* (*Treemonisha*, Joplin, 1996), *Raimondo* (*Lucia di Lamermoor*, Donizetti, 1997), *Melchor* (*Amahl and the Night Visitors*, Menotti, 1998, 1999 y 2009), *Frank* (*Die Fledermaus*, Strauss, 2000), *Cesare Angelotti* (*Tosca*, Puccini, 2002), *Baron Duphol* (*Traviata*, Verdi, 2005), *Colline* (*La Bohème*, Puccini, 2006), *Leporello* (*Don Giovanni*, Mozart, 2006 y 2007), *Don Quijote* (*El*

Retablo de Maese Pedro, 2010), *Zúñiga* (Carmen, 2011), *Carcelero* (Tosca, 2012) y *Benoit* (La Bohème, 2016).

También fue reclutado como cantante solista en varias producciones de la Orquesta Sinfónica Nacional, tales como: la *Misa en Re Menor* (Lord Nelson), de F. J. Hayden (1984); el *Stabat Mater*, de G. Rossini (1987); la *Pasión Según San Mateo*, de J. S. Bach (1997); *El Mesía*, de G. F. Handel (1998); la *Misa N° 2 en Sol Mayor*, de F. Schubert (2000); y la *Gran Misa en Do Menor*, K. V.427, de W. A. Mozart (2008). También ha participado como solista de otras agrupaciones musicales en obras como: *Magnificat* (D. Buxtehude, 1981), *Messe C-Dur* (Misa de Coronación) K.V. 317 (W. A. Mozart, 1982, 1990, 1991, 2000), *Las Siete Últimas Palabras de Cristo* (A. Monestel, 1990), *Missa Brevis en Re Mayor*, K.V. 194 (W.A. Mozart, 1991), *Requiem* (W. A. Mozart, 1993), *Visperae solennes de confessore* K.V. 339 (W.A. Mozart, 2003), entre otras.

Sus estudios académicos en el campo de la música se resumen de la siguiente forma: Bachillerato en Artes Musicales con énfasis en Canto (UCR, 1987), Licenciatura en Artes Musicales con énfasis en Canto (UCR, 988), Licenciatura en Música con Concentración en la Interpretación y Enseñanza del Canto (UNA, 2006), Doctorado Interdisciplinario en Letras y Artes de América Central con énfasis en Cultura Musical (DILAAC, UNA, 2016). A partir del año 2013 es Catedrático de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, donde labora como profesor de Canto desde 1999. También es profesor de esa especialidad en el Conservatorio de Castilla desde el año 1984. De 1989 a 1996, fue profesor de canto en la Escuela de Artes Musicales de la UCR.

Experiencia en el campo de la composición musical

Dio sus primeros pasos en el campo de la creación musical componiendo canciones y pequeñas obras instrumentales en la década de 1980. Sin embargo, fue su participación en el concurso nacional *Hombre en Democracia*, organizado en 1989 por la Presidencia de la República, la que le generó su primera satisfacción importante en este campo. En dicho concurso, ganó el segundo lugar en la especialidad de Coro a capella con la obra “Mi patria”, que fue estrenada, como parte del protocolo oficial del concurso, en una ceremonia abierta al público en general, en la Iglesia de Santa Teresita. “Mi patria” también fue interpretada en el

Teatro Nacional en 1991 por el Coro Sinfónico Nacional, bajo la dirección de Ramiro Ramírez, e incluida entre las canciones que llevó el coro en su gira por los Estados Unidos (1992).

En 1992, ganó el primer lugar en la primera edición del concurso organizado por la Asociación de Directores Corales de Costa Rica (ADICOR) con la obra para coro a capella “Los árboles”. Algunos años después, en febrero de 1995, el Coro de Universidad Estatal de Minesota, en conjunto con el ensamble de percusión de dicha institución, realizó el estreno mundial de la cantata “Salmos de juicio”, para solistas, coro, seis percusionistas y piano, compuesta entre los años 1991 y 1992. La obra fue re-estrenada en el Teatro Nacional de Costa Rica en 1997, durante la Semana del Centenario de esa venerable institución por el Coro del Teatro Nacional y el Ensamble de Percusión de la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Ramiro Ramírez.

En 1999, la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Irwin Hoffman, realizó el estreno mundial de la “Suite del gigante egoísta”, basada en la obra infantil “El gigante egoísta”, que fue galardonada con el Premio Jorge Volio del Colegio de Licenciados y Profesores en Letras, Filosofía, Ciencias y Arte (COLYPRO), en 1997. La versión orquestal de “El gigante egoísta” se estrenó en octubre de 2005, con la participación del Coro Infantil y la Orquesta del Conservatorio de Castella, bajo la dirección de Manuel Mora Tenorio.

Otras obras que han sido estrenadas por grupos y solistas costarricenses son: “La fiesta”, para Quinteto de Maderas, estrenada por el Quinteto Miravalles (Teatro 1887, CENAC,1994); “Sueños: romanza para clarinete en Si b”, estrenada por la clarinetista Yamileth Pérez Mora en 1995 y publicada en su libro *Técnica y ejecución del clarinete* (Mora 1997, 147-149); “Danza nº1” (para piano y marimba) estrenada por el pianista Manuel Matarrita y el percusionista William Ramos (Teatro Eugene O’Neil, 1997); y “Los árboles en primavera”: versión instrumental para Coro de Bronces, ejecutado por el Coro de Bronces Intermedio del Instituto Nacional de Música, bajo la dirección de Jorge Díaz (Teatro Nacional, noviembre de 2007).

Entre las canciones artísticas de Villalobos hay muchas obras inéditas y otras que ya fueron estrenadas. Entre estas últimas destacan: “Plenilunio marino”, interpretada por Guadalupe González Kreysa en el Liceo Recreo Ourensán (Galicia, España,1990); “Canción de la barca triste” estrenada por la soprano Cristina Vargas (Auditorio de Bellas Artes, U.C.R.,1993); y el ciclo de canciones “Cantos de Ariel”(Tres canciones para soprano, flauta y

piano) estrenados por la soprano Melissa Soto (Auditorio Clodomiro Picado, Universidad Nacional, 2013). El estilo musical de las canciones artísticas de Villalobos se centra en las técnicas de tonalidad expandida, con incorporación de ciertos elementos, principalmente armónicos y rítmicos, de la música popular latinoamericana y norteamericana, la música tradicional costarricense, así como elementos del impresionismo francés.

Sobre los poetas Julio Herrera y Reissig y Jorge Debravo

Este apartado está dedicado a reseñar algunos datos biográficos y antológicos de los poetas que aportan sus obras al ciclo. Como ya se habló extensamente de Roberto Brenes Mesén, el apartado se enfoca únicamente en la vida y obra de Julio Herrera y Reissig y de Jorge Debravo.

El poeta, dramaturgo y ensayista uruguayo Julio Herrera y Reissig nació el 9 de enero de 1875, en el seno de una familia de alta posición social, empobrecido y caída en desgracia. Su precaria salud, caracterizada por una enfermedad cardíaca congénita agravada por la fiebre tifoidea, lo obligó a abandonar sus estudios secundarios. No obstante, como ávido lector de la cultura clásica, pronto emergió como paladín del simbolismo, influenciado por Poe, Heine, Baudelaire, Heredia, Verlaine, Mallarmé y Laforgue. Después de conocer la poesía del nicaragüense Rubén Darío, sin embargo, se convirtió en uno de sus más fervientes seguidores y, más adelante, en uno de los más importantes exponentes de la corriente poética modernista, junto a Leopoldo Lugones, Amado Nervo y Ricardo Jaimes Freyre. Su temperamento inadaptable y refinada sensibilidad lo condujeron a un aislamiento voluntario, que desembocó en la miseria, los remordimientos morales y, finalmente, los trastornos mentales y una muerte prematura, en marzo de 1910 (Gutiérrez y Quevedo 1976, 25).

Rodeado por un grupo de admiradores en la “Torre de los panoramas”, un aposento en el ático de la mansión familiar en Montevideo, desde donde se tenía una espectacular vista del Río de la Plata, Herrera incursiona en la vanguardia modernista y el surrealismo con una actitud revolucionaria e iconoclasta, pero dotada de una gran pureza poética y de una creatividad deslumbrante, capaz de revelar un mundo de sensaciones y medios de expresión propios. Describe paisajes y escenas que nunca vio, debido a su incapacidad para viajar grandes distancias, con versos que pueden ser serenos y sencillos o nebulosos y complejos. *En virtud de*

su estilo literario, es considerado el antecesor inmediato de las escuelas vanguardistas europeas, en especial del Ultraísmo (Gutiérrez y Quevedo 1976, 25-26).

Aunque su mayor aporte está en su poesía, también publicó obras en prosa, teatro y ensayos. Entre sus principales obras poéticas destacan: “Pascuas del tiempo” (1900); “Aguas del Aqueronte” (1900); “Los maitines de la noche” (1902); “Las manzanas de Amarilys” (1902); “La vida” (1903); “Los éxtasis de la montaña” (1904); “poemas violetas” (1906); “Sonetos vascos” (1906); “Átomos” (1907); “Los parques abandonados” (1908); “Los pianos crepusculares” (1910) y “Clepsidra” (1910).

El poeta Jorge Delio Bravo Brenes (1938 -1967), conocido como Jorge Debravo y autor del poema “Nocturno sin patria”, creció en una familia humilde de Santa Cruz de Turrialba, provincia de Cartago. A los 14 años, sin haber asistido a la escuela, Debravo ya había aprendido a leer y escribir autodidácticamente. Merced a una beca que gestionó la directora de la Escuela de Santa Cruz de Turrialba, quien lo preparó académicamente, pudo ingresar al Instituto Clodomiro Picado. Sin embargo, al poco tiempo debió dejar los estudios y conseguir trabajo en la Caja Costarricense del Seguro Social (CCSS) A los 17 años publicó sus primeros versos en “El turrialbeño”, un periódico local en el cual también escribían algunos coterráneos suyos, entre los que destacaban Laureano Albán y Marco Aguilar. Sus principales influencias literarias provienen de fuentes diversas: la Biblia, Neruda, Bécquer, Vallejo, Jiménez, Whitman, Darío (Gutiérrez y Quevedo 1976, 121-122).

A los 21 años, se casó y fundó el *Círculo de poetas turrialbeños* con otros literatos locales. La CCSS lo promovió y trasladó a la ciudad de San Isidro del General, en 1961, y luego a la meseta central (vivió en San José y en Heredia) donde fundó el *Círculo de poetas costarricenses*. Debravo se convirtió uno de los más importantes representantes de la Vanguardia literaria costarricense. Estudió de noche y logró concluir el bachillerato. Pero ansioso por continuar estudios superiores, se matriculó en la Universidad de Costa Rica y se compró una moto para poder movilizarse entre su hogar, su trabajo y la universidad. Lamentablemente, al poco tiempo de haber comprado ese vehículo motorizado, un chofer borracho lo atropelló y causó su muerte a los 29 años de edad, el 4 de agosto de 1967 (Gutiérrez y Quevedo 1976, 121-122).

Su obra puede dividirse en cuatro etapas muy claras: la eglógica, la erótica, la social y la filosófica. En términos generales, su obra está muy relacionada con su condición de pobreza,

una gran preocupación social, su identificación con las personas marginadas y el auge armamentista de los años 1950 y 1960 (Gutiérrez y Quevedo 1976, 122). A pesar de haber muerto tan joven, Debravo dejó una vasta producción poética, entre los que hay una buena cantidad de poemarios inéditos: “Milagro abierto” (1959); “Vórtices” (póstumo) (1959); “Bestiecillas plásticas” (1960); “Consejos para Cristo al comenzar el año” (1960); “Madrigalejos y madrigaloides” (inédito) (1960); “Romancero Amargo” (Inédito) (1960); “Nueve poemas a un pobre Amor muy humano” (inédito) (1960); “Algunas Muertes y otras cosas recogidas en la tierra” (inédito) (1961); “El grito más humano” (inédito) (1961); “Devocionario del amor sexual” (1963); “Letras en tinta negra” (inédito) (1963); “Poemas de Amor para leerlos en la noche” (inédito) (1963); “Aquí también se sufre” (inédito) (1964); “Poemas terrenales” (1964); “Digo” (1965); “Nosotros los hombres” (1966); “Canciones cotidianas” (póstumo) (1967); “El canto absurdo” (inédito) (1965); “Tierra Nuestra” (inédito) (1965); “Canciones de Amor y Pan” (inédito) (1965); “Los nuevos ojos” (inédito) (1966-1967); “Los Despiertos” (póstumo) (1972); y “Guerrilleros” (póstumo) (1987).

Tres canciones artísticas para bajo: análisis musical y literario

El ciclo “Tres canciones artísticas para bajo (2015)” está compuesto por las canciones “Pastoral”, un poema de Roberto Brenes Mesén; “La sombra dolorosa”, poesía del uruguayo Julio Herrera y Reissig; y “Nocturno sin patria”, del poeta turrialbeño Jorge Debravo.²⁴ El ciclo se concibe originalmente en el año 2003 sobre dos temáticas centrales: las bucólicas escenas pastoriles de autores del modernismo latinoamericano y costarricense y el pensamiento socialista radical sobre la tierra y los recursos naturales que impera en la nueva generación de poetas de las décadas de 1950 y 1960. Como resultado de este esfuerzo creativo nacieron un total de siete canciones, sin embargo, sólo tres resultaron satisfactorias para el compositor. El ciclo se mantuvo inédito por varios años, hasta que Villalobos decidió revisarlo en el año 2015. Las canciones experimentaron algunas variaciones con respecto a las originales, pero mantuvieron la mayor parte de su contenido musical.

El poema “Pastoral”, de Roberto Brenes Mesén, da inicio al ciclo *Tres canciones artísticas para bajo*. Se trata de un poema enmarcado dentro de la tendencia modernista con

²⁴ Las partituras de las canciones de este ciclo se encuentran en el Anexo n° 7 y las letras de los poemas empleados aparecen en el Anexo N° 8.

temática pastoril. El idilio pastoril o *égloga* clásica, es un poema enfocado en la idealización del amor, engalanado con una visión estática de la naturaleza y una propensión hacia la paz. Este poema se ubica dentro de la primera etapa de la producción de Brenes y, por lo tanto, representa una transición entre la poesía romántica y el modernismo. El alba, el motivo central del poema, es presentado por medio de una serie de imágenes de gran belleza, pero que resultan meras simplificaciones psicológicas de la realidad. El lenguaje artístico es elevado y la narración se presenta en forma de un *romance*. Se trata de cuatro cuartillas de versos endecasílabos con rima consonante en los versos pares, un recurso formal característico de los sonetos clásicos.

La alegría que emana del poema, principalmente de la frase “¡Es el alba!”, funge como un *leitmotif* literario y es reforzado por un motivo armónico-melódico recurrente al inicio de las dos primeras estrofas. Para la tercera estrofa, el compositor se decanta por tema contrastante, mucho más lento y cadencioso que el primer tempo, que procura evocar el ambiente surrealista que presenta Brenes en dicha estrofa. Los dos primeros versos de la última estrofa evocan el tema inicial, pero los dos siguientes introducen un nuevo tema. La última repetición del tema inicial la realiza únicamente el piano, a modo de coda. A partir de este análisis, la forma que corresponde más acertadamente a la canción es $A A^1 B C A^2$, un rondó.

Es usual, aunque no terminante, que las canciones artísticas de Villalobos carezcan de armadura. Ante esa situación, el siguiente paso consiste en observar el acorde final y el lugar que ocupa en la estructura armónica general. En este caso, el acorde final es Re mayor 13. Sin embargo, al evaluar el resto de la composición se nota que éste acorde únicamente aparece, en su forma estable (con la tercera incluida en el acorde). La mayor parte del tiempo, la tercera del acorde de Re (Fa#) es sustituida por el cuarto grado (o más bien, la onceava) y el acorde aparece con la séptima menor y la novena. Este permanente estado del acorde de Re, aunado al hecho de que se comporta como una dominante, apunta al acorde de Sol mayor como tónica de la pieza. Si esta hipótesis es cierta, la introducción está basada en el acorde que se construye sobre el segundo grado, pero igual que sucede con el acorde de dominante, carece de tercera hasta el compás 3, donde comienza a adquirir las características de una dominante secundaria, tal como se observa en la Figura nº 12.

Allegro ♩ = 120

mf *a tpo.*
¡Es el

mf *a tpo.*

rit. *p* *a tpo.*

Sol M $ii^7(\text{add } 9)$ $II^7\#3$

7

Al - ba! Se po - ne de pun - ti - llas la luz de mi ven - ta - na'en

mp

p. $V^7(\text{add } 9)$ I^9

Figura nº 12. "Pastoral": secuencia armónica de la introducción y primer sistema vocal

La segunda parte de la pieza modula a Mi menor, si bien, al igual que sucede en la primera parte, el compositor evita la tercera del acorde, sustituyéndola por la 13va. Esto, aunado a la alternancia de Si natural y Si bemol, produce una sensación de incertidumbre tonal. La métrica ternaria que domina la primera parte continúa. Sin embargo, se introduce un nuevo patrón rítmico en el acompañamiento que consiste en acordes de negras (que pueden tener la indicación de arpeggio o no) contra un bajo compuesto por blancas con puntillo o una blanca y una negra. El propósito de este nuevo patrón es recalcar la reducción en el tempo (*Andante*) e introducir un tema melódico nuevo, si bien el patrón rítmico inicial vuelve a escucharse y alterna con el nuevo patrón. Hacia el final de la segunda parte, se alternan los acordes de La

menor y Sol menor en un crescendo que prepara la vuelta del tema instrumental de la introducción y el tema melódico inicial.

La tercera parte comienza con un retorno al tema A, pero desemboca en un nuevo tema, que inicia con un tempo un poco más lento (*Allegro moderato*) seguido, en el compás 88, de un *Adagio*, casi ad libitum para el cantante. Este tema C tiende a ubicarse en la tonalidad de Re menor. El *Andante* del compás 91 reproduce el acelerando del final de la segunda parte e introduce, nuevamente una variación del tema instrumental de la introducción. Esta última aparición del tema A está en la tonalidad de Re mayor.

La poesía que da origen a la canción homónima “La sombra dolorosa”, retrata una visión surrealista de los campos donde pastan los rebaños. La soledad y la lúgubre paz del campo, escenario de un encuentro amoroso, aparentemente secreto, es turbada por el “aullido de dolor” de un tren lejano. El poema muestra una estructura de tendencia modernista de dos estrofas de cuatro versos y una estrofa de seis, dividida, a su vez, en dos estrofas de tres versos cada uno. Todos los versos son endecasilábicos (11 sílabas) con rima consonante (abba y ababab).

A pesar de la gran cantidad de notas extrañas que aparecen en la canción, la tonalidad permanece siempre en La menor. Básicamente, la estructura armónica transcurre por acordes de tonalidad ampliada y secuencias acórdicas que se repiten, causando una especie de letargo y hasta cierta inconformidad auditiva, con el propósito de realzar la naturaleza bucólica del paisaje que pinta Herrera y el lenguaje extremadamente complejo y surrealista que utiliza.

Armónicamente, la pieza tiene una forma casi unitemática (AA¹[puente]A², a pesar de que el diseño melódico cambia continuamente. Tiene, no obstante, una pequeña sección dedicada al piano que funciona a modo de puente y presenta un pequeño esquema rítmico-melódico (de tres compases) de aire “abolerado” que rompe con la monotonía secuencial que predomina en la pieza y que sirve para retomar la tonalidad de La menor, después de un tramo moduladorio que deja establecida, momentáneamente, la tonalidad de Re menor. Este es esquema vuelve a aparecer al final de la pieza a modo de coda.

El poema “Nocturno sin patria” forma parte de la colección de obras del libro *Nosotros los hombres*, publicado en 1966. Se trata de un poema que expresa sentimientos del yo lírico. Es corto y cargado de figuras literarias (principalmente, metáforas, hipérboles, símiles) y está constituido por 5 estrofas (4+4+4+4+2) con rima asonante o imperfecta. La poesía se ubica en

las series heterogéneas y está impregnada por la ideología socialista que caracterizó a movimiento literario vanguardista costarricense de los años 1950 y 1960. Según la visión debraviana, la patria está libre de constricciones fronterizas, de guerras y ejércitos, tal como lo expresa la frase final “la tierra es para todos como el aire.”

La canción “Nocturno sin patria” fue compuesta en el 2004. La versión revisada es del 2015. La base armónica está en la tonalidad unificada de Sol menor. El compositor utiliza armonía cuartal en algunos tramos y alteraciones de tipo impresionista, aunque sin utilizar escalas de tonos enteros. Sin embargo, la sensación tonal no se ve alterada.

Allegro molto ♩. 145 (♩ = ♩)

Sol m: i:(add 4)
i:(no 3) III⁶₄ 6 i:(add 4)
i:(no 3) III⁶₄ 5₃

5

VI⁷ I^{b7}₅₃
(#VII^{#7}_{#5}₃) II^{#7}₅₃ VII^{#7} V⁷

The image shows a musical score for the introduction of the piece "Nocturno sin patria" by Fulvio Villalobos. It consists of three staves: a vocal line at the top and a piano accompaniment at the bottom. The piano part is written in 3/4 time and features a rhythmic pattern of eighth notes in both hands. The tempo is marked "a tempo" and the dynamics are "mp". The vocal line begins with the lyrics "Yo no quie-ro'un cu". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Below the piano part, there are chord symbols: 6_5 , V^7 , and $(i \ ii^6_3) \ V^7$.

Figura n° 13. "Nocturno sin patria" de Fulvio Villalobos: análisis armónico de la introducción

La Figura n° 13, muestra un análisis armónico de la introducción de la canción "Nocturno sin patria". No tiene armadura y las alteraciones se anotan directamente en cada compás. Las octavas en ambas manos de acompañamiento acentúan el carácter rítmico de la pieza, que, a pesar de ser multimétrica, presenta una acentuación distinta en los compases con métrica de 3/4, que rompe el esquema métrico con el propósito de aproximarse a las acentuaciones naturales del ritmo popular. Se aprecia una estructura tonal que tiene como centro la tonalidad de Sol menor, pero que utiliza una combinación de acordes de las escalas relativas Sol menor y Si bemol Mayor (III). El acorde de Sol menor carece de tercera (en lugar de la cual aparece la nota Do) y el de Si bemol, generalmente aparece en alguna inversión, lo que crea una sensación de incertidumbre tonal. La introducción finaliza en el acorde de dominante de Sol menor, para introducir el tema vocal. La pieza, en términos generales, está basada en un ritmo popular tradicional costarricense, el tambito, si bien se asemeja en algunos aspectos al joropo venezolano, aunque en un tempo más lento.

Reflexiones finales

Aunque algunas de sus canciones artísticas han sido interpretadas en recitales públicos, tanto dentro como fuera del país, la obra de Fulvio Villalobos con respecto a este género musical es desconocida. Aunque esto parece ser la tónica con respecto a la gran mayoría de compositores nacionales, algunos han conseguido visibilizar sus canciones merced a los

premios nacionales que han recibido. Estas obras constituyen la “punta del iceberg” de la verdadera producción de canciones artísticas costarricenses.

Sin embargo, el valor musical y cultural de las canciones artísticas de Villalobos, así como las del resto de compositores de este estudio, no se debe medir en función de los premios obtenidos por el compositor o de la divulgación que han obtenido a raíz de una publicación, sino en función de su importancia dentro de la producción musical costarricense, como expresión genuina de una forma musical que, progresivamente, ha adquirido personalidad y es parte fundamental del repertorio creativo de muchos compositores nacionales. Pero también, como obras que intentan transmitir los ideales nacionalistas que dieron luz al género canción artística a partir de elementos musicales propios de la cultura costarricense.

CONCLUSIONES

Este estudio de las canciones artísticas para voces masculinas graves de compositores costarricenses, se enfocó en el análisis de las canciones artísticas de los compositores Ricardo Ulloa Barrenechea (n. 1928), Félix Mata Bonilla (1931 - 1980), Allen Paulino Torres Castillo (n. 1955) y Fulvio Villalobos Sandoval (n. 1957), y su posterior interpretación, en un recital público realizado el 9 de marzo de 2017, en el Teatro de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica. El propósito principal es realizar un aporte al saber general sobre las canciones artísticas costarricenses compuestas entre los años 1970 - 2015, tomando las canciones de estos cuatro compositores como representativas de la producción nacional de este período de obras de este género musical, así como asignarle un reconocimiento social y cultural a este grupo de obras que forman parte del patrimonio artístico costarricense.

La ausencia de investigaciones formales centradas en este campo del saber musical nacional y el hecho mismo de que la gran mayoría de las canciones del corpus seleccionado sean desconocidas para los profesionales del canto costarricenses, le otorga a esta investigación un lugar relevante como fuente de consulta para futuras investigaciones. Pero además, el estudio brinda una gran cantidad de datos biográficos y antológicos de los principales compositores de este género a lo largo del siglo XX, si bien no es exhaustivo, que permite al lector conocer algunos aspectos generales sobre estos creadores y su obra. Por último, es pertinente apuntar a la gran cantidad de información histórica sobre el desarrollo de la canción artística que se consigna en este trabajo, así como otros detalles significativos sobre el contexto sociocultural dentro del cual se lleva a cabo este proceso y su relación con la canción artística costarricense.

La metodología de aproximación a esta investigación se dividió en cuatro grandes etapas: acopio, clasificación y selección del corpus; estudio y análisis músico-literario e interpretativo del corpus; presentación pública de las canciones artísticas seleccionadas para el corpus; y desarrollo de un trabajo escrito sobre la investigación (TFIA). Paralelamente, se realizó una investigación bibliográfica extensa sobre temas adyacentes y datos históricos que se adjuntó al cuerpo de la investigación para complementar el estudio y proveer el contexto histórico dentro del que se desarrolla este género musical en Costa Rica.

El proceso de acopio se llevó a cabo con relativa presteza, merced a la colaboración recibida del Archivo Histórico Musical, las publicaciones existentes y la colaboración directa y expedita de los compositores de canciones artísticas costarricenses que continúan activos. Se compilaron y revisaron las obras de doce compositores nacionales y se clasificaron tomando en cuenta los objetivos generales y específicos de la investigación, así como las delimitaciones establecidas para el proceso de selección del corpus, el cual quedó compuesto por cuatro ciclos de canciones artísticas de cuatro compositores, compuestas o adaptadas para tésituras de bajo o de barítono, con letra de poetas costarricenses o latinoamericanos.

El estudio y análisis, músico-literario e interpretativo, de las canciones del corpus se dividió, a su vez, en tres fases. En el primer semestre del año 2015, se estudiaron las primeras 5 canciones del ciclo de Ricardo Ulloa Barrenechea. En el segundo semestre del año 2015, las canciones restantes del ciclo de Ricardo Ulloa y el ciclo de Félix Mata. Finalmente, en el primer semestre del año 2016, se estudiaron los ciclos de Allen Torres y Fulvio Villalobos. El segundo semestre del 2016 sirvió para preparar el recital de graduación final, que incluía todas estas canciones.

El análisis musical del corpus se realizó mediante un entramado teórico-metodológico orientado a examinar el estilo musical y literario de las obras, así como a establecer un perfil del estilo personal desarrollado por cada compositor. El esqueleto teórico-metodológico de la investigación se basó en dos esquemas analíticos: el esquema de análisis del estilo musical de Jan LaRue (2004) y el esquema de análisis de los textos literarios de Carlos Magis (1968). Los objetivos determinados para la investigación se cumplieron satisfactoriamente.

El estudio del ciclo de canciones artísticas para bajo de Ricardo Ulloa Barrenechea, el primer ciclo de canciones costarricenses dedicado a esta tesitura vocal, evidenció un estilo musical inspirado en las canciones artísticas alemanas (*Lieder*) y españolas, con predominio de una atmósfera grave, de profunda tristeza, basado en el motivo recurrente que permea el texto poético de Ulloa. Dicho motivo se expresó en la melodía vocal por medio del uso reiterativo del intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuida, así como del estilo declamatorio de Wolf y algunos elementos provenientes de la Segunda Escuela Vienesa. La estructura rítmico-armónica del acompañamiento, en algunos casos impregnado de un aire de virtuosismo, tiene un lugar especial en las composiciones de Ulloa, si bien, en última instancia, no supera el carácter de ambientación para la parte vocal, que luce, a su vez, subordinada al texto literario.

El ciclo de canciones artísticas *Las marinas*, de Félix Mata Bonilla, presenta un estilo musical basado en los parámetros armónicos de la música jazz, aunque no pierden nunca la estructura y propósito de las canciones de concierto. *Las marinas* constituye un ejemplo paradigmático (y, posiblemente, el primer caso) de la incorporación de elementos música popular (en este caso, norteamericana) a la canción artística costarricense de la segunda mitad del siglo XX, un elemento que no se encuentra en las composiciones de Ulloa. El lenguaje musical desarrollado por Mata es un híbrido, que no representa, necesariamente, a la corriente jazzística norteamericana, sino que se proyecta como uno de los primeros intentos de contextualización de la canción artística costarricense dentro de las corrientes musicales populares del continente americano. La obra está basada enteramente en el ciclo de poesías homónimo de Julián Marchena Valle-Riesta (1897-1985), cuyas obras han servido de fuente de inspiración para los compositores nacionales. El estilo literario predominante es de tendencia modernista. Intencionalmente, Marchena evita la retórica altisonante, lo exótico y lo mitológico para presentar una serie de imágenes serenas, que evoca el transcurso de un día entero (mañana, tarde y noche) frente al mar.

El ciclo de canciones artísticas *Tres poemas ticos*, de Allen Torres Castillo, compuesto originalmente para soprano y orquesta (2002) y adaptado luego a la voz del barítono, con acompañamiento de piano, exhibe elementos musicales disímiles. La primera canción, “Visión”, un poema de Roberto Brenes Mesén, presenta una melodía sencilla, que semeja un himno escolar, acompañado de una armonía tonal extendida, basada en la incorporación de novenas y una estructura similar a la de las canciones artísticas alemanas. La segunda canción, “Lo efímero”, poema de Julián Marchena Valle-Riestra, es una pieza alegre con ciertos rasgos populares, una armonía tonal extendida y una serie de disonancias introducidas por medio de alteraciones y modulaciones. Finalmente, “La diligencia”, poema de Eduardo Jenkins Dobles, explora la armonía de cuartas y ciertos rasgos jazzísticos, entre los que podemos citar el ritmo sincopado que unifica toda la pieza y las progresiones armónicas.

El estilo literario de los dos primeros poemas están enmarcados dentro de la tendencia modernista y posmodernista, respectivamente, con rasgos sobresalientes de misticismo en la obra Brenes Mesén y de complacencia en la idea de la muerte y el sufrimiento en el texto de Marchena. El poema de Jenkins, enmarcado dentro del estilo de la vanguardia de los años 1940 y 1950, muestra un lenguaje menos pomposo, pero a la vez lleno de elementos técnicos

relacionados con la vivencia diaria del poeta y su profesión. Evidencia también una propensión a ver la vida humana como un fenómeno pasajero, enmarcado dentro del trabajo cotidiano y en comunión con la naturaleza, que culmina con la muerte.

Con respecto al ciclo *Tres canciones artísticas para bajo* (2015), de Fulvio Villalobos Sandoval, compuestas entre los años 2003 y 2004 y revisadas en el 2015, se evidencia un estilo musical basado en las técnicas de tonalidad extendida y una intención de confluir con el lirismo poético del texto. También muestra la influencia del romanticismo tonal de finales del siglo XIX (sobre todo, de tipo francés) y del impresionismo. Una de las canciones, “Nocturno sin patria”, presenta ritmos y armonizaciones de la música popular costarricense y latinoamericana. Los pocos casos de armonía cuartal que se observan, surgen principalmente del uso de 11vas y 13vas.

El poema “Pastoral” (2004), poema de Roberto Brenes Mesén, muestra un estilo literario de tendencia modernista con detalles luminosos del fastuoso lenguaje poético desarrollado por Brenes condensados en una temática usual: el transcurrir del día desde el alba hasta el anochecer, así como el retorno del alba al día siguiente. El misticismo del poeta impregna la obra, que culmina con la adoración del creador del universo: el Pastor. “La sombra dolorosa” (2003), poema del uruguayo Julio Herrera y Reissig, es una muestra del complejo lenguaje desarrollado por este poeta, representante, inicialmente, del simbolismo y, más tarde, del modernismo, el surrealismo y el posmodernismo. El texto, de alta complejidad lingüística, proporción y belleza rítmica, se enfoca en el tema pastoril y amoroso, desde una perspectiva contemporánea. El poema “Nocturno sin patria” (2004), del turrialbeño Jorge Debravo, es paradigmático del estilo social y contestatario desarrollado por la vanguardia poética costarricense de las décadas de 1950 y 1960. La patria no pertenece sólo a aquellos que tiene tierra “como se tiene traje”, sino que pertenece a todos “como el aire”.

Este trabajo constituye un primer acercamiento a un tema que ha sido tácitamente evadido por los casi todos los investigadores musicales nacionales: la canción artística costarricense como elemento fundamental de la producción musical del país. Por lo general, siguiendo el pensamiento universalista de la música y el modelo de los productos artísticos europeos, los jurados de los premios nacionales de música consideran ciertas obras, principalmente orquestales, como la cúspide del canon jerárquico musical. Por esta razón, hasta el día de hoy, los compositores de canciones artísticas y obras de cámara no son considerados

para esa premiación. Sin embargo, el corpus de canciones presentado y analizado en este estudio, a pesar de ser sólo una pequeña muestra de la producción musical total en este campo realizada desde mediados del siglo XX, constituye una prueba contundente de la existencia de un gran repertorio de canciones artísticas que no puede ser obviado y que debe ser objeto de estudio en futuras investigaciones, desde muchas otras perspectivas analíticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Leonardo. 2006. *Música y descolonización*. La Habana: Fundación editorial “el Perro y la Rana”.
- Aharonián, Coriún. 1994. “Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de Conquista, dominación y mestizaje”. En *Latin American Music Review / Revista De Música Latinoamericana*. Austin: University of Texas Press.
Doi:10.2307/780232.
- Araya Fonseca, Evelyn. 2014. “Poética debraviana y su legado a la literatura costarricense”. En *Kañina. Revista de Artes y Letras*. Nº 28 (1) (enero-junio) (15-29). San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Aullón de Haro, Pedro. [s. f.]. *Estética y objeto*. Alicante: Universidad de Alicante.
Consultado 10 abril, 2016.
http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/2850/1/Estética_y_objeto.pdf.
- Barquero, Zamira, ed. 1998. *Antología de Canciones Costarricenses*. San José, C.R. : Eds. CEDIM.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*. Traducción de Ma. del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus.
- _____. 1997. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. 2da edición. Thomas Kauf, traductor. Barcelona. Anagrama.
- Bernac, Pierre. 1978. *The Interpretation of French Song. Translations of Song Texts by Winifred Radford*. New York/London: W.W. Norton & Company Inc.
- Breakspear, Eustace J. (1882). “Songs and Song-Writers”. En *Proceedings of the Musical Association, 8th Sess. (1881 - 1882)*, 59- 81. Taylor & Francis Ltd. Consultado 22 marzo, 2015. <http://www.jstor.org/stable/765430>.

- Caicedo, Patricia. 2014. *Barcelona Festival of Song: construyendo una narrativa para la canción ibérica y latinoamericana*. 1era edición. Barcelona/ Nueva York: Mundo Arts Publications. Consultado 23 de marzo, 2016.
https://www.academia.edu/12115701/Barcelona_Festival_of_Song_contruyendo_una_narrativa_para_la_canci%C3%B3n_ib%C3%A9rica_y_latinoamericana.
- _____. 2012. "Discovering the Latin American Soul Through Song and Poetry: The Latin American Art Song Repertoire." En *VoicePrints. Journal of the Singing Teachers' Association*. Consultado 23 de marzo, 2016.
https://www.academia.edu/9070776/Discovering_the_Latin_American_Soul_Through_Song_and_Poetry_The_Latin_American_Art_Song_Repertoire.
- _____. 2004. "*La canción artística en América Latina: formas "clásicas" de vender fresas en las calles*". Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Consultado 23 de marzo de 2016.
<http://lanic.utexas.edu/proyect/etext/llilas/ilassa/2004/caicedo.pdf>.
- _____. 2013. *La canción artística latinoamericana: identidad nacional, "performance practice" y mundos del arte*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Consultado 20 marzo, 2016.
<http://eprints.ucm.es/22624/1/T34567.pdf>.
- Camacho Azofeifa, Tania Gabriela. 2015. *Rocío Sanz (1934-1993): a Different Kind of Story. A Costa Rican Composer Living in México*. Tesis Doctoral. Austin: University of Texas. Consultado 8 mayo, 2016.
<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/11/browse?type=author&value=Camacho+Azofeifa%2C+Tania+Gabriela>.
- Camacho, Marvin. 2016. *Biografía: Conozca a Marvin Camacho*. San José: marvincamacho.com. Consultado 18 de mayo, 2016. <http://marvincamacho.com/>.

- Campos Fonseca, Susan. 2008. "Las mujeres en la práctica musical de Costa Rica entre 1790 y 1949 (inventario)". En *La Retreta*, Año I, N° 3, Julio-Agosto. San José: *Mousiké Logos*. Consultado 18 de marzo de 2017.
<https://susancampos.wordpress.com/2008/07/03/las-mujeres-en-la-practica-musical-de-costa-rica-entre-1870-y-1940/>.
- Cañas, Alberto F. 2008. *Chisporroteos*. San José: La República Premium. Consultado 14 de abril, 2017. https://www.larepublica.net/noticia/chisporroteos_2008-01-12
- Cardona, Alejandro. 1996. *La música costarricense. Hecho o proceso?*, Heredia: ICAT, Suplemento Cultural. Consultado 11 de marzo de 2017.
http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/en/articulos/162-suplemento-035junio1996/132-la-musica-costarricense-ihecho-o-proceso-alejandro-cardona.
- Carmona Ruiz, Jorge Eduardo. 2010. *Sonatas para piano de construcción serialista en Centroamérica (1980-1997)*. Tesis doctoral. Heredia, C. R.: Universidad Nacional.
- Carpentier, Alejo. 1977. "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música". En *América Latina en su música*. 1era. Edición. Isabel Aretz, relatora. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Carrión Tavárez, Ángel. 2015. *La canción de autor como instrumento comunicacional en un contexto educativo intercultural y multilingüe*. Tesis doctoral. León, España: Universidad de León. Programa de Doctorado en Integración y Desarrollo Económico y Territorial. Consultado 23 marzo, 2016.
http://buleria.unileon.es/xmlui/bitstream/handle/10612/4218/tesis_1a6372.PDF?sequence=1
- Charpentier, Jorge. 2002. "Fuga y contrapunto en la poesía de Julián Marchena: estudio crítico". En Julián Marchena. 2002. *Alas en Fuga*. 3ª edición. San José: Editorial Costa Rica.
- Cordero Rodríguez, Enrique. 1981. *Julio Mata*. San José, C. R. : Departamento de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Correa de Azevedo, Luis Héctor. 1977. "La música de América Latina". En *América Latina en su música*. 1era. edición. Isabel Aretz, relatora. México: Siglo Veintiuno Editores.

Cuevas Molina, Rafael. 2006. *Identidad y cultura en Centroamérica*. San José, C. R.: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

_____. 2002. *Tendencias de la dinámica cultural en Costa Rica en el siglo XX*. Heredia, C. R.: Academia.edu. Consultado 14 de marzo de 2017.
https://www.academia.edu/3313192/Tendencias_de_la_din%C3%A1mica_cultural_en_Costa_Rica_en_el_siglo_XX?auto=download

Dengo, María Eugenia. 2002. *Roberto Brenes Mesén*. 2da ed. San José: EUNED.

Flores, Bernal. 1976. *José Daniel Zúñiga: un estudio antológico*. San José, C. R. : Departamento de Música. Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Imprenta Nacional.

_____. 1973. *Julio Fonseca*. San José, C. R. : Departamento de Publicaciones del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes. Imprenta Nacional.

_____. 1978. *La Música en Costa Rica*. San José, C. R. : Editorial Costa Rica.

Fubini, Enrico. 1988. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

Eco, Umberto. 2001. *La definición del arte*. Traducción de R. de la Iglesia. Barcelona: Ediciones Destino.

_____. 2011. "Sobre el estilo. Semiótica y crítica literaria". En *El jinete insomne*. Guillermo Mayr, ed. Consultado 8 de febrero, 2017.
<http://eljineteinsomne2.blogspot.com/>.

- Escobar, Roberto y Gilbert Chase. 1972. "Hacia un Enfoque General de la Música en América Latina". En *Anuario Interamericano de Investigación Musical*. Austin: University of Texas Press. Consultado 26, marzo, 2016. <http://www.jstor.org/stable/779821>.
- García Canclini, Néstor. 1989. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D. F.: Grijalbo.
- Grout, Donald Jay. 1986. *Historia de la música occidental, I*. Traducido por León Mames. Madrid: Alianza Editorial. S. A.
- Gutiérrez, Benjamín. 2007. *Maestro Benjamín Gutiérrez Sáenz: Compositor y Pianista Costarricense (Página oficial)*. Consultado 31 mayo, 2015. <http://www.benjamingutierrez.com/home.html>.
- Gutiérrez, Joaquín y Franklin Quevedo, eds. 1976. *Poesías de Costa Rica, América y España, 9º año*. 2da ed. San José: Biblioteca del estudiante. Editorial Costa Rica.
- Guirín, Yuri. 2014. "En torno a la identidad cultural en América Latina". En *Portal del hispanismo*. Instituto Cervantes y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Consultado 28 abril, 2015. <http://hispanismo.cervantes.es/documentos/guirin.pdf>.
- Hargreaves, David J. 1998. *Música y desarrollo psicológico*. Barcelona: Edit. Graó.
- Hatten, Robert S. 1994. "El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales." Traducción del inglés de Desiderio Navarro. En *Criterios* N° 32 (julio-diciembre), 211-219. La Habana: Unión de escritores y artistas de Cuba. Consultado 10 abril 2016. www.criterios.es/pdf/hattenpuesto.pdf.
- Hernández, Alberto. 2008. *Métrica Española*. Wordpress.com. Consultado 28 de marzo de 2017. <https://srhernandez.files.wordpress.com/2008/08/metrica.pdf>.

- Higgins, Paul. 2010. *Benjamin Britten: Text Setting as Cultural Custodian in Art Song*. Tesis doctoral. Maynooth: National University of Ireland, Department of Music. Consultado 23 marzo, 2016.
http://eprints.maynoothuniversity.ie/4068/Full_Thesis_in_PDF_26_April.pdf.
- Héau Lambert, Catherine. 2004. "Espacios regionales, espacios musicales". *Primer Foro Regiones culturales, Culturas regionales*. Amparo Sevilla Villalobos, coordinadora. México, D.F. CONACULTA.
- Károlyi, Ottó. 2000. *Introducción a la música del siglo XX*. Madrid. Alianza Editorial.
- Kartomi, Margareth J. 2001. "Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales." *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces, editor. Madrid: Editorial Trotta.
- Kimball, Caroll. 2013. *Art Song. Linking poetry and music*. Milwaukee. Hal Leonard Corporation. Ediciones Kindle.
- _____. 2006. *Song: a Guide to Art Song Style and Literature*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation. Ediciones Kindle.
- Kulp, Jonathan. 2006. "Carlos Guastavino: a Re-Evaluation of his Harmonic language." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. Austin: University of Texas. Consultado 22 marzo, 2016, <http://www.jstor.org/stable/3598712>.
- _____. 2001. *Carlos Guastavino: a Study of his Songs and Musical Aesthetics*. Tesis doctoral. Austin: University of Texas. Consultado 23 marzo, 2016.
<https://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/10664>.
- _____. 2003. "Carlos Guastavino: The Intersection of "Música culta" and "Música popular" in Argentine Song". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*. Austin: University of Texas. Consultado 22 marzo, 2015.
<http://www.jstor.org/stable/3598712>.

LaRue, Jan. 2004. *Análisis del estilo musical*. Huelva: Idea Books.

Lomax, Alan. 2007. *Folk Song Style and Culture*. 4th printing. New Brunswick (U.S.A.) and London (U.K.): Transaction Publishers.

_____. 2001. "Estructura de la canción y estructura social". En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Francisco Cruces, editor. Madrid: Editorial Trotta.

López Cano, Rubén. (2002b). "Cuando la música cuenta: Narratividad y análisis musical en una canción del siglo XVII". En *Seminario de Semiología Musical (UNAM)*. SITEM (Universidad de Valladolid). Consultado 1 mayo, 2016.
https://www.academia.edu/965831/Cuando_la_m%C3%BAsica_cuenta._Narratividad_y_an%C3%A1lisis_musical_en_una_canci%C3%B3n_del_siglo_XVII.

_____. 2001. "Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual". En *Seminario de Semiología Musical*. Valladolid: UNAM, SITEM. Universidad de Valladolid.
 Consultado, 10 abril, 2016.
https://www.academia.edu/965854/Entre_el_giro_ling%C3%BC%C3%ADstico_y_el_gui%C3%B1o_hermen%C3%A9utico_t%C3%B3picos_y_competencia_en_la_semi%C3%B3tica_musical_actual.

Maconie, Robin. 2007. *La música como concepto*. Trad. del inglés de José Luis Gil Aristú. Barcelona: Acantilado.

Madrigal, Mario. 1999. "Agua, aire y poesía. Una obra de plenitud poética de Eduardo Jenkins Dobles." En *Opinión*. San José, C. R.: Nación.com. Consultado 20 mayo, 2016.
http://www.nacion.com/ln_cc/1999/febrero/13/opinion3.html.

- _____. 2010. "En memoria de un poeta. Eduardo Jenkins, ciudadano ejemplar, un gran amigo y, sobre todo, un gran poeta." En *Opinión Página quince*. San José, C. R.: Nación.com. Consultado 20 mayo, 2016. http://www.nacion.com/opinion/memoria-poeta_0_1101490228.html.
- Magis, Carlos H. 1968. *La Lírica Popular Contemporánea*. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Colegio de México.
- Marchena, Julián. 2002. *Alas en fuga*. 3ª ed. San José, C. R. : Editorial Costa Rica.
- Manifold, Lorraine. 2011. *The Pedagogical Value of Art Songs by French-Canadian Composers. A Selection of Vocal Music by C. Lavallée, L. Daunais and A. Mathieu*. Chicago: Northeastern Illinois University. Consultado 22 marzo, 2016, www.manifoldmelodies.com/docs/French-Canadian_melodies.pdf.
- Mata, Félix. 2005. *Canciones para voz y piano*. Zamira Barquero y Enrique Cordero, ed. San José C.R. : Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Mata, Julio. 2004. *Canciones*. Zamira Barquero, Enrique Cordero ed. San José, C.R. : Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Matarrita Venegas, Manuel. 2011. "El desarrollo de la canción artística en Costa Rica". San José: Academia.edu. Consultado 15 de febrero, 2017 [https://www.academia.edu/662508/El desarrollo de la canci%F3n art%EDstica en Costa Rica](https://www.academia.edu/662508/El_desarrollo_de_la_canci%C3%B3n_art%C3%ADstica_en_Costa_Rica).
- _____. 2012. "Un tesoro que flota en el aire". En *Káñina*, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica XXXVI (Extraordinario). ISSN:0378-0473. San José C. R.: Facultad de Artes y Letras, UCR. Consultado 20 junio, 2016. <http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/kanina/article/view/2285>.
- Meza Sandoval, Gerardo E. 2010. *Experimentación y renovación en la composición centroamericana: la incidencia del Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato di Tella*. Tesis doctoral. Heredia, C. R.: Universidad Nacional.

- Molina Campos, Federico. 2008a. "Ricardo Ulloa. Semblanza biográfica." En *La Retreta*, revista electrónica. Consultado 1 mayo, 2016.
<http://laretreta.net/0104/reportajes/ricardoulloa.html>.
- _____. 2008b. "Entrevista con el artista costarricense Ricardo Ulloa Barrenechea". En *La Retreta*, revista electrónica. Consultado 1 mayo, 2016.
<http://laretreta.net/0104/reportajes/ricardoulloa.html>.
- Molina Siverio, Julio. 1999. *Alborada del arte lírico en Costa Rica*. 1er ed. Cartago, C. R.: Litografía e Imprenta Segura Hermanos.
- Monestel, Manuel. *Mi práctica artística y su relación con la identidad cultural costarricense en tiempos de globalización*. Heredia: ICAT, Suplemento cultural. Consultado 11 de marzo de 2017.
http://www.icat.una.ac.cr/suplemento_cultural/index.php/en/the-community/119-literatura-y-musica/516-mi-practica-artistica-y-su-relacion-con-la-identidad-cultural-costarricense-en-tiempos-de-globalizacion-una-propuesta-de-identidad-cultural-en-la-musica-popular-costarricense-manuel-monestel313?tmpl=component&print=1&layout=default&page=.
- Monge Meza, Carlos Francisco. 2006. "Andanzas españolas de la poesía costarricense." *Revista Letras*. Vol. 2. N° 40. Heredia, C. R. EUNA. Consultado 2 de abril de 2017.
<http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/letras/article/view/838>.
- Pérez Mora, Yamileth. 1997. *Técnica y ejecución del clarinete*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Neves, José María. 1977. "Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana". En *América Latina en su música*. 1era. Edición. Isabel Aretz, relatora. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Osma, Julio. 1920. *Songs of my Spanish Soil: Four Poems by Ramón Campoamor*.

- Boston, Mass: The Boston Music Company.
- Pérez, Any. 1998. "Rutero del arte". En *Revista Dominical*. San José, C. R.: Nación Digital. Consultado 14 de noviembre de 2016.
www.nacion.com/dominical/1998/abril/26/dominical1.html.
- Persichetti, Vincent. 1985. *Armonía del siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- Plata Ballesteros, Carolina Saturia. 2005. *The Musical Influence of Continental Europe in Art Song Repertoire of Great Britain, The United States, and Canada*. Saskatoon: University of Saskatchewan, Department of Music. Master's thesis. Consultado 26 marzo, 2016. www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/SSU/TC-SSU-09082005002727.pdf.
- Pontes, Renata. 2014. "Modernidad y latinoamericanismo en Alejo Carpentier. Despliegues de un nacionalismo-internacionalista en la música en Cuba." En *Ístmica. Música en Centroamérica*. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional. Heredia, C. R.: EUNA.
- Porras, Carlos. 2016. "Inmigración española en Costa Rica". San José, C. R.: *Mis libros con notas (blogspot)*. Consultado el 13 de febrero de 2017.
<http://mislibrosconnotas.blogspot.com/2016/06/inmigracion-espanola-en-costarica.html>.
- Quesada Soto, Álvaro. 1998. *Uno y los otros*. San José: EUCR.
- Quintero Rivera, Ángel G. 2005. *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. Tercera edición. México: Siglo XXI Editores.
- Rahn, John. 1980. *Basic Atonal Theory*. New York: Schirmer Books.
- Rimbot, Emmanuel. 2008. "Luchas interpretativas en torno a la definición de lo nacional: la canción urbana de raíz folklórica en Chile." En *Voz y escritura*. Revista de estudios literarios. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes. Consultado 23 junio, 2016. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/29447/2/articulo2.pdf>.

- Rodgers, Stephen. 2014. "Sentences With Words: Text and Theme-Type in Die schöne Müllerin." *Music Theory Spectrum*. DOI: 10.1093/mts/mtu007.
- Rodríguez, Ernesto y Tanya Cordero, ed. 2015. *Julio Fonseca. Antología de canciones*. San José, C. R. : Editorial UCR.
- Rodríguez-Miaja, Fernando E. 1995-96. *La voz de las campanas. Sobre el simbolismo de las campanas*. México: Sociedad de Historia Eclesiástica Mexicana. Consultado 30 de marzo de 2017. <http://temakel.net/texmitscampanas.htm#Historia>.
- Rowell, Lewis. 1985. *Introducción a la filosofía de la música*. Buenos Aires: Editorial Gedisa.
- Sagot Muñoz, Carlos. 1997. *Música y significados: Introducción a la Semiología de la Música con una selección de lecturas*. Heredia: Editorial UNA.
- Salvador, Milagros. 2002. "El trasfondo vivencial de la poesía en la obra de Luis Cernuda". En *Memoria de Luis Cernuda*. España: Centro Virtual Cervantes. Instituto Cervantes, 2002-2017. Consultado 1 de abril, 2017. <http://cvc.cervantes.es/actcult/cernuda/textos/salvador.htm>.
- Sánz, Rocío. 1995. *Canciones para canto y piano*. 1ª ed. Editado por Zamira Barquero. San José, C. R.: Escuela de Artes Musicales, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Costa Rica.
- Schuster, Federico L. 2002. "Del naturalismo al escenario postempirista." En *Filosofía y métodos en la ciencias sociales*. 1ª ed. Buenos Aires: Manantial.
- Secretaría de Educación. 1933. *Canciones Escolares para el uso de las Escuelas Oficiales de la República de Costa Rica*. José Daniel Zúñiga, ed. San José, C. R.: Dirección Técnica de Música. Imprenta Nacional.

- _____. 1929. *Primer folleto de música nacional. Colección Bailes típicos de la provincia del Guanacaste*. San José, C. R.: Dirección Técnica de Música. Imprenta Nacional.
- SINABI. 2015. "Castegnaro Castellani, Dolores (Lolita)". En *Diccionario biográfico*. San José C. R. : Sistema Nacional de Bibliotecas, Consultado 30 junio, 2015, <http://www.sinabi.go.cr/DiccionarioBiograficoDetail/biografia/456>.
- Suurpää, Lauri. 2014. *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Talbott, Christy Jo. 2004. *The French art song style in selected songs by Charles Ives*. Tesis de maestría. Tampa: University of South Florida. Consultado 20 marzo, 2016. <http://scholarcommons.usf.edu/etd/1265>.
- Teruel, José. *Luis Cernuda*. 2013. Madrid: *Liceus, Portal de Humanidades*. Universidad de Madrid. ISBN -84-9714-127-X. Consultado 26 de marzo de 2017. <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/01/011321.asp>.
- Tovey, Donald Francis. 1998. *Madrigal*. Great Britain: 1911 Encyclopaedia Britannica. 11 ed., vol 17. Consultado 28 de marzo de 2017. <https://www.britannica.com/art/madrigal-vocal-music>.
- Torres Castillo, Allen. 2010. *Tres poemas típicos*. San José, C. R.: APETECE.
- Ulloa Barrenechea, Ricardo. 1971. *Lieder-Serie Poesía y Cristal*. Manuscrito. San José, C. R.: Archivo Histórico Musical.
- Valencia Restrepo, Darío. 2011. *Poesía y música en las canciones de Schubert*. Medellín: www.valenciad.com. Consultado 23 marzo, 2016, <http://www.valenciad.com/LiederSchubert/LiederSchubert.pdf>.
- Vargas Cullel, María Clara. 2004. *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840 – 1940)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

- _____. 2000. *Práctica musical en Costa Rica (1840 -1940)*. Tesis de maestría. San José, C. R.: Sistemas de Posgrado. Universidad de Costa Rica.
- Vargas Cullel, María Clara, Ekaterina Chatsky y Tania Vicente León. 2012. *Música académica costarricense: del presente al pasado cercano*. San José, C. R. : Universidad de Costa Rica, Facultad de Bellas Artes.
- Vicente León, Tania. 2009. *Biografías de compositores costarricenses contemporáneos*. San José, C. R.: Decanato de Bellas Artes, Universidad de Costa Rica. Consultado 21 de marzo de 2017. <https://www.scribd.com/doc/44920161/Biografias-Compositores-Contemporaneos-de-Costa-Rica>.
- Villalobos Sandoval, Fulvio. 2016. *El estilo musical de las canciones escolares de Guatemala, Costa Rica y Panamá (1933 -1982) y su incidencia en la construcción de valores hegemónicos*. Heredia, C. R.: Tesis de doctorado, Universidad Nacional.
- _____. 2015. *Tres canciones artísticas para bajo*. San José, C. R.: Fulvio Villalobos Sandoval.
- Viquez, Enio. 2002. *Chela y Trombón*. 1ª edición. San José, C. R.: Ediciones Perro Azul.
- Wilson, Kathleen L., comp. 1998. "The Art Song in Latin America: Selected Works by Twentieth-Century Composers." Stuyvesant, N.Y. Vox Musicae Series. Pendragon Press.
- Youens, Susan. 1984 "Poetic Rhythm and Musical Meter in Schubert's "Winterreise"". *Music and Letters*, (January). Consultado 25 marzo, 2016. <http://www.jstor.org/stable/736335>.
- _____. 1986. "Schubert, Mahler and Weight of the Past: 'Lieder eines fahrenden Gesellen' and 'Winterreise' ". En *Music and Letters*. Consultado 18 marzo, 2015. <http://www.jstor.org/stable/735888>.
- Zúñiga Tristan, Virginia. 1992. *La Orquesta Sinfónica Nacional*. San José, C. R.: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.

ANEXO N° 1. *POESÍA Y CRISTAL* (partituras)

COMPOSITOR: RICARDO ULLOA BARRENECHEA

FUENTE: ARCHIVO HISTÓRICO MUSICAL (manuscrito)

COPISTA: FULVIO VILLALOBOS SANDOVAL (con permiso del

Archivo Histórico Musical exclusivamente para el presente estudio)

Amor y muerte

Ciclo de lieder Poesía y Cristal
Dedicado a Claudio Brenes
1971

Ricardo Ulloa Barrenechea
(1934 -)

Nota: las alteraciones sólo
son válidas para cada
compás

Adagio $\text{♩} = 50$

Bajo

(*) *f* A - pa - sio - na - da vi - bra - ción.

Moderato

(*) El texto musical original coloca siete corcheas en el primer compás sin ninguna otra observación. Nosotros hemos interpretado las primeras tres corcheas como un tresillo, en atención a la acentuación del texto poético.

Amor y muerte

2
8

Amor y muerte

9

Allegro moderato pero energético

Allegro moderato pero energético

11

B.

Luz con - co - mi -

11

14

B.

tan - te. Coe - xis-

14

Amor y muerte

3

17 *Recitado*

B. ten - cia. *mf* Dos som-bras que se be - san.

17 *mf*

20

B. me - lo - dí - a

20 *ff*

23

B. de in - fi - ni - to so - bre - co - gi - da. *ff*

23 *ff*

Amor y muerte

4
26

B.

A - mor ver - da - de - ro, *mf* nun - ca per - di - do. —

26

29

B.

f E - ter - no

29

32

B.

cresc. *f*

Amor y muerte

5

34

B. *f* In - vul - ne - ra - ble

34

37

B. *ff* Som - bra

37

rubato

rit.

40

B.

40

a tempo rubato

The musical score is presented in three systems. Each system begins with a vocal line in bass clef, followed by a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 34-36) features a vocal line with the lyrics 'In - vul - ne - ra - ble' and a piano accompaniment with triplets and a forte dynamic. The second system (measures 37-39) features a vocal line with the lyrics 'Som - bra' and a piano accompaniment with triplets, a rubato marking, and a ritardando marking. The third system (measures 40-42) features a vocal line with a fermata and a piano accompaniment with a 'a tempo rubato' marking.

Amor y muerte

6
42

B.

mf Yo

46

Moderato

B.

p Túl (como lamento)

51

B.

U - na que - ja, un gri - to.

Amor y muerte

7

B. 56

ni - ños que jue - gan: *mf* a na - cer, a cre - cer,

56

cresc.

B. 60

p a mo - rir.

60

p *rit.* *a tempo rubato*

B. 64

64

rit.

Amor y muerte

9

72 **Allegro moderato pero energético**

B. *ff* ¿Ne - ga - ción?

72 *ff*

B. *mf* ¿Ver - dad? O - jos ce - les - tes del cie - lo

75 *mf*

B. so - bre un - co - ra - zón que se mue - re.

78 *f*

78 *f*

The image displays a musical score for the piece 'Amor y muerte'. It consists of three systems of music, each with a vocal line (B.) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato pero energético'. The first system (measures 72-74) features a vocal line with the lyrics '¿Ne - ga - ción?' and a piano accompaniment with a strong dynamic marking of *ff*. The second system (measures 75-77) has a vocal line with the lyrics '¿Ver - dad? O - jos ce - les - tes del cie - lo' and a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The third system (measures 78-79) continues the vocal line with the lyrics 'so - bre un - co - ra - zón que se mue - re.' and the piano accompaniment with a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment throughout features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets and rests, often marked with accents.

Amor y muerte

10

B. *mf* Re - cuer - do...

80

B. *p* Nos - tal - gia...

82

B. *mf*

54

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 10-80) features a vocal line in bass clef with lyrics 'Re - cuer - do...' and a piano accompaniment in grand staff with a dynamic marking of *mf*. The piano part consists of a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 82-82) features a vocal line with lyrics 'Nos - tal - gia...' and a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The piano part continues with a similar rhythmic pattern. The third system (measures 54-54) features a vocal line that is mostly silent, and a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The piano part features a more melodic line with sustained notes and slurs.

Amor y muerte

11

86

B.

86

a tempo *rubato*

rit. *mf* *rit.*

89

B.

89

92 **Adagio**

B.

Ver - dad que di - ce que no. Bri - sa jun-to a la tar - de.

92

The image shows a page of a musical score for 'Amor y muerte'. It consists of three systems of music. The first system (measures 86-88) features a vocal line (B.) and a piano accompaniment. The piano part has a treble and bass clef. The vocal line is in bass clef. The piano part includes markings for 'rit.', 'mf', and 'rit.' and has a dynamic marking of 'p'. The second system (measures 89-91) continues the piano accompaniment with triplets and a 'rit.' marking. The third system (measures 92-94) is marked 'Adagio' and includes a vocal line with lyrics: 'Ver - dad que di - ce que no. Bri - sa jun-to a la tar - de.' The piano accompaniment for this system consists of sustained chords in the bass and treble clefs.

12

Rosa y Viento

Ricardo Ulloa Barrenechea
(1934 -)

Adagio

Bajo

Ro - sa _____ y

vien - to, la - bios _____ y cuer - po;

quin - ce, a - bri - les _____ blan - cos y tier - nos.

mf

cresc.

L.H. ^A

13

10

B

ff Td y tu sue - ño.

13

B

pp | Oh ni - ño pla - tea - do del cie - lo! a - ca - ri - cia mi fren - te que due - le.

Declamado libre *Contado*

16

B

mf Ro - sa de

Tempo I

19

B

cuer - po, la - bios de vien - to,

22

B

blan - cos y tier - nos en quin - ce_a-bri - les tan ver - des.

rubato *a tempo*

24

B

24

L.H.

ppp

15

Canto de juventud

Ricardo Ulloa Barrenechea
(1943 -)

Adagio

Bajo

Tú, pe-que-ño ins-tan-te | Qué her-mo-sa son-ri-sa bri-lla tu co-ra-zón!

6

B

Can-to de ju-ven-tud, me-lo-dí-a sen-ci-lla.

10

B

Hori-zon-te que sus-pi-ra ver-des e-ter-nos de mi al-ma. —

¡Oh eterna nostalgia!

Ricardo Ulloa Barrenechea
(1934 -)

Adagio lamentoso

Bajo

p Des-ho-jas-te mi_a-yer, re-cuer-do per-di-do ¡Ay!

(libre)

p *mf*

6

Meno Adagio

B

So-le-dad de ti, me di-ce,el vien-to.

pp

10

B

¡Oh e-ter-na nos-tal-gial

17

¡Oh eterna nostalgia!

13

B

¿Por-qué rí-es mi sue-ño y mi rea-li-dad?

13

16

Tempo I

B

¿Por-qué rí-es mi

20

B

sue-ño y mi rea-li-dad?

20

The image shows a musical score for a piece titled '¡Oh eterna nostalgia!'. It consists of three systems of music, each with a vocal line (B) and a piano accompaniment (B). The first system (measures 13-15) features a vocal line with lyrics '¿Por-qué rí-es mi sue-ño y mi rea-li-dad?' and a piano accompaniment with triplets. The second system (measures 16-18) is marked 'Tempo I' and features a vocal line with lyrics '¿Por-qué rí-es mi' and a piano accompaniment with a change in meter to 3/4 and a 'p' dynamic marking. The third system (measures 20-22) features a vocal line with lyrics 'sue-ño y mi rea-li-dad?' and a piano accompaniment with a change in meter to 3/4 and a 'p' dynamic marking. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

¡Oh eterna nostalgia!

18

26

B

mf De-ja que cu - bra con mis

26

pp *mf*

ro - sas la son - ri - sa blan - ca de tu co - ra - zón.

32

B

ro - sas la son - ri - sa blan - ca de tu co - ra - zón.

32

mf Sin pro - me - sas. *p* Sin ol -

36

B

mf Sin pro - me - sas. *p* Sin ol -

36

pp

43

B

vi - dos. Sin a - yer. *rit.* So - lo tu son - ri - sa. *ppp*

43

pp

Libre rubato

19

Viento de mar

Ricardo Ulloa Barrenechea
(1934 -)

Allegro

Bajo

Vien - to de mar.

5

B

Vien - to de nu - be ja - dón - de se j -

10

B

rit. a tempo

Viento de mar

20

15

B

O - las dor - mi - das,

19

re - ga - zos de lu - na ¿re - cuer - dos se -

23

rán?

21

Viento de mar

27

B

p Son - ri - sa, en tus

32

B

o - jos, a - do - les -

37

B

cen - cia en tu pra - do ¿cuán - do ven - drá?

22

Viento de mar

41

B

41

p

p

p

p

45

B

45

pp

p

p

p

49

B

Lento, libre

¿Cuán - do ven - drá?

49

rit.

ppp

p

p

Campanas de oro sobre mi pecho

Ricardo Ulloa Barrenechea
(1934 -)

Allegro Moderato

Bajo

ff | A - le - grí - al

B

ff | A - le - grí - al | Si en - to.

B

ff | Vi - vo. | Soy.

Campanas de oro sobre mi pecho

24 7

B

Cam-pa-nas de o - ro

7

9

B

so - bre mi pe - cho.

9

11

B

(Exclamación cerrosa al Sol# pero de entonación libre)

¡Ahl

11

13

f *cresc.*

13

The musical score is arranged in four systems. Each system includes a vocal line (Bass clef) and a piano accompaniment (Grand staff). The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand. The vocal line contains lyrics in Spanish. The score includes dynamic markings such as *f* and *cresc.*, and performance instructions like '(Exclamación cerrosa al Sol# pero de entonación libre)'. The piece concludes with a final chord in the piano part.

Campanas de oro sobre mi pecho

25

15

B

Na-

15

17

B

tu - ra que can - ta. Tí y tu re-cuer - do.

17

19

21

mf cresc.

The musical score is arranged in four systems. Each system consists of a vocal line (Bass clef) and a piano accompaniment (Grand staff).
 - System 1 (measures 15-16): The vocal line has a rest followed by the syllable 'Na-'. The piano accompaniment features a dense sixteenth-note texture in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. A dynamic marking of *ff* appears in measure 16.
 - System 2 (measures 17-18): The vocal line contains the lyrics 'tu - ra que can - ta. Tí y tu re-cuer - do.' The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *ff* is present in measure 18.
 - System 3 (measures 19-20): The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern. A dynamic marking of *ff* is present in measure 20.
 - System 4 (measures 21-22): The piano accompaniment continues. A dynamic marking of *mf cresc.* is present in measure 22.

26

Campanas de oro sobre mi pecho

23

B

f Vi - da que a -

23

f

25

B

le - gre va con su so - le *ff* dad.

25

f *cresc.* *ff*

27

B

27

ff

The image shows a musical score for the piece 'Campanas de oro sobre mi pecho'. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (Bass clef) and a piano accompaniment (Grand staff). The first system starts at measure 23, with the vocal line singing 'Vi - da que a -' and the piano accompaniment featuring a dense texture of chords and a bass line with notes marked with 'A' and asterisks. The second system starts at measure 25, with the vocal line singing 'le - gre va con su so - le ff dad.' and the piano accompaniment showing a 'cresc.' (crescendo) and 'ff' (fortissimo) dynamic. The third system starts at measure 27, with the piano accompaniment featuring a triplet and a 'ff' dynamic. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Mi mar perdido

27

Ricardo Ulloa Barrenechea
(1934 -)

Bajo

Mi mar _____ per - di - do, _____ au - sen - te,

5

B tris - te - men - te a - pa - ga - do sin lu - na y sin es - tre - llas.

9

B *cresc.* Mi mar _____ sin mar, _____ cos - ta a - zul que - bran - do

28

Mi mar perdido

13

B

su nos-tal - gia.

13

mf *rubato*

17

B

p Au-sen-cia de ti: pi - nos en-tre cor-ta-dos

17

p

21

B

Meno

(Cantado) abo-ga-dos por las a - guas. ¡Ah!

21

rit. *pp*

Arrastrar desde el Mi anterior terminando en forma de quejido o lamento sobre 'A'

The image shows a musical score for the piece 'Mi mar perdido'. It consists of three systems of music, each with a vocal line (B) and a piano accompaniment. The first system (measures 13-16) features a vocal line with the lyrics 'su nos-tal - gia.' and a piano accompaniment with a rubato marking. The second system (measures 17-20) has a vocal line with lyrics 'Au-sen-cia de ti: pi - nos en-tre cor-ta-dos' and a piano accompaniment with a piano (p) dynamic. The third system (measures 21-24) is marked 'Meno' and includes the lyrics '(Cantado) abo-ga-dos por las a - guas. ¡Ah!'. It features a piano accompaniment with a ritardando (rit.) and pianissimo (pp) dynamic. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Solamente la esfera

29

Anónimo XV

Adagio lamentoso

Bajo

mf So - la - men - te la, es - fe - ra de mi muer - te me res - ta,

B

en mi can - sa - do co - ra - zón nin - gu - na es - pe - ran - za ha -

bi - ta, por - que mi gran des - gra - cia me, a - tor - men - ta y

The musical score consists of three systems. Each system includes a vocal line (Bajo or B) and a piano accompaniment (B). The vocal line is written in a bass clef with a key signature of one flat (G major) and a common time signature. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs). The score includes triplets, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *p*. The piano part features a 6/8 time signature change in the second system. The lyrics are in Spanish and describe a state of despair and hopelessness.

30

Solamente la esfera

10

B

pp no_hay do-lor que por vos no sien-ta. Pues de per-de-ros ten-go tal cer-

10

13

B

te-za y vues-tro des-dén a-sí me lo con-fir-ma,

13

16

B

16

ff *rit.* *rubato* *rit.*

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system (measures 10-12) features a vocal line starting with a piano (*pp*) dynamic and a piano accompaniment with a *pp* dynamic. The second system (measures 13-15) includes a *cresc.* marking and triplet figures in both parts. The third system (measures 16-18) begins with a *ff* dynamic and includes *rit.* and *rubato* markings. The piano part in the third system features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

Solamente la esfera

31

19

B

a tempo rubato

rit.

ppp

P que de-bo con-ven-cer-me

23

B

que, *mf* en mi suer - te *P* de to - do cuan - to ten - go, *mf* na - da me a -

27

B

pp li - via.

mf

ppp

su

Alegoría de la soledad

32

Luis Cernuda
(1902 - 1963)

Allegro

Bajo

mf A so - las, a so - las, ca - mi - no de la au - ro - ra, ba -

staccato

mf

B

7 jo las nu - bes can - tan, *mf* blan - cas, *p* so - las, las *f* a - guas *mf* y en - tre las ho - jas

7

B

13 sue - ña, *f* ver - de y so - la, la tie - rra Ru - bia, so - la tam - bién tu

13

33

Alegría de la soledad

19

B

al - ma a - llá en el pe - cho a - ma, *mf* mien - tras las ro - sas a - bren,

19

staccato
sin pedal

26

B

mien - tras pa - san los án - ge - les *f* so - los en la vic - to - ria se - re - na de la

26

staccato *f* *f* *cresc.*

33

B

glo - ria. A so - las, a so - las, ca - mi - no de la au -

33

f *mf*

The image shows a musical score for a piece titled 'Alegria de la soledad'. It consists of three systems of music, each with a vocal line (B) and a piano accompaniment. The first system (measures 19-25) features a vocal line with lyrics 'al - ma a - llá en el pe - cho a - ma, mien - tras las ro - sas a - bren,' and a piano accompaniment with markings 'staccato' and 'sin pedal'. The second system (measures 26-32) has lyrics 'mien - tras pa - san los án - ge - les so - los en la vic - to - ria se - re - na de la' and piano accompaniment with 'staccato', 'f', and 'cresc.' markings. The third system (measures 33-39) has lyrics 'glo - ria. A so - las, a so - las, ca - mi - no de la au -' and piano accompaniment with 'f' and 'mf' markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Alegria de la soledad

34

40

B

ro - ra, ba - jo las nu-bes *mf* can - tan, blan - cas, so - las, las a - guas y en - tre las ho - jas

47

B

sue - ña, ver - de y so - la, la tie - rra, la tie - rra,

54

B

Lento
ppp la tie - rra.

54

rit. *ppp*

The image shows a musical score for a piece titled 'Alegria de la soledad'. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line (labeled 'B') and a piano accompaniment (labeled with a grand staff). The first system starts at measure 40 and ends at measure 46. The second system starts at measure 47 and ends at measure 53. The third system starts at measure 54 and ends at measure 58. The vocal line includes lyrics in Spanish. The piano accompaniment features various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, and *ppp*, and includes markings for *Lento*, *rit.*, and *ppp*. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature.

ANEXO N° 2. *POESÍA Y CRISTAL* (poemas)

COMPOSITOR: RICARDO ULLOA BARRENECHEA

POETA: RICARDO ULLOA BARRENECHEA

POESÍA Y CRISTAL (1971)

AMOR Y MUERTE

Apasionada vibración

Luz concomitante

Coexistencia

Dos sombras que se besan

Melodía de infinito ~~soñecogido~~

Amor verdadero,

nunca perdido

Eterno

Invulnerable

Sombra

Yo

Tú

Una queja

Un grito

Niños que juegan: a nacer,

a crecer,

a morir.

¿Negación?

¿Verdad?

Ojos celestes de cielo

sobre un corazón que se muere

Recuerdo...

Nostalgia...

Verdad que dice que no

Brisa junto a la tarde.

ROSA Y VIENTO

Rosa y viento,
labios y cuerpo;
quince abríles,
blancos y tiernos.

Tú y tu sueño.
¡Oh niño plateado del cielo!
Acaricia mi frente que duele.

Rosa de cuerpo,
labios de viento;
blancos y tiernos
en quince abríles tan verdes.

MADRIGAL: CANTO DE JUVENTUD

Tú,
pequeño instante.
¡Qué hermosa sonrisa
brilla en tu corazón!

Canto de juventud
melodía sencilla.

Horizonte que suspira
verdes eternos de mi alma.

¡OH, ETERNA NOSTALGIA!

*Deshojaste mi ayer
recuerdo perdido. (Ah)*

*Soledad de ti
me dice el viento.*

*¡Oh, eterna nostalgia!
¿Por qué ríes mi sueño y mi realidad?*

*Deja que cubra con mis rosas
la sonrisa blanca de tu corazón.*

*Sin promesas
Sin olvidos
Sin ayer.
Sólo tu sonrisa.*

VIENTO DE MAR

*Viento de mar
viento de nube,
¿a dónde se irá?*

*Olas dormidas
regazos de luna,
¿recuerdos serán?*

*Sonrisa en tus ojos,
adolescencia en tu prado,
¿cuándo vendrá?*

CAMPANAS DE ORO SOBRE MI PECHO

¡Alegría!

¡Alegría!

Siento. Vivo. Soy.

Campanas de oro sobre mi pecho.

Natura que canta.

Tú y tu recuerdo.

Vida que alegre va

con su soledad.

MI MAR PERDIDO

*Mi mar perdido, ausente,
tristemente apagado, sin luna y sin estrellas.*

*Mi mar sin mar,
costa azul quebrando su nostalgia.*

*Ausencia de ti
pinos entrecortados
ahogados por las aguas.*

SOLAMENTE LA ESFERA¹

(Anónimo s. XV)

*Solamente la esfera de mi muerte me resta,
en mi cansado corazón ninguna esperanza habita
porque mi gran desgracia me atormenta
y no hay dolor que por vos no sienta.
Pues de perderos tengo tal certeza
y vuestro desdén así me lo confirma
que debo convencerme que, en mi suerte,
de todo cuanto tengo, nada me alivia.*

ALEGRÍA DE LA SOLEDAD

(LUIS CERNUDA)

*A solas, a solas,
camino de la aurora
bajo las nubes cantan,
blancas, solas, las aguas,
y entre las hojas sueña,
verde y sola, la tierra.*

*Rubia, sola también tu alma
allá en el pecho ama,
mientras las rosas abren,
mientras pasan los ángeles,
solos, en la victoria
serena de la gloria.*

¹ Trascrito tal como aparece en los manuscritos del ciclo Poesía y Cristal. Se desconoce la versificación original.

ANEXO N° 3. *LAS MARINAS* (partituras)

COMPOSITOR: FÉLIX MATA BONILLA

FUENTE: MANUSCRITO ORIGINAL SUMISTRADO POR RAFAEL
ÁNGEL SABORÍO BEJARANO, EN 1987.

COPISTA: FULVIO VILLALOBOS SANDOVAL

Las Marinas

La Mañana

Música: Félix Mata Borilla
(1931-1980)
Letra: Julián Marchena Valle-Riesta
(1897 - 1985)

Largo ♩ = 50

Bajo

Piano

3 *Allegretto placido* ♩ = 108

f Un sua - ve tin - te ro - sa - do *mf* el ho - ri - zon - te co -

11 lo - ra es - tá el mar a - dor - mi -

2

La Mañana

15

f *pp*

la - do en la cal - ma de la

f *pp* *p*

> LH

19

p *p* *mf*

ho - ra in - cli - na - da ha - cia un cos - ta - do, *mf* ve -

f *p* *mf*

Andante con grazia ♩ = 76

23

loz y ma - dru - ga - do - - - ra,

mf *mf*

La Mañana

3

25

f mar a - den - tro se ha es - fu - ma - do

27

sf u - na bar - ca pes - ca - do - ra.

rit. molto

29 *Dolcissimo a tempo* ♩ = 76

p So - pla el au - ra te - nue, fri - a. A po - co en

4

La Mañana

34 *f* *f* *ff*

la le - ja - ni - a cu - bier - to de luz do - ra -

40 *ff* *mp*

da sur - geel sol es - plen - do - ro - so co - mo jo - ya res - ca -

44 *f* *rit. molto*

ta - da deun nau - fra - gio fa - bu - lo - so.

The musical score is written in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo) and *mp* (mezzo-piano). The tempo marking *rit. molto* (ritardando molto) is used in the final system.

Las Marinas

La Tarde

Música: Félix Mata Bonilla
(1931-1980)
Letra: Julián Marchena Valle-Riestra
(1897 - 1985)

Andante grazioso ♩ = 80

Bajo

Piano

p *mf* *f* *legato simile*

4 *rit. poco* *a tempo* *p* *f*

So - bre mar co - lor de a - ce - ro tra - ma la es - pu - ma en -

ca - je la luz del pri - mer lu - ce - ro a - so - ma tras un ce -

6

La Tarde

12 *Più mosso*

la - je.

18 *Andantino con ánima* ♩=92

Só - lo se'o-ye'en el aus - te - ro mu -

25

tis - mo de a - quel pai - sa - je el ru - mor del o - lea - je

La Tarde

7

30 *rit.* *Adagio* ♩ = 72

y el can - to de un ma - ri - ne - ro.

37 *p subito*

La tar - de mue - re ca - lla - da co - mo - na

42 *Più mosso*

no - v'ol - vi da - da.

Las Marinas

La Noche

Música: Félix Mata Bonilla
(1931-1980)
Letra: Julián Marchena Valle-Riestra
(1897 - 1985)

Andante con espressione $\text{♩} = 44$

Bejo

Piano

f

mf

p

3

9

Va - ga'en los si - res dor - mi - dos hi - bri - da cá - li - da'e - sen - cia: es -

cia - vo de su - im - po - ten - cia lan - za'el mar ron - cos ge - mi - dos.

Più mosso ♩ = 60

13

mf Jun - toa los bar - cos me - ci - - - dos

17

en u - na sua - ve ca - òen - - - cia. *mf* lu - ces

22

mf de fos - fo - res - cen - - - cia se - me - jan

La Noche

11

26 *rit.* **Tempo primo** ♩ = 44

as - tros ca - i - dos.

31 *rit.*

33 **Tempo II** ♩ = 60

El fir - ma - men - to ha'en - jo - ya - do su re - gio tra - je'en lu -

La Noche

41 *crec.*

ta - do. *p* De - trás de la'en - gos - ta fran - ja *f* de

47 *f*

u - na ri - be - ra, bei - lla la me - dia lu - na'a - ma -

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

ri - lla co - moun ga - jo de na - ran - ja.

p *f* *p* *pp*

The musical score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 41-46) features a vocal line starting with a half note 'ta - do.' followed by a melodic phrase. The piano accompaniment includes a bass line with eighth notes and chords in the right hand. The second system (measures 47-52) continues the vocal melody with a crescendo leading to a forte section. The piano accompaniment features a more active bass line and sustained chords. The third system (measures 53-58) concludes the piece with dynamic markings ranging from fortissimo to pianissimo. The piano accompaniment ends with a final chord and a fermata.

ANEXO N° 4. *LAS MARINAS* (poemas)

COMPOSITOR: FÉLIX MATA BONILLA

POETA: JULIÁN MARCHENA VALE-RIESTA

LAS MARINERAS

Julián Marchena Valle-Riestra

La mañana

Un suave tinte rosado
 el horizonte colora;
 está el mar adormilado
 en la calma de la hora.

Inclinada hacia un costado,
 veloz y madrugadora,
 mar adentro se ha esfumado
 una barca pescadora.

Sopla el aura, tenue, fría.
 A poco, en la lejanía,
 cubierto de luz dorada
 surge el sol esplendoroso
 como joya rescatada
 de un naufragio fabuloso.

La tarde

Sobre el mar color de acero
 trama la espuma su encaje
 la luz del primer lucero
 asoma tras un celaje.

Sólo se oye en el austero
 mutismo de aquel paisaje
 el rumor del oleaje
 y el canto de un marinero.

*La tarde muere callada
como una novia olvidada.
A flor de mar soñoliento*

*un ave sin rumbo vuela
como un pedazo de vela
que hubiese arrancado el viento.*

La noche

*Vaga en los aires dormidos
tímida y cálida esencia;
esclavo de su impotencia
lanza al mar roncós gemidos.*

*Junto a los barcos mecidos
en una suave cadencia
luces de fosforescencia
semejan astros caídos.*

*El firmamento ha enjoyado
su regio traje enlutado.
Detrás de la angosta franja*

*de una ribera, brilla
la media luna amarilla
como un gajo de naranja.*

ANEXO N° 5. *TRES POEMAS TICOS* (partituras)

COMPOSITOR: ALLEN PAULINO TORRES CASTILLO

FUENTE: PARTITURA MUSICAL SUMISTRADA POR EL COMPOSITOR

(así como el permiso para utilizar el material)

COPIA: FULVIO VILLALOBOS SANDOVAL

Tres poemas ticos (2002)

I
Visión

Poesía de:
Roberto Brenes Mesén
(1874 - 1947)

Música:
Allen P. Torres Castillo
(1955 -)

$\text{♩} = 69$

Bajo

Piano

No se si'a-ún es-toy des-

3
pier - to, ven-go de'un mun-do sin vi - da don de na - da'e-xis-te

9
muer - to, don - de to - do'es luz di - vi - na.

© 2010 por Apetece
Copista: Fulvio Villalobos Sandoval

2

Tres poemas líricos
Visión

12

To-do el Cos-mos es un ve - lo de pen-sa - mien - to y deí - de - a, y es la'e-

16

sen-cia de'e-se ve - lo Dios, que cuan-do pien - sa, cre - a

20

Hi-lo'a hi-lo'el U - ni - ver - so se bor-dó de pen-sa -

Tres poemas ticos
Visión

3

24

mien - to. La ma - te - rias su re - ver - so, pe - ro siem - pre'es pen - sa -

28

mien - to.

32

4

Tres poemas líricos
Visión

36

To-do'el Cos-mos es un ve - lo de pen- sa - mien - to y deñ -

40

de - a, y'es la'e - sen - cia de'e-se ve - lo Dios, que cuan-do pen - sa,

44

cre - a

Tres poemas ticos (2002)

II

Poesía de:
Julián Marchena Valle-Riesta
(1897 - 1985)

Lo efímero

Música:
Allen P. Torres Castillo
(1955 -)

$\text{♩} = 48$

Bajo

Piano

7

A - mo mu - cho las ro - sas

12

por - que vi - ven es - ca - sa-men-te'un dí - a, si

6

Tres poemas líricos
Lo efímero

17

fue - ran in - mor - ta - les ya no

22

las a - ma - rí - a To - do lo que se

27

per - de lo i - do, lo que pa sa; me

The musical score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three systems, each with a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The lyrics are in Spanish and are placed below the vocal line.

Copista: Fulvio Villalobos Sandoval

Tres poemas líricos
Lo efímero

7

32

de - ja u - na tris - te - za me - jor

38

que la a - le - grí - a

42

A - mo mu - cho las ro - sas por - que

8

Tres poemas tícos
Lo efímero

47

vi - ven es - ca - sa-men-te un dí - a, si fue - ran

52

in - mor - ta - les ya no las a - ma -

57

rí - a. ¡Oh en - can - to sin pa - la - bras

Tres poemas ficos
Lo Eflmero

9

63

de la me - lan - co - lí - al A - ma - da yo he dea - mar - te

69

siem - pre siem - pre. ¡Tu so - lo por ins - tan - tes

75

fuis - te mí - al

Tres poemas ticos (2002)

III

La Diligencia

Poesía:
Eduardo Jenkins Dobles

Música:
Allen P. Torres Castillo
(1955 -)

♩ = 120

Bajo

Piano

ff

7

f Fi - do u - na can - ti - dad de di - li - gen - cia...

mf

13

pa - ra cons - tru - ir con ma - nos so - li - da - rias... to - do un ver - gel de

© 2010 por Apetece

Cpista: Fulvio Villalobos Sandoval

11

19

co - sas ne - ce - sa - rias_ co - mo du - ra - ble ba _____ se de'e xis

24

ten - cia.

31

Por la - bo - rar re - co - jo la ce - ba - da,

Tres poemas líricos
3- Lo efímero

12

36

et vi-no'en vie - jo es - tu - che de ma - de - ra, la

41

pie - dra de - ve - ni - da'en la can - te - ra, la'o - ve - ja'en el re - dil

47

do - mi - ci - lia - da.

Crésta: Fulvio Villalobos Sandoval

13

Tres poemas ticos
3- Lo efimero

53

Ú - til el a - gua lo que'el sol re - to - ca, — la vo - lun - tad del

59

sue - ño'e - je - cu - to - ra, — el a - zi - muth que da la bue - na

64

suer - te, — la li - ber - tad y'el ró - ba - lo'en la bo - ca, —

Tres poemas ticos
3- Lo efimero

14

69

74

80

15

Tres poemas ticos
3- Lo efimero

85

91

De nue - vo'em - pie -

96

zo al to - que de la'au - ro - ra

poco a poco cresc.

Tres poemas líricos
3- Lo efímero

16

101

ya - ca - bo so - - - - lo'al

105

gol - pe de la *f* muer - - - - te

110

ANEXO N° 6. TRES POEMAS TICOS (poemas)

COMPOSITOR: ALLEN PAULINO TORRES CASTILLO

POETAS: ROBERTO BRENES MESÉN

JULIÁN MARCHENA VALLE –RIESTA

EDUARDO JENKINS DOBLES

VISION

Roberto Brenes Mesén

No sé si aún estoy despierto
vengo de un mundo sin vida,
donde nada existe muerto,
donde todo es luz divina.

Todo el cosmos es un velo
de pensamiento y de idea
y es la esencia de ese velo Dios,
que cuando piensa, crea.

LO EFÍMERO

Julián Marchena Valle-Riesta

Amo mucho las rosas porque viven
escasamente un día;
si fueran inmortales
ya no las amaría.

Todo lo que se pierde, lo ido, lo que pasa,
Me deja una tristeza mejor que la alegría.
¡Oh, encanto sin palabras
de la melancolía!

Amada, yo he de amarte siempre, siempre...
¡Tú solo por instantes fuiste mía!

LA DILIGENCIA

Eduardo Jenkins Doble

*Pido una cantidad de diligencia
para construir con manos solidarias
todo un vergel de cosas necesarias
como durable base de existencia.*

*Por laborar recojo la cebada,
el vino en viejo estuche de madera,
la piedra devenida en la cantera
la oveja en el redil domiciliada.*

*Útil el agua, lo que el sol retoca,
la voluntad del sueño ejecutora,
el azimut que da la buena suerte,
la libertad y el robalo en la boca.*

*De nuevo empiezo al toque de la aurora
y acabo solo al golpe de la muerte.*

ANEXO N° 7. TRES CANCIONES ARTÍSTICAS PARA BAJO (partituras)

COMPOSITOR: FULVIO VILLALOBOS SANDOVAL

COPISTA: FULVIO VILLALOBOS SANDOVAL

Tres canciones artísticas para bajo (2015)

Poesía de:
Roberto Brenes Mesén
(1874-1947)

I Pastoral

Música de:
Fulvio Villalobos Sandoval
1957-

Allegro $\text{♩} = 120$

Canto

Piano

mf

a tpo.

p

mp

p

mf

6 *mf* ¡Es el Al - ba! Se po - ne de pun - ti - llas la luz de mi ven - ta - na'en

11 *mp* flor. Un ru - mor de ar - gen - ta - das cam - pa - ni - llas *mf* me

Copyright ©2016 by Fulvio Villalobos Sandoval
Prohibida toda reproducción o fotocopia
parcial o total de esta obra sin el permiso
escrito del compositor.

Tres canciones artísticas para bajo
1. Pastoral

2

17

lle - ga en tu re - cuer - do, que'es pas - tor.

17

mp

22

a tpo.

mf

Es el Al - bal Tras e - lla vie - ne'el di - a con su'o - lo - ro - sa dan -

22

> p

a tpo.

mp

27

za de áu - reas ho - ras. *mp* El re - ba - ño se'a - par - ta de la vi - a y

27

2

Tres canciones artísticas para bajo
I. Pastoral

3

33

mf va por en - tre som - bras bien - he - cho - ras.

33

mp *f* *molto rit.*

38

Andante ♩ = 70

p

44

mp Ha - cia la tar - de hay un mas - tén que la - dra

44

3

Tres canciones artísticas para bajo
I - Pastoral

4

49

mi - ran - do al hom - bre ex - tra - ño de la lu - na,

53

mf pia - fan los pa - la - fre - nes en su cua - dra, *f* la

58

No - che en - cien - de es - tre - llas u - na a u - na.

mf *f* *accelerando e crescendo poco a poco....*

Tres canciones artísticas para bajo
1. Pastoral

5

64 *Allegro*
mf
Pas-tor re -

69 *J = 120*
cuer - do, tú tra-jis-te'el al - ba la tar - de a - zul *f*

74 *Allegro moderato J = 100*
so - bre'el re - bu - ño de'o - ro, y to - do'es i - lu - sión

Tres canciones artísticas para bajo
I. Pastoral

6

80

y ro - sa y mal - va den - tro de mí,

mp

87

Adagio ♩ = 40 *libremente* *Andante* ♩ = 70

y an - te el Pas - tor que a - do - ro an - te el Pas - tor que a - do - ro.

p *mp*

rit. *pp* *colla voce* *p* *accelerando poco a poco*

94

accelerando poco a poco *mf* *ritardando...*

Tres canciones artísticas para bajo (2015)

Poesía de:
Julio Herrera y Ressig
(1875 -1910)

II La sombra dolorosa (2003)

Música de:
Fulvio Villalobos S.
1957-

Andante

Canto

mp Ge - mí - an los re - ba - fíos.

Piano

p

6 *mf* Los ca - mí - nos lle - ná - ban - se de lú - gu - bres cor - te - jos,

mp

9 *mp* u - na con - go - ja

p

8

Tres canciones artísticas para bajo
II - La sombra dolerosa

de ho-lo-caus-tos vie-jos *f* aho-ga-ban los si-len-cios

mp cam-pe-si-nos. *mp* Ba-jo/el mis-te-rio

de los ve-los fi-nos, *mf* e-vo-ca-bas los sim-bo-los per-

a tpo. *p* *8^{va}*

8^{va}

Detailed description: This is a musical score for a bass voice and piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 12-15) features a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 16-19) includes a vocal line with a triplet and a piano accompaniment with a 'piano' (p) dynamic and a 'tempo' (a tpo.) marking. The third system (measures 20-23) continues the vocal line with a mezzo-forte (mf) dynamic and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

9

Tres canciones artísticas para bajo
II - La sombra dolorosa

24

ple - jos, *mp* hie - rà - ti - ca, per - dién - do - se 'a lo le - jos

29

a piacere con tus hú - me - dos o - jos *a tpo.* mor - te - ci - nos.

rit. *a tpo.* *colla voce* *a tpo.*

33

mp Mien - tras, u - ni - dos por un mal her -

33

8^{va}

The musical score is written for voice and piano. It consists of three systems of music. The first system (measures 24-31) features a vocal line with lyrics 'ple - jos, hie - rà - ti - ca, per - dién - do - se 'a lo le - jos' and a piano accompaniment with dynamics *mp* and *p*. The second system (measures 29-32) includes the lyrics 'con tus hú - me - dos o - jos mor - te - ci - nos.' and features performance directions such as *a piacere*, *a tpo.*, *colla voce*, and *rit.*. The third system (measures 33-36) has the lyrics 'Mien - tras, u - ni - dos por un mal her -' and includes the dynamic *mp*. The piano part in the third system ends with a double bar line and the marking '8^{va}'.

10

Tres canciones artísticas para bajo
11- La sombra dolorosa

38

ma - no, *mf* me ha - blan con su - pre - ma con - fi - den - cia

38

42

los mu - dos a - pre - to - nes *p* de tu ma - no, *mf* man - *a tpo.*

42

46

chó la so - ña - do - ra trans - pa - ren - cia *f* de la tar - de in - fi - ni - ta *a piacere* *a tpo.*

46

mp *colla voce* *mp* *a tpo.*

8^{va}

Tres canciones artísticas para bajo (2015)

Poesía de:
Jorge Debravo
(1938 -1967)

III Nocturno sin patria

Música de:
Fulvio Villalobos Sandoval
1957-

Allegro molto ♩. 145 (♩ = ♩)

Piano

Pno.

Pno.

molto ritardando poco a poco

Copyright ©2016 by Fulvio Villalobos Sandoval
Prohibida toda reproducción o fotocopia
parcial o total de esta obra sin el permiso
escrito del compositor.

13

Tres canciones artísticas para bajo
III. Nocturno sin patria

14 *a tempo*

mp Yo no quie-ro'un cu - chi - llo - en ma - nos de la pa - tria.

Pno. *mp* *p*

18

Ni'un cu - chi - llo ni'un - ri - fle *mf* pa - ra

Pno.

22

na - die: *f* la tie - rra'es pa - ra to - dos, co - mo'el

Pno. *mp* *mf*

14

Tres canciones artísticas para bajo
III. Nocturno sin patria

26

ai - re. la tie - rra'es pa - ra to - dos, co - mo'el

Pno.

26

30

ai - re. *a tempo*
mp Me gus - ta - ría te - ner

Pno.

30

34

ma - nos e - nor - mes *f* vio - len - tas y sal -

Pno.

34

mf

Fulvio Villalobos Sandoval

Tres canciones artísticas para bajo
III. Nocturno sin patria

38

va - jes *mp* pa - ra'a-rran-car fron - te - ras *mf* u - na'a

Pno.

38

u - na *f* y de - jarde fron - te - ra so - lo'el ai - re.

Pno.

42

46

Pno.

Tres canciones artísticas para bajo
III- Nocturno sin patria

a tempo

50 *mp* Que na-die ten-ga tie - rra co-mo se tie-ne tra - je:

50 *mp* *p*

54 *f* que to - dos ten - gan tie - rra co - mo se tie - ne'el

54 *mf*

58 ai - re *ff* co mo se tie ne'el ai - re

58 *f*

Pno.

Pno.

Pno.

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system (measures 50-53) features a vocal line starting with a half note 'Que' and a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 54-57) continues the vocal line with 'que to - dos ten - gan tie - rra co - mo se tie - ne'el' and the piano accompaniment with a more active right hand. The third system (measures 58-61) concludes with 'ai - re co mo se tie ne'el ai - re' and the piano accompaniment with a rhythmic pattern in the right hand. Dynamics range from *mp* to *ff*. The tempo is marked *a tempo*.

Tres canciones artísticas para bajo
III- Nocturno sin patria

a tempo

50 *mp* Que na-die ten-ga tie - rra co-mo se tie-ne tra - je:

Pno. *mp*

54 *f* que to - dos ten - gan tie - rra co - mo se tie - ne

Pno. *mf*

58 tra - je: *ff* co - mo se tie - ne tra - je:

Pno. *f*

17

Tres canciones artísticas para bajo
III. Nocturno sin patria

62

mp Co - ge - ri - a las gue - rras

Pno.

66

mf de la pun - ta *f* y no de - ja - ri - a

Pno.

70

u - na *ff* en el pai - sa - je *f* ya - bri - ri - a la

Pno.

Tres canciones artísticas para bajo
III- Nocturno sin patria

75

tie - rra pa - ra to - dos co - mo si fue - ra'el

Pno.

75

80

ai - re... *mp* Que el ai - re no'es de

Pno.

p *subito*

84

na - die, *mf* na - die, na - die... *f* y to - dos

Pno.

84

mf

Tres canciones artísticas para bajo
III. Nocturno sin patria

88

tie - nen su pa - ce - - - la de ai - re,

Pno.

88

91

Adagio *Tempo primo*

to - dos tie - nen su par - ce - la de ai - re.

Pno.

colla voce *mf*

95

Pno.

95

poco rit.

ANEXO N° 8. TRES CANCIONES ARTÍSTICAS PARA BAJO (Poemas)

COMPOSITOR: FULVIO VILLALOBOS SANDOVAL

POETAS: ROBERTO BRENES MESÉN

JULIO HERRERA Y REISSIG

JORGE DEBRAVO

*Pastoral**Roberto Brenes Mesén*

*¡Es el Alba! Se pone de puntillas
la luz detrás de mi ventana en flor.
Un rumor de argentadas campanillas
me llega en tu recuerdo, que es pastor.*

*¡Es el Alba! Tras ella viene el día
con su olorosa danza de áureas horas.
El rebaño se aparta de la vía
y va por entre sombras bienhechoras.*

*Hacia la tarde hay un mastín que ladra
mirando al hombre extraño de la luna;
píafan los palafrenes en su cuadra;
la Noche enciende estrellas, una a una.*

*Pastor recuerdo, tú trajiste el alba,
la tarde azul sobre el rebaño de oro,
y todo es ilusión y rosa y malva
dentro de mí, y ante el pastor que adoro.*

*La sombra dolorosa**Julio Herrera y Reissig*

Gemían los rebaños. Los caminos
llenábanse de lúgubres cortejos;
una congoja de holocaustos viejos
ahogaban los silencios campesinos.

Bajo el misterio de los velos finos,
evocabas los símbolos perplejos,
hierática, perdiéndose a lo lejos
con tus húmedos ojos mortecinos.

Mientras, unidos por un mal hermano,
me hablaban con suprema confianza
los mudos apretones de tu mano.

manchó la soñadora transparencia
de la tarde infinita el tren lejano,
aullando de dolor hacia la ausencia.

*Nocturno sin patria**Jorge De Bravo*

*Yo no quiero un cuchillos en manos de la patria.
Ni un cuchillo ni un rifle para nadie:
la tierra es para todos,
como el aire.*

*Me gustaría tener manos enormes,
violentas y salvajes
para arrancar fronteras una a una,
y dejar de frontera solo el aire.*

*Que nadie tenga tierra
como se tiene traje:
que todos tengan tierra
como tienen el aire.*

*Cogería las guerras de la punta
y no dejaría una en el paisaje
y abriría la tierra para todos
como si fuera el aire...*

*Que el aire no es de nadie, nadie, nadie...
Y todos tienen su parcela de aire.*

