

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

MARVIN CAMACHO Y SUS *TRES SONATAS DANTESCAS*
PARA PIANO: HACIA UNA PROPUESTA INTERPRETATIVA

Trabajo final de investigación aplicada sometido a la consideración de la Comisión
del Programa de Estudios de Posgrado en Artes para optar al grado y título de
Maestría Profesional en Música con énfasis en Piano

LEONARDO GELL FERNÁNDEZ-CUETO

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica
2017

DEDICATORIA

a mi madre

AGRADECIMIENTOS

A la música por ser mi forma de vida.

A mi familia, amigos y alumnos, por estar siempre.

A Dayron, por ser parte fundamental de mi vida.

A Marvin, por creer en mí, ayudarme a crecer como profesional y ser humano, y acompañarme siempre como hermano y compositor.

A los profesores que me formaron en Cuba, especialmente a: Licda. Faina Braginskaya, Licda. Hortensia Upmann, Dra. Teresita Junco y M.M. Ulises Hernández.

Al Dr. Manuel Matarrita, por instarme a cursar mis estudios de posgrado y guiarme en este proceso.

A mis profesores del Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica: Dra. Patricia Fumero, Dra. Marjorie Ávila, Dra. Susan Campos, Dr. Fernando Zúñiga, Dr. Alexander Jiménez, Dr. Boyd Pomeroy y Dr. Javier Valerio.

A mis compañeros de estudio por haber hecho de esta etapa de mi vida una experiencia irrepetible.

Al MSc. Diego Castillo, por su valiosa colaboración en la digitalización de las partituras.

A la Universidad de Costa Rica, por abrirme sus puertas y convertirse en mi segunda casa.

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 Música con énfasis en Piano.

MSc. María Clara Vargas Cullell
Representante del Decano del Sistema de Estudios de Posgrado

Dra. Susán Campos Fonseca
Representante de la Directora del Programa de Posgrado en Artes

Dr. Manuel Matarrita Venegas
Profesor Tutor

Dr. Fernando Zúñiga Chanto
Lector

M.M. Tanya Cordero Cajiao
Lectora

Leonardo Gell Fernández-Cueto
Sustentante

TABLA DE CONTENIDOS

Portada.....	i
Dedicatoria.....	ii
Agradecimientos.....	iii
Tabla de contenidos.....	v
Resumen.....	vii
Lista de tablas.....	viii
Lista de ejemplos musicales.....	ix
Lista de ilustraciones.....	xii
Introducción.....	1
Capítulo 1: Estado de la cuestión.....	5
• Antropología aural.....	6
• Edición crítica de una partitura.....	10
Capítulo 2: Metodología.....	13
Capítulo 3: Un acercamiento a las <i>Tres Sonatas Dantescas</i> desde la antropología aural.....	18
• Principales influencias plasmadas en su obra creativa.....	19
• Las <i>Tres Sonatas Dantescas</i> : resumen de una cosmovisión creativa.....	23
• Elementos distintivos de las <i>Tres Sonatas Dantescas</i> : construcción de una técnica creativa.....	28
• Hacia una propuesta performativa.....	35
Capítulo 4: Propuesta de edición crítica de las <i>Tres Sonatas Dantescas</i>	40
• Aspectos generales.....	42
• <i>Sonata dall'Inferno: I. Allegro con fuoco</i>	46
• <i>Sonata dall'Inferno: II. Moderato misterioso</i>	51
• <i>Sonata dall'Inferno: III. Allegro vivo</i>	58
• <i>Sonata dall'Purgatorio: I. Moderato misterioso</i>	66
• <i>Sonata dall'Purgatorio: II. Andante poco agitato. Calmo espressivo</i>	71
• <i>Sonata dall'Purgatorio: III. Allegro energico</i>	74
• <i>Sonata dall'Paradiso: I. Lento. Allegro</i>	80
• <i>Sonata dall'Paradiso: II. Andante cantabile</i>	84

• <i>Sonata dall'Paradiso / III. Allegro</i>	92
Conclusiones.....	99
Referencias bibliográficas.....	103
Anexos.....	108
• Biografía del compositor Marvin Camacho.....	108
• Catálogo general del compositor Marvin Camacho (1986-2017).....	111
• Partituras resultantes de la propuesta de edición crítica de las <i>Tres Sonatas Dantescas</i> para piano de Marvin Camacho.....	114
• Grabación fonográfica de las <i>Tres Sonatas Dantescas</i>	115

RESUMEN

El compositor costarricense Marvin Camacho (n. 1966) compuso entre 2007 y 2012 su ciclo *Tres Sonatas Dantescas* para piano, inspirado en la *Divina Comedia* (1304-1321) de Dante Alighieri (1265-1321). Éstas son las únicas obras que el autor ha denominado *sonata* dentro de su catálogo pianístico, lo cual constituyó un punto de interés para iniciar este acercamiento teórico/práctico.

La investigación tiene un marcado componente autoetnográfico, en tanto, el compositor y yo hemos sostenido durante nueve años una estrecha colaboración profesional. Por consiguiente, la investigación realiza un acercamiento al autor y su obra desde la antropología aural para luego sentar una propuesta de edición crítica de las partituras.

LISTA DE TABLAS

Tabla 1: Catálogo general del compositor Marvin Camacho (1986-2017).....	111
--	-----

LISTA DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo 1: <i>Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 37-43</i>	30
Ejemplo 2: <i>Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 49-53</i>	31
Ejemplo 3: <i>Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo / compases 1-3</i>	31
Ejemplo 4: <i>Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo / compases 52-61</i>	32
Ejemplo 5: <i>Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compás 68</i>	32
Ejemplo 6: <i>Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 1-3</i>	33
Ejemplo 7: <i>Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 50-57</i>	34
Ejemplo 8: <i>Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 21-32</i>	34
Ejemplo 9: <i>Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 1-12</i>	35
Ejemplo 10: <i>Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compases 56-57</i>	35
Ejemplo 11: <i>Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / compases 1-4</i>	47
Ejemplo 12: <i>Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / compases 5-11</i>	47
Ejemplo 13: <i>Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / compases 38-39</i>	48
Ejemplo 14: <i>Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / compases 48-59</i>	50
Ejemplo 15: <i>Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / compases 21-24</i>	51
Ejemplo 16: <i>Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 1-3</i>	52
Ejemplo 17: <i>Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 97-99</i>	53
Ejemplo 18: <i>Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 20-23</i>	54
Ejemplo 19: <i>Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 50-55</i>	54
Ejemplo 20: <i>Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 80-83</i>	55
Ejemplo 21: <i>Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 24-27</i>	55
Ejemplo 22: <i>Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 32-36</i>	56
Ejemplo 23: <i>Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 37-45</i>	56
Ejemplo 24: <i>Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 88-91</i>	57
Ejemplo 25: <i>Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 60-63</i>	58
Ejemplo 26: <i>Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 69-71</i>	58
Ejemplo 27: <i>Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 59-62</i>	62
Ejemplo 28: <i>Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 13-17</i>	62

Ejemplo 29: <i>Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 26-38</i>	63
Ejemplo 30: <i>Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 100-105</i>	64
Ejemplo 31: <i>Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 1-4</i>	65
Ejemplo 32: <i>Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 50-54</i>	66
Ejemplo 33: <i>Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 1-4</i>	66
Ejemplo 34: <i>Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 62-67</i>	67
Ejemplo 35: <i>Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 58-65</i>	68
Ejemplo 36: <i>Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 38-45</i>	69
Ejemplo 37: <i>Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 30-37</i>	70
Ejemplo 38: <i>Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compás 68</i>	70
Ejemplo 39: <i>Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo / compases 14-17</i>	72
Ejemplo 40: <i>Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo / compases 32-36</i>	73
Ejemplo 41: <i>Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo / compases 62-71</i>	73
Ejemplo 42: <i>Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo / compases 82-85</i>	74
Ejemplo 43: <i>Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 1-4</i>	75
Ejemplo 44: <i>Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 63-71</i>	76
Ejemplo 45: <i>Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 24-28</i>	77
Ejemplo 46: <i>Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 44-46</i>	77
Ejemplo 47: <i>Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 47-49</i>	77
Ejemplo 48: <i>Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 50-57</i>	78
Ejemplo 49: <i>Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 58-62</i>	79
Ejemplo 50: <i>Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 50-53</i>	79
Ejemplo 51: <i>Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 21-23</i>	80
Ejemplo 52: <i>Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compases 1-6</i>	81
Ejemplo 53: <i>Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compases 20-21</i>	81
Ejemplo 54: <i>Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compases 14-17</i>	82
Ejemplo 55: <i>Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compases 26-30</i>	83

Ejemplo 56: <i>Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compases 35-36</i>	84
Ejemplo 57: <i>Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 17-20</i>	86
Ejemplo 58: <i>Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 21-24</i>	87
Ejemplo 59: <i>Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 41-53</i>	88
Ejemplo 60: <i>Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 66-73</i>	88
Ejemplo 61: <i>Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 62-65</i>	89
Ejemplo 62: <i>Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 21-24</i>	89
Ejemplo 63: <i>Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 50-53</i>	91
Ejemplo 64: <i>Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 90-97</i>	92
Ejemplo 65: <i>Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 1-7</i>	93
Ejemplo 66: <i>Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 3-4</i>	95
Ejemplo 67: <i>Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 28-31</i>	95
Ejemplo 68: <i>Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 32-36</i>	96
Ejemplo 69: <i>Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 48-50</i>	96
Ejemplo 70: <i>Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 55-56</i>	97

LISTA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: <i>Sonata dall'Purgatorio</i> / Título y dedicatoria.....	43
Ilustración 2: <i>Sonata dall'Inferno</i> / I. <i>Allegro con fuoco</i> / Fragmento superior de la primera página.....	44
Ilustración 3: <i>Sonata dall'Inferno</i> / I. <i>Allegro con fuoco</i> / compases 1-4 / Documento digitalizado con anotaciones manuscritas del compositor.....	46
Ilustración 4: <i>Sonata dall'Inferno</i> / II. <i>Moderato misterioso</i> / Fragmento de la segunda página del manuscrito.....	52
Ilustración 5: <i>Sonata dall'Inferno</i> / II. <i>Moderato misterioso</i> / Fragmento de la primera página del manuscrito.....	52
Ilustración 6: <i>Sonata dall'Inferno</i> / II. <i>Moderato misterioso</i> / Fragmento de la sexta página del manuscrito.....	53
Ilustración 7: <i>Sonata dall'Inferno</i> / II. <i>Moderato misterioso</i> / Fragmento de la tercera página del manuscrito.....	57
Ilustración 8: <i>Sonata dall'Inferno</i> / III. <i>Allegro vivo</i> / compases 7 al 13 / Fragmento de la primera página del manuscrito.....	59
Ilustración 9: <i>Sonata dall'Inferno</i> / III. <i>Allegro vivo</i> / compases 8 al 11 / Partitura digitalizada con revisiones del compositor.....	59
Ilustración 10: <i>Sonata dall'Inferno</i> / III. <i>Allegro vivo</i> / Fragmento de la primera página del manuscrito.....	60
Ilustración 11: <i>Sonata dall'Inferno</i> / III. <i>Allegro vivo</i> / Fragmento de la segunda página del manuscrito.....	61
Ilustración 12: <i>Sonata dall'Paradiso</i> / II. <i>Andante cantabile</i> / Fragmento de la cuarta página del manuscrito.....	90
Ilustración 13: Alberto Ginastera: <i>Doce Preludios Americanos</i> / Fragmento del <i>Preludio No. 6 Homenaje a Roberto García Morillo</i> / compases 6-15.....	94

INTRODUCCIÓN

Mi investigación toma como punto de partida una colaboración entre compositor e intérprete. El inicio de mi relación artística con Marvin Camacho (n. 1966) data del año 2008, cuando interpreté por primera vez su *Sonata dall'Inferno* para piano (2007). Desde entonces, han sido varias las obras que el compositor me ha dedicado como solista o integrante de diversas agrupaciones de cámara, a saber: *Ritual No. 1* para violín, clarinete y piano (2010); *Sonata dall'Purgatorio* para piano (2010); *De profundis. Concierto para trío y orquesta* (2011); *Concierto No. 1 "Iniciático"* para piano y orquesta (2012); *Suite No. 1* para saxofón y piano (2014); y *Ritual No. 2: In situ* para piano y cuarteto de cuerdas (2016).

Éstas se incluyen dentro de veinte obras del compositor que he interpretado a lo largo de estos nueve años de colaboración mutua, donde también se encuentran: *Chamánicos* para piano a cuatro manos (2000); *Sonata para trompeta y piano* (2007); *Tres Quijotadas de un Hidalgo* para piano (2009), *Preludio y Dislocación* para clarinete y piano (2009); *Siete Haikus* para piano (2010); *Liberame Domine* para barítono y piano (2010); *Disparate y Locura* para saxofón alto y piano (2010); *Canto a Whitman* para fagot y piano (2011); *Sonata dall'Paradiso* para piano (2012), *Concierto para piano, cuerdas y percusión* (2009-2012); *Cantata Salmos Cotidianos* para soprano, barítono, coro mixto, coro de niños, piano, cuerdas y percusión (2012); *Fantasia No. 1* para piano y orquesta (2014) y *Preludio y Habanera* para mano izquierda (2015).

Mi acercamiento a su música ha sido, además, como escucha en la mayoría de los estrenos que otros intérpretes y agrupaciones han realizado en Costa Rica durante el último lustro, y he presenciado varias de sus intervenciones como compositor/intérprete: muchas de ellas en el país, pero también en nuestras colaboraciones conjuntas en La Habana (septiembre de 2011) y la Ciudad de México (mayo de 2016). A todo ello, debo sumar mi participación en

calidad de productor musical de sus álbumes *Salmos Cotidianos* (2013), *Las memorias de Sibö* (2015) y *Piano Ritual* (2016), en cuyo proceso he tenido que estudiar las partituras y trabajar directamente con los intérpretes que han intervenido en los mismos, antes y durante el proceso de grabación.

Camacho se ha convertido en el compositor que más he interpretado en mis veintiún años de práctica musical, lo cual justifica mi interés por abordar su obra pianística en mis estudios de posgrado en la Universidad de Costa Rica. Por consiguiente, la presente investigación está dedicada a su ciclo *Tres Sonatas Dantescas* (2007-2012), por ser las únicas obras que el autor ha denominado *sonata* dentro de su catálogo para piano solo. A partir del siglo XVIII, las *sonatas* se convirtieron en obras de gran magnitud, alejadas de las microformas para instrumento solista. Esto le confiere al ciclo dantesco de Camacho un peso mayor respecto al resto de sus obras, de ahí mi preferencia por abordarlas a través de un estudio teórico/práctico.

En el transcurso de estos años, me percaté de que Camacho no sugiere muchos aspectos interpretativos en sus partituras, tan necesarios para alcanzar una ejecución adecuada. Con ello, pudiera pensarse, incluso, que pretende dar margen a la creatividad del intérprete, lo cual no descarto; sin embargo, en muchas ocasiones estas indicaciones son imprescindibles para el claro manejo de texturas, en suma, orientar un discurso coherente con la idea primigenia del autor. Esto constituye, en sí, un problema que requiere un proceso de investigación, en aras de contar con una partitura más explícita, donde el intérprete pueda encontrar detalles referentes a los parámetros interpretativos como son: dinámica, fraseo, articulación, entre otros. De ahí que la pregunta que originó mi investigación es: ¿cómo construir una partitura del ciclo *Tres Sonatas Dantescas* para piano del compositor costarricense Marvin Camacho, que contribuya a su adecuada interpretación?

En mi propósito manejo la hipótesis de que, para interpretar debidamente la música de Camacho, es indispensable comprender de manera holística su imaginario sonoro. A partir de ello, me planteo como objetivo general realizar una propuesta interpretativa del ciclo dantesco, del cual se derivan tres objetivos específicos: primero, realizar un acercamiento a la auralidad creativa del compositor; segundo, determinar los elementos que distinguen su técnica compositiva en las *Tres Sonatas Dantescas*; y tercero, ejecutar una propuesta de edición crítica de las tres partituras.

La obra del compositor ha suscitado frecuentes acercamientos por parte de diversos intérpretes durante la última década, fundamentalmente europeos y americanos; no así las investigaciones académicas en torno a su obra, con un enfoque similar al que me propongo realizar sobre el ciclo dantesco. A la fecha de este estudio, Susan Campos ha sido la investigadora que más ha escrito sobre el compositor y su obra desde un enfoque primordialmente filosófico, no desde la interpretación. No obstante, se ha convertido en un referente esencial para emprender mi investigación.

Todo ello justifica la pertinencia del presente ejercicio académico, en tanto acude a la necesidad de contar con una partitura enriquecida por el editor, en este caso intérprete asiduo a la obra del autor. La edición crítica de una partitura no es la digitalización literal de un manuscrito, como tampoco la reconstrucción de algún pasaje turbio o extraviado en el papel. El ejercicio del editor requiere de una postura crítica ante el texto, que cuestione y ofrezca soluciones debidamente justificadas, que detecte posibles errores u omisiones por parte del autor y proponga nuevos enfoques interpretativos de la obra.

A partir de estos postulados, el primer capítulo presentará el Estado de la cuestión y, por ende, el diálogo entre las fuentes consultadas, mientras que el segundo abordará los

procedimientos metodológicos a seguir durante la investigación. Por su parte, el tercer capítulo se enfocará en realizar un acercamiento al compositor y la obra en cuestión desde la antropología aural, dentro del cual serán incluidos los procedimientos técnicos a los que acude Camacho para construir su discurso sonoro.

El cuarto capítulo lo dedicaré a realizar la propuesta de edición crítica de las partituras, de manera que sirva como primer referente de este tipo sobre las obras investigadas.

Posteriormente, expondré las conclusiones a las que he llegado luego de la disertación, las cuales permitirán vislumbrar si se pudo sustentar la hipótesis planteada al inicio, así como obtener una investigación que provea a los futuros intérpretes las herramientas necesarias para abordar adecuadamente la obra del compositor.

Toda investigación académica constituye en sí misma una voz dentro de un canon que, mientras más abundante sea, mayores aportes ofrecerá al objeto de estudio. Es por ello que, como parte de mis conclusiones, plantearé los caminos futuros que pueden desarrollarse y aquellas lagunas que aún persisten en el estudio de la obra del compositor, las cuales merecen acercamientos similares al presente.

CAPÍTULO 1: ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el acercamiento cotidiano al texto musical, los intérpretes nos preguntamos con frecuencia cómo debe ser interpretada la obra del compositor que estamos trabajando, más aún si nos enfrentamos a una partitura de reciente creación. En la actualidad tenemos mayor conocimiento de las características estilísticas de los creadores del pasado y contamos con una tradición interpretativa construida por los grandes maestros del siglo XX. Si, como es mi caso, el intérprete dedica gran parte de su quehacer al estudio, ejecución y difusión de la música contemporánea mediante la colaboración directa con los compositores, sus interrogantes no serán tan abrumadoras.

En ese afán por comprender y dimensionar las cualidades intrínsecas de la obra, contar con las opiniones del propio autor es un peldaño ganado, ya que nuestro objetivo siempre será alcanzar una interpretación adecuada y debidamente fundamentada o, en el mejor de los casos, que constituya un referente para futuros ejecutantes. Precisamente, esta es una característica recurrente desde que, en la pasada centuria, comenzó a desaparecer la figura del compositor/intérprete como una misma persona, sustituyéndose así por el binomio colaborador que apuesta por enriquecer la creación desde dos perspectivas afines.

Estas colaboraciones me han permitido solidificar un trabajo junto al compositor costarricense Marvin Camacho. Volver constantemente a su obra me ha permitido identificarme con su lenguaje que, aunado a un vínculo personal estrecho, ha propiciado que hoy dedique mi tema de investigación a sus *Tres Sonatas Dantescas* para piano, con el objetivo de realizar una propuesta interpretativa de las mismas.

El reconocimiento que ha alcanzado el compositor en los últimos años, respaldado por los continuos estrenos y reposiciones de sus obras en diferentes partes del mundo, no ha estado acompañado por estudios profundos de carácter musicológico, aunque existen documentos que contienen acertadas opiniones respecto a su obra como creador. Para desarrollar mi investigación tomaré en cuenta dichos estudios. Sin embargo, ellos no son suficientes para establecer un marco teórico-conceptual completo. Por tanto, he acudido también a textos relacionados con los objetivos planteados anteriormente.

Antropología aural

Mi primer propósito se enfocará en realizar un acercamiento al compositor y la obra objeto de estudio desde la antropología aural, disciplina que intenta descifrar la génesis y comportamiento de la resultante sonora, manifestándose mediante la generación de comunicación audible por parte del cuerpo. Dentro de la literatura dedicada al tema he consultado: “Hacia una ontología musical orientada a la acción o dinámica performativa comunitaria, colaborativa y creativa” (2015) de Sebastián Tobías Castro, “La escucha múltiple” (2013) de Juan-Gil López Rodríguez, “Ontología orientada por la acción y corporeidad en el aprendizaje musical: limitantes asociadas a los modelos de formación del músico profesional” (2013) de las autoras Isabel Martínez y Mónica Valles, “Reseña Erlmann, Veit. 2010. *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*” (2013) de César Colón-Montijo, “La obra de arte musical: hacia una ontología de la música” (2010) de Jorge Martínez Ulloa, “El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano” (2007) de Norberto Cambiasso y “El lenguaje del cuerpo durante la interpretación” (2006b) de Jane Davidson. Estos textos tratan el tema de la auralidad desde una perspectiva múltiple, ya que no sólo se refieren a los elementos que dan lugar a la obra de arte, sino también a cómo es percibida mediante el

ejercicio performativo del intérprete. En este sentido, la auralidad de la obra se encuentra en constante reconstrucción, mientras más representaciones se realicen sobre ella.

El estudio aural está estrechamente vinculado a la hipótesis que sostengo en esta investigación, por ello, es necesario acudir a las publicaciones que sobre el compositor se han realizado. Algunas de ellas dan cuenta de una visión holística reflejada en su obra, como es el caso de las publicaciones realizadas por Susan Campos, asidua estudiosa y colaboradora del compositor: “Piano Ritual de Marvin Camacho” (2016), “Aerofónicas demiúrgicas” (2015), *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana. Poiésis de un imaginario cultural* (2014a), “¿Arqueologías sonoras del presente?” (2014b), “Siete Haikus para un instalar-Ser sonoro” (2013a), “Concierto Iniciático: colonizando el canon” (2013b) y “Marvin Camacho: Salmos cotidianos en tiempos de incertidumbre” (2013c).

El valioso aporte de Campos acerca de Camacho y su música radica en que sus estudios son los únicos hasta el momento que generan un criterio filosófico, en ese afán por superar las teorías de análisis musical pretéritas para enfocarse en los códigos que generan ambos, autor y obra. Sus textos abordan, indistintamente, las diferentes facetas del compositor: su búsqueda por la recreación del imaginario sonoro heredado de las culturas ancestrales, la constante ritualidad presente en su obra, la corporalidad, la *poiésis*¹, su recurrente vinculación de la música y la poesía, entre otros tópicos de interés.

La preferencia de Camacho por la poesía y la literatura en general es una característica fundamental para comprender la influencia que ha ejercido en su práctica creativa. Al estar basado el ciclo dantesco en *la Divina Comedia* (1304-1321) de Dante Alighieri (1265-1321),

¹ *Poiésis* proviene del griego *ποιέω*, como hacer o crear. Debe entenderse aquí como el resultado de la aprehensión que hace un creador sobre la obra de otro creador, pero esta vez ofreciendo una producción propia, original, perdurable.

tuve que consultar algunas publicaciones dedicadas al diálogo entre la música y la poesía. En este sentido, “Literatura y Música” (2013) de Esther López Ojeda ofrece un recorrido integral acerca de la relación entre ambas manifestaciones a lo largo de la historia y cómo se han dado los cambios, en tanto fueron ponderadas en cada etapa de forma diversa, una sobre la otra. Aunque en las *Tres Sonatas Dantescas* no podemos hablar de intertextualidad, ya que no se trata de música cantada, fue importante esclarecer algunos términos estudiados en cuanto a la relación entre un texto base y una composición musical. Por ello, consulté además “La metáfora del silencio y el silencio como metáfora” (2015) de Carlos Castro, “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX” (2005) de Yvan Nommick y “Hacia una definición borgeana de la literatura: Dante y la ‘Divina Comedia’” (1995) de Carlos Ardaín.

En este sentido, Campos (2013c) sostiene que pensar la música del compositor demanda una escucha atenta donde convergen varias voces dentro de un mismo imaginario sonoro. Para Campos esta polifonía tiene su génesis en la vivencia personal de Camacho a partir de un espacio circundante heterogéneo, resultado de la multiplicidad de factores que se reflejan en su obra, como la diversidad de culturas y filosofías humanas. Se refiere aquí a los factores musicales y no musicales que contribuyen a la comprensión del texto, más allá de la notación en sí.

Nommick (2005) apoya este particular a través del concepto de genética musical, enfatizando en la necesidad de rehacer una partitura desde el mismo momento de su nacimiento hasta que logra su forma más acabada de realización. Para ello se hace necesario cotejar y analizar todos los documentos existentes en relación a la misma: impresos, audiovisuales, obras plásticas, entre otros. El autor afirma que su estudio contribuirá a conformar una concepción propia de la obra en cuestión.

Cuando Camacho dedica su ciclo de *sonatas* a una obra maestra como la *Divina Comedia*, evidencia su interés personal por recrear desde otra manifestación artística un texto que encierra en sí códigos que necesariamente deben ser estudiados. Nommick afirma que cuando un compositor indaga en la obra de otro creador y deja constancia escrita de dicho análisis, el texto resultante podría ser tomado como un documento *poiético*, ya que nos ofrece información acerca de su recepción de la obra de otro autor, así como también de sus propias preocupaciones artísticas.

Como parte de mi estudio aural, propongo determinar cuáles son los elementos que conforman la técnica escritural de Camacho. Aunque no busco con ello definir su estilo compositivo, sí me apoyo en los postulados defendidos por Jean LaRue en su libro *Análisis del estilo musical* (2009). El autor plantea que la definición del estilo de una obra puede definirse a partir de la selección de unos elementos que son propios en la construcción del discurso, los cuales pueden conformar un movimiento o estructura formal. LaRue valida que el estilo del compositor se puede describir, además, tomando en consideración la estadística derivada del uso preferencial de dichos elementos y procedimientos musicales.

Sobre este particular, Ekaterina Chatski dedica un apartado a Camacho en el libro *Música académica costarricense. Del presente al pasado cercano* (2012). La autora menciona algunos elementos que distinguen la labor creativa del compositor, entre ellos, los gráficos no tradicionales utilizados por él en su primera etapa, así como la base armónica que aparece en varias de sus obras. Si bien este texto forma parte de los pocos acercamientos realizados en torno a la música de Camacho, no profundiza en los aspectos que expone, en tanto se convierte en una enumeración de recursos, sin ahondar más allá de graficarlos con fragmentos de las partituras.

Edición crítica de una partitura

El texto musical es el primer documento con el cual tienen contacto los intérpretes, ya que el estudio posterior es el que va encaminado a profundizar en el compositor y la obra en cuestión. Por ello, considero necesario realizar una edición crítica de la partitura, donde quede reflejada mi propuesta interpretativa. Este tipo de ediciones tiene tres objetivos importantes dentro de la rama musical: primero, favorecer una ejecución adecuada de la obra; segundo, proveer los elementos que permitan un acercamiento desde el campo de la investigación musicológica; y tercero, propiciar el canon que se genera de una misma obra a partir del ejercicio crítico por parte de varios editores.

El editor crítico debe asumir un postulado firme y lógico a partir de una posición, precisamente, crítica ante la obra, es decir, cuestionar el texto musical. Para abordar ese proceso, consulté: “Propuesta para la edición de la obra ‘Trío Cervantino’ (2008) del compositor cubano Juan Piñera (n. 1949)” (2015) de Dianelys Castillo, “¿Editores de partituras en Cuba?” (2013) de Karina Rumayor, *La edición crítica de música: Historia, método y práctica* (2008) de James Grier y “La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano” (2006) de Juan Francisco Sans.

Grier (2008) defiende que la edición crítica es el principal vehículo impreso a través del cual es comunicada la música al receptor y que su propósito ha de estar encaminado a transmitir el texto que mejor ilustra la evidencia histórica de las fuentes tomadas en consideración para llevarla a buen término. Por su parte, Sans (2006) sostiene que la edición musical es una de las principales herramientas para realizar los estudios musicológicos, en tanto, la difusión de las partituras constituye el sustento referencial para otras ramas fundamentales como la historia de la música y la teoría. Por consiguiente, las ediciones críticas han de ofrecer todos los detalles

incluidos por el editor, de manera que los futuros intérpretes puedan distinguir dichos criterios editoriales frente a la propuesta primigenia del compositor. Asimismo, si se tratase de una obra que ha sido abordada por diferentes editores, sus posteriores ejecutantes podrán, pues, ejercer un criterio de pertinencia por una u otra.

Por último, en su tesis de maestría, Castillo (2015) afirma que los apuntes de los tres intérpretes que estrenaron la obra –y a los cuales está dedicada- son el eje fundamental para desarrollar su propuesta de edición crítica. El trabajo realizado tuvo la anuencia perenne del propio creador, por lo que su investigación parte de un trabajo colaborativo entre compositor e intérprete/editor, similar al que realizó junto a Camacho y sus *Tres Sonatas Dantescas*.

Como apoyo a lo anterior, es indispensable acudir a textos relacionados con la práctica interpretativa, en aras de solidificar conceptos concernientes a los aspectos técnicos y musicales que se cuestionarán en el texto objeto de estudio. Por esta razón, consulté *La música como concepto* (2007) de Robin Maconie, *Interpretación. Del texto al sonido* (2007) de Gerhard Mantel y un grupo de publicaciones compiladas por Jonh Rink en *La interpretación musical* (2006), cuyos autores son: Eric Clarke, Jane Davidson, Jonathan Dunsby, Elaine Goodman, Peter Hill, Peter Johnson, Colin Lawson, Raymond Monelle, Stefan Reid, Janet Ritterman, Elizabeth Valentine, Peter Walls, Aaron Williamon y el propio Rink. En dichas publicaciones se tratan aspectos fundamentales de la interpretación como son el fraseo, las articulaciones, las intensidades sonoras o dinámica, pero también hacen referencia a la interpretación histórica, cómo llevar los códigos manejados en una partitura al hecho sonoro, entre otros temas de gran valía para poder emprender mi ejercicio crítico.

Tomando como punto de partida las propuestas bibliográficas comentadas anteriormente trazaré el camino a seguir en mi investigación, con el objetivo de poder concretar una propuesta interpretativa de las obras en cuestión.

CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA

Para cumplir con el objetivo general y los objetivos específicos que me he trazado en la investigación, acudiré al Archivo Histórico Musical (AHM) de la Escuela de Artes Musicales (EAM) de la Universidad de Costa Rica (UCR), ya que el 2 de noviembre de 2015 Marvin Camacho hizo entrega parcial de sus documentos manuscritos en calidad de custodia, donde se encuentran a disposición de investigadores e intérpretes que deseen estudiar su obra². Desde ese momento, la institución realiza un proceso paulatino de catalogación y resguardo de las partituras.

Estos documentos constituirán mi fuente primaria, ya que en ellos han quedado plasmadas, no sólo la notación original de las obras, sino también algunas indicaciones de *tempo*, carácter, dinámicas, articulaciones y agógicas preferidas por el compositor. Contar con los manuscritos me permitirá, además, conocer la práctica escritural del autor; me refiero aquí, específicamente, a analizar hasta qué punto Camacho detalla los elementos que necesita el intérprete para realizar una adecuada ejecución.

El trabajo directo con el compositor me ha permitido conocer que los movimientos de estas *sonatas* se basan en un pasaje específico de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, los cuales han sido explicitados únicamente en los dos primeros movimientos de la *Sonata dall'Inferno* (2007) y en el tercer movimiento de la *Sonata dall'Paradiso* (2012), quedando ausentes en el resto de las partes del ciclo. Durante el proceso de trabajo conjunto, he constatado que Camacho prefiere algunos de ellos, indistintamente, en idioma castellano o italiano, de acuerdo a la sonoridad que desprende cada lengua y que resultan de inspiración para él. Por lo anterior, se hace necesario consultar, al menos, dos ediciones de este clásico literario, una en cada idioma. Debo aclarar que mi estudio no considera que estos textos remitan a una supuesta

² “Compositor donó partituras a Archivo Histórico Musical de la UCR” (2015) de Andrea Marín Castro.

intertextualidad presente en las obras musicales, ya que no se trata de una partitura vocal-instrumental, ni siquiera el compositor exige que los textos sean declamados por el intérprete, sino que constituyen una pauta a considerar.

Todo acercamiento a un compositor y su obra debe iniciarse con una contextualización histórica que ahonde en las influencias más significativas recibidas desde su vida y entorno personal, de manera que contribuya a descifrar algunos elementos relacionados con la genética musical que plantea Nommick (2005). El concepto de genética musical se enfoca hacia aquellos datos que contribuyen a entender los motivos que llevan al autor a su acto creativo, así como a los documentos musicales y no musicales relacionados con la obra objeto de estudio³. Es por ello que, además de realizar la contextualización histórica y comentar las principales influencias recibidas por el compositor, acudiré a dos materiales audiovisuales realizados por José Pablo Porras, que forman parte de los primeros álbumes monográficos de Camacho, *Rituales y Leyendas* (2012) y *Salmos Cotidianos* (2013).

En el primero fue incluido el video arte *Los 7 Haikus* (2012), donde el propio compositor interpreta su obra para piano *Siete Haikus* (2010), graficada con imágenes de los entornos en los cuales desempeña su vida personal y profesional: Barva de Heredia (su pueblo natal), Turrialba (su sitio principal de creación) y la UCR (donde desempeña su labor docente como profesor catedrático). El segundo álbum contiene un documental homónimo, que cuenta con una entrevista realizada al compositor, en la cual expresa algunas características fundamentales de su trabajo creativo y aspectos de su filosofía de vida.

De acuerdo con el primer objetivo específico, considero que el acercamiento al compositor y su ciclo dantesco desde la antropología aural es primordial, ya que contribuirá a entender las razones que le han llevado a componerlo, así como las principales influencias que ha

³ “La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX” (2005).

recibido a la largo de su vida. Tras varios años de interpretar y escuchar la música de Camacho - tanto su repertorio pianístico, como el escrito para diversas formaciones de cámara, coro, sinfónico y sinfónico-coral-, me he percatado de que recurre a varios elementos que le son propios. Podría interpretarse, quizás, como una necesidad de acudir a ellos o bien como una forma particular de plasmar a través de su obra los códigos que él mismo maneja como parte de una filosofía de vida. Es por ello que, en el estudio acerca de la auralidad creativa, detectaré los diseños recurrentes en sus tres *sonatas*. Ello contribuirá a determinar los elementos que caracterizan su técnica compositiva en el ciclo dantesco.

La metodología para abordar este análisis se basará en la observación exhaustiva del texto musical, ya que sólo éste puede aportar los insumos necesarios con tal fin. Mi interés por evidenciar dichos elementos se basa en el hecho de que Camacho los utiliza constantemente y los mismos conforman ese sello identitario que debe poseer cada creador cuando logra que el receptor lo identifique con sólo escuchar su música.

Dicho estudio constituirá una base fundamental para emprender la propuesta de edición crítica de la partitura, ya que es ésta la primera con la cual tiene contacto el intérprete. Este tipo de ediciones deben partir del texto primigenio y aportar un punto de vista complementario al del compositor. En tal sentido, la colaboración directa con el autor constituirá una herramienta fundamental, ya que toda la propuesta plasmada en ese capítulo de la investigación contará con la anuencia de Camacho. Considero que este aspecto es de vital importancia, en tanto se convertirá en un documento de obligada referencia para estudios posteriores que realicen otros ejecutantes.

En todo acercamiento a una obra, el deseo del intérprete es el de poder contar con la mayor cantidad de detalles posibles que le ayuden a lograr una versión adecuada de la misma.

Por esta razón, los criterios editoriales que manejaré en mi propuesta se complementarán con los de Camacho, para lograr una partitura más detallada al respecto. Además, incluiré los pasajes extraídos de la *Divina Comedia* en aquellos movimientos donde el compositor no los haya expuesto en su primera partitura, según lo que comenté al inicio de esta disertación.

Al ser Camacho docente de la UCR y uno de los compositores más destacados de la escena costarricense actual, cuya obra ha sido interpretada en países de América, Europa y Asia, considero necesario realizar una búsqueda en el AHM de dicha institución para conocer si alguna de sus partituras ha sido editada y publicada como parte de la colección *Patrimonio Musical Costarricense*. En la última década, profesores de la EAM se han dado a la tarea de editar y publicar obras de compositores nacionales, sin embargo, no tengo conocimiento de que Camacho haya sido tomado en cuenta para formar parte de estas investigaciones. Es por ello que recurriré a las bases de datos del AHM para aclarar mi duda al respecto y, en caso contrario, saber específicamente si la(s) obra(s) publicada(s) pertenecen a su catálogo pianístico. De momento, la propuesta de edición crítica de las *Tres Sonatas Dantescas* que realizaré en el presente estudio constituye el primer interés en abordar desde esta perspectiva una obra suya para piano.

Además de las fuentes comentadas en el capítulo anterior, mi estudio se complementará con los testimonios de Camacho, mediante una entrevista que realizaré oportunamente, una vez encaminado el mismo. El cuestionario indagará en aquellos aspectos que no hayan sido revelados hasta el momento en las investigaciones de otros autores y que sean necesarios para validar la hipótesis y alcanzar los objetivos planteados en un inicio. De igual forma, las *sonatas dantescas* cuentan con varias interpretaciones en video disponibles en línea, donde pianistas de diferentes países muestran sus propuestas interpretativas. Estos archivos audiovisuales me permitirán experimentar una percepción propia de las obras en calidad de receptor, pero también apreciar

cómo han sido avistadas por otros intérpretes y de qué manera abordan el discurso planteado por el compositor.

Por último, el trabajo final contendrá mi grabación fonográfica de las obras, en tanto archivo que dará cierre al proceso de investigación. De esta manera, la propuesta interpretativa no quedará solamente por escrito, sino que aquellas personas que la consulten puedan contar, además, con el registro en audio de la misma. A ello, debo añadir que para un intérprete es de vital importancia dejar un documento sonoro de su desempeño, pues forma parte de su legado a la posteridad. El compositor existirá siempre que se cuente con sus partituras, mientras que el intérprete depende en gran medida de la grabación en audio o video para dejar constancia de su ejercicio práctico. En este sentido, el registro fonográfico de las *Tres Sonatas Dantescas* será el aporte final al proceso de la presente investigación.

CAPÍTULO 3: UN ACERCAMIENTO A LAS *TRES SONATAS DANTESCAS* DESDE LA ANTROPOLOGÍA AURAL

En este capítulo de la investigación pretendo realizar un acercamiento a las *Tres Sonatas Dantescas* de Marvin Camacho desde la antropología aural. Este ciclo de partituras constituye el único que el autor ha dedicado hasta el momento al género *sonata* dentro de su catálogo pianístico, como también a la *Divina Comedia* de Dante Alighieri como obra literaria base⁴.

La antropología aural se dedica a estudiar la escucha no sólo con los oídos, sino también con el cuerpo y su vibración, una escucha entendida como el re-sonar del compositor a través de su obra. Por ende, su objetivo se enfoca en la búsqueda de la resultante sonora mediante la generación de comunicación audible por parte del cuerpo. Los estudios más recientes se han enfocado, no sólo en analizar al compositor y la obra de arte, sino también al proceso mediante el cual se plasma el ejercicio performativo de los intérpretes y su contribución a la conformación de un discurso/vibración sonora de la obra en cuestión.

Mi interés por este ciclo de partituras se remonta al año 2008, cuando interpreté la *Sonata dall'Inferno* (2007). En 2009, durante una de mis visitas a Costa Rica, insté a Camacho a completar el ciclo, pues en principio no tenía pensado dedicar una *sonata* a cada una de las partes o cánticas de la *Divina Comedia*. Fue así que, en 2010, compuso la *Sonata dall'Purgatorio* y, en 2012, la *Sonata dall'Paradiso*. En este sentido, el presente acercamiento tiene un carácter eminentemente autoetnográfico, ya que parte de la experiencia personal directamente con el compositor y la obra artística.

Para ello, me he planteado tres preguntas: la primera, ¿por qué Camacho se interesa en la *Divina Comedia* para concebir este ciclo para piano?; la segunda, ¿qué recursos de composición emplea para recrear los pasajes tomados por él de la obra de Dante?; y la tercera, ¿qué elementos

⁴ Para ello, he estudiado el catálogo general del compositor, consultado en: <http://www.marvincamacho.com/catalogo>

de ritualidad utiliza Camacho en su obra? Estas preguntas de investigación son sólo el comienzo de este proceso de inmersión en el análisis antropológico de la partitura, las cuales irán guiando el camino a seguir.

Cuando un compositor inicia su proceso creativo, los sonidos llegan a su mente materializados, es decir, esa materia sonora que escucha le remite a un instrumento específico - entiéndase instrumento no en solitario, sino como herramienta sonora. Desde la Grecia antigua, dichos instrumentos fueron entendidos como tecnología, precisamente, como el artefacto del cual se vale el creador para materializar sus ideas sonoras primigenias, que sólo se encuentran en su mente.

El piano ha acompañado a Camacho desde sus inicios en la música, en su natal Barva de Heredia. Fue desde este instrumento donde concibió sus primeras obras, de las cuales hoy sólo se conservan algunas, en el Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica (UCR)⁵. Camacho utiliza el piano como base para crear sus obras dedicadas a diversos formatos de cámara o sinfónico. Por esta razón, propongo considerarlo como el artefacto tecnológico que el compositor emplea, cual herramienta indispensable que le permite materializar su imaginario sonoro; de ahí que no resulte extraño que su ciclo dantesco fuera escrito para el piano.

Principales influencias plasmadas en su obra creativa

Para poder conocer cómo se construye la auralidad creativa de Camacho es necesario hurgar en su historia de vida, ya que un cúmulo de influencias vivenciales puede dar respuesta al interés que mostró en la obra de Alighieri. Los datos que aportaré a continuación son el resultado de una estrecha relación personal con el compositor, de largas conversaciones y momentos de

⁵ El 2 de noviembre de 2015, Marvin Camacho donó sus documentos manuscritos al Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica, en calidad de custodia. Hasta el momento, es el primer compositor costarricense vivo en resguardar su patrimonio original en dicha institución.

reflexión mutua, como también de mi acercamiento constante a su catálogo musical de forma íntegra. Una entrevista que le realicé, el 11 de junio de 2016, apoya mis siguientes afirmaciones.

Camacho nació y creció en un entorno familiar que practicaba la fe católica. Su abuelo materno, Antonio -que constituye aún después de su muerte en 1990 la figura paterna del compositor-, fue de quien recibió la mayor influencia cristiana. Hoy en día, Camacho asegura no estar aferrado a una religión específica, sin embargo, se considera un creyente fiel. Toda religión la conforman diversos comportamientos rituales, que constituyen la rutina diaria de sus practicantes. Dentro de esos rituales comunes, son muy conocidos aquellos que marcan la iniciación y el ascenso jerárquico –en el caso de quienes deciden adentrarse más-, otros dedicados a diversas festividades y/o adoraciones a sus deidades, así como los rituales de sacrificio en honor a las mismas, por solo citar unos pocos.

De su abuelo, el compositor también recibió el apego a la tierra y la naturaleza en general, ya que su procedencia está estrechamente vinculada al campo. En la década de 1980, durante sus estudios en la UCR, Camacho fungió como asistente de Jorge Luis Acevedo, entonces Decano de la Facultad de Bellas Artes (FBA), con quien emprendió varios acercamientos a las comunidades aborígenes costarricenses con el fin de realizar trabajos de campo enfocados a la investigación etnomusicológica. Las culturas primigenias del continente americano en general, como pocas, tienen en la naturaleza a sus deidades principales. El conocimiento profundo de los comportamientos naturales constituye hasta la actualidad el bregar diario de estas comunidades.

Dichos recorridos y semanas de convivencia con los aborígenes costarricenses, marcaron la obra creativa de Camacho, en ese intento recurrente por reinventar el imaginario sonoro de las culturas primigenias. Quizás, el amor por la tierra, la naturaleza y la sabiduría que recibió de su

abuelo materno, conformaron en él una predisposición frente aquello que percibió de la población bribri, por ejemplo.

Asimismo, el ritual como elemento propio de todas las culturas existentes ha sido una práctica muy atractiva que muchos compositores han tomado para recrearla a través de sus obras. Camacho no es la excepción. Él ha reinventado, no sólo el imaginario de la comunidad bribri, sino que el ritual ha estado presente, incluso, en su acción cotidiana. Por ello, encontramos en su catálogo obras que tienen en el ritual un punto de referencia directo: *Chamánicos* para piano a cuatro manos (2000); *Ceremonial* para violín, violonchelo y piano (2002); *Ritual No. 1* para violín, clarinete y piano (2010); *Concierto No. 1 “Iniciático”* para piano y orquesta (2012)⁶; *Ritual No. 2: In situ* para piano y cuarteto de cuerdas (2016); y los títulos que dio a tres de sus álbumes fonográficos, *Rituales y Leyendas* (2012), *Salmos Cotidianos* (2013) y *Piano Ritual* (2016); por sólo citar algunos ejemplos.

De igual forma, la literatura ha sido otra de las pasiones de Camacho. En su página web pueden descargarse sus poemarios *De amor y deseo* (2004), *Mono a cuadros* (2007) y *Viajes. Siete poemas caminando México* (2008). Además, su tercer disco monográfico, *Las memorias de Sibö* (2015), está conformado por nueve historias o memorias escritas por él a partir de su contacto con las comunidades aborígenes⁷. Al repasar su catálogo autoral, encuentro que en muchas de sus obras Camacho exige la declamación de un texto, incluso, en formatos instrumentales donde no necesita contar con un cantante profesional que se encargue de ello. Tal es el caso de *Tres Quijotadas de un Hidalgo* para piano (2009); *Siete Haikus* para piano (2010); *De profundis. Concierto para trío y orquesta* (2011); *Canto a Whitman* para fagot y banda sinfónica (2011); *Concierto No. 1 “Iniciático”*; *Salmo No. 1 “De la sabiduría del Rey Salomón”*

⁶ Obra por la cual obtuvo el Premio Nacional en Composición Aquileo Echeverría (2012).

⁷ Recuperado de <http://marvincamacho.com/poesia/>

para orquesta (2013)⁸; *Sinfonía No. 3 “Introspección”* (2017) y *Concierto Guajojó en tres cantos* para clarinete y cuerdas (2017).

Dentro de las mismas, Camacho tiene dos maneras de presentar el texto: la primera, mediante la alternancia entre la voz del solista y el resto de la orquesta -que responde a la usanza del rezo colectivo-, sin que el contenido del texto deba entenderse necesariamente; y la segunda, directamente con el rezo colectivo, esta vez sin la alternancia con la voz solista. Camacho afirma que esta última práctica es un recurso con el que pretende evocar las oraciones grupales que se practican en las iglesias, donde el cura declama un verso, que luego es continuado por los feligreses⁹.

Sin embargo, esas no son las únicas obras que contienen textos literarios, encontramos también aquellas que sí recurren a la voz educada profesionalmente para su ejecución. Nótese que la mayoría de los títulos hacen referencia a la religión católica: *Un hombre llamado Don Quijote* para soprano y orquesta sinfónica (2010); *Cantata Salmos Cotidianos* para soprano, barítono, coro mixto, coro de niños, piano, cuerdas y percusión (2012); *Salmo No. 3 “La voz de San Juan”* para orquesta sinfónica, con intervención de una soprano (2014); *Te Deum y Poema* para mezzosoprano, narrador, coro mixto y orquesta (2014); y *Oratorio de Navidad* para soprano, contralto, tenor, barítono, coro mixto, coro de niños y orquesta (2014); entre otras. De esta forma, puede entenderse su gusto por la literatura y su necesidad de imbricar ambos lenguajes (literario y musical) en una misma obra, además del carácter religioso que muchas de ellas merecen. La procedencia de estos textos es diversa, pues Camacho acude a poetas latinoamericanos, a la liturgia, a las culturas aborígenes o a sus propios poemas.

⁸ Obra por la que obtuvo el Premio de la Asociación de Compositores y Autores Musicales de Costa Rica (ACAM), en 2016, a partir de su inclusión en el álbum *Tiempos* de la Orquesta Sinfónica de Heredia.

⁹ Entrevista realizada por el autor, el 11 de junio de 2016.

De igual forma, el autor ha recurrido a textos literarios para concebir obras que no necesariamente exigen partes declamadas o cantadas, como es el caso de las dos primeras de las *Tres Quijotadas de un Hidalgo* y las *Tres Sonatas Dantescas*, las cuales tienen un texto descriptivo al inicio de cada movimiento. A lo anterior, debo añadir que Camacho se ha sentido atraído por otros autores, a quienes ha dedicado sus partituras. Tal es el caso de: Federico García Lorca, mediante su *Homenaje a García Lorca* para piano (2002); Jorge Debravo, con su *Canto a Debravo* para coro mixto y piano (2010); Nicolás Guillén, a través de *Preludio y Canto Negro* para ensamble de percusión (2011?); u otros personajes de la historia como Martin Luther King, con su *Homenaje a Luther King* para flauta, clarinete, viola y violonchelo (1986); San Agustín, con sus *Visiones de San Agustín* para piano (1990); Frida Kahlo, con su *Homenaje a Frida* para piano (2001); Rey Salomón, con su *Salmo No. 1 “De la sabiduría del Rey Salomón”*; y San Juan, con su *Salmo No. 3 “La voz de San Juan”*; por solo citar algunas. En el campo de las artes plásticas, encontramos su *Sinfonía No. 1 “Cuadros Orquestales”* (2006) y *Preludio de la Suite “La nave de los locos”* para piano (2014).

Todo este recuento permite entender las diversas fuentes devenidas en influencias fundamentales para que Camacho desarrolle gran parte de su catálogo autoral. Como puede apreciarse, dichas influencias están volcadas abiertamente en su música, lo que constituye un punto importante a la hora de conformarme una percepción propia de su auralidad creativa.

Las Tres Sonatas Dantescas: resumen de una cosmovisión creativa

Acudir a la obra de Alighieri ha sido una práctica recurrente por parte de otros artistas a lo largo de varios siglos, motivados, quizás, por ese enjambre de códigos que maneja el autor en su obra maestra. Tal es el caso, por ejemplo, del compositor húngaro Franz Liszt (1811-1886)

con *Después de una lectura de Dante: Fantasía casi Sonata* para piano (1849)¹⁰ o el escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) con sus *Nueve ensayos dantescos* (1982).

Al estudiar la relación entre literatura y música, las investigaciones recientes hacen referencia a los diferentes procesos de complementariedad que han sufrido ambas artes en el transcurso de varios siglos, partiendo de la decodificación de aspectos sígnicos y sus propias constituciones retóricas. Esther López Ojeda asegura que durante el Renacimiento, la literatura cobró un interés peculiar, en tanto la música tenía la función de concebir mediante los sonidos el contenido de las ideas y afectos extraídos del texto (López Ojeda 2013, 132). Esto dista mucho de lo que hoy conocemos como intertextualidad, ya que no se trata aquí de un texto musicalizado, donde ambas artes alcanzan, quizás, su mayor punto de imbricación.

Según plantea López Ojeda, la literatura ocupó desde sus inicios un lugar cimero en la valoración colectiva sobre las diferentes manifestaciones artísticas, no así la música, que carecía de un lenguaje comunicativo directo, capaz de transmitir emociones esclarecedoras a la audiencia. Sin embargo, en su descripción de los procesos de complementariedad entre dichas artes, la autora aclara que esas categorías valorativas fueron cambiando a partir del período decimonónico:

El s. XIX situó a la música en el punto más alto y comenzó a ser valorada como un arte capaz de expresar aquello que no se puede expresar con palabras. El Romanticismo encontró en la música el prototipo de la expresión de la libertad e incluso de la verdad, que trascendía lo sensorial y creaba un lenguaje autónomo libre de la limitación de la palabra; exaltaciones que también se realizaron durante el s. XX. (López Ojeda 2013, 133)

Precisamente, son éstos los presupuestos en los cuales sitúo la relación entre literatura y música de las obras objeto del presente estudio, incluso, porque es de las pocas con estas

¹⁰ Traducido por el autor del título original *Après une Lecture de Dante: Fantasia quasi Sonata*

características que no exigen la declamación de un fragmento del texto en el cual se inspira, como parte activa de su interpretación. La información aportada anteriormente confirma, además, que la literatura es un recurso del cual se vale Camacho para crear una obra de arte *poiética*, aspecto al que se refiere Susan Campos como parte de los cuatro lineamientos que deben tomarse en cuenta para el estudio de su obra:

1) El ritual como paradigma estético; 2) Las relaciones entre música y poesía en el pensamiento creativo del compositor; 3) El vínculo performativo entre el cuerpo del compositor y el piano, que conforma en mi opinión una “corpografía-composit[iv]a”; y, 4) El “giro etnográfico” y su vinculación con un “realismo mágico” dentro del imaginario sonoro y poiético del compositor. (Campos 2013a)

En este punto, puedo traer a colación la primera pregunta de investigación, ¿por qué Camacho se interesa en la *Divina Comedia* para concebir este ciclo para piano?, de la cual se desprende otra, ¿qué preocupaciones filosóficas y/o artísticas persigue el compositor con su creación? En tal sentido, Yvan Nommick plantea el concepto de genética musical, haciendo hincapié en todos aquellos documentos que den respuesta al por qué el compositor se interesó en la obra de otro autor para crear una propia:

[...] cuando un compositor estudia la obra de otro creador y hace constar por escrito su análisis, este texto puede considerarse igualmente como un documento *poiético*, porque nos aporta no sólo informaciones sobre su recepción de la obra de otro compositor, sino también sobre sus propias preocupaciones artísticas. (Nommick 2005, 794)

Tanto Campos como Nommick hablan de *poiésis* como el ejercicio de tomar una obra ajena, aprehenderla y recrearla en una nueva obra artística, en este caso propia. Es esto lo que ha hecho Camacho con su ciclo dantesco, una relectura de la *Divina Comedia*, arrojándola aquí como la apoteosis de un pensamiento que contiene puntos de encuentro con el documento base. El clásico literario constituye en sí mismo un camino de vida, pero también una preocupación constante sobre el comportamiento humano. A lo largo de este gran poema, su autor muestra un

profundo conocimiento de la religión católica y creencias filosóficas, a la vez que evidencia su fe en el hombre, la humanidad y la naturaleza. Precisamente, estas son algunas pautas que me indican un camino posible en aras de encontrar el por qué Camacho tomó como referencia el texto de Dante. Daniela Wirth Santtiz, en su artículo “El mensaje oculto de la *Divina Comedia*” (2016?), asegura que:

Según el propio Dante la Comedia puede ser leída en cuatro sentidos diferentes, estos cuatro sentidos coinciden, según Edy Mingunzzi en *El enigma fuerte. El código oculto de la Divina Comedia*, con los cuatro elementos y las cuatro causas aristotélicas: “el literal corresponde a la tierra y a la causa material, el alegórico al aire y a la causa formal, el moral al agua y a la causa eficiente, y el anagógico al fuego y a la causa final”. (Wirth Santtiz 2016?, 7)

Al leer esta afirmación, vinieron a mi mente las palabras de Camacho durante la entrevista presentada en el documental *Salmos Cotidianos* (2013) del realizador José Pablo Porras, donde expone las razones que le llevaron a utilizar su poema *Creo* en el *Salmo III* “*Credo*” de la *Cantata Salmos Cotidianos*, compuesta por él en el año 2012:

El *Credo* es eso, una confesión de fe. Sin embargo, nótese que en el *Credo* no uso todo el texto del *Credo* que se conoce litúrgicamente, sólo uso *Credo in unum deum* (Creo en un solo Dios). Y, paralelo a ello, utilizo uno de mis poemas: “Creo en la tierra, creo en el fuego, creo en el agua, creo en el aire, creo en los sueños”; porque al final de cuentas, esa es la realidad de Marvin Camacho. Creo en todo lo que la naturaleza nos ha dado, creo en la tierra, creo en el fuego, el agua, el aire y creo en los sueños; que al final de cuentas es lo que sostiene al ser humano desde que nace hasta que muere: seguir soñando y saberse soñando.¹¹

En estas fuentes encuentro la respuesta a mi primera pregunta de investigación, ya que en ellas percibo claramente la analogía que da al traste con los puntos comunes a los que hice alusión. De igual forma, sintetizan la influencia que han ejercido la naturaleza, la religión y la fe en el ser humano, al punto de plasmarla en gran parte de su obra creativa; de ahí que fuese

¹¹ Documental *Salmos Cotidianos*, incluido en su segundo álbum monográfico *Salmos Cotidianos* (2013).

necesario realizar el recuento histórico/vivencial presentado al inicio de este capítulo, así como su vinculación con el catálogo del autor.

Las *Tres Sonatas Dantescas* no fueron concebidas únicamente por el deseo implícito de Camacho de recrear el texto base, sino que la petición de un intérprete fue la causa que coadyuvó a iniciar el ciclo. En este caso, Flora Elizondo le solicitó componer una *sonata* para piano y fue entonces que, en el año 2007, vio la luz la *Sonata dall'Inferno*. Según el compositor, Elizondo estrenó sólo el primer movimiento, siendo mi interpretación del año 2008 el estreno íntegro de la misma¹². De igual forma, el primer registro fonográfico de esta obra fue realizado por mí en el álbum *Presagios* (2009), primer volumen de la colección *Memoria Musical Costarricense*, producida por el Decanato de la FBA de la UCR¹³.

En 2010, concibió la *Sonata dall'Purgatorio* que me fuera dedicada, cuyo estreno realicé el 23 de septiembre de 2011, en la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, La Habana, Cuba; durante la I Jornada de la Cultura Costarricense en Cuba. Finalmente, en 2012, la *Sonata dall'Paradiso* fue dedicada a Manuel Matarrita, quien la estrenó el 29 de agosto de 2012, en el Teatro Nacional de Costa Rica (TNCR)¹⁴. Hasta el momento, la única grabación registrada del ciclo completo se encuentra en el álbum *Piano Ritual* (2016), que presenté el 29 de octubre del mismo año, en el Foyer del TNCR. Ese mismo día realicé por primera vez la interpretación integral de las obras en un concierto público.

Camacho extrajo de las tres cánticas algunos fragmentos que llamaron su atención y sirvieron como referencia para la creación de cada uno de los movimientos de sus *sonatas*. Estos

¹² Esta afirmación fue realizada por el compositor en la entrevista que le hice el 11 de junio de 2016.

¹³ Esta grabación le valió a Camacho el Premio ACAM, en 2010.

¹⁴ El video se encuentra disponible en el canal de YouTube de Matarrita (https://www.youtube.com/watch?v=RJySC_ZH8fE). Puede apreciarse que el nombre inicial de la obra fue *Sonata del Cielo*, aspecto que será abordado en el capítulo 4 de esta investigación.

fueron preferidos por él, indistintamente, en idioma italiano o castellano. Emplear diferente origen lingüístico en una misma partitura no es una práctica inusual en el compositor, ejemplo de ello son también sus obras *Siete Haikus* (donde utiliza versos en castellano con frases de rituales aborígenes) y la *Cantata Salmos Cotidianos* (donde los textos litúrgicos en latín interactúan con los versos en castellano de varios poetas latinoamericanos, a mencionar: Mario Benedetti, Macarena Barahona, Sofía Rodríguez, Jorge Debravo, Armando Rodríguez y el propio Camacho).

Elementos distintivos de las *Tres Sonatas Dantescas*: construcción de una técnica creativa

Cuando escuchamos la música de algunos de los compositores que han trascendido a lo largo de la historia, determinadas características nos hacen saber que lo que apreciamos puede ser de la autoría de uno u otro. Lo primero que determinamos es el estilo -entendido como período histórico, con las particularidades que cada uno muestra-, para luego hurgar en las especificidades que definen a alguno de los compositores que vivió durante esa época. En este último paso, lo que intentamos identificar son aquellos elementos de los cuales se vale el creador para exponer su discurso: construcción melódica, desarrollo armónico, estructura formal, articulaciones y los diferentes diseños utilizados.

Sin embargo, la música escrita en el siglo XX y lo que va del XXI ha sufrido transformaciones a partir de su deseo de ruptura con la tradición heredada de siglos anteriores. Esto ha contribuido a que la creación moderna tomara diversas vertientes, siendo una de las más tradicionales la música concebida fuera de la tonalidad, como es el caso de Camacho.

Mi búsqueda estará orientada a determinar cuáles son los elementos distintivos del ciclo dantesco, en ese afán por exponer los recursos discursivos que aparecen periódicamente en su

práctica creativa. Considero importante realizar este procedimiento, ya que puede vislumbrar aspectos directamente relacionados con su técnica de composición, resultado de un proceso de asimilación, interiorización y conformación de un concepto sonoro propio, fácilmente identificable para el escucha. Jean LaRue se refiere a este tipo de estudio como una práctica eminentemente perceptiva, donde la partitura ofrece los elementos que valoraremos como propios:

[...] el estilo de una pieza [...] puede definirse como la elección de unos elementos sobre otros por parte del compositor, procedimientos específicos que le son propios en el desarrollo de un movimiento y de una configuración formal. [...] Por extensión, podemos también percibir el particular estilo de un grupo de piezas a partir del uso continuo de un mismo tipo de elecciones; por lo demás, el estilo de un compositor, considerado como un todo, puede también ser descrito en términos estadísticos a partir del uso preferencial que hace, con mayor o menor constancia, de determinados elementos y procedimientos musicales. (LaRue 2009, xii)

Apoyado en la última frase de esta cita de LaRue, la mayoría de los elementos que presentaré a continuación fueron utilizados por Camacho en su ciclo dantesco con cierta frecuencia, mientras que ponderaré otros por su significación implícita dentro del texto musical. Estos contribuyen directamente a la conformación del estilo de las partituras. Los presentaré a continuación sin tener en cuenta un orden jerárquico, respecto a la frecuencia de su empleo:

1) Disposiciones cerradas de acordes que conforman intervalos de cuartas y quintas entre sus sonidos extremos, a partir de un intervalo interno de segunda, el cual es utilizado por el compositor de forma aleatoria mediante sus modos menor o mayor. En dependencia de ello, el intervalo resultante entre la segunda y la nota superior del acorde puede variar entre una cuarta justa y una cuarta aumentada (ver la mano derecha en el ejemplo 1).

Esta disposición es mencionada por Ekaterina Chatski en el apartado dedicado a Camacho del libro *Música académica costarricense. Del presente al pasado cercano* (2012). La

autora se refiere a ella como “la base armónica” que utiliza el compositor, no sólo en obras para piano, sino también en otras para formatos de cámara donde el piano se hace presente (Chatski 2012, 228). Por su parte, el compositor asegura que en su época de estudiante conoció la cuarta tritono o cuarta del diablo, de sonoridad disonante; fue, justamente, esta característica la que llamó su atención y desde entonces comenzó a utilizar esta estructura de acorde en sus obras¹⁵.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows a right-hand part with a cluster of notes highlighted by a red box, and a left-hand part with a steady bass line. Dynamics include *f*, *pp*, and *f*. The second system shows a left-hand part with a cluster of notes highlighted by a red box, and a right-hand part with a steady treble line. Dynamics include *pp*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*.

Ejemplo 1: *Sonata dall'Purgatorio* / III. *Allegro energico* / compases 37-43

2) *Cluster*, ejecutado con ambas manos, generalmente, en el registro grave del piano.

Camacho utiliza este recurso de varias formas: primera, estático, donde la idea que busca es que el gran *cluster* vaya diluyéndose con quietud; segunda, tremolado, con la indicación pertinente (*cluster*/trémolo); o tercera, como parte de un pasaje percutado (ver ejemplo 2). De forma general, este elemento es empleado por el compositor como resumen del material planteado con anterioridad y, en algunos casos, como herramienta de enlace entre dos secciones.

El *cluster* es uno de los recursos que con mayor frecuencia utiliza Camacho. Mi hipótesis al respecto es que éste tiene como resultante un efecto sonoro disonante, como mismo ocurre con el primer elemento y otros que mostraré a continuación.

¹⁵ Entrevista realizada al compositor, el 11 de junio de 2016.

50

(8^{vb})

rit.

(8^{vb})

Ejemplo 2: *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 50-54*

3) Pasajes cromáticos, utilizado de diversas formas: primera, dentro de figuraciones rápidas, haciendo un giro ascendente y descendente entre dos notas que conforman un intervalo de sexta menor, el cual puede ser ejecutado por una sola mano o ambas en movimiento contrario (ver ejemplo 3); segunda, como parte de un acompañamiento de la mano izquierda, en diseño de octavas con figuraciones de negra o corchea; o tercera, en un diseño de octavas quebradas en ambas manos. Al igual que los elementos anteriores, el cromatismo se caracteriza por un resultado sonoro disonante, de ahí que el compositor utilice este recurso de diferentes formas.

2

p

f

p

f

Ejemplo 3: *Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo / compases 2-3*

4) Construcción melódica a partir de intervalos de segunda menor, cuarta aumentada o quinta disminuida (ver ejemplo 4). Estos intervallos son igualmente disonantes. Aquí puede apreciarse una variante diferente del gusto por este tipo de sonoridad por parte del compositor.

5) Una nota o acorde abierto repetido *ad libitum*, cual instrumento de percusión, generalmente ejecutada desde un *tempo* lento que va agitándose en *crescendo* hacia el centro del

elemento para luego regresar al *tempo* inicial mediante un *diminuendo* (ver ejemplo 5). Aunque en su *Sonata dall'Paradiso* lo emplea en una de las manos, cuando la otra está haciendo un diseño distinto, en las obras en las que aparece igual al ejemplo 5, lo hace dentro de un mismo compás sin indicación de métrica, de ahí que la sugerencia sea *ad libitum*.

Ejemplo 4: *Sonata dall'Purgatorio* / II. *Andante poco agitato. Calmo espressivo* / compases 52-61

Ejemplo 5: *Sonata dall'Purgatorio* / I. *Moderato misterioso* / compás 68

Si observamos la construcción de este recurso, podemos encontrar que los sonidos que lo conforman tienen una distancia interválica de novena: una octava, a cuya nota superior se le añade un intervalo de segunda menor para conformar la novena. Sin embargo, en otras obras del compositor este intervalo en la parte superior del acorde disonante puede ser de segunda mayor. Por deducción, Camacho la construye utilizando sólo las teclas blancas; hasta el momento no he

encontrado en ninguna de sus obras con piano que uno de los tres sonidos del diseño contenga una tecla negra. En cualquier caso, la resultante sonora es eminentemente disonante.

6) Un mismo elemento repetido tres veces, con una indicación de calderón al final de cada uno de los motivos (ver ejemplo 6). Por lo general, este recurso es empleado por el compositor al inicio y/o final de una sección, movimiento u obra; de ahí que constituya una herramienta para dar unidad al discurso.

The image shows a musical score for three measures. The top staff is marked '8va' and contains a tremolo of eighth notes. The bottom staff contains a bass line with a forte 'ff' dynamic and a fermata over the final note of each measure. The key signature has two flats and the time signature is 2/4.

Ejemplo 6: *Sonata dall'Inferno* / II. *Moderato misterioso* / compases 1-3

7) Trémolo, ejecutado de forma rápida con dinámicas *crescendo/diminuendo*. Este elemento es presentado, generalmente, como recurso de enlace entre una sección y otra (ver compases 51-57 del ejemplo 7). En este caso, además, el trémolo inicia con una nota, a la cual se le van incorporando otras que ayudan a conformar entre sí un gran *cluster*, uno de los elementos presentados con anterioridad.

Igualmente, este recurso tiene que ver con la disonancia sonora que se forma, tanto del trémolo constituido por un intervalo de segunda, como en el caso del ejemplo 7, donde éste se convierte en un *cluster* a partir de la inclusión de otros semitonos.

8) Giro melódico de bordadura, generalmente presentado con ritmo de dos semicorcheas (ver compases 21, 23, 28, 30 y 32 del ejemplo 8). Es un recurso recurrente en la construcción melódica de Camacho, presente también en otras obras de su catálogo general.

50 $\text{♩} = 72$
p

54
cresc. *mf* *cresc.* *ff*

Ejemplo 7: *Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 50-57*

21 *mf*

25 *p*

29 *mf*

Ejemplo 8: *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 21-32*

9) Técnicas extendidas, específicamente el canto o declamación por parte del intérprete (ver ejemplo 9), así como el trabajo en el cordaje y resto de la caja de resonancia del

instrumento. En este último caso, los recursos empleados en el ciclo dantesco son el *glissando* en el registro agudo y los tres toques percutidos dentro de la caja de resonancia (ver ejemplo 10).

Es importante aclarar que el elemento 5 (tal y como se presenta en el ejemplo 5), así como el elemento 9 (técnicas extendidas) aparecen sólo una vez cada uno dentro del ciclo dantesco de Camacho. Sin embargo, los he considerado en esta enumeración de diseños por su presencia aún más notoria en otras obras del compositor. Además, el primero de ellos reafirma el carácter disonante que presentan otros elementos expuestos y el último deja abierta aquí la interrogante de ¿por qué Camacho lo utiliza, precisamente, en su *Sonata dall'Paradiso* y no en alguna de las restantes?

(Con la voz del pianista)

mf

8va-

f

Ejemplo 9: *Sonata dall'Paradiso* / II. *Andante cantabile* / compases 1-6

Lento

Ad libitum

8va-, en el arpa
gliss

sobre la caja de resonancia

mf

f

Ejemplo 10: *Sonata dall'Paradiso* / I. *Lento. Allegro* / compases 59-60

Hacia una propuesta performativa

Luego de determinar los elementos que Camacho emplea recurrentemente en la construcción discursiva de sus *Tres Sonatas Dantescas*, quisiera referirme a cómo los abordaré

dentro de mi propuesta interpretativa. Primeramente, haré alusión a los elementos 1, 2, 3, 4, 5, 7 y 8, ya que tienen en común la sonoridad disonante, presentes en su constitución a partir de la utilización de intervalos de segunda menor, cuarta aumentada, quinta disminuida, novenas y el propio *cluster*, que contiene una masa de sonidos cromáticos.

Como mencioné anteriormente, Camacho asegura que desde temprana edad sintió afinidad por la cuarta tritono, de ahí que pueda entender su uso, no sólo de dicho intervalo, sino también de otras combinaciones melódicas que contienen disonancias. La disonancia en música constituye en sí misma un estado de tensión, por lo que estos elementos deben ser ejecutados conscientemente desde esa perspectiva.

Comenzaré refiriéndome al primero de ellos (disposiciones cerradas de acordes), que aparece de diversas formas durante el ciclo dantesco, por ejemplo: con un claro carácter rítmico (en el anexo 3, ver compases 13 y 14 del primer movimiento de la *Sonata dall'Inferno*, y compases 38 al 41 del segundo movimiento de la misma obra, por solo citar un par de ejemplos); y construyendo un giro melódico (en el anexo 3, ver compases 15 al 21 del primer movimiento de la *Sonata dall'Inferno*, y compases 10 al 13 del tercer movimiento de la *Sonata dall'Purgatorio*). En ambos casos, las tres notas que componen esta disposición de acorde deben ejecutarse en igualdad de balance sonoro, incluso, cuando se trate de la segunda de estas variantes. Mi sugerencia interpretativa responde, precisamente, a la cualidad disonante de los acordes; en cambio, si la nota superior es resaltada por sobre las dos restantes, la disonancia puede verse menospreciada.

En el segundo movimiento de la *Sonata dall'Purgatorio*, el pasaje que se extiende entre los compases 22 y 31, contiene en la mano derecha un acorde, cuyos sonidos extremos

conforman un intervalo de novena. La construcción rítmica comienza con corcheas, luego aumenta las repeticiones mediante tresillos de corcheas y semicorcheas; para más adelante disminuir la pulsación rítmica de forma contraria: tresillos de corcheas, corcheas, dos negras ligadas (dos tiempos) y una negra ligada a una blanca (tres tiempos) con un calderón sobre esta última figuración. Visto así, el pasaje puede ser interpretado utilizando una de las dos variantes siguientes: primera, respetando literalmente la construcción rítmica expuesta por el compositor; y segunda, intentando darle libertad rítmica, cual repetición *ad libitum*, misma que emplea Camacho en el elemento 5, citado anteriormente. Valido esta última variante, ya que la combinación rítmica, tal y como la emplea el autor, insinúa el mismo diseño que él plantea en su nota/acorde repetida *ad libitum* (ver ejemplo 5).

En el caso del *cluster* y el *cluster* tremolado en el registro grave, Camacho especifica con paréntesis las notas entre las cuales debe extenderse el acorde. En este caso, el intérprete debería respetar que el *cluster* se haga teniendo en cuenta dichas notas. Empero, luego de trabajar el ciclo dantesco directamente con él y de analizar sus propias presentaciones públicas donde ha ejecutado varias de sus obras que contienen este recurso, he llegado a la conclusión de que las notas que especifica son sólo una guía que puede o no tomar en cuenta el pianista. En este punto, sugiero su ejecución con la palma de la mano abierta o con el puño cerrado, sin que se limite a la ejecución de notas específicas. Generalmente, lo que el compositor persigue con este recurso es crear una apoteosis sonora, un momento climático y de exaltación, ya que siempre la indicación dinámica es *f*, *ff* o *fff*. En cualquier caso, el intérprete debe dirigir su torso hacia el registro grave del teclado, siendo ésta una forma en la que Camacho involucra el cuerpo en la ejecución de sus obras.

Para el elemento 6, que hace referencia a la nota/diseño repetido tres veces, no sugiero un cambio interpretativo, sino un llamado de alerta hacia el final de cada una de esas repeticiones. Existen dos maneras de presentarlo, según el compositor: primera, mediante un calderón sobre la nota que viene ligada, y por ende prolongada, de la anterior del pasaje (ver ejemplo 6); y segunda, únicamente ligando la última nota a una figuración de mayor valor, de manera que el efecto sonoro hace que dicha nota se prolongue en espacio (en el anexo 3, ver compases 75 al 77 del primer movimiento de la *Sonata dall'Purgatorio*). Ambas variantes sugieren al intérprete un momento de pausa agógica, por lo que la gestualidad entre una repetición y otra debe ser pausada.

En cuanto al uso de las técnicas extendidas, citado en el elemento 9, éstas son empleadas en los dos primeros movimientos de la *Sonata dall'Paradiso*. Los tres toques en la caja de resonancia deben ser ejecutados con los nudillos de la mano derecha sobre el clavijero del piano. Esto es algo que el compositor no especifica en la partitura, pero es de esta forma que él mismo los ejecuta en sus presentaciones públicas de otras obras de su autoría.

Según los rituales de algunas filosofías gremiales o religiones, los tres toques se utilizan como especie de llamado o al pedir permiso para ingresar en un recinto determinado. Lo anterior cobra sentido si consideramos que su utilización aparece en el primer movimiento de la *Sonata dall'Paradiso*, de ahí que mi hipótesis al respecto sea el ingreso de Dante al *Paraíso*. Otro recurso de técnica extendida aparece en el compás anterior a los tres toques en la caja de resonancia, se trata del *glissando* en el cordaje agudo del arpa del piano. Considero que este persigue incorporar una sonoridad mística, diferente, que anteceda –y logre captar la atención del escucha-, previo a los tres toques. Utilizar ambos elementos de forma consecutiva cobra sentido,

además, porque el pianista debe levantarse de la banqueta una sola vez para ejecutarlos. Así, los dos recursos conforman una unidad musical y performativa.

Para darle un sentido ritual, místico –que debe ser asumido en la corporeización del pianista-, el compositor sugiere un *tempo Lento*, que es reforzado, además, con la indicación *ad libitum*. Todo ello exige del intérprete que los movimientos hacia y desde la caja de resonancia (teniendo como punto base a la banqueta del instrumento) sean pausados, ya que contribuyen también a construir ese halo místico del momento.

El último recurso de técnica extendida empleado por Camacho es la entonación melódica en forma de *vocalise* (utilizando la vocal u), en el segundo movimiento de dicha *sonata*. Para su ejecución no propongo nada diferente a lo que sugiere el compositor con la indicación de *tempo*-carácter: *Andante cantabile*. Sin embargo, es vital que el pianista ejecute el canto con una proyección escénica ceremonial, a la usanza ritual, pausadamente, y con la convicción de una persona creyente.

Si bien me referí solamente a la ejecución de determinados elementos que llaman mi atención dentro del texto, por su recurrencia o significación particular, una propuesta interpretativa global puede correr el riesgo de ser exhaustivamente detallada –objetivo que no persigo, siendo consciente de que cada ejecución ha de ser personal. No obstante, debe quedar claro para el intérprete que se interese por este ciclo de obras que abordarlo, como cualquier otra partitura del repertorio pianístico del compositor, conlleva un estudio no sólo del texto, sino de constantes reflexiones, en aras de comprender que su ejecución debe ir más allá de lo que el propio texto ofrece.

CAPÍTULO 4: PROPUESTA DE EDICIÓN CRÍTICA DE LAS *TRES SONATAS DANTESCAS*

En el capítulo anterior abordé el primer objetivo específico de mi investigación: realizar un acercamiento a las *Tres Sonatas Dantescas* de Marvin Camacho desde la antropología aural. Esto permitió descifrar algunos de los códigos que maneja el compositor en su obra y, de alguna manera, entender qué senderos de vida le llevaron a conformar ese imaginario sonoro propio plasmado en su ciclo dantesco. Lo anterior es fundamental para poder enfrentarme a la edición crítica de la partitura, tercer objetivo específico de la investigación que abordaré en el presente capítulo.

Para emprenderlo, ha sido fundamental el trabajo directo con Diego Castillo, copista de Camacho desde hace varios años, quien ha digitalizado gran parte de sus obras para diferentes formaciones. Todos los fragmentos de partitura que contiene mi investigación, así como la edición completa de las tres obras presentada en los anexos, han sido digitalizados por él a partir de mi estudio crítico.

En la elaboración de mi propuesta tomé en consideración los principios fundamentales planteados por James Grier (2008) acerca de la edición crítica, ya que reúnen los objetivos que me tracé durante mi ejercicio investigativo:

1. La edición es crítica por naturaleza.
2. La crítica, incluyendo la edición, se basa en la investigación histórica.
3. La edición involucra la evaluación crítica del significado semiótico del texto musical; esta evaluación es también una investigación histórica.
4. El árbitro final en la evaluación crítica del texto musical es la idea del estilo musical del propio editor; esa idea también se arraiga en una comprensión histórica de la obra. (Grier 2008, pp. 16-17)

Grier acota aspectos muy importantes que un editor no puede dejar pasar por alto en su ejercicio. En estos principios, el autor se refiere, por ejemplo, al conocimiento de la historia de vida y el estilo musical, tanto del compositor como de la obra en sí. El concepto de estilo musical

que maneja el autor en sus lineamientos, lo entiendo aquí como la técnica compositiva que utiliza Camacho. Para futuras interpretaciones y estudios musicológicos acerca de la obra del compositor -como a la de cualquier otro- será necesario acudir a los acercamientos similares realizados por sus colaboradores y personas cercanas. Éstos constituirán una fuente obligada que contribuya a enriquecer el canon que genere su vida y producción creativa. Por tanto, esta propuesta de edición crítica tendrá como característica principal el trabajo directo con el compositor.

Para iniciar mi ejercicio crítico, acudí al Archivo Histórico Musical (AHM) de la UCR. Hasta el momento no ha sido entregada a dicha institución la totalidad de las partituras originales, debido a que han ido apareciendo otras, actualmente en manos del compositor. Es así que varios manuscritos me fueron entregados por él.

Como parte de su proceso de creación, Camacho acostumbra escribir con lápiz en el pentagrama, a la usanza tradicional. Luego, entrega la partitura a Castillo, quien se encarga de digitalizar el manuscrito. Una vez culminado este paso, Camacho revisa el nuevo documento y hace acotaciones sobre el mismo. Aquí, el compositor corrige detalles que pudieron escapársele al copista e, incluso, añadir otros pormenores que considera debe contener la partitura. En los casos en que no he podido contar con el manuscrito original, considero como fuente primaria el documento digitalizado con las anotaciones del compositor, ya que éstos fueron revisados por él antes de compartir con los intérpretes la partitura definitiva de la obra.

De esta forma, en el AHM encontré el manuscrito del tercer movimiento de la *Sonata dall'Purgatorio* y una copia del manuscrito de la *Sonata dall'Paradiso*. Por su parte, Camacho me facilitó los siguientes documentos: de la *Sonata dall'Inferno* (manuscrito del segundo movimiento, copia del manuscrito del tercer movimiento y primera digitalización de la partitura

completa con anotaciones propias), *Sonata dall'Inferno* (manuscrito de la primera página del primer movimiento) y *Sonata dall'Paradiso* (manuscrito de los tres movimientos). Así, pude contar parcialmente con el material original, quedando extraviado hasta el momento el primer movimiento de la *Sonata dall'Inferno* y los dos primeros movimientos de la *Sonata dall'Purgatorio*.

Aspectos generales

Al estudiar los documentos, noté que Camacho denominó a la primera como *Sonata No. 1 para piano solo "Dal Inferno"*, a la segunda como *Sonata Purgatorio* y a la tercera como *Sonata Cielo* (primer movimiento), *Sonata Dal Cielo* (segundo movimiento) y *Sonata del Cielo* (tercer movimiento). Mi hipótesis al respecto es que el compositor no prestó la debida atención al mantener una denominación homogénea para sus tres *sonatas*. Como puede apreciarse, los títulos fueron puestos por él de diversa forma, por lo cual es necesario asumir un criterio editorial uniforme.

El propio Camacho asegura que en el año 2013 le consultó a una funcionaria de la Embajada de Italia en Costa Rica cuál era la manera correcta en que debía dar título a sus *sonatas*. A partir de entonces, decidió cambiarlos por *Sonata dall'Inferno*, *Sonata dall'Purgatorio* y *Sonata dall'Paradiso*. El título que más cambió fue el de la última obra, de la palabra *Cielo* a *Paradiso*. Para evitar confusiones en este sentido fue que decidí referirme al ciclo dantesco durante mi investigación con el nombre definitivo que recibieron. Lo mismo sucedió con el nombre global, *Tres Sonatas Dantescas*, sugerido por mí al compositor en esa ocasión.

El segundo aspecto general se refiere a la inclusión de la dedicatoria en cada obra, que usualmente se coloca debajo del título. El único manuscrito donde se encontró una dedicatoria

fue en la *Sonata dall'Inferno*: “(a Flora Elizondo, con todo mi agradecimiento, aprecio y cariño)”. Sin embargo, Camacho dedicó su *Sonata dall'Paradiso* al pianista Manuel Matarrita y, posteriormente, decidió dedicarme la *Sonata dall'Purgatorio*, tras haber sido el intérprete que la estrenó. Es así como en mi propuesta quedan reflejadas las tres dedicatorias, pero eliminando los paréntesis puestos por Camacho en la primera *sonata* y llevando el texto a letra cursiva (ver ilustración 1).

Sonata dall'Purgatorio

A Leonardo Gell, amigo y hermano del alma

Ilustración 1: *Sonata dall'Purgatorio* / Título y dedicatoria

El siguiente aspecto tiene que ver con los textos extraídos por el compositor desde la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. En el año 2008, cuando recibí la partitura de la *Sonata dall'Inferno*, me percaté de que sus dos primeros movimientos contaban con un texto introductorio ubicado en la parte superior de la primera página. Desde entonces, me llamó la atención que ni el tercer movimiento de esa primera *sonata*, como tampoco ninguno de los movimientos de la *Sonata dall'Purgatorio* -que estudié en el año 2011 para su estreno- llevaran pasajes de la *Divina Comedia*. Ese año, cuando trabajamos juntos la segunda *sonata*, supe que Camacho había pensado en otros textos del clásico literario para cada movimiento; sin embargo, no los había incluido en el manuscrito original. No es sino hasta el tercer movimiento de la *Sonata dall'Paradiso* que el compositor puso un título: “Encuentro con Beatriz”.

Teniendo en cuenta estos datos, consideré importante incluir los versos al inicio de cada movimiento. Fue así que le solicité a Camacho buscarlos y enviármelos para agregarlos a las partituras. Esta decisión se basa en la importancia que puede tener para el intérprete leer un texto

de la obra literaria en la cual se inspira la partitura, incluso, el pasaje o episodio específico al que se refiere y que motivó al compositor a crear su propio discurso musical.

Un aspecto a resaltar es que Camacho, por decisión personal, escogió estos versos indistintamente en idioma castellano o italiano, como mismo sucedió con los dos primeros movimientos de la *Sonata dall'Inferno*, donde empleó ambas lenguas desde el inicio, respectivamente. El propio compositor me aseguró en esa ocasión que esto se debía a que para él cada idioma tiene su propia sonoridad y por ello prefería que los fragmentos literarios fuesen colocados en una u otra lengua. De esta forma, en castellano quedaron los versos de: *Sonata dall'Inferno* (primer y tercer movimientos), *Sonata dall'Purgatorio* (los tres movimientos) y *Sonata dall'Paradiso* (segundo y tercer movimientos). El resto de los movimientos tienen los versos en idioma italiano.

En la primera partitura digitalizada de la *Sonata dall'Inferno*, el verso extraído aparece en el lado derecho, mientras que los versos del segundo movimiento aparecen centrados (en el manuscrito original fueron colocados por Camacho hacia la izquierda). Asimismo, al especificar el Canto de la *Divina Comedia* donde se encuentran, las formas fueron diversas. En este sentido, mi criterio fue el de ubicar los textos centrados, debajo del número del movimiento (ver ilustración 2).

Sonata dall'Inferno

A Flora Elizondo, con todo mi agradecimiento, aprecio y cariño

I

"Maestro, me espanta lo que dice ahí."
Canto III

Marvin Camacho

Ilustración 2: *Sonata dall'Inferno* / I. *Allegro con fuoco* / Fragmento superior de la primera página

Además, consideré necesario tomar una decisión respecto a la utilización del nombre del compositor al inicio de cada obra. En la primera copia digitalizada de la *Sonata dall'Inferno*, así como en el manuscrito del segundo movimiento de la misma, aparece su firma como “M. Camacho”, mientras que en el resto de los documentos originales simplemente no aparece su nombre. En este sentido, decidí utilizar su nombre artístico -teniendo esta denominación como el nombre por el que es mayormente conocido-, no por su nombre completo, sino como Marvin Camacho (ver ilustración 2).

Otro aspecto general está relacionado con las indicaciones de *tempo*-carácter o metronómicas para cada uno de los movimientos. Sólo en la *Sonata dall'Paradiso* el compositor tuvo el cuidado de poner ambas indicaciones, indistintamente. Esto no sucedió con las dos primeras *sonatas*, lo cual deja un margen amplio y ambiguo para los intérpretes, en tanto el compositor no especifica cuál es el *tempo* y/o carácter en el que concibió su discurso, que puede o no concordar con la decisión interpretativa posterior. Teniendo en cuenta este vacío, le solicité a Camacho pensar en las indicaciones preferidas por él, inclusive, la numeración metronómica según la unidad de tiempo en algunos casos, las cuales incorporé a la presente edición.

Por otra parte, añadiré que las indicaciones de pedal expuestas por Camacho en las partituras han sido eliminadas en la presente edición crítica. Las razones que me llevaron a tomar esta decisión son, por un lado, porque sólo lo indica en muy pocos compases, lo cual puede sugerir que el pedal no se utiliza en el resto de la obra y, por otro, porque el uso del pedal es una práctica muy personal en la que cada intérprete ejerce su propio criterio de pertinencia. Así mismo sucede con la propuesta de digitaciones, la cual considero debe quedar a decisión de cada ejecutante, además, el compositor no sugirió ninguna en su ciclo dantesco.

Todo acercamiento regular a una obra lleva implícito la madurez que va otorgándole el intérprete con el paso de los años o, si se quiere, es el intérprete quien madura frente a la obra; puede verse desde ambas perspectivas. Con esto quiero decir que mi propuesta editorial es el resultado de numerosos acercamientos a las obras, tanto desde su estudio fuera del teclado, como en la práctica sonora o bien en sus diferentes representaciones públicas.

Sonata dall'Inferno: I. Allegro con fuoco

En la primera partitura digitalizada y revisada por Camacho, puede notarse que una posible indicación de *tempo*-carácter fue *Allegro*; sin embargo, ésta fue tachada por el compositor para, en su lugar, indicar “Pesante” (ver ilustración 3). Sin embargo, el carácter de este primer movimiento no es pesante en su totalidad, principalmente en la sección central, donde el uso constante de las semicorcheas en la mano izquierda sugiere fluidez. Por esta razón, consideré pasar la indicación “pesante” al centro del pentagrama, especificando el tipo de toque o articulación (igualmente en la recapitulación del compás 56) y, en su lugar, el *tempo*-carácter fue sugerido por Camacho como *Allegro con fuoco* (ver ejemplo 11).

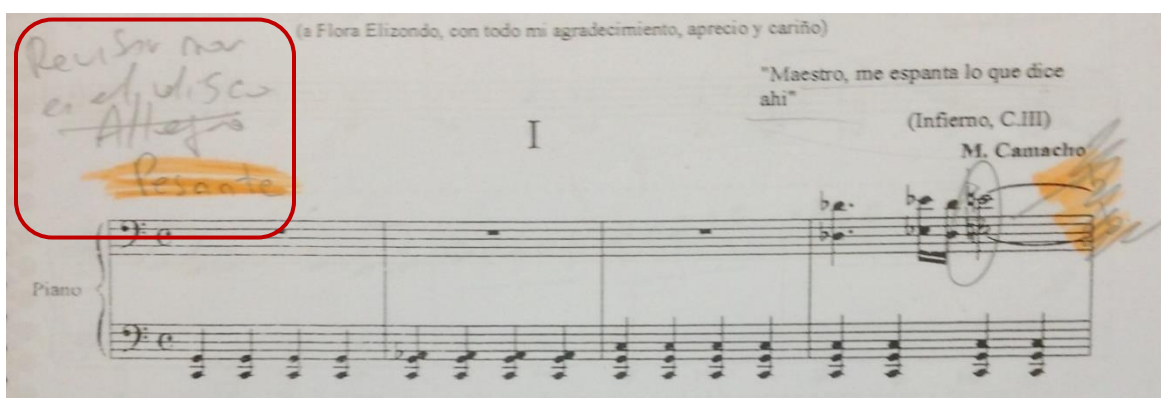


Ilustración 3: *Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco* / compases 1-4
Documento digitalizado con anotaciones manuscritas del compositor

Allegro con fuoco

mf pesante *cresc. poco a poco*

Ejemplo 11: *Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / Compases 1-4*

En el compás 11, consideré oportuno incluir los becuadros (♯) para el acorde de la mano izquierda, a modo de aclaración. Desde el compás 6, la mano izquierda va realizando un movimiento cromático, pero éste no mantiene una cantidad estable de tiempos para cada acorde, unas veces tiene una duración de ocho tiempos (dos compases) y otras por cuatro tiempos. Es por ello que no es ocioso aclarar que el acorde del compás 11 pasa a ser *mi♯-si♯-mi♯* y no esas mismas notas en bemoles (b), como en el compás anterior. Este detalle se repite durante la recapitulación, en los compases 65 y 66. Sin embargo, dicha precaución sí la tuvo Camacho entre los compases 8 y 9, donde ocurre algo similar, así como en la recapitulación durante los compases 63 y 64 (ver ejemplo 12).

ff

Ejemplo 12: *Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / Compases 5-11*

En la sección central de este movimiento corregí un acorde repetido en los compases 39 y 40, que Camacho circuló en la primera digitalización del documento sin indicar el error existente. No obstante, es obvio que la nota central copiada digitalmente es errónea, ya que durante los compases 29 al 42 la mano derecha va haciendo acordes conformados por intervalos de quinta justa y cuarta justa (vistos de abajo hacia arriba), a excepción del acorde *si-fa-si*, que por su constitución natural tiene distancias de cuarta aumentada y quinta disminuida. Por tanto, el acorde circulado por Camacho en los compases 39 y 40 (*fa-si-fa*) fue sustituido por *fa-do-fa* (ver ejemplo 13).

Ejemplo 13: *Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco* / compases 38-39

Además de las indicaciones antes mencionadas, los matices dinámicos y las articulaciones son aspectos que los intérpretes valoramos mucho cuando son explicitados en una partitura. En este sentido, Camacho no es un compositor que se tome el tiempo para detallar dichos aspectos, las sugerencias que hace al respecto son mínimas, quizás por dejarle al intérprete cierta libertad a la hora de concebir su propio discurso. Es por ello que me referiré a continuación a las añadiduras que he realizado al texto original.

Al analizar la construcción de la primera frase de este movimiento, veo que se extiende entre los compases 4 y 12, tomando como introductorios a los tres primeros. Esta frase, presentada en la mano derecha, comienza en el registro grave-central y tras un movimiento ascendente llega al registro agudo abarcando tres octavas del teclado, para luego descender dos

octavas hasta su conclusión. Unido a ello, he tenido en cuenta que la primera indicación dinámica puesta por Camacho en el original es *subito p* en el compás 13, justo cuando termina la frase en cuestión. Con esto, sugiero que la primera indicación dinámica sea *mf* (compás 1), al iniciar la frase en el compás 4 proponer un *cresc. poco a poco*, hasta llegar a un *ff* al inicio del compás 10, cuando la frase llega al momento climático y más agudo.

El siguiente aporte dinámico de esta edición se encuentra en el compás 17 y su repetición en el compás 72. Se trata en este caso de un *cresc.*, necesario para aclarar la intensidad que debe tener ese pasaje, entre el *subito p* del compás 13 y el *ff* del compás 20. Otras propuestas dinámicas se encuentran en la sección central del movimiento: la primera, en el compás 29 con un *mp*; la segunda, en el compás 37 con un *mf*; y la tercera, en el compás 39 con un *cresc. poco a poco*. Todas ellas sugieren un *crescendo* que debe construirse poco a poco entre los compases 27 y 43, donde llega al clímax con un *ff*, también añadido en mi propuesta interpretativa. Este momento cumbre es concebido por Camacho, además, con un calderón en el acorde que se forma durante el compás 43. Esto quiere decir que el sonido debe prolongarse y, con ello, perder su intensidad.

El material sonoro que continúa en el compás 44 culmina en el compás 49 con un *cluster* en dinámica *fff*, indicada por el compositor. Teniendo en cuenta el calderón del compás 43 –cuya indicación sugiere una espera para que el sonido se apague relativamente- y el tiempo que ha de transcurrir hasta el *cluster* del compás 49, consideré añadir un *mf* en el compás 44 y un *molto cresc.* en el compás 46. De esta forma, quedan más claras las dinámicas en dicho pasaje.

Finalmente, entre los compases 50 y 55, Camacho utiliza el diseño de *cluster/trémolo* para enlazar la sección central con la recapitulación. Las dinámicas indicadas por él en la fuente primaria son pequeños *crescendos*, de *p* a *f*, en cada compás (del 50 al 54). En mi criterio, esto

no permite una dinámica gradualmente creciente, sino que da una sensación de intermitencia: crece, pero vuelve al mismo sitio con la dinámica suave para volver a crecer, y así sucesivamente. Es por ello que sugiero comenzar el trémolo con una sonoridad suave, que parte del *cluster* anterior, para crecer poco a poco a partir del compás 52 y desembocar en un *f* con la recapitulación del compás 56. De esta forma, estamos en presencia de un solo gesto sonoro, de suave a fuerte, no subdividido en pequeños *crescendos* como lo había sugerido el compositor inicialmente (ver ejemplo 14).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is the right hand, starting at measure 49 with a cluster of notes marked *fff* and *8vb*. A red box highlights a *p* dynamic marking in measure 50, and another red box highlights a *cresc.* marking in measure 52. The bottom staff is the left hand, starting at measure 56 with a single note marked *f pesante* in a red box. A *cresc. poco a poco* marking is present in measure 58. The score is in bass clef and features a cluster of notes in the right hand and a single note in the left hand.

Ejemplo 14: *Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco* / compases 49-59

En cuanto a las articulaciones, la única añadidura que hago se encuentra en los acordes de la mano derecha en el compás 21 y la repetición del mismo material en el compás 76. En este caso, la articulación es un acento indicado por Camacho en el compás anterior (mismo acorde en ritmo sincopado), ver ejemplo 15.

Ejemplo 15: *Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco* / compases 21-24

Sonata dall'Inferno: II. Moderato misterioso

En el manuscrito de este movimiento, Camacho no vuelve a escribir aquellos compases que se repiten literalmente en el resto del texto. Para ello, aclara que determinado pasaje o compás(es) debe repetirse una vez más (ver ilustración 4). Aquí pueden observarse las anotaciones de Camacho “B”, “C”, “D”, “E” y “A (3 veces)”. Las tres primeras y la última sugieren a su copista que ese compás se repetirá más adelante y debe incluirlo en el momento en que él indique esa(s) letra(s). En el caso de “A (3 veces)”, es el elemento con que comenzó el movimiento (un compás que se repite tres veces) y que deberá aparecer en varias ocasiones durante el mismo.

Al consultar la primera copia digitalizada, encontré que “A” fue escrito por Camacho en dos compases, el primero de ellos con doble barra de repetición, por lo que, en vez de exponerlo en tres compases, solo quedó en dos. Este es un problema que tuve que corregir en la edición crítica, ya que entorpece el análisis estructural de la obra. Al ser un mismo elemento repetido tres veces que, a su vez, abarca tres compases independientes, debería escribirse en compases separados y no el primero con doble barra de repetición (ver ilustración 5). Es entonces que decidí colocarlos correctamente en la presente propuesta (ver ejemplo 16).

Ilustración 4: Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso
Fragmento de la segunda página del manuscrito

Ilustración 5: Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /
Fragmento de la primera página del manuscrito

Ejemplo 16: Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 1-3

Este mismo aspecto fue corregido en los diferentes momentos en que se repite dicho elemento: compases 7 al 9, 14 al 16 y 34 al 36. En los compases finales del movimiento, este pasaje se repite seis veces. En el manuscrito original, Camacho lo escribió en tres compases, cada uno con doble barra de repetición (ver ilustración 6). En cambio, sugiero en mi propuesta editorial que los tres compases tengan una doble barra de repetición única, que abarque el pasaje completo y no cada compás (ver ejemplo 17).

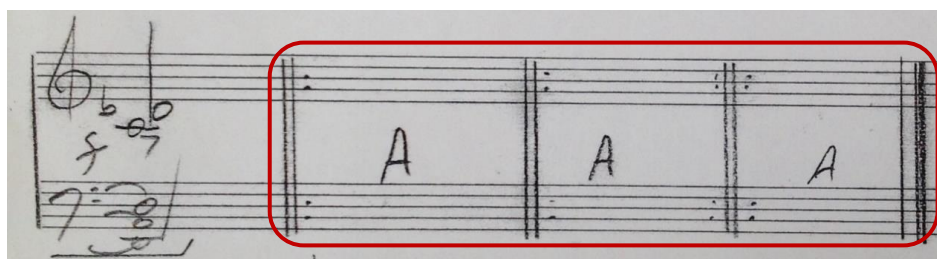


Ilustración 6: *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /*
Fragmento de la sexta página del manuscrito

Ejemplo 17: *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /* compases 97-99

Uno de los planteamientos más recurrentes en mi edición crítica hace referencia a los acentos, ya que estos reafirman recursos rítmicos que son frecuentes en Camacho. En primer lugar, añado un acento al acorde de la mano izquierda, cuando toca simultáneamente con la mano derecha, pero ésta sí tiene un acento marcado por el compositor. Rítmicamente, ambos conforman una síncopa y, al acentuar ambas manos, le estoy confiriendo mayor énfasis a la síncopa (ver compás 22 del ejemplo 18). Esta intervención fue hecha también en los compases 5 y 19.

Ejemplo 18: *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso* / compases 20-23

En otros pasajes aparece la misma síncopa, pero no fue acentuada por Camacho en el manuscrito original. Sin embargo, como se trata de un diseño similar, he decidido incluir los acentos en ambas manos para la presente edición (ver compases 51 y 54 del ejemplo 19). Esto mismo ocurre en el compás 81, donde, además del acento del ritmo sincopado en ambas manos (última corchea del compás), incluí el acento en el acorde del primer tiempo del compás en la mano izquierda, ya que el compositor lo marcó solamente en el acorde simultáneo de la mano derecha. En este caso, también aplico la importancia de que ambas manos reafirmen rítmicamente lo que el compositor ha marcado sólo en una mano (ver ejemplo 20).

Ejemplo 19: *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso* / compases 50-55

Además de los acentos comentados anteriormente, he incluido otros en momentos que considero apropiados, en tanto pertenecen a pasajes de gran fuerza o apoyan al acorde simultáneo de la mano contraria, reafirmando así la intensidad del ataque. Estos son: primero, nota *do* en el registro grave de los compases 24, 27, 56, 59, 82 y 85 (todos pertenecientes a un

mismo pasaje con ligeras variaciones durante el movimiento, ver ejemplo 21). Esta octava de *do* es utilizada en el primer tiempo del compás, a partir de la cual inicia un pasaje de gran fuerza, es por ello que considero necesario acentuarla.

Ejemplo 20: *Sonata dall'Inferno* / II. *Moderato misterioso* / compases 80-83

Ejemplo 21: *Sonata dall'Inferno* / II. *Moderato misterioso* / compases 24-27

El siguiente punto donde incluyo un acento es en el acorde del compás 33. Aquí culmina un pasaje intenso y precipitado, según la indicación planteada por el compositor: *accel.* en el compás 27. Asimismo, el pasaje realiza un movimiento ascendente y luego descendente, desde el registro más agudo hasta descansar en el acorde del registro central-grave del compás 33, donde he decidido colocar los acentos (ver ejemplo 22). Algo similar ocurre en el compás 91, con el acorde final de un pasaje dramático, donde el compositor sólo indicó el acento en la mano derecha, siendo necesario duplicarlo en la mano contraria (ver compás 91 en el ejemplo 24).

Por otra parte, he añadido un acento al acorde de la mano izquierda en el compás 43. Según la primera copia digitalizada y revisada por Camacho, éste lo empleó en los dos acordes iniciales del pasaje (compases 38 y 40), no en el tercero (compás 43). Sin embargo, estamos en

presencia del mismo diseño y el propio compositor especifica que el pasaje debe tocarse “marcado”¹⁶ (ver ejemplo 23). En este pasaje, que se extiende entre los compases 37 y 45, consideré necesario incorporar unos acentos a la mano derecha. En el manuscrito original fueron expuestos por Camacho solamente en el tresillo de semicorcheas del compás 38, en ambos tresillos del compás 43 y en las corcheas en ritmo sincopado de los compases 44 y 45. Al ser los compases 43 al 45 tan parecidos a los compases 38 al 40, he incluido los acentos para todos los acordes de la mano derecha en ese pasaje (ver ejemplo 23).

Ejemplo 22: *Sonata dall'Inferno* / II. *Moderato misterioso* / compases 32-36

Ejemplo 23: *Sonata dall'Inferno* / II. *Moderato misterioso* / compases 37-45

¹⁶ En la presente edición utilicé la traducción al italiano, de *marcado* a *marcato*, para dar homogeneidad a todas las indicaciones de *tempo*, carácter, dinámicas y agógicas durante la obra.

Para que pueda contrastarse la intervención editorial, ofrezco a continuación un fragmento del manuscrito original. En éste, puede observarse cómo el compositor no indicó los acentos en el tresillo de semicorcheas del compás 40, los cuales utilizó en el mismo diseño las dos veces restantes. Esto podría interpretarse como un olvido suyo, ya que no aclara un cambio de carácter o ataque distinto al “marcado” del inicio del pasaje (ver ilustración 7).

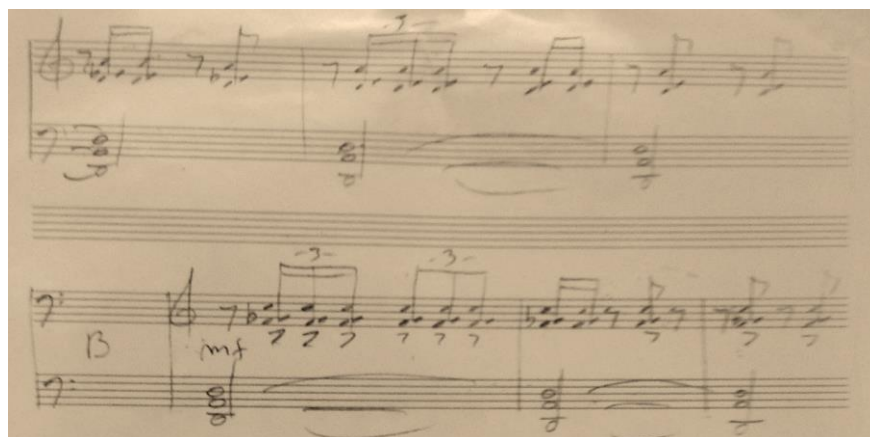


Ilustración 7: *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso* / Fragmento de la tercera página del manuscrito

El último acento añadido a este movimiento se encuentra en el compás 88. El pasaje descendente que comienza en este compás y culmina en el 92, tiene como característica rítmica acentuar los tiempos débiles, según lo especifica el compositor. Sin embargo, no lo marcó en el primer acorde, a pesar de estar concebido en el primer tiempo débil del compás 88 (ver ejemplo 24).

Ejemplo 24: *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso* / compases 88-91

Para concluir con la propuesta editorial de este movimiento, en el compás 63 incluí la indicación dinámica *molto cresc.*, ya que este pasaje conduce al momento más climático del movimiento, caracterizado por un estruendoso *cluster* tremolado que se pasea por todos los registros del instrumento (ver ejemplos 25 y 26).

Ejemplo 25: *Sonata dall'Inferno* / II. *Moderato misterioso* / compases 60-63

Ejemplo 26: *Sonata dall'Inferno* / II. *Moderato misterioso* / compases 69-71

Sonata dall'Inferno: III. Allegro vivo

Para realizar la edición crítica de este movimiento conté con una copia del manuscrito original, así como con una partitura digitalizada que contiene las correcciones hechas por Camacho. Durante el estudio de ambos materiales, llegué a la conclusión de que este documento digitalizado no es la primera versión en ese formato que revisó el compositor. Lo anterior responde a que entre la copia del manuscrito y la partitura digitalizada hay detalles que debieron ser incluidos por Camacho antes de esta revisión que me facilitó él mismo. A continuación

ofrezco un ejemplo de lo que acabo de afirmar, a través de un fragmento del manuscrito (ver ilustración 8) y los mismos compases, del 8 al 11, de la copia digitalizada (ver ilustración 9)¹⁷.

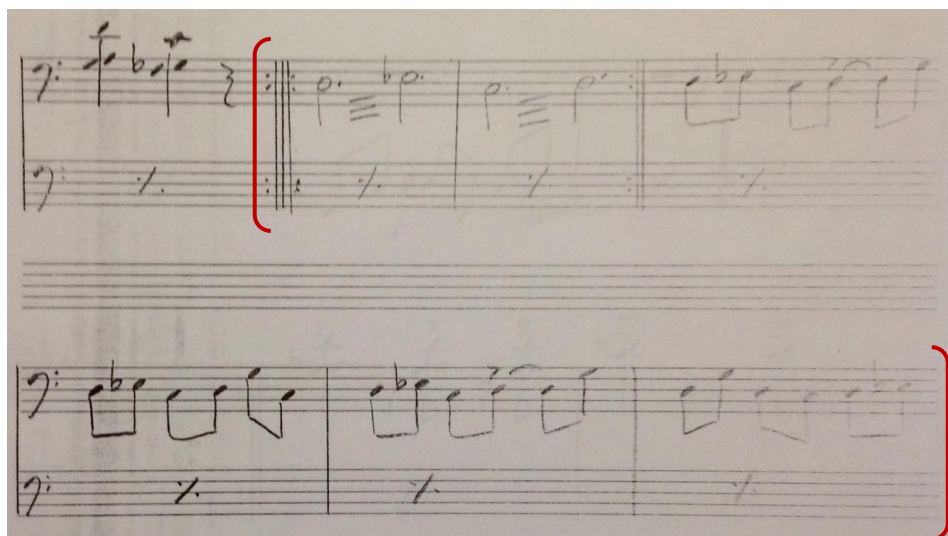


Ilustración 8: *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo* / compases 7 al 13
Fragmento de la primera página del manuscrito

En este fragmento, debe ponerse atención a la articulación de la mano derecha, por cuanto en ambos casos aparecen los acentos, no así los *staccatos*, que sólo pueden apreciarse en la ilustración 9. Por esta razón es que considero que la copia digitalizada que revisó Camacho no es la primera versión, por lo que la tomaré en esta investigación como la última partitura en ese formato que corrigió el compositor. Algo similar sucede, por ejemplo, con diferentes tipos de articulaciones en los compases 29, 31, 44 y 46.

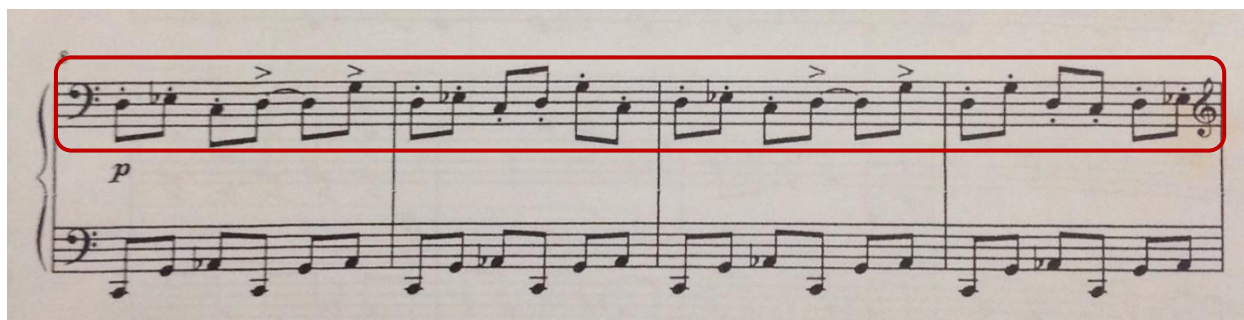


Ilustración 9: *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo* / compases 8 al 11 /
Partitura digitalizada con revisiones del compositor

¹⁷ La numeración de los compases que ofrecí en estas ilustraciones no es la definitiva de mi propuesta editorial. Su justificación será expuesta más adelante.

Para contar con un texto claro a la hora de hacer un análisis estructural de este movimiento, decidí, al igual que en los primeros compases del segundo movimiento, eliminar la doble barra de repetición utilizada por Camacho en el primer compás de este tercer movimiento. Dicho material vuelve a utilizarse posteriormente, pero a una cuarta justa ascendente respecto al inicio, sin la doble barra de repetición, por lo que existe una incongruencia al hacer el conteo global de los compases. Se trata de un material similar, pero escrito la primera vez en un compás con doble barra de repetición (ver ilustración 10) y la segunda durante dos compases (ver ilustración 11).

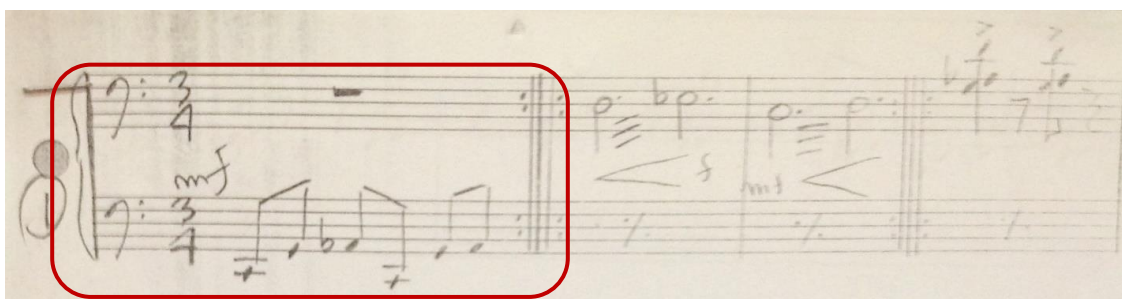


Ilustración 10: *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo* / Fragmento de la primera página del manuscrito

Para corregir esta disyuntiva, decidí eliminar la doble barra de repetición del primer compás, de manera que se convirtiera en dos compases independientes y así contaran como tal en la numeración general del movimiento. Esto mismo sucedió en la recapitulación, que en la versión digitalizada inicia en el compás 54, convertido en compás 55 en mi propuesta editorial.

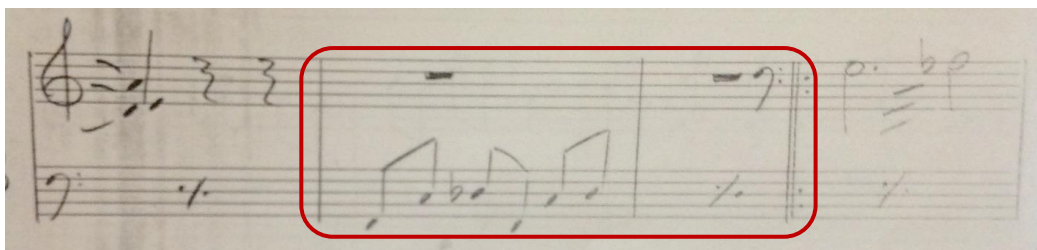


Ilustración 11: *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo* / Fragmento de la segunda página del manuscrito

El siguiente aspecto que comentaré hace referencia a las articulaciones. A todas las notas del diseño expuesto desde el compás 1 en la mano izquierda le añadí *staccatos*, para ello, se le

colocó a cada nota el símbolo correspondiente durante los dos primeros sistemas (compases 1 al 8), mientras que en el compás 9 indiqué debajo de la notación de la mano izquierda, *simile*, de manera que el intérprete entienda que a partir de ese momento debe ejecutar este diseño con la misma articulación. Lo anterior responde a un criterio de gusto personal que, además, se sustenta en los *staccatos* sugeridos por Camacho en la mano derecha entre los compases 9 y 12 (teniendo en cuenta el cambio de numeración de mi propuesta editorial, ver ilustración 9). A su vez, el *staccato* otorga mayor precisión rítmica que el *legato*. El mismo criterio debe mantenerse en la recapitulación del movimiento, a partir del compás 55.

En realidad, este *Allegro vivo* tiene un carácter agitado y rítmico, lo que puede apreciarse en las combinaciones rítmicas empleadas por Camacho en los acordes de la mano derecha, pero también en los acentos que colocó en el manuscrito original y/o en la partitura digital corregida. Algunos de estos acentos no aparecen en el documento primigenio, como es el caso del compás 29; sin embargo, fueron puestos por él en el compás 9 del manuscrito durante un pasaje similar, pero a una distancia de cuarta justa descendente.

De cualquier manera, ambos documentos son tomados por mí como fidedignos, ya que la digitalización, como he mencionado antes, fue revisada por el propio compositor. En este caso, las añadiduras de mi propuesta editorial se encuentran, por ejemplo, en el compás 6 y su repetición en el compás 60. Aquí fue incluido un acento para cada uno de los acordes de la mano derecha, según mi gusto personal y que, como en la inclusión anterior, es respaldado por el carácter rítmico de este movimiento (ver ejemplo 27).

Entre los compases 15 y 18 fueron incluidas otras articulaciones. La primera de ellas, *portato*, en los acordes del compás 15, teniendo en cuenta que son negras dentro de un pasaje compuesto por acordes de corcheas con acentos y silencios. Asimismo, los acordes de los

compases 16, 17 y 18 (a excepción del último acorde) no tienen el mismo acento que Camacho planteó en los compases 13 y 14 que inician este pasaje. Al ser rítmicamente similares al de estos primeros compases, considero que deben atacarse de igual forma (ver ejemplo 28). Durante la recapitulación del pasaje (compases 69 al 72), fueron incluidas las mismas articulaciones.

Ejemplo 27: *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo* / compases 59-62

Ejemplo 28: *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo* / compases 13-17

Basado en un criterio similar, decidí añadir este tipo de acento en los acordes de la mano derecha de los compases 25, 27, 28, 47 y 48, así como en la repetición de los tres primeros casos, en los compases 79, 81 y 82. Teniendo en cuenta la colocación de los acentos que pone Camacho en la mano derecha del compás 29 y su repetición en el compás 83 -cuyo objetivo es hacer énfasis en la síncopa-, consideré necesario incluir igual ataque en la última nota del compás 31 y su repetición en el compás 85 (ver ejemplo 29). Asimismo, añadí *staccatos* a las notas de la mano derecha en los compases 32 y 33, igualmente durante su recapitulación (compases 86 y 87), considerando que así se homogenizan las articulaciones de ambas manos (ver ejemplo 29).

Por otra parte, en el compás 34 inicia un nuevo diseño de acordes cuya distancia es de un intervalo de novena, a los cuales Camacho acentúa. Sin embargo, esta articulación no fue

indicada uniformemente en todo el pasaje, que se extiende hasta el compás 38. Seis de los acordes (dos últimos de los compases 35 y 37, y los dos del compás 38), fueron preferidos por el compositor en *portato*, con lo cual no estoy de acuerdo, ya que la velocidad a la que debe interpretarse este movimiento no permite hacer esa articulación en ritmo de corcheas continuas. En su lugar, cambié los *portatos* por acentos similares a los que contiene el resto de los acordes (ver los compases antes citados en el ejemplo 29). A ello debo sumar que el propio Camacho utilizó estos mismos acentos en las últimas dos corcheas del compás 34. Compárese éste con el número 37. Es evidente la similitud, por lo que considero homogenizar la articulación en todo el pasaje, así como en su repetición entre los compases 88 y 92.

The image displays three systems of musical notation for Example 29. The first system (measures 26-30) is in bass clef with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 31-34) is in bass clef with a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system (measures 35-38) is in treble clef. Red boxes and circles highlight specific accents and articulations in measures 31, 34, 35, and 37.

Ejemplo 29: Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 26-38

Los últimos acentos incluidos en este movimiento se encuentran en los compases 103 y 104. Aquí la obra llega a un momento climático, de pausa y tensión. Se trata del acorde de ambas manos del compás 103 -que contiene además un calderón-, y de los acordes de novena en ritmo de corcheas del compás 104. Dado el carácter conclusivo y la fuerza de este momento, considero que deben incluirse los acentos a cada acorde comentado (ver ejemplo 30).

The image shows a musical score for piano. The top system covers measures 100 to 103. Measure 100 is marked 'rit.'. The bottom system covers measures 104 to 105. Measure 104 is marked 'ff'. A red box highlights the final chords of measures 103 and 104. A dashed line indicates an octave shift from 8va to 15ma. A 'Glissando' marking is present in measure 105, and the dynamic 'fff' is shown at the end of the piece.

Ejemplo 30: *Sonata dall'Inferno* / III. *Allegro vivo* / compases 100-105

A continuación, me referiré a los aspectos de dinámica en este movimiento de la *Sonata dall'Inferno*. El primero de ellos se encuentra entre los compases 3 y 4. En el manuscrito y la versión digitalizada, Camacho pone un regulador rápido que va de *mf* a *f* en cada uno de los compases. Mientras, en igual diseño de los compases 7 y 8, la indicación dinámica sugerida por el compositor va de *p* a *f*. Tomando esto en consideración, pienso que se logra un mejor efecto sonoro si utilizo la propuesta de Camacho en los compases 7 y 8 para todos los momentos donde él emplea este tipo de diseño: compases 3 y 4, 7 y 8, 22 y 23, 57 y 58, 61 y 62, y 76 y 77. Así, el *crescendo* será mayor y el resultado sonoro más efectista (ver ejemplo 31).

The image shows a musical score for two staves in 3/4 time. The left staff begins with a dynamic marking of *mf*. The right staff has two dynamic markings of *p* and *f*, each with a wedge-shaped symbol indicating a crescendo or decrescendo. A red box highlights the first *p* and *f* markings.

Ejemplo 31: *Sonata dall'Inferno* / III. *Allegro vivo* / compases 1-4

Además, considero oportuno incluir varias indicaciones dinámicas que pueden ser obvias a partir del contexto en el que las he colocado, pero su especificación nunca es ociosa. Se trata del compás 39, donde he colocado un *f*. El pasaje anterior viene sonando *ff*, mientras que aquí pueden saturarse los acordes si no se baja un poco la intensidad. Por otro lado, en el compás 49, donde comienza un pasaje brutal de *cluster* entre ambas manos, incluí una indicación dinámica de *ff*. Aunque es obvio que estos *clusters* deben sonar fortísimo, no está de más aclarar la intensidad sonora que requiere el pasaje.

Los últimos aspectos que comentaré acerca de este movimiento son: primero, la inclusión de un *ritardando* en el compás 53, con el objetivo de darle mayor fuerza al final del pasaje de transición (compases 49-54), más allá de la intensidad del sonido límite que puede alcanzar el instrumento en un momento tan abrupto como este (ver ejemplo 32); segundo, la indicación dinámica *p* en los compases 20 y 74, que no aparece en el manuscrito original, pero sí en la versión digitalizada, debajo del pentagrama de la mano izquierda. En su lugar, consideré cambiarla al centro del sistema, donde mismo se encuentran las indicaciones similares. Y, tercero, el símbolo de octava baja de los compases 49 al 54, que aparecen en los documentos consultados de forma intermitente. En mi propuesta editorial fueron sustituidos por uno solo de forma sostenida, ya que esta indicación de registro se mantiene durante todos esos compases (ver ejemplo 32).

Ejemplo 32: *Sonata dall'Inferno* / III. *Allegro vivo* / compases 50-54

Sonata dall'Purgatorio: I. *Moderato misterioso*

Para realizar la propuesta editorial del primer movimiento de la *Sonata dall'Purgatorio*, conté con la primera copia digitalizada de la partitura que me ofreció el compositor antes de estrenar la obra, en el año 2011, y con la primera página del manuscrito original, única que se ha encontrado hasta el momento de realizar esta investigación. Comenzaré por una corrección que hice en el pasaje que inicia el movimiento y que se repite en diferentes momentos del discurso. Aquí, el intérprete debe tocar un diseño de octavas quebradas que va desde el registro más agudo del piano hasta el *cluster grave*, culminando con ambas manos al mismo tiempo. La indicación de octava alta abarcaba las dos primeras notas, cuando sólo debía referirse a la primera de ellas, de ahí que tuve que corregir este error. Evidentemente, fue un descuido a la hora de digitalizar el manuscrito, ya que Camacho lo plantea correctamente en el original que consulté (ver ejemplo 33).

Ejemplo 33: *Sonata dall'Purgatorio* / I. *Moderato misterioso* / compases 1-4

Otra corrección relacionada con esta indicación de octava alta se encuentra entre los compases 64 y 65, que en la copia digitalizada cambia el registro de la línea melódica en sólo dos notas. Al analizar la construcción melódica, esta indicación de octava alta no tiene sentido, por lo que la interpreto aquí como un descuido a la hora de copiar digitalmente el texto original. En el ejemplo 34 marcaré con un cuadro rojo el lugar donde se encontraba esta indicación.

The image shows a musical score for Example 34, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 62, marked 'molto ritenuto' with a tempo of quarter note = 54. The melody in the right hand begins in measure 63. A red rectangular box highlights a measure between 64 and 65. The bass line features a cluster of notes in the lower register, indicated by a dashed line and the label '(8vb)'. The second system starts at measure 66, featuring a triplet in the right hand.

Ejemplo 34: Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 62-67

La mayor cantidad de sugerencias interpretativas que planteo en este movimiento hace referencia a las intensidades dinámicas. El primer pasaje que comentaré al respecto es el que da inicio, del compás 1 al 3, repetido posteriormente entre los compases 15 y 17, y 69 y 71. En el manuscrito original, Camacho inicia con *p* y culmina en *mf*. Sin embargo, este *mf* no aparece en la copia digitalizada. A pesar de ello, considero que el *mf* debe ser sustituido por un *ff*, ya que el pasaje va del registro más agudo a un *cluster* entre ambas manos en el registro más grave del piano. Además, al final del compás 1 incluí un *molto crescendo* que le sugiera al intérprete que en ese momento debe comenzar a aumentar rápidamente la intensidad sonora. Estas indicaciones se mantienen en mi propuesta editorial en las repeticiones del mismo pasaje (ver ejemplo 33).

En los compases 58 y 59, Camacho utiliza los dos primeros compases de este diseño inicial, pero sucedidos aquí por octavas repetidas en el registro grave. En este momento del texto, considero que el compositor quiere remarcar el diseño, por eso cambia el final y, en lugar del *cluster*, repite continuamente las octavas. Al ser un enfoque variado de este pasaje, incluí las dinámicas *f*, *crescendo molto*, *ff*; incluso, cuando el compositor indicó el crescendo de *p* a *f* (ver ejemplo 35). Así, le otorgo a este momento mayor intensidad sonora. En ese mismo pasaje, consideré incluir un *molto ritenuto* en el compás 62, justo en la tercera repetición de las octavas. Esta indicación de agógica enfatiza más el carácter en ese instante de la obra (ver ejemplo 35).

The image displays a musical score for Example 35, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 58. The piano staff features a dynamic marking of *f* (circled in red) and a performance instruction of *molto cresc.* (boxed in red). The bass staff shows a series of repeated octaves, with markings for *8^{va}* and *8^{vb-1}*. The second system begins at measure 62, marked with a tempo change of *♩=54*. The piano staff has a *molto ritenuto* instruction (boxed in red). The bass staff continues with repeated octaves, marked with *8^{vb}*.

Ejemplo 35: *Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso* / compases 58-65

Otra indicación de *tempo* sugerida por mí se encuentra en el compás 43. Aquí me encuentro en un pasaje tranquilo, muy suave, construido a partir de un motivo melódico de bordadura que va ascendiendo en tesitura de manera secuencial. Consideré, pues, incluir un *poco ritardando* en la última aparición del motivo, para continuar *a tempo* en el compás 45 (ver ejemplo 36).

38

subito *p*

pp

8^{vb}

42

poco rit.

a tempo

mf

(8^{vb})

8^{vb}

Ejemplo 36: *Sonata dall'Purgatorio* / I. *Moderato misterioso* / compases 38-45

Como comenté en la *Sonata dall'Inferno*, Camacho no vuelve a escribir pasajes presentados por él con anterioridad, sino que indica a su copista el compás que debe repetirse y la nueva colocación del mismo. En su defecto, el compositor aclara la cantidad de repeticiones que debe tener ese pasaje y eso es lo que sucedió con el compás 12 de este primer movimiento de la *Sonata dall'Purgatorio*. En el manuscrito original, el compás 12 aparece con doble barra de repetición y un segundo compás donde este material debe ejecutarse por tercera vez. Sin embargo, considero que este tipo de repetición impar debe aparecer en la partitura con los tres compases de forma independiente, lo cual favorece al intérprete y/o investigador a la hora de realizar un análisis estructural de la obra. Es por ello que decidí colocar estos compases por separado, extendiéndose entre los números 12 y 14.

En cuanto a las articulaciones añadidas a la partitura, debo agregar que éstas fueron abordadas entre los compases 32 y 37. El único acorde de la mano derecha donde Camacho especifica el tipo de ataque es en el tiempo fuerte del compás 35. Fue entonces que consideré necesario aclarar las articulaciones del pasaje completo, donde las negras tienen un acento y las corcheas, sucedidas de un silencio de corchea, deben ejecutarse en *staccato* (ver ejemplo 37).

Ejemplo 37: *Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 30-37*

Por último, corregí el compás 68, donde Camacho utiliza el recurso de la nota/acorde repetida *ad libitum*. Por regla general, él prefiere este diseño comenzando despacio hasta llegar a su momento más rápido en el centro, para luego disminuir poco a poco la velocidad. En la copia digitalizada, la indicación de la velocidad antes descrita estaba sugerida a la inversa (rápido, lento, rápido), por eso decidí corregirla (ver ejemplo 38). El cambio que sugiero aparece en pasajes similares de obras suyas: compases 34, 39 50 y 57 del tercer movimiento de la *Sonata dall'Paradiso*; compás 9 del segundo de los *Siete Haikus* para piano; y compases 4, 7, 11, 49, 52 y 56 del segundo movimiento del *Concierto No. 1 "Iniciático"* para piano y orquesta; por solo citar algunos ejemplos.

Ejemplo 38: *Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compás 68*

Sonata dall'Purgatorio: II. Andante poco agitato. Calmo espressivo

Al igual que en el movimiento anterior, en éste trabajé con la primera copia digital de la partitura como fuente primaria, ya que hasta el momento no aparece el manuscrito original. El primer aspecto al que me referiré es a las indicaciones de *tempo*/carácter. Como aclaré al inicio del capítulo, Camacho incluyó dichas indicaciones a petición mía para esta propuesta editorial, en el caso de los movimientos que inicialmente no contaban con este detalle.

El segundo movimiento de la *Sonata dall'Purgatorio* está estructurado en dos secciones, claramente definidas por el material discursivo que cada una expone (la primera, entre los compases 1 y 31, mientras que la segunda se extiende entre los compases 32 y 85), pero también por una indicación metronómica advertida por el compositor al inicio de la segunda sección: negra igual a 58. Sin desechar este aspecto que esclarece su deseo acerca de la velocidad en la que debe ser ejecutada esta parte del movimiento, fue que incluí la indicación *Calmo espressivo* y, al lado, la antedicha indicación metronómica.

Mi propuesta de edición alude, principalmente, a las intensidades sonoras, según el estudio crítico que he realizado sobre la partitura. La primera parte presenta pasajes cromáticos, en un constante movimiento ascendente/descendente. Para indicar la ondulación dinámica de los mismos, Camacho utiliza las intensidades *p* y *f* durante treinta de los treintaidós compases que la conforman, así como los respectivos reguladores de dinámica entre una y otra intensidad. Lo anterior recarga visualmente la partitura, por lo que decidí dejar los reguladores solamente entre los compases 1 y 15; mientras que en el compás 16 indiqué *simile* debajo del pentagrama de la mano izquierda (ver ejemplo 39). De esta forma, el intérprete sobreentiende que debe hacer la misma ondulación dinámica, en tanto ejecute ese diseño.

The image shows a musical score for Example 39, consisting of two systems of staves. The first system (measures 14-15) features a piano introduction with a red box highlighting the first two measures. The second system (measures 16-17) includes triplets and an 8va marking. A 'simile' box is located at the bottom left of the score.

Ejemplo 39: *Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo* / compases 14-17

El resto de las indicaciones dinámicas corresponde a la segunda parte del movimiento. La única sugerencia encontrada en la partitura estudiada se encuentra en el compás 42 (*p*). Sin embargo, considero que en esta sección (compases 32 al 42) existen dos elementos que deben ser diferenciados en cuanto a intensidad sonora: primero, la melodía *cantabile* y, segundo, el diseño de seisillos de semicorcheas, que hacen simultáneamente ambas manos en el registro agudo. Según mi criterio, el primero debe llevar la indicación *p cantabile* y el segundo *pp*. Estos elementos dialogan en compases posteriores con algunas variaciones en el diseño de la melodía (ver compases 43 al 64 de la partitura completa). Para que pueda tenerse una idea más clara de este contraste dinámico, puede apreciarse el ejemplo 40. La propia construcción de ambos diseños apoya esta sugerencia interpretativa, dotando así al movimiento de mayor variedad tímbrica.

La siguiente indicación dinámica añadida se encuentra en el compás 63, donde incluyo un *crescendo* en el pasaje de octavas ascendente en la mano derecha, el cual desemboca abruptamente en un *cluster* tremolado en la mano derecha, mientras la izquierda toca tres veces

la nota más grave del piano. En el *cluster* tremolado del compás 65 incluí, además, un *f*, de ahí que el *crescendo* anterior sea una preparación para este momento contrastante en la segunda sección del movimiento (ver ejemplo 41).

Ejemplo 40: *Sonata dall'Purgatorio* / II. *Andante poco agitato*. *Calmo espressivo* / compases 32-36

Ejemplo 41: *Sonata dall'Purgatorio* / II. *Andante poco agitato*. *Calmo espressivo* / compases 62-71

Asimismo, en el compás siguiente coloqué un *mp*. Aquí se retoma el elemento *cantabile* que inicia esta segunda parte del movimiento. Después del *cluster* tremolado, considero que la vuelta a esa melodía no debe ser igual a como apareció por primera vez; en este caso debería retomarse de forma ligeramente más sonora, de ahí que tuve a bien incluir el *mp*. Esto se justifica, además, por el uso del pedal en el diseño anterior que, al ser tan sonoro, puede anular el inicio de la melodía del compás 66, si ésta se ejecuta en *p* (ver ejemplo 41).

Por último, entre los compases 78 y 85, Camacho utiliza otro *cluster* tremolado, pero en esta ocasión mucho más prolongado. Por su parte, la mano izquierda hace nuevamente la nota más grave del piano, pero con doce repeticiones. Es por eso que, entre los compases 82 y 83, consideré oportuno añadir la indicación *rallentando poco a poco e diminuendo*. Ésta alude no sólo a la disminución de la intensidad sonora, sino que aparejada a ella debe irse bajando la velocidad. Así, el final del movimiento culmina de forma tranquila, luego del estruendoso *cluster* tremolado. Además, la continuación del *cluster* no aparece prolongada en la copia digital consultada, por lo que fue incluido este detalle en la presente edición (ver ejemplo 42).

Ejemplo 42: *Sonata dall'Purgatorio* / II. *Andante poco agitato. Calmo espressivo* / compases 82-85

Sonata dall'Purgatorio: III. Allegro energico

Para abordar la propuesta editorial de este movimiento conté con el manuscrito de Camacho, así como con la partitura digitalizada por Castillo, los cuales no presentan cambios significativos. El primero de los aspectos que comentaré tiene que ver con las indicaciones de *tempo* sugeridas por Camacho en su partitura, las cuales varían según la marcación metronómica, entre: negra igual a 90 (compases 1, 25 y 72) y negra igual a 80 (compases 10, 34 y 81). En ambos casos, decidí aumentar la indicación numérica para la unidad de tiempo (negra), ya que le otorga mayor fluidez y carácter al movimiento respecto a los tiempos marcados por el compositor. En ese sentido, mi propuesta lleva la negra de 90 a 160 en la primera indicación y la negra de 80 a 90 para la segunda. De cualquier manera, como intérprete, considero que las indicaciones metronómicas son sugerencias con las cuales podemos o no estar de acuerdo. Es por

ello que mantuve el valor numérico planteado por el compositor en cada caso y, entre paréntesis, agregué mi propuesta de velocidad (ver ejemplo 43).

Allegro energico ♩ = 90 (160)

Ejemplo 43: *Sonata dall'Purgatorio* / III. *Allegro energico* / compases 1-4

El otro cambio de *tempo* sugerido en mi edición se encuentra en el compás 63, donde Camacho retoma parcialmente el segundo diseño (negra igual a 80) en la mano derecha, con un *cluster grave* en *ff* ejecutado por la izquierda. Como generalmente sucede, el compositor utiliza el *cluster* en un momento de dramatismo, es por ello que consideré colocar la indicación *poco meno mosso* que abarque los compases 63 al 65, entre los cuales se extiende este diseño (ver ejemplo 44). Además, sucediendo a la indicación *ff*, incluí *marcato* como referencia al carácter y ataque que debe aplicar el pianista en este momento. Todo ello se justifica también por la fuerza que desde el compás 61 va teniendo el discurso sonoro, donde la mano derecha va haciendo acordes de novena en tres tesituras agudas del teclado.

El *tempo* anterior al *poco meno mosso* se va recuperando paulatinamente en el pasaje ascendente que se desarrolla entre los compases 66 y 70. El propio diseño de este material sugiere una pequeña aceleración, incluso, porque conduce hacia el motivo que da inicio al movimiento, retomado aquí por última vez. Es por ello que incluí un *accelerando* en el compás 67 (ver ejemplo 44).

También hice correcciones a algunas dinámicas innecesarias en el texto original, directamente relacionadas con el hecho de que Camacho no vuelve a escribir por segunda o tercera ocasión un texto que ya expuso anteriormente. Como se explicó en la *Sonata*

dall'Inferno, él recurre a letras o números de compases del manuscrito para que su copista reproduzca esos fragmentos en sus repeticiones posteriores. Es así que en los compases 7 (repetido del compás 1), 24 (repetido del compás 15) y 31 (repetido del compás 25), eliminé los *f* que fueron colocados en compases anteriores sin otra indicación diferente a esta intensidad sonora o, por otro lado, ya aparece en el compás siguiente durante el cambio de diseño. Para que pueda entenderse esta segunda variante, en el ejemplo 45 marcaré con un círculo rojo el lugar donde estaba la indicación eliminada.

Ejemplo 44: *Sonata dall'Purgatorio* / III. *Allegro energico* / compases 63-71

Otras añadiduras dinámicas se encuentran entre los compases 44 y 62. El inicio de este diseño contrastante fue concebido por Camacho con una intensidad sonora *p*. Sin embargo, dado que se trata del primer momento de este movimiento donde aparece una línea melódica -en este caso, dos, que dialogan contrapuntísticamente entre ambas manos-, se hace necesario ir más allá

de la intensidad dinámica, sugiriendo además el toque y carácter del pasaje. Es por ello que al *p* indicado por el compositor, le agregué *cantabile*; de manera que el intérprete intuya que debe ejecutarlo con expresividad (ver ejemplo 46).

24 $\text{♩} = 90 (160)$

pp *f*

Ejemplo 45: *Sonata dall'Purgatorio* / III. *Allegro energico* / compases 24-28

44 *p cantabile*

Ejemplo 46: *Sonata dall'Purgatorio* / III. *Allegro energico* / compases 44-46

En ese mismo pasaje hago algunas añadiduras y/o aclaraciones respecto a las dinámicas. Por una parte, he decidido incluir dos *crescendos*, uno en el compás 48 y otro en el 54. Ambos se encuentran entre un *p* y un *mf*, en el transcurso de un movimiento cromático descendente. La propia construcción del diseño apoya este gesto dinámico creciente, a la vez que prepara el *mf* y el *f* que le sucede (ver ejemplo 47).

47 *cresc.* *mf*

Ejemplo 47: *Sonata dall'Purgatorio* / III. *Allegro energico* / compases 47-49

En realidad, antes del *crescendo* añadido por mí en el compás 54 no hay un *p*, y sobre este particular ahondaré a continuación. En el manuscrito, Camacho le indica a su copista (mediante las letras “e” y “f”) que debe repetir textualmente el material de los compases 48 y 49 en el lugar correspondiente (compases 54 y 55). Es aquí donde provoca una contradicción en la planificación dinámica: la sonoridad que precede al compás 48 es *p*, mientras que la que antecede al compás 54 es *mf*. Por ello, considero imprescindible colocar un *p* al inicio del compás 54, de manera que el intérprete tenga claro que la intensidad sonora no continúa siendo *mf*-como en el compás 53-, sino que vuelve a *p* para crecer hacia los siguientes *mf* y *f* (ver ejemplo 48).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 50 to 53. Measure 50 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 51 has a piano (*p*) dynamic. Measure 52 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 53 also has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system covers measures 54 to 57. Measure 54 begins with a piano (*p*) dynamic, circled in red, and a red box containing the word "cresc.". The dynamics progress through mezzo-forte (*mf*) in measure 55, forte (*f*) in measure 56, and mezzo-forte (*mf*) in measure 57. Both systems include an 8va-1 marking above the treble clef staff.

Ejemplo 48: Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 50-57

El último *crescendo* que entiendo necesario incluir en la partitura se encuentra en el compás 60. Estamos en presencia aquí de un pasaje transitorio entre el material presentado del compás 44 al 57 y el momento dramático posterior (compás 63). Al tener en cuenta la dinámica *mf* del compás 58, el *ff* del compás 63 y el contenido musical en sí de esta transición, es que siento la necesidad de indicar ese *crescendo*, justo en el centro del mismo (ver ejemplo 49).

Ejemplo 49: *Sonata dall'Purgatorio* / III. *Allegro energico* / compases 58-62

Antes de concluir con la edición de la *Sonata dall'Purgatorio*, me referiré a las intervenciones relacionadas con las articulaciones. En el compás 49, Camacho coloca un acento en la última corchea para ambas manos, el cual es repetido textualmente en el compás 55. Sin embargo, este mismo diseño aparece en los compases 50, 53 y 56, donde solo le colocó el acento a la mano derecha. Dada la homogeneidad del diseño, decidí incluir el acento en la mano izquierda (ver ejemplo 50). En el mismo pasaje, consideré necesario añadir un *staccato* a los acordes de la mano derecha en los compases 50, 51, 56, 57 y 61. Esto responde a que se logra una diferenciación en el ataque de dichos acordes, respecto a las negras pesantes de la mano izquierda, lo cual redundará en una textura más enriquecida (ver compases 50 y 51 del ejemplo 50).

Ejemplo 50: *Sonata dall'Purgatorio* / III. *Allegro energico* / compases 50-53

Por último, consideré oportuno incluir una variante para el compás 22 de este movimiento. En la forma en la cual fue escrito puede ofrecer cierta dificultad al intérprete, ya que ambas manos están obligadas a quedar superpuestas, una sobre la otra, tocando a un

semitono de distancia. Por ello, realicé una acotación sobre este compás que puede ser valorada por cada ejecutante (ver ejemplo 51).

Ejemplo 51: *Sonata dall'Purgatorio* / III. *Allegro energico* / compases 21-23

Sonata dall'Paradiso: I. Lento. Allegro

Al estudiar las *Tres Sonatas Dantescas*, puedo afirmar que la partitura de la *Sonata dall'Paradiso* es la que contiene mayor cantidad de indicaciones por parte del compositor, dígame: articulaciones, dinámicas, *tempo*/carácter y agógicas. En este caso, pude trabajar directamente con el manuscrito, además de la copia digitalizada que compartió el compositor, donde se notan algunos detalles ya corregidos, por cuanto existen leves cambios entre uno y otro documento. Comenzaré por un par de indicaciones de octava alta en la mano derecha, cuyas líneas discontinuas fueron cortadas en el documento original, supongo que por tratarse de diseños diferentes. Sin embargo, al estar presentes de forma consecutiva, decidí prolongar la indicación de octava alta, sin interrupción. Esto ocurre en los compases 3-4 y 34-35 (ver ejemplo 52).

Al analizar los compases 4 al 7, es evidente que la mano derecha debe tocar durante todo este tiempo en la séptima octava del teclado, incluso, porque la izquierda lo hace a una octava de diferencia. En este sentido, considero que al compositor se le olvidó indicar que el motivo de los

compases 6 y 7 también lleva una octava alta. De no ser así, ambas manos tocarían en la misma tesitura, una sobre la otra; es por ello que el signo de octava alta se extiende entre el segundo tiempo del compás 3 y el compás 7 (ver ejemplo 52).

The image shows a musical score for a piano piece. The top system is labeled 'Piano' and 'Lento'. It features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. An '8va' marking is placed above the treble staff, with a dashed line extending from the second beat of the third measure to the end of the seventh measure. The bottom system shows measures 4, 5, and 6, with a red box highlighting the '8va' marking above the treble staff.

Ejemplo 52: *Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compases 1-6*

El material que irrumpe a partir del compás 15 se caracteriza, entre otros aspectos, porque su mano izquierda marca cada dos compases el tiempo fuerte con una octava muy grave. Al estudiar el manuscrito, me percaté de que Camacho olvidó la indicación de octava baja en los compases 19, 21 y 23, por lo que incluí este signo en cada caso. De esta forma, existe coherencia en todo el pasaje en cuanto a la tesitura en la cual debe presentarse cada elemento que lo compone (ver ejemplo 53).

The image shows a musical score for a piano piece. The top system is labeled '20' and features a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a bass line. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody consists of sixteenth-note runs. The bass line consists of eighth-note runs. An '8vb' marking is placed below the bass staff, with a dashed line extending from the second measure of the second system to the end of the first measure of the third system.

Ejemplo 53: *Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compases 20-21*

Mientras la mano derecha ejecuta un diseño constante de seisillos en el registro central, la izquierda va cruzando a ésta, paseándose entre los registros grave y agudo. Precisamente, en este último registro el compositor plantea un canto que debe resaltarse, máxime si la sonoridad general de este momento es amplia. La única articulación que Camacho indica es *legato*, durante la segunda aparición de este canto (compases 17 y 18); sin embargo, no existe razón para que ese motivo sea *legato* y el resto no, al menos, los recursos compositivos empleados no lo evidencian. Lo único que provoca es la suposición de que el resto de los motivos no deben ejecutarse en *legato*.

Por todo ello, consideré dos aspectos: primero, eliminar la única indicación de articulación expuesta en los compases 17 y 18, ya que sugiere una diferenciación en la forma de atacar; y segundo, colocar la indicación *marcato il canto* cuando éste comienza, al final del compás 15, ya que el intérprete entiende que el canto debe marcarse en todo momento (ver ejemplo 54).

The image shows a musical score for Example 54, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 14 and 15, and the second system covers measures 16 and 17. The music is in 3/4 time and features a piano part with a constant sixteenth-note pattern in the right hand and a melodic line in the left hand. The tempo is marked 'Allegro'. A red box highlights the instruction 'marcato il canto' at the end of measure 15. The score includes dynamic markings such as *p* and *f*, and articulation markings like *legato* and *marcato il canto*. The notation includes various registers indicated by *8^{va}* and *8^{vb}*.

Ejemplo 54: *Sonata dall'Paradiso* / I. *Lento. Allegro* / compases 14-17

Las siguientes inclusiones al texto original son de índole agógico/dinámico y están estrechamente relacionadas por su posición dentro del discurso sonoro. La primera es *poco rit. e dim.*, cuyo objetivo es preparar la transición entre el diseño que culmina en el compás 27 (donde fue colocada la indicación) y el que inicia en el compás 28. No coloqué *a tempo* en el compás 28, ya que el propio compositor indica un *accelerando* en el compás siguiente; de esta forma, el *tempo* va a fluir nuevamente hasta llegar a ser más rápido. En este caso, el *diminuendo* se justifica, además, porque la indicación dinámica del compositor en el compás 28 es *mf* y no *f*, como venía anteriormente. Ambos elementos, agógica y dinámica, pretenden apoyar la manera de hacer esta transición entre materiales discursivos diferentes (ver ejemplo 55).

The image shows a musical score for Example 55, consisting of two systems of staves. The first system (measures 26-27) features a piano part with sixteenth-note patterns and a bass part with a long note. A red box highlights the marking "poco rit. e dim." in measure 27. The second system (measures 28-30) features a piano part with triplets and a bass part with triplets. A red box highlights the marking "accel. e cresc." in measure 29. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings like *mf* and *f*.

Ejemplo 55: Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compases 26-30

La segunda de estas indicaciones agógico/dinámicas, de alguna manera, ofrece continuidad a lo planteado anteriormente, en tanto añade un *crescendo* al *accelerando* marcado por Camacho en el compás 29. Este pasaje, que se extiende entre los compases 28 y 34, desemboca en el más climático de la obra, visto en la construcción a partir de acordes de cuatro notas que tiene la mano derecha en el registro más agudo, mientras la izquierda hace un giro cromático en octavas dentro del registro grave. De ahí que, además, consideré cambiar el *f* del

manuscrito por un *ff* (ver ejemplo 56). Este material se repite parcialmente entre los compases 41 y 47, por lo que la indicación *accel. e cresc.* vuelve a aparecer en el compás 42 y, esta vez, el *ff*, quedaría en el compás 47.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with an 8va transposition line above it. The bottom staff is in bass clef with an 8vb transposition line below it. The music is in 3/4 time. The first measure (measure 35) starts with a tempo marking of quarter note = 70. The piano part in the bass clef features several triplet markings. A circled 'ff' dynamic marking is placed over the first measure of the piano part. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Ejemplo 56: *Sonata dall'Paradiso* / I. *Lento. Allegro* / compases 35-36

Sonata dall'Paradiso: II. Andante cantabile

El segundo movimiento de esta *sonata* se diferencia por completo del resto del ciclo dantesco, por dos razones. La primera de ellas es la utilización del vocalizo como técnica extendida, en la sección introductoria (compases 1 al 12), que luego retoma como cierre del movimiento (compases 98 al 109).

En el capítulo anterior aseguré que el uso de la voz es un recurso al que acude Camacho con frecuencia, a través de diferentes formas de empleo: vocalizo, declamación y entonación melódica de un texto. En su técnica creativa, esto puede entenderse como la necesidad de apelar a la voz como extensión de su propio cuerpo para expresarse o como elemento que complementa la comunicación que desde el piano puede establecerse, en este caso, de forma enriquecida si tomamos en consideración que el instrumento por sí solo no se manifiesta, sino que lo hace por medio del intérprete.

Específicamente, el vocalizo es un recurso utilizado por Camacho antes de concebir su *Sonata dall'Paradiso*. Se trata de la tercera de sus *Tres Quijotadas de un Hidalgo*, titulada *Habrà una tercera salida*. Aquí, como en la obra objeto de esta investigación, el vocalizo puede

estar estrechamente vinculado con la llegada a ese momento esperado por el protagonista de la historia literaria: en el caso de la obra antes mencionada, *El Quijote de La Mancha*, y en esta, *Dante*. Para poder establecer esta analogía, no sólo se trata de dos obras pianísticas inspiradas en clásicos literarios, sino que en ellas existe un personaje protagónico que realiza un camino, atravesando escollos, que reflexiona y con ello nos enseña; sino también de un camino ritual que aspira a llegar a un final.

Con la tercera de sus *Tres Quijotadas de un Hidalgo*, Camacho propone una tercera salida, cual posible esperanza de una tercera oportunidad, feliz; en cambio, con el segundo movimiento de la *Sonata dall'Paradiso*, Dante está a punto de encontrarse con Beatriz, su sueño anhelado. Con todo ello, lo que pretendo es dar, al menos, una posible respuesta a la utilización de este vocalizo, estableciendo la analogía con otra de sus obras para piano y abriendo la brecha para un futuro estudio que profundice al respecto.

El segundo aspecto que diferencia a esta obra sobre el resto del ciclo dantesco es la utilización de una melodía a la usanza barroca o, si se quiere, una especie de canto gregoriano, visto por su construcción lineal a partir de grados conjuntos e intervalos que no sobrepasan la cuarta justa –aunque aparecen muy puntualmente algunos intervalos de cuarta aumentada y quinta disminuida, propios de su lenguaje contemporáneo. Aquí, el elemento melódico de bordadura se hace recurrente, cual si fuera tomado de alguno de los *preludios y fugas* que componen *El Clave bien Temperado* (1722-1744) de Johann Sebastian Bach (1685-1750), principalmente por su constitución rítmica (ver ejemplo 58). Este tipo de construcción melódica fue utilizada por Camacho, por ejemplo, en su cuarto *haiku* de los *Siete Haikus*, que fue

graficado analógicamente por José Pablo Porras en el video arte *Los 7 Haikus*¹⁸, cuando utiliza imágenes de la procesión patronal de Barva de Heredia, pueblo natal del compositor.

En términos generales, puedo afirmar que este movimiento se desarrolla a partir de esta melodía que inicia en el compás 14, cuya sección culmina en el compás 97, después de varios diseños con los que dialoga y/o contrasta. Sin embargo, los únicos momentos que se separan estructuralmente de ésta son el que da inicio a modo de introducción (donde Camacho incluye el vocalizo) y que luego se repite como conclusión tras un leve cambio en los últimos dos compases. Siendo así, esta sección que evoca una melodía barroca llega a ser muy extensa, por lo que la planificación dinámica requiere de una construcción paulatina, que vaya en ascenso poco a poco.

Por ello, no considero oportuno el *mf* que indica el compositor en el compás 20, justo cuando expone por primera vez este material melódico. Aún queda mucho por recorrer, discursivamente hablando, por lo que siento necesario mantener la dinámica *p*, marcada por él en el compás 14, por eso, decidí eliminar este *mf*. En el ejemplo 57 he colocado un círculo rojo donde Camacho indicó esta dinámica.

The image shows a musical score for measures 17-20. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Two red boxes highlight specific melodic passages in the treble clef. A red circle highlights a dynamic marking in the bass clef.

Ejemplo 57: *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 17-20*

Entre los compases 22 y 25 aparece por primera vez un pasaje que contrasta con el desarrollo melódico antes mencionado, el cual reaparecerá posteriormente entre los compases 41 al 44 y 74 al 77; incluso, en estas dos repeticiones, Camacho incluye sucesivamente un nuevo

¹⁸ Puede consultarse el video en: <https://www.youtube.com/watch?v=jmzABhIIG3I>

diseño de acordes rítmicos, estando ambos pasajes (visto aquí como uno solo) en una intensidad sonora *f*. En las tres veces que aparece este material, el compositor marcó la dinámica en *f*. Sin embargo, considero que la primera debe ejecutarse en *mf* y no *f*, para luego mantenerlos *f* durante sus dos repeticiones con el pasaje rítmico en acordes que le sucede (ver ejemplos 58 y 59).

The image shows a musical score for Example 58, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 2/4. The score starts at measure 21. In measure 22, the first note of the bass line is circled in red with the dynamic marking 'mf' written inside. Below the bass line, there is an '8va' marking with a dashed line extending to the right. The score ends at measure 24.

Ejemplo 58: *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile* / compases 21-24

Otra indicación dinámica que eliminé es el *f* del compás 62. Este se encuentra como parte del desarrollo melódico de la sección, por lo que considero debe mantenerse suave, sutil, *cantabile*. Así, por regla general, los momentos más sonoros no sobrepasarán el *mf* (que es la dinámica que precede al compás 62) y se mantiene un equilibrio contrastante entre éstos y los pasajes *f*, como es el caso del que puede visualizarse en el ejemplo 59.

El único momento donde la melodía alcanza un punto climático de expresión es entre los compases 66 y 69, aquí, Camacho marca un *crescendo* para llegar al *f*. Con este en particular estoy de acuerdo, ya que el desarrollo melódico alcanza su altura más aguda por última vez (*do* 6). Sin embargo, he tenido a bien incluir un *diminuendo* después de este clímax para que el pianista entienda que debe bajar la intensidad sonora entre el *f* del compás 68 y el *mf* del compás 71, ambos marcados por el compositor. Dicho *diminuendo* se respalda, además, porque la propia melodía hace un breve trazado secuencial descendente, misma planificación dinámica aplicada en pasajes similares del período barroco (ver ejemplo 60).

41

f

8^{vb}

45

(8^{vb})

50

p

8^{vb}

Ejemplo 59: Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 41-53

66

cresc.

f

dim.

70

mf

Ejemplo 60: Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 66-73

En el compás 64, decidí cambiar la denominación de dos notas, teniendo en cuenta su enarmonía, para así mantener la construcción de este giro melódico a partir de cuartas justas: de *solb* a *fa#*, por lo que al siguiente *fa* le antepuse un ♯ aclaratorio (ver ejemplo 61).

Ejemplo 61: *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile* / compases 62-65

Antes de adentrarme en las articulaciones de este movimiento, debo referirme a un olvido del compositor en la señalización de una octava baja. Se trata del pasaje sonoro que contrasta en toda esta sección con el desarrollo melódico inicial y que aparece en tres ocasiones. En el manuscrito, la indicación de octava baja sólo aparece en los dos primeros compases de este material, sin embargo, al observar la lógica discursiva de la mano izquierda, es que me percaté de que se trata de un descuido suyo. Es por ello que la octava baja debe mantenerse entre los compases 22 y 25, así como en sus apariciones posteriores: compases 41 al 44 y 74 al 77 (ver ejemplo 62).

Ejemplo 62: *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile* / compases 21-24

A continuación, haré referencia a los criterios que manejé sobre las articulaciones en este *Andante cantabile*. En su documento manuscrito, Camacho utiliza tres tipos de articulaciones: *legato*, *staccato* y acento (>). En cuanto al *legato*, es evidente su presencia a partir de las

ligaduras marcadas por él. Sin embargo, éstas no aparecen siempre en todos los pasajes ligados. Llego a esta conclusión, de acuerdo a la observación de la partitura, poniendo en práctica la lógica discursiva.

No es ocioso aclarar que las ligaduras que el compositor emplea, por lo general, abarcan solamente cuatro semicorcheas, no un pasaje completo de semicorcheas; por lo que no se trata de ligaduras de fraseo, sino de articulación. Generalmente, estas ligaduras fueron colocadas en pasajes de semicorcheas, empero, en un mismo fragmento deja algunos grupos sin la ligadura, a pesar de tratarse de la misma figuración rítmica. Entonces, nace una pregunta: ¿si estas semicorcheas no tienen la ligadura, cómo deben tocarse? (ver mano derecha en la ilustración 12).

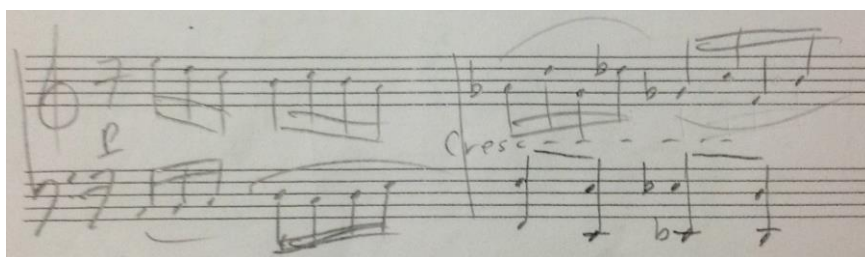


Ilustración 12: *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile*
Fragmento de la cuarta página del manuscrito

En este sentido, mi postura como editor es la de eliminar todas las ligaduras de articulación marcadas por Camacho en el manuscrito. Por un lado, al indicarse las notas en *staccato* y aquellas que van acentuadas, el intérprete intuye que el resto de los pasajes deben ser ejecutados en *legato*. Por otro, con la eliminación de estas ligaduras, evito que los intérpretes entren en una encrucijada, al tener que hacerse la pregunta antes expuesta. Además, la propia construcción lineal de la melodía en toda esta sección del movimiento, sugiere que deba ejecutarse en *legato*.

En cuanto a los *staccatos*, el propio Camacho los utiliza en varios momentos, principalmente en corcheas, si bien no en todas. Coincido con él en todos los *staccatos* señalados, a los cuales he sumado otros como, por ejemplo, en el compás 23 y sus repeticiones

en los compases 42 y 75. Me baso aquí en el criterio de varios tratados de ornamentación barroca, donde sugieren que las corcheas por salto pueden tocarse sueltas, mientras las que van por grados conjuntos han de ejecutarse en *legato*. Además, en los puntos señalados, la nota siguiente –que llega por salto de cuarta justa- tiene un acento marcado por el compositor, con lo cual es conveniente hacer un *staccato* en la nota anterior para caer en la siguiente de forma acentuada (ver *staccato* marcado en la mano derecha del ejemplo 62).

Tomé este mismo criterio para el *staccato* añadido en el segundo tiempo del compás 38, donde la siguiente nota es acentuada por el compositor y llega a través de un salto por intervalo de cuarta justa. Asimismo, para los compases 52 y 85, donde la nota en *staccato* hace un salto de quinta justa hacia la siguiente (ver ejemplo 63).

The image shows a musical score for measures 50-53. The right hand (treble clef) has a circled note in measure 52. The left hand (bass clef) has a circled note in measure 52. A dashed line labeled '8vb' is below the left hand staff, indicating an octave shift. The dynamic 'p' is marked in measure 52.

Ejemplo 63: *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile* / compases 50-53

Los últimos *staccatos* añadidos a la partitura de este movimiento se encuentran en las notas graves de la mano izquierda, durante los compases 90 y 97. Mi decisión responde al hecho de ofrecer una textura enriquecida a partir de la combinación de articulaciones entre ambas manos: la derecha va en *legato* y la izquierda en *staccato* (ver ejemplo 64).

Debo añadir que en el compás 67 incluí un \natural entre paréntesis para el *fa* 3 de la mano izquierda, ya que en el mismo compás el compositor utilizó un *fa* \sharp 2 y no aclaró que el siguiente cambiaba a \natural (ver ejemplo 60). Por último, cuando Camacho decide retomar el pasaje inicial del movimiento, pero esta vez en el compás 98, lo hace indicando a su copista que debe repetir la

primera página del documento. Es aquí donde se evidencia otro descuido, pues esta repetición del material debe llevar la aclaración *Tempo I*, de manera que el intérprete entienda que la velocidad debe ser la misma que al comienzo. Es por ello que la incluí en mi propuesta editorial.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 89, consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *mf*, followed by *f* and *rit.* The bass staff contains a series of arpeggiated chords, with a red box highlighting a specific pattern. Below this pattern is an *8^{vb}* sign. The second system, starting at measure 93, also consists of a bass and treble staff. The bass staff has a *morendo* marking, and the treble staff has a *pp* marking. A red box highlights a similar arpeggiated pattern in the bass staff, with an *(8^{vb})* sign below it.

Ejemplo 64: *Sonata dall'Paradiso* / II. *Andante cantabile* / compases 89-97

Sonata dall'Paradiso / III. *Allegro*

Las intervenciones editoriales en el tercer movimiento de la *Sonata dall'Paradiso* son menores, respecto al resto del ciclo dantesco, entre otras razones, porque es el más breve de todos; por tanto, el material a estudiar tiene poca extensión. A pesar de ello, contiene un elemento que lo distingue y es, precisamente, el diseño arpegiado que lo inicia y se retoma en varios momentos. Es curioso cómo este diseño que utiliza Camacho se asemeja a uno similar empleado por Alberto Ginastera (1916-1983) en el *Preludio No. 6 Homenaje a Roberto García Morillo* de sus *Doce Preludios Americanos Op. 12* (1944). Para comparar ambos materiales, pueden observarse el ejemplo 65 y la ilustración 13.

Evidentemente, los arpegios de ambas obras no son idénticos, mas sí contienen elementos que los asemejan: diseño arpegiado; construcción melódica ascendente y descendente a partir de

intervalos conjuntos y justos; octavas en el registro grave; y ritmos sincopados en la mano izquierda. Esto fue un descubrimiento durante la investigación, ya que mediante la entrevista realizada al compositor el 11 de junio de 2016, pude constatar que su gusto por el canto le llegó a través de su tía materna, quien le enseñó algunos tangos argentinos. Por otra parte, cuando realicé en Mendoza, Argentina, el estreno nacional de la *Sonata dall'Inferno*¹⁹, una persona del público me preguntó si Camacho había recibido clases de Ginastera, pues el tercer movimiento de esta obra tenía muchos elementos que lo vinculaban con dicho compositor.

The image shows a musical score for piano, titled 'Allegro' and 'Piano'. It consists of three systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand has a rhythmic accompaniment with octaves. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The second system continues the piece, with dynamics ranging from *mf* to *p* (piano). The third system shows a change in time signature to 2/4 and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The score is annotated with '8va' and '8vb' to indicate octave transpositions.

Ejemplo 65: *Sonata dall'Paradiso* / III. *Allegro* / compases 1-7

Camacho no estudió con Ginastera, pero Benjamín Gutiérrez (n. 1937) sí, quien fuera su profesor en el último año de su Licenciatura en Composición en la UCR. Quizás, sea a través de

¹⁹ El recital se realizó el 25 de marzo de 2009, en el Teatro Universidad, durante el II Festival Internacional de Música Académica Latinoamericana, organizado por la Universidad Nacional de Cuyo y su Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX.

Gutiérrez que Camacho recibió alguna influencia de la música de Ginastera. Este no es un tema a desarrollar en la presente investigación, pero puede resultar interesante retomarlo en otros acercamientos a la obra del compositor.



Ilustración 13: Alberto Ginastera: *Doce Preludios Americanos Op. 12*
Fragmento del *Preludio No. 6 Homenaje a Roberto García Morillo* / compases 6-15²⁰

A continuación, me referiré a los criterios editoriales manejados en este movimiento de la *Sonata dall'Paradiso*. El primero de ellos está relacionado con las indicaciones de octava baja en el diseño arpegiado que lo inicia, específicamente en el compás 3 y sus repeticiones en los compases 22 y 53. Aquí, el compositor utiliza la octava baja en las dos primeras octavas del compás, sin embargo, considero que debe utilizarse solamente en la primera de ellas. Esto, debido a que en el primer arpeggio ascendente la relación interválica de la segunda y tercera octava es de segunda menor, mientras que en este segundo arpeggio se da por salto de novena. Quizás, visto en la partitura no se evidencia el cambio en la resultante sonora que se produce cuando se ejecutan ambas posibilidades. Es por ello que eliminé la indicación de octava baja para la segunda octava en los compases antes mencionados (ver ejemplo 66).

²⁰ Publicado por la Editorial Carl Fischer. New York, 1946, p. 10.

Ejemplo 66: Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 3-4

En su defecto, extendí la indicación de octava baja que abarca la segunda mitad del compás 28 y todo el compás 29, hasta en el compás 30 y su respectiva prolongación al compás 31. Esto, porque no tiene sentido subir de registro el material de la mano izquierda, tratándose de un diseño homogéneo, en este caso, octavas en movimiento cromático. Quizás, esto se deba a que en el manuscrito, el compás 30 aparece al inicio de una nueva página y, por ello, el compositor olvidó alargar esta indicación (ver ejemplo 67).

Ejemplo 67: Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 28-31

Las siguientes intervenciones están relacionadas con el aspecto dinámico. En este sentido, el primer detalle añadido se encuentra en el compás 29, donde sugiero un regulador que disminuya la intensidad sonora (*f*) para entrar en el *mp* del compás 30 (ver ejemplo 67). El resto de los cambios o añadiduras aparecen en la sección central de este movimiento, la cual se extiende entre los compases 30 y 50. Puedo afirmar que en esta parte, el compositor hace uso de la armonía postonal, ya que, sin estar apegado a una tonalidad específica, esta sección se

construye ilusoriamente a partir de las funciones de dominante/subdominante/dominante/tónica, teniendo a *do* como centro tonal.

Este es solo un elemento que deseo resaltar en este movimiento, pero retomando el aspecto sonoro, considero que aquí el compositor consigue recrear un ambiente más suave, transitorio, reflexivo; ofreciendo cierta distensión respecto al resto del discurso, que transcurre dentro de un gran despliegue virtuosístico. Para que esa sensación de reposo sea más efectiva, la dinámica máxima debe ser *mf* y no *f* como indica la partitura en las breves ondulaciones de los compases 34, 40 y 50: reguladores que van de *p* a *f* y luego a *p* (ver ejemplo 68).

Ejemplo 68: *Sonata dall'Paradiso* / III. *Allegro* / compases 32-36

En los tres compases finales de esta sección central decidí, primero, colocar un *mp* en el compás 48 y, segundo, eliminar igual propuesta dinámica de Camacho (*p, f, p*) para añadir un *diminuendo* al *ritardando* expuesto por él en el compás 50. Aquí, nos encontramos en un momento de transición hacia la recapitulación del diseño arpegiado, es por ello que considero oportuno hacer dichos cambios en las intensidades dinámicas (ver ejemplo 69).

Ejemplo 69: *Sonata dall'Paradiso* / III. *Allegro* / compases 48-50

Al estudiar durante varios meses esta *sonata*, me percaté de que el diseño que utiliza Camacho en la mano derecha, entre los compases 30 y 50, constituye una dificultad

interpretativa, por cuanto su propia construcción dentro de una métrica de 3/4 es más conveniente a través de tresillos de semicorcheas, que de semicorcheas como tal. Tras la consulta correspondiente al compositor, coincidimos en que la mano derecha está haciendo un diseño de relleno, que acompaña al material de la mano contraria. Por tanto, la decisión fue exponer el primer compás textualmente (cada vez que las notas cambian) e indicar que los compases posteriores pueden tocarse libremente sobre dichos sonidos, manteniendo siempre el mismo giro melódico (ver ejemplo 67).

En cuanto a las articulaciones, el manuscrito contiene ligaduras para cada grupo de cuatro semicorcheas, lo cual considero innecesario, pues al ser un *tempo Allegro* donde predominan los diseños en semicorcheas, se sobreentiende que éstas deben tocarse ligadas, además de que las excesivas ligaduras sobrecargan la partitura. Es por ello que tomé la decisión de eliminarlas del texto. Para concluir, me referiré a la añadidura de una nota en el último bajo de la mano izquierda. El compositor sólo indicó la nota más grave en el manuscrito, sin embargo, desde el punto de vista sonoro se hace imprescindible doblar ese sonido con su octava superior (ver ejemplo 70).

The image shows a musical score for Example 70. It consists of two staves: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The time signature is 3/4. The bass staff starts with a forte (f) dynamic and contains a series of notes. The treble staff contains a series of notes, with an 8va marking above it. A red box highlights a specific note in the bass staff, which is a half note with a flat, located in the second measure of the second system.

Ejemplo 70: Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 55-56

Con esta edición pretendo ofrecer a los futuros intérpretes una partitura que dialoga con la concebida originalmente por el compositor. Esta propuesta parte de la experiencia directa con él durante varios años y discute los documentos primarios, los cuestiona y propone aspectos que

son el resultado de constantes acercamientos como ejecutante. Al igual que lo afirma Grier, ninguna edición es definitiva, cada estudio crítico constituye una voz más, nunca la última, por lo que ésta constituye un punto de inicio a ese necesario canon.

CONCLUSIONES

En el desarrollo de mi investigación realicé un acercamiento a las *Tres Sonatas Dantescas* para piano de Marvin Camacho desde la antropología aural. Dentro de este apartado, puse en evidencia las influencias más significativas que están presentes en la música del compositor: primero, su vinculación desde pequeño con la naturaleza; segundo, la práctica de la religión católica en su núcleo familiar; tercero, su pasión por la literatura; y cuarto, su relación con las comunidades aborígenes costarricenses. Estas influencias fueron ejemplificadas con obras extraídas de su catálogo general, teniendo como premisa mostrar que las mismas no son exclusivas del repertorio pianístico, sino que atañen a su creación en sentido global.

Al estudiar los documentos relacionados con las obras objeto de estudio, hurgando en aspectos autoetnográficos, antropológicos y de análisis musical, puedo concluir que abordar esta obra conlleva un acercamiento holístico, que da al traste con la hipótesis planteada al inicio de esta investigación. Por consiguiente, la auralidad creativa del compositor en las *Tres Sonatas Dantescas* se construye a partir de un contexto personal desde el cual desarrolló afinidades culturales y filosóficas diversas. Estas influencias coinciden con preocupaciones comunes entre Camacho y Dante Alighieri en su *Divina Comedia*, de ahí que pueda entenderse el por qué Camacho se interesó por esta obra literaria para desarrollar su ciclo pianístico. En el mismo capítulo, identifiqué los recursos compositivos que utiliza para recrear la obra literaria base, a partir de los cuales realicé una propuesta performativa. En ella hice hincapié en aspectos como la corporeización, los cuales ayudan a construir la auralidad de la ejecución.

Tres recursos caracterizan su uso en el ciclo objeto de estudio: la incorporación del torso en la ejecución del *cluster*, levantarse de la banqueta para llegar a la caja de resonancia del instrumento y la entonación melódica. Sin embargo, estos constituyen sólo tres variantes

explícitas, por lo que el trabajo del ejecutante ha de hurgar en la corporeización de un discurso mayor, el del ciclo completo. Cuando me refiero a la corporeización, lo hago no sólo entendida como el movimiento evidente o la utilización de la voz como expresión que emana desde el interior de nuestro cuerpo, sino también a la expresión facial, parte también de nuestro cuerpo. Por ejemplo, la construcción melódica a partir de intervalos disonantes, como es el caso del cuarto elemento distintivo (identificado en el capítulo 3), debe sentirse/ejecutarse no sólo presionando las teclas debidas, sino desde la sensación interior de una melodía que no reposa mientras transcurre, de un intervalo disonante a otro (en el capítulo 3, ver ejemplo 4). El intervalo disonante en sí, ha de interpretarse con la expresividad que de él se desprende, sea éste una segunda menor o una quinta disminuida. Ese “sentir” desde dentro lleva aparejado una expresión facial, al menos, así lo entiendo desde mi percepción interpretativa.

Hasta cierto punto, debe considerarse el ciclo dantesco como una analogía musical respecto a la obra literaria en la cual se inspira. Visto así, las *Tres Sonatas Dantescas* constituyen en sí mismas un discurso ritual, al igual que lo hizo Alighieri con su obra maestra. Todo ello debe reflejarse en una actitud consecuente por parte del intérprete a la hora de abordar la partitura, que no es más que comunicar con todos los recursos posibles la auralidad que construye desde su acercamiento personal a la obra de Camacho.

Desde el punto de vista estructural, la *Sonata dall’Inferno* es la más conservadora, ya que sus movimientos extremos presentan, grosso modo, un esquema A-B-A, algo que no se repite en las *sonatas* posteriores del ciclo. Por su parte, el segundo movimiento de la *Sonata dall’Purgatorio* es el único donde Camacho utiliza dos indicaciones de *tempo-carácter*, las cuales delimitan las dos secciones que componen su estructura: *Andante poco agitato* y *Calmo espressivo*.

Esta observación de la partitura arrojó, además, que la gran mayoría de los elementos resaltados en el capítulo 3 estuvieron presentes en todos los discursos musicales. No obstante a ello, debo ponderar varios aspectos de forma global: la *Sonata dall'Paradiso* es la única que presenta el uso de técnicas extendidas, una práctica que ha sido recurrente en los últimos cinco años de creación por parte del autor, del mismo modo que es la única en no presentar el uso del *cluster* y trémolo. Asimismo, las disposiciones cerradas de acordes en intervalos de cuarta-quinta, compuestas por un intervalo de segunda intermedia, son más frecuentes y explícitas en la *Sonata dall'Purgatorio* y la *Sonata dall'Inferno*, siendo esta última, además, la única que no presenta el uso de la nota/acorde repetida *ad libitum*. De manera general, puedo asegurar que las *Tres Sonatas Dantescas* presentan pasajes cromáticos; construcción melódica mediante intervalos de segunda menor, cuarta aumentada o quinta disminuida; pasaje repetido tres veces de forma consecutiva; y giro melódico de bordadura en ritmo de semicorcheas o corcheas.

En cuanto a la propuesta de edición crítica de la partitura, tercer objetivo específico de la investigación, considero que logré varios aportes: homogeneizar los títulos de las tres *sonatas*, ya que cada manuscrito las denominaba de forma diferente; añadir la dedicatoria a cada obra; incluir los textos literarios en los cuales se basó Camacho para escribir cada movimiento, expuestos por él solamente en los manuscritos del primer y segundo movimiento de la *Sonata dall'Inferno*; incluir las indicaciones de *tempo*-carácter para cada movimiento; realizar una edición interpretativa, donde propuse articulaciones, dinámicas y agógicas, así como esclarecer la numeración general de algunos movimientos mediante la eliminación de dobles barras de repetición en pasajes de reiteración impar de un mismo material. En este proceso fue fundamental el trabajo conjunto con el copista del compositor, Diego Castillo, quien ejecutó la digitalización de las partituras.

Otras líneas de investigación, podrían estar enfocadas en el análisis semiótico y semiológico, que ahonde acerca de la incidencia sonora de los nueve elementos recurrentes que expuse en el capítulo 3. Al ser Camacho un compositor alejado de la tonalidad, cabe la posibilidad de estudiar el ciclo dantesco a partir de la teoría de conjuntos planteada por Allen Forte. Así, podría obtenerse otra perspectiva respecto al número preferencial que hace el compositor de determinados recursos, especialmente de sus construcciones de acordes. De igual forma, cabe la posibilidad de comparar el ciclo objeto de estudio con obras de otros autores, inspiradas en la misma obra literaria.

Como intérprete, puedo asegurar que acercarme a la música de Camacho mediante el piano se ha convertido en un canal de comunicación directa. En ocasiones, he conversado con el compositor sobre este tema y siempre le digo que su música me habla, me dice qué hacer con ella. Uno de sus rasgos característicos es la claridad, donde nunca encuentro un exceso de notas y sí una gran carga de emociones. Realizar esta investigación me hizo profundizar en su música desde una postura más teórica y crítica. Sin lugar a dudas, enriqueció mi conocimiento acerca de su obra, a la vez que abrió un mundo infinito de aristas por investigar. Este ha sido sólo un primer acercamiento del que puedo asegurar es el compositor que más he interpretado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alighieri, Dante. 2003. *Divina Comedia*. La Habana: Editorial Félix Varela.

_____. 1960. *Divina Comedia*. Milano: RCS Rizzoli Libri S.P.A.

Ardavín, Carlos X. 1996. “Hacia una definición borgeana de la literatura: Dante y la ‘Divina Comedia’”. *Chasqui* 25, no. 2, pp. 81-88.

Belyaev, Gleb. 2015. Video de la *Sonata No. 1 para piano solo “Dal Inferno”* de Marvin Camacho. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=z7rxl5KsPjs>

Bent, Ian. 1980. *Analysis, The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan.

Blanco Picado, Patricia. 2007. “Presentan cuadernos de poesía *Mono a cuadros*”. Noticias Universidad de Costa Rica. Recuperado de <http://www.ucr.ac.cr/noticias/2007/9/05/presentan-cuadernos-de-poesia-mono-a-cuadros/imprimir.html>

Búa Soneira, Juan Ramón. 2014. “Ontología de la música en la Biblia y en la Grecia clásica”. *Revista de Filosofía Factótum* 11, pp. 31-43.

Byrne, David. 2014. *Cómo funciona la música*. Ciudad de México: Editorial Sexto Piso.

Camacho, Marvin. 2012a. “El realismo mágico en el canto indígena bribri y su impacto en la música contemporánea costarricense”. *Boletín Música de Casa de las Américas*, no. 31, pp. 87-93.

_____. 2012b. Partitura manuscrita de la *Sonata del Cielo*. Archivo personal de Marvin Camacho.

_____. 2010a. Copia de la partitura manuscrita de la *Sonata Purgatorio* (tercer movimiento). Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica.

_____. 2010b. Partitura digitalizada por Diego Castillo de la *Sonata Purgatorio* (primer y segundo movimientos). Archivo personal del compositor.

_____. 2008. “Viajes. Siete poemas caminando México”. *Káñina*, XXXII (2), pp. 125-129.

_____. 2007a. Partitura digitalizada por Diego Castillo con anotaciones del compositor de la *Sonata No. 1 para piano solo “Dal Inferno”*. Archivo personal del compositor.

_____. 2007b. Partitura manuscrita de la *Sonata No. 1 para piano solo “Dal Inferno”* (segundo y tercer movimientos). Archivo personal de Marvin Camacho.

Cambiasso Norberto. 2007. “El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano”. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, no. 24, pp. 15-22.

Campos, Susan. 2016. "Piano Ritual de Marvin Camacho". Recuperado de <http://www.susancamposfonseca.com/piano-ritual/>.

_____. 2015. "Aerofónicas demiúrgicas". Recuperado de <http://www.susancamposfonseca.com/memorias-sibo/>.

_____. 2014a. *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana. Poiésis de un imaginario cultural*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.

_____. 2014b. "¿Arqueologías sonoras del presente?". *Boletín Música de Casa de las Américas*, no. 37, pp. 27-43.

_____. 2013a. "Siete Haikus para un instalar-Ser sonoro". Recuperado de <http://www.susancamposfonseca.com/siete-haikus/>.

_____. 2013b. "Concierto Iniciático: colonizando el canon". *Semanario Universidad*, 7 de agosto.

_____. 2013c. "Marvin Camacho: Salmos cotidianos en tiempos de incertidumbre". *Semanario Universidad*, 27 de diciembre.

Carmona, José Carlos. 2003. "Criterios hermenéuticos y tipos de interpretación musical: Una propuesta de definición". *Música y Educación*, pp. 15-32.

Carlino, Paula. 2005. "Escribir, leer y aprender en la universidad. Una introducción a la alfabetización académica". Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

_____. 2004. "El proceso de escritura académica: cuatro dificultades de la enseñanza universitaria". *Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela. Educere: vol. 8, no. 26*, pp. 321-327.

Castillo, Dianelys. 2015. "Propuesta para la edición de la obra 'Trío Cervantino' (2008) del compositor cubano Juan Piñera (n. 1949)". Trabajo de Posgrado, Universidad Simón Bolívar.

Castro, Carlos. 2015. "La metáfora del silencio y el silencio como metáfora". Tesis de Maestría, Universidad de Costa Rica.

Castro, Sebastián Tobías. 2015. "Hacia una ontología musical orientada a la acción o dinámica performativa comunitaria, colaborativa y creativa". *Actas de ECCoM. Vol. 2 no. 1*, "La Experiencia Musical: Cuerpo, Tiempo y Sonido en el Escenario de Nuestra Mente. 12° ECCoM". Buenos Aires: SACCoM, pp. 81-88.

Chatski, Ekaterina; Vargas Cullell, María Clara; Vicente León, Tania. 2012. *Música académica costarricense. Del presente al pasado cercano*. San José: Universidad de Costa Rica.

Clarke, Eric. 2006. *Escuchar la interpretación*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 217-229.

Colón-Montijo, César. 2013. Reseña de Erlmann, Veit. 2010. *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. New York: Zone Books. El oído pensante 1 (1).
<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>.

Davidson, Jane. 2006a. *El desarrollo de la habilidad interpretativa*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 111-124.

_____. 2006b. *El lenguaje del cuerpo durante la interpretación*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 173-182.

De Blanck, Olga; Hernández, Gisela. 1959. *Cervantes. 40 danzas*. La Habana: Ediciones De Blanck, pp. 72-92.

De la Hoz, Pedro. 2013. “La respuesta de Calibán”. Granma, 24 de julio.

Dunsby, Jonathan. 2006. *Los intérpretes y la interpretación*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 263-274.

Eco, Umberto. 1992. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen.

Ferrara, Lawrence. 1991. *Philosophy and the Analysis of Music: bridges to musical sound, form and reference*. New York: Excelsior Music.

Gell, Leonardo. 2016. Entrevista al compositor Marvin Camacho: 11 de junio.

_____. 2015. Entrevista al compositor Marvin Camacho: 25 de octubre.

_____. 2011. Video del tercer movimiento de la *Sonata No. 1 para piano solo “Dal Inferno”* de Marvin Camacho. Recuperado de
https://www.youtube.com/watch?v=Q_esAynLLN0

Ginastera, Alberto. 1946. *Doce Preludios Americanos*. New York: Carl Fischer.

Goodman, Elaine. 2006. *La interpretación en grupo*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 183-198.

Green, Barry. 2003. *The Mastery of Music. Ten Pathways to True Artistry*. New York: Broadway Books.

Grier, James. 2008. *La edición crítica de música: Historia, método y práctica*. Madrid: Ediciones Akal.

Hill, Peter. 2006. *De la partitura al sonido*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 155-171.

Johnson, Peter. 2006. *El legado de las grabaciones*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 231-247.

LaRue, Jean. 2009. *Análisis del estilo musical*. Madrid: Mundimúsica Ediciones, S.L.

- Lawson, Colin. 2006. *La interpretación a través de la historia*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 19-34.
- López Ojeda, Esther. 2013. "Literatura y Música". BROCAR, no. 37, pp. 121-143.
- López Rodríguez Juan-Gil. 2009. "La escucha múltiple". QUINTANA, no. 8, pp. 309-312.
- Maconie, Robin. 2007. *La música como concepto*. Barcelona: Acantilado.
- Mantel, Gerhard. 2007. *Interpretación. Del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martínez, Isabel; Valles, Mónica. 2013. "Ontología orientada por la acción y corporeidad en el aprendizaje musical: limitantes asociadas a los modelos de formación del músico profesional". Actas de ECCoM. Vol. 1 no. 2, "Nuestro Cuerpo en Nuestra Música. 11º ECCoM". Buenos Aires: SACCoM, pp. 553-562.
- Martínez Ulloa, Jorge. 2010. "La obra de arte musical: hacia una ontología de la música". Revista Musical Chilena, no. 213, pp. 116-135.
- Marín Castro, Andre. 2015. "Compositor donó partituras a Archivo Histórico Musical de la UCR". Recuperado de <http://www.ucr.ac.cr/noticias/2015/11/11/compositor-dono-partituras-a-archivo-historico-musical-de-la-ucr.html>
- Matarrita, Manuel. 2017. "Marvin Camacho: En el escenario somos sacerdotes". Recuperado de <https://manuelmatarrita.com/2017/02/02/marvin-camacho-en-el-escenario-somos-sacerdotes/> Consultado el 9 de febrero de 2017.
- _____. 2012. Video del estreno mundial de la *Sonata del Cielo* de Marvin Camacho. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=RJySC_ZH8fE
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. The University of Chicago Press.
- Molina, E. 2006. "Análisis, improvisación e interpretación." Eufonía, pp. 29-39.
- Monelle, Raymond. 2006. *La crítica de la interpretación musical*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 249-261.
- Nagore, María. 2004. "El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica". Músicas al Sur, pp. 1-10.
- Nommick, Yvan. 2005. "La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX". Revista de Musicología 28, no. 1, pp. 792-807.
- Porrás, José Pablo. 2013. Documental *Salmos Cotidianos*. Disco compacto *Salmos Cotidianos*.
- _____. 2012. Video arte *Los Siete Haikus*. Disco compacto *Rituales y Leyendas*.
- Reid, Stefan. 2006. *Preparándose para interpretar*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 125-136.

Rink, John. 2006. *Análisis y (¿o?) interpretación*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 55-94.

Ritterman, Janet. 2006. *Sobre la enseñanza de la interpretación*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 97-110.

Rumayor, Karina. 2013. “¿Editores de partituras en Cuba?” *Revista Clave*, año 15, no. 1, pp. 16-20.

Sans, Juan Francisco. 2006. “La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano”. *Boletín Música de Casa de las Américas*, no. 17, pp. 3-22.

Tello, María Antonieta. 2011. Video de la *Sonata No. 1 para piano solo “Dal Inferno”* de Marvin Camacho. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Btat8U0qZEY>

Valentine, Elizabeth. 2006. *El miedo escénico*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 199-214.

Walls, Peter. 2006. *La interpretación histórica y el intérprete*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 35-54.

Williamon, Aaron. 2006. *La memorización de la música*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, pp. 137-151.

Wirth Santtiz, Daniela. 2016?. “El mensaje oculto de la Divina Comedia”. Recuperado de http://letraspuc.cl/index.php?option=com_content&view=article&id=640:el-mensaje-oculto-de-la-divina-comedia&catid=81:publicaciones&Itemid=458

ANEXOS

1. Biografía del compositor Marvin Camacho. Elaboración propia, publicada en www.marvincamacho.com/biografia/

Nació en Barva de Heredia, Costa Rica, en 1966. Su formación musical en piano y composición la realizó en el Conservatorio Castella y la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica (UCR). Entre sus principales maestros se encuentran Roger Wesby, Mario Alfagüell, Luis Diego Herra, Bernal Flores, Benjamín Gutiérrez y Pilar Aguilar.

Su obra compositiva ha sido reconocida con diversos lauros: Premio Nacional de las Artes (1984), por su *Meditación Bribri* para contrabajo solo; Premio Nacional en Composición Aquileo Echeverría (2007), por su *Sinfonía No. 2 “Humanidades”*; Premio ACAM (2010), por su *Sonata dall’Inferno* para piano; Premio Nacional en Composición Aquileo Echeverría (2012), por su *Concierto No. 1 “Iniciático”* para piano y orquesta; y Premio ACAM (2016), por su *Salmo No. 1: De la sabiduría del Rey Salomón* para orquesta.

Gran parte de su catálogo autoral se ha apreciado en países de América y Europa, incluso, en el Carnegie Hall de Nueva York y el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Algunas de sus obras se han grabado en la serie *Memoria Musical Costarricense Vols. I, II y III* (Universidad de Costa Rica), CD *Disparate y Locura* (Universidad Nacional Autónoma de México – Universidad de Costa Rica), CD *Reflexiones de Don Quijote* (Universidad Autónoma de Madrid), CD *Tiempos y Abstracto* (Orquesta Sinfónica de Heredia) y CD *Nosotros – Música de Cámara Costarricense* (Universidad de Costa Rica). Su primer disco monográfico, *Rituales y Leyendas*, fue publicado en 2012 y recoge obras para diversas formaciones, interpretadas por músicos de varios países. En 2013 fue presentado su segundo monográfico, el álbum doble *Salmos Cotidianos*, con una selección de su obra sinfónica y sinfónico-coral. Su más reciente producción, *Las memorias de Sibö*, es un disco-libro que recrea la mitología indígena

costarricense con interpretaciones del Quinteto de Maderas Kaltak y la narración del propio Camacho, presentado en noviembre de 2015.

Entre los estrenos más destacados se encuentran: *Las Cortes de Cádiz* (Orquesta del Gran Teatro Manuel de Falla, España), *Sinfonía No. 1 “Cuadros Orquestales”* (Orquesta Sinfónica de la Universidad Rey Juan Carlos, España), *Sinfonía No. 2 “Humanidades”* (Orquesta del Conservatorio Castella, Costa Rica), *De profundis – Concierto para trío y orquesta* (Trío Concertante – Orquesta Sinfónica de Heredia, Costa Rica), *Poema Sinfónico “Un hombre llamado Don Quijote”* para soprano y orquesta (Zamira Barquero – Orquesta Sinfónica de la Universidad de Costa Rica), *Posludio* para saxofón barítono y banda (Elmer Richmond – Banda de Conciertos de Cartago, Costa Rica), *Canto a Wihlman* para fagot y banda (Cindy Bolandi – Banda de la Universidad de Wisconsin y Banda de Conciertos de San José), *Concierto No. 1 “Iniciático”* para piano y orquesta (Leonardo Gell – Orquesta Sinfónica de la Universidad de Costa Rica y Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba), *Cantata Salmos Cotidianos y Stabat Mater* (UCR Coral, Costa Rica), *Te Deum y Poema* (Glenda Juárez, Coro Sinfónico Nacional y Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica), *Obertura y Habanera* (Banda Sinfónica de la Fundación Carlos Gomes, Brasil), *En el Umbral* para percusión y orquesta de cuerdas (Gustavo Ramos – Sinfonietta de la Universidad Autónoma de Nuevo León, México) y *Fantasia No. 1* para piano y orquesta (Giuseppe Gil – Orquesta Sinfónica de la Academia Estatal de Vilnius, Lituania, y Orquesta Sinfónica de Kostromá, Rusia).

En el año 2012, el Sr. Camacho donó alrededor de cincuenta partituras de su catálogo al Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, siendo el único compositor latinoamericano en resguardar su obra en esa prestigiosa institución. Asimismo, en noviembre de 2015, realizó la entrega oficial de todos sus manuscritos al Archivo Histórico

Musical de la Universidad de Costa Rica, siendo el primer compositor costarricense en ofrecer en calidad de custodia su patrimonio original a dicha institución.

Sus *Sonata dall'Inferno (I. Allegro con fuoco)*, *Quijotada No. 3* y *Nocturno* fueron seleccionadas como obras impuestas en el I Concurso Internacional de Música Contemporánea “La música de los últimos 100 años” (Lituania, 2014); así como *De bosquejos y diabluras* le fue comisionada como obra impuesta en la categoría avanzada del VIII Concurso Internacional de Piano María Clara Cullell (Costa Rica, 2015).

Como conferencista y compositor, el Sr. Camacho ha sido invitado por la Universidad de Valladolid, la Escuela Superior de Música de Cataluña, la Universidad Autónoma de Madrid, la Universidad Complutense de Madrid, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, el Festival de La Habana de Música Contemporánea, la I Jornada Cultural Costarricense en Cuba, el Festival Leo Brouwer de Música de Cámara (Cuba), la Academia Estatal de Vilnius (Lituania), el Conservatorio Nacional de Música de México y el Seminario de Composición Musical (Costa Rica). Su música se ha interpretado además en el Festival Internacional de Música de Cádiz, Festival de Miami, Conferencia Internacional de Dobles Cañas (Nueva York), Festival Internacional de Música de Pará (Brasil), Festival Internacional de Música Académica Latinoamericana y Festival Música Clásica por los Caminos del Vino (Mendoza, Argentina).

Actualmente es Profesor Catedrático de la Universidad de Costa Rica, donde funge como Coordinador de la Sección de Arte y del Programa de Cursos Libres y Extensión Docente de la Escuela de Estudios Generales, y profesor de la Etapa Básica de Música de la Sede Regional del Atlántico. Asimismo, es Presidente de la Asociación Sinfónica de Heredia y Miembro de Número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. Ha sido reconocido además con las distinciones Hijo Predilecto de los cantones de Turrialba y Barva.

2. Catálogo general del compositor Marvin Camacho (1986-2017).

Considero necesario incluir el catálogo general de Marvin Camacho para apreciar las obras que antecedieron, nacieron paralelamente y sucedieron a las *Tres Sonatas Dantescas*.

Dicho catálogo fue elaborado por mí y se encuentra publicado en:

<http://marvincamacho.com/catalogo/>

Catálogo general del compositor Marvin Camacho		
Año	Obra	Formato
2017	<i>Concierto Guajojó en tres cantos</i>	clarinete y cuerdas
2017	<i>Sinfonía No. 3 "Introspección"</i>	orquesta sinfónica
2016	<i>Los caminos de Don Quijote</i>	acordeón, cuerdas y percusión
2016	<i>Ritual No. 2: In situ</i>	piano y cuarteto de cuerdas
2016	<i>Suite Ingenua</i>	cuarteto de cuerdas
2016	<i>De la noche</i>	flauta, cuerdas y percusión menor
2016	<i>Tres canciones a Darío</i>	tenor y orquesta sinfónica
2016	<i>De factum</i>	viola, clarinete y piano
2015	<i>Reflexión de lo cotidiano</i>	violonchelo solo
2015	<i>Preludio y Habanera</i>	piano con solo la mano izquierda
2014	<i>Oratorio de Navidad</i>	solistas, coro mixto, coro de niños y orquesta sinfónica
2014	<i>Te Deum y poema</i>	mezzosoprano, narrador, coro mixto y orquesta sinfónica
2014	<i>Fantasia No. 1</i>	piano y orquesta sinfónica
2014	<i>En el Umbral</i>	percusión y orquesta de cuerdas
2014	<i>Poema Sinfónico No. 3 "La voz de San Juan"</i>	orquesta sinfónica
2014	<i>Preludio de la Suite "La nave de los locos"</i>	piano solo
2014	<i>De bosquejos y diabluras</i>	piano solo
2014	<i>De amores y desamores</i>	dos fagotes y piano
2013	<i>Poema Sinfónico No. 2 "De las esferas"</i>	orquesta sinfónica
2013	<i>Poema Sinfónico No. 1 "De la sabiduría del Rey Salomón"</i>	orquesta sinfónica
2013	<i>Obertura y Habanera</i>	banda sinfónica
2013	<i>Stabat Mater</i>	solistas SATB, coro mixto y piano
2013	<i>Suite No. 1</i>	saxofón y piano
2013	<i>Canciones para enamorar</i>	barítono y piano
2013	<i>De amores y caminos</i>	violín solo
2012	<i>Juego No. 3 "De cuentos y leyendas"</i>	quinteto de maderas, bombo y narrador
2012	<i>Concierto No. 1 "Iniciático"</i>	piano, orquesta sinfónica y declamador
2012	<i>Cantata "Salmos cotidianos"</i>	soprano, barítono, coro mixto, coro de

		niños, orquesta de cuerdas, percusión, piano y declamador
2012	<i>Postludio</i>	saxofón barítono y banda sinfónica
2012	<i>Tributo al Héroe</i>	quinteto de bronce
2012	<i>Danza primitiva</i>	dos pianos
2012	<i>Nocturno y Aquelarre</i>	piano solo
2012	<i>Sonata dall'Paradiso</i>	piano solo
2009-2012	<i>Concierto para piano, cuerdas y percusión</i>	piano, cuerdas y percusión
2011	<i>Canto a Whitman</i>	fagot y banda sinfónica
2011	<i>De profundis – Concierto para trío y orquesta</i>	violín, clarinete, piano y orquesta sinfónica
2011	<i>Juego No. 2</i>	cuarteto de saxofones
2011	<i>Juego No. 1 “De olvidos y nostalgias”</i>	flauta y piano
2011	<i>Canto a Whitman</i>	fagot y piano
2011	<i>Sonata dall'Purgatorio</i>	piano solo
2011	<i>Nocturno y danza</i>	saxofón alto solo
2010	<i>Un hombre llamado Don Quijote</i>	soprano y orquesta sinfónica
2010	<i>Canto a Jorge Debravo</i>	coro mixto y piano
2010	<i>Disparate y locura</i>	saxofón alto y piano
2010	<i>Ritual No. 1</i>	clarinete, violín y piano
2010	<i>Introducción al Sri Isopanisd</i>	clarinete, viola, violonchelo y vibráfono
2010	<i>Liberame Domine</i>	barítono y piano
2010	<i>Siete Haikus</i>	piano solo
2009	<i>Sonata Ancestral</i>	oboe y piano
2009	<i>Tres Quijotadas de un Hidalgo</i>	piano solo
2008	<i>Soliloquio No. 1</i>	piano solo
2008	<i>Miniatura de adiós</i>	flauta sola
2007	<i>Sinfonía No. 2 “Humanidades”</i>	soprano, coro mixto y orquesta
2007	<i>Las Cortes de Cádiz</i>	orquesta de cuerdas
2007	<i>Sonata trompeta y piano</i>	trompeta y piano
2007	<i>Sonatina</i>	quinteto de bronce
2007	<i>Concierto para saxofón alto y piano</i>	saxofón alto y piano
2007	<i>Sonata dall'Inferno</i>	piano solo
2006	<i>Sinfonía No. 1 “Cuadros orquestales”</i>	orquesta sinfónica
2006	<i>Canciones del dolor</i>	dos pianos
2002	<i>Ceremonial</i>	violín, violonchelo y piano
2002	<i>Homenaje a García Lorca</i>	piano solo
2001	<i>Homenaje a Frida</i>	piano solo
2000	<i>Chamánicos: Ritual no. 1</i>	piano a cuatro manos
1992	<i>Tres Canciones de Cuna</i>	voz y piano
1990	<i>Lamento Bribri</i>	soprano, flauta, guitarra y violonchelo
1990	<i>Visiones de San Agustín</i>	piano solo
1989	<i>Miniatura No. 2</i>	flautín, flauta soprano, flauta alto y flauta bajo

1989	<i>Preludios</i>	piano solo
1988	<i>Agnus Dei</i>	coro mixto
1988	<i>Kyrie Eleison</i>	coro mixto
1987	<i>Antonio</i>	piano a cuatro manos
1987	<i>Visiones</i>	flauta sola
1986	<i>Homenaje a Luther King</i>	flauta, clarinete, viola y violonchelo

Tabla 1: Catálogo general del compositor Marvin Camacho (1986-2017). Elaboración propia.

Publicado en: www.marvincamacho.com/catalogo/

3. Partituras resultantes de la propuesta de edición crítica de las *Tres Sonatas Dantescas* para piano de Marvin Camacho. La digitalización de las mismas estuvo a cargo de Diego Castillo.

4. Grabación fonográfica de las *Tres Sonatas Dantescas*.

Este anexo es de vital importancia en mi investigación, ya que constituye el resultado sonoro del proceso de estudio teórico/práctico sistematizado. De igual forma, es el registro fonográfico -y por ende, demostrativo- de mi objetivo principal, realizar una propuesta interpretativa del ciclo dantesco de Camacho.

La grabación de las obras se llevó a cabo en la Sala María Clara Cullell de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica: *Sonata dall'Inferno* (1 de mayo de 2015), *Sonata dall'Purgatorio* y *Sonata dall'Paradiso* (16 de julio de 2016). Dicha grabación fue publicada en el álbum *Piano Ritual*, cuarto monográfico de Camacho, presentado hasta el momento en el Foyer del Teatro Nacional de Costa Rica (29 de octubre de 2016) y la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, La Habana (14 de enero de 2017).

La posproducción de esta grabación fue realizada en el Estudio Musitica, del ingeniero de sonido Carlos Chaves, donde fue editada, mezclada y masterizada. La producción musical fue asumida por mí, mientras que la producción general corrió por cuenta de Camacho. La sucesión de pistas en el disco compacto anexo es la siguiente: *Sonata dall'Inferno* (1-3), *Sonata dall'Purgatorio* (4-6) y *Sonata dall'Paradiso* (7-9).

Sonata dall'Inferno

A Flora Elizondo, con todo mi agradecimiento, aprecio y cariño

I

"Maestro, me espanta lo que dice ahí."

Canto III

Marvin Camacho

Allegro con fuoco

Piano

mf pesante

cresc. poco a poco

5

3

8^{va}

9

ff

(8^{va})

11

13

subito *p*

15

cresc.

18

ff

21

fff *p* *f* *p* *f*

25

Musical score for measures 25-27. The piece is in 5/4 time. Measure 25 features a piano (*p*) to forte (*f*) crescendo in the right hand, while the left hand is silent. Measure 26 features a piano (*p*) to forte (*f*) crescendo in the right hand, while the left hand is silent. Measure 27 begins with a piano (*p*) dynamic in the right hand, which then transitions to a complex rhythmic pattern in the left hand. The left hand part consists of a continuous eighth-note sequence with various accidentals.

28

Musical score for measures 28-29. Measure 28 features a piano (*p*) to forte (*f*) crescendo in the right hand, while the left hand is silent. Measure 29 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the right hand, which then transitions to a complex rhythmic pattern in the left hand. The left hand part consists of a continuous eighth-note sequence with various accidentals.

30

Musical score for measures 30-31. Measure 30 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the right hand, which then transitions to a complex rhythmic pattern in the left hand. The left hand part consists of a continuous eighth-note sequence with various accidentals. Measure 31 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the right hand, which then transitions to a complex rhythmic pattern in the left hand. The left hand part consists of a continuous eighth-note sequence with various accidentals.

32

Musical score for measures 32-33. Measure 32 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the right hand, which then transitions to a complex rhythmic pattern in the left hand. The left hand part consists of a continuous eighth-note sequence with various accidentals. Measure 33 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the right hand, which then transitions to a complex rhythmic pattern in the left hand. The left hand part consists of a continuous eighth-note sequence with various accidentals.

34

Musical score for measures 34-35. The treble clef contains chords with triplets. The bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment.

36

Musical score for measures 36-37. The treble clef contains chords with triplets. The bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment. The dynamic marking *mf* is present.

38

Musical score for measures 38-39. The treble clef contains chords with triplets. The bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment. The dynamic marking *cresc. poco a poco* is present.

40

Musical score for measures 40-41. The treble clef contains chords with triplets. The bass clef contains a continuous eighth-note accompaniment.

(8va)

42

Musical score for measures 42-43. The piece is in treble and bass clefs. Measure 42 features a treble staff with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass staff with a triplet of eighth notes (F3, G3, A3). Measure 43 continues with similar triplets, ending with a fermata over a whole note chord in the treble and a fermata over a whole note chord in the bass. The dynamic marking *ff* is present in measure 43.

44

Musical score for measures 44-45. The piece is in treble and bass clefs. Measure 44 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, G3, A3, B3). Measure 45 continues with similar sequences, ending with a fermata over a whole note chord in the treble and a fermata over a whole note chord in the bass. The dynamic marking *mf* is present in measure 44.

45

Musical score for measures 46-47. The piece is in treble and bass clefs. Measure 46 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, G3, A3, B3). Measure 47 continues with similar sequences, ending with a fermata over a whole note chord in the treble and a fermata over a whole note chord in the bass.

46

Musical score for measures 48-49. The piece is in treble and bass clefs. Measure 48 features a treble staff with a sequence of eighth notes (G4, A4, B4, C5) and a bass staff with a sequence of eighth notes (F3, G3, A3, B3). Measure 49 continues with similar sequences, ending with a fermata over a whole note chord in the treble and a fermata over a whole note chord in the bass. The dynamic marking *molto cresc.* is present in measure 48.

47

Musical score for measures 47-48. Measure 47 shows a treble and bass staff with eighth-note patterns. Measure 48 continues the treble staff pattern, while the bass staff has a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*.

48

Musical score for measures 48-50. Measure 48 continues the treble staff pattern, while the bass staff has a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*. Measure 49 shows a treble staff with a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*. Measure 50 shows a treble staff with a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*.

51

Musical score for measures 51-55. Measure 51 shows a treble staff with a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*. Measure 52 shows a treble staff with a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*. Measure 53 shows a treble staff with a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*. Measure 54 shows a treble staff with a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*. Measure 55 shows a treble staff with a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*.

56

Musical score for measures 56-60. Measure 56 shows a treble staff with a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*. Measure 57 shows a treble staff with a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*. Measure 58 shows a treble staff with a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*. Measure 59 shows a treble staff with a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*. Measure 60 shows a treble staff with a dotted half note chord marked *8vb* and *fff*, followed by a measure with a half note chord marked *p*.

60

Musical score for measures 60-61. The upper staff (bass clef) features a long melodic line starting with a half note, followed by quarter notes, and ending with a triplet of eighth notes. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment of chords.

62

Musical score for measures 62-63. The upper staff (bass clef) has a half note followed by a quarter note, then a triplet of eighth notes. The lower staff (bass clef) continues with a steady accompaniment of chords.

64

8va

Musical score for measures 64-66. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with slurs and accents, marked with *ff*. A dashed line labeled *8va* indicates an octave shift. The lower staff (bass clef) has a consistent accompaniment of chords.

67

subito p

Musical score for measures 67-69. The upper staff (treble clef) features a melodic line with slurs and accents, marked with *subito p*. The lower staff (bass clef) continues with a steady accompaniment of chords.

70

Musical score for measures 70-71. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 70 features a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 71 continues with a triplet of eighth notes in the treble and a similar accompaniment in the bass.

72

Musical score for measures 72-73. Measure 72 includes a *cresc.* marking and a triplet of eighth notes in the treble. Measure 73 features a triplet of eighth notes in the treble and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings *8va* and *8vb* are indicated with dashed lines.

74

Musical score for measures 74-75. Measure 74 contains two triplet markings over eighth notes in the treble. Measure 75 features a triplet of eighth notes in the treble and a *ff* dynamic marking. Dynamic markings *(8va)* and *(8vb)* are indicated with dashed lines.

76

Musical score for measures 76-77. Measure 76 has a triplet of eighth notes in the treble. Measure 77 features a *fff* dynamic marking and a large blacked-out rectangular area in both the treble and bass staves. Dynamic markings *(8va)* and *(8vb)* are indicated with dashed lines.

II

"¡Pape Satán, pape Satán aleppe!
Cominció Pluto cola voce chioccia.
E quel Savio gentil, che tutto seppe,
disse per confortarmi: Non ti nocchia
La tua paura, ché, poder ch'egli abbia,
non ti torrà lo scender questa roccia."

Moderato misterioso

Canto VII

8va-----

Piano

ff

7

7

7

4

p

8va-----

7

ff

7

7

7

10

mf

8va-----

This system contains measures 10, 11, and 12. The music is in a minor key. Measure 10 starts with a treble clef and a *mf* dynamic. The right hand plays chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 11 and 12 feature a long, sustained chord in the right hand, with the left hand continuing its rhythmic pattern.

13

ff

7

7

7

8va-----

This system contains measures 13, 14, and 15. The music is in a minor key. Measure 13 starts with a treble clef and a *ff* dynamic. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 14 and 15 feature a long, sustained chord in the right hand, with the left hand continuing its rhythmic pattern.

17

p

v

This system contains measures 17, 18, 19, and 20. The music is in a minor key. Measure 17 starts with a treble clef and a *p* dynamic. The right hand plays chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 18 and 19 feature a long, sustained chord in the right hand, with the left hand continuing its rhythmic pattern. Measure 20 features a long, sustained chord in the right hand, with the left hand continuing its rhythmic pattern.

21

f

8va-----

8vb-----

3

This system contains measures 21, 22, 23, and 24. The music is in a minor key. Measure 21 starts with a treble clef and a *f* dynamic. The right hand plays chords, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Measures 22 and 23 feature a long, sustained chord in the right hand, with the left hand continuing its rhythmic pattern. Measure 24 features a long, sustained chord in the right hand, with the left hand continuing its rhythmic pattern.

25 *8va*

3 3

accel.

8vb-

29 *8va*

3 3

loco

8vb-

33 *8va*

ff

7 7 7

8vb-

37

3 3

p

mf marcato

41

p *mf*

45

p

49

cresc.

53

ff *8va* *8vb-1* 3

57 (8^{va})
accel.
3 3 8^{vb}

61 (8^{va})
loco
3 3 *molto cresc.* 3 3 8^{vb}

65 3 *ff* 8^{vb}

69 *fff* *Glissando* 8^{vb}

72

p *mf*

3 3

This system contains measures 72 through 75. The music is in 2/4 time with a key signature of two flats. The right hand features a melody of eighth notes and chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Trills are indicated by a '3' over a bracket in the left hand.

76

p

3 3

This system contains measures 76 through 79. The right hand continues with chords and some melodic lines, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present. Trills are marked with a '3' over a bracket.

80

mf *cresc.*

8va *8vb*

This system contains measures 80 through 83. The right hand has a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The left hand has a rhythmic accompaniment with accents and a dynamic marking of *cresc.* (crescendo). Octave markings *8va* and *8vb* are shown above and below the staves respectively.

(*8va*)

84

ff

3 3

8vb

This system contains measures 84 through 87. The right hand features a melodic line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The left hand has a rhythmic accompaniment with trills marked with a '3' over a bracket. An octave marking *8vb* is shown below the staff.

88 *ff* (8va)

Musical score for measures 88-90. The treble clef part features a series of chords and melodic lines with accents, marked *ff*. The bass clef part features a series of chords and melodic lines with accents, also marked *ff*. A dashed line labeled (8va) is positioned above the treble clef staff.

91 *f* 8vb

Musical score for measures 91-93. The bass clef part features a series of chords and melodic lines with accents, marked *f*. The treble clef part features a series of chords and melodic lines with accents, marked *f*. A dashed line labeled 8vb is positioned below the bass clef staff.

94 *mf* *f* (8vb)

Musical score for measures 94-96. The treble clef part features a series of chords and melodic lines with accents, marked *mf* and *f*. The bass clef part features a series of chords and melodic lines with accents, marked *f*. A dashed line labeled (8vb) is positioned below the bass clef staff.

97 *ff* 8va

Musical score for measures 97-99. The treble clef part features a series of chords and melodic lines with accents, marked *ff*. The bass clef part features a series of chords and melodic lines with accents, marked *ff*. A dashed line labeled 8va is positioned above the treble clef staff.

III

"Esa alma más alta y más castigada que las otras
-me dijo mi maestro- es Judas Iscariote,
tiene la cabeza dentro y las piernas fuera de la boca que le atormenta."
Canto XXXIV

Allegro vivo

Piano

mf *p* *f* *p* *f*

5

p *f* *p* *f*

9

p

simile

13

Musical score for measures 13-17. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains chords with eighth notes and rests, marked with accents and a forte (*f*) dynamic. The lower staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

18

Musical score for measures 18-21. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with slurs and accents, transitioning to a piano (*p*) dynamic in measure 20. The lower staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

22

Musical score for measures 22-25. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains chords with slurs and accents, marked with a piano (*p*) to forte (*f*) dynamic change. The lower staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

26

Musical score for measures 26-30. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains chords with slurs and accents, marked with a piano (*p*) dynamic. The lower staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

31

ff

This system contains measures 31 through 34. The music is written for piano in a 3/4 time signature. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A fortissimo (*ff*) dynamic marking is present in measure 34.

35

This system contains measures 35 through 38. The right hand continues with a melodic line, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. The piece concludes with a double bar line and a common time signature (C) at the end of measure 38.

39

f *p* *cresc.*

This system contains measures 39 and 40. Measure 39 begins with a fortissimo (*f*) dynamic. Measure 40 starts with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a similar accompaniment.

41

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

This system contains measures 41 through 44. Measure 41 starts with a fortissimo (*f*) dynamic. Measure 42 begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. Measure 43 features a *sva* (sforzando) marking. Measure 44 ends with a fortissimo (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a similar accompaniment. The system concludes with a 3/4 time signature.

44

Musical score for measures 44-46. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with accents and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

47

Musical score for measures 47-49. The right hand has a melodic line with accents and slurs. At measure 49, the time signature changes to 2/4, and the right hand plays a series of chords marked *ff* (fortissimo) and *8vb* (eight ledger lines below). The left hand continues with eighth notes.

50

Musical score for measures 50-54. The right hand plays a series of chords marked *8vb* (eight ledger lines below). The left hand plays eighth notes. A *rit.* (ritardando) marking is present in measure 53. The time signature changes to 3/4 at the end of the system.

55 *a tempo*

Musical score for measures 55-58. The piece is in 3/4 time. The right hand has a series of chords marked *mf* (mezzo-forte) in measure 55, and dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte) with hairpins in measures 56-58. The left hand plays eighth notes.

59

p *f* *p* *f*

63

p

67

f

72

p

76

Musical score for measures 76-78. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a series of chords: a dotted half note chord in measure 76, a dotted half note chord in measure 77, and a dotted half note chord in measure 78. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte) with hairpins, and accents (>) are placed over the chords in measures 77 and 78.

79

Musical score for measures 79-81. The system consists of two staves. The upper staff contains chords with accents (>) in measures 79, 80, and 81. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

82

Musical score for measures 82-83. The system consists of two staves. The upper staff contains chords with accents (>) in measures 82 and 83. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 83.

84

Musical score for measures 84-86. The system consists of two staves. The upper staff contains chords with accents (>) in measures 84 and 85. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

85

Musical score for measures 85-87. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. Measure 85 features a melodic line in the upper staff with accents and a trill-like figure, and a bass line in the lower staff. Measure 86 continues the melodic line with a trill-like figure. Measure 87 concludes the system with a final note in the upper staff and a bass line.

88

ff

Musical score for measures 88-90. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 88 features a melodic line in the upper staff with accents and a trill-like figure, and a bass line in the lower staff. Measure 89 continues the melodic line with a trill-like figure. Measure 90 concludes the system with a final note in the upper staff and a bass line.

91

mf

8^{va}

3 3 3

8^{vb}

Musical score for measures 91-93. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 91 features a melodic line in the upper staff with accents and a trill-like figure, and a bass line in the lower staff. Measure 92 continues the melodic line with a trill-like figure. Measure 93 features a melodic line in the upper staff with accents and a trill-like figure, and a bass line in the lower staff. The system includes dynamic markings *mf*, *8^{va}*, and *8^{vb}*, and triplet markings *3*.

94

f

3 3 3

(8^{vb})

Musical score for measures 94-96. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Measure 94 features a melodic line in the upper staff with accents and a trill-like figure, and a bass line in the lower staff. Measure 95 continues the melodic line with a trill-like figure. Measure 96 concludes the system with a final note in the upper staff and a bass line. The system includes dynamic markings *f* and *(8^{vb})*, and triplet markings *3*.

97

Musical score for measures 97-99. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat. The music consists of chords in the right hand and a moving bass line in the left hand. A dashed line labeled '(8vb)' is below the bass staff.

100

Musical score for measures 100-101. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of chords in the right hand and a moving bass line in the left hand. A dashed line labeled '(8vb)' is below the bass staff.

102

Musical score for measures 102-103. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of chords in the right hand and a moving bass line in the left hand. A 'rit.' marking is present in the first measure. A dashed line labeled '(8vb)' is below the bass staff.

104

Musical score for measures 104-105. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in treble clef. The key signature has two sharps. The music consists of chords in the right hand and chords in the left hand. A dashed line labeled '8va' is above the top staff. A '15ma' marking is above the top staff. A 'ff' marking is below the bottom staff. A 'Glissando' marking is above the top staff. A 'fff' marking is below the bottom staff.

Sonata dall'Purgatorio

A Leonardo Gell, amigo y hermano del alma

I

Marvin Camacho

"Y cantaré de aquel segundo reino
donde el humano espíritu se purga
y de subir al cielo se hace digno."
Canto I

Moderato misterioso $\text{♩} = 96$

Piano

p *molto cresc.* *ff* *p*

8va *8vb*

$\text{♩} = 96$ $\text{♩} = 54$

5 3

mf

9 *mf* *p* *8va* *8vb*

14 $\text{♩} = 96$
8^{va} ♩
molto cresc. **ff**
8^{vb}

18 $\text{♩} = 54$
p *cresc.* 3

22 8^{va}
f *p* 3 3 3 3

26 *cresc.* 3 3 3 3 8^{va}-----
f 3 3

30 *ff* *gva-*

33

36 *subito p*

39 *pp* *g^{vb}*

42 *a tempo*

poco rit. *mf*

8vb) *8vb)*

46

50 $\text{♩} = 72$

p

54

58 $\text{♩} = 96$
8va-
f *molto cresc.*
8vb-

60
ff *molto ritenuto*
8vb-

63 $\text{♩} = 54$
8vb-

66
3

ad libitum

68

f

This system contains measures 68 and 69. Measure 68 features a treble clef with a series of eighth notes ascending from G4 to G5, with a thick black line underneath. Measure 69 has a bass clef with a whole note chord of G2 and B1, marked with a fermata.

69

p

molto cresc.

8va - 7

8vb - 1

This system contains measures 69 and 70. Measure 69 has a treble clef with a half note chord of G4 and B4, marked with a fermata and an 8va - 7 instruction. Measure 70 has a bass clef with a half note chord of G2 and B1, marked with a fermata and an 8vb - 1 instruction. The dynamic is *p* and the instruction is *molto cresc.*

71

ff

mf

54

This system contains measures 71, 72, and 73. Measure 71 has a bass clef with a half note chord of G2 and B1, marked with a fermata and a dynamic of *ff*. Measure 72 has a treble clef with a half note chord of G4 and B4, marked with a fermata and a dynamic of *mf*. Measure 73 has a treble clef with a half note chord of G4 and B4, marked with a fermata. A tempo marking of *54* is above measure 72.

75

p

This system contains measures 75, 76, and 77. Measure 75 has a treble clef with a half note chord of G4 and B4, marked with a fermata and a dynamic of *p*. Measure 76 has a bass clef with a whole note chord of G2 and B1. Measure 77 has a bass clef with a whole note chord of G2 and B1, marked with a fermata.

II

"Por surcar mejor agua alza las velas
ahora la navecilla de mi ingenio
que un mar tan cruel abandona."

Canto I

Andante poco agitato

Piano

8 8 8 8

3

8 8 8 8

5

8 8 8 8

7

8 8 8 8

9

p *f* *p* *f*

11

13

15

p *f* *p* *f*

simile

8^{va}

17

Musical score for measures 17-18. The right hand (treble clef) features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note, and then a half note with a slur. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

(8^{va})

19

Musical score for measures 19-20. The right hand (treble clef) features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note, and then a half note with a slur. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

21

Musical score for measures 21-22. The right hand (treble clef) features a half note with a slur in the first measure, followed by a quarter note, and then a half note with a slur. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

23

Musical score for measures 23-24. The right hand (treble clef) features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a quarter note, and then a half note with a slur. The left hand (bass clef) plays a continuous eighth-note accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb).

25

8 8 8 8

27

3 3 8 8 8 8

29

8 8 8 8

31

rit.

8 8

Calmo espressivo ♩=58

32

p cantabile

35

pp *p*

38

8vb - 1

42

pp *mf*

45

8^{vb}

This system contains measures 45 through 48. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support with chords and a bass line. A dynamic marking of *8^{vb}* is indicated below the bass line in measure 46.

49

pp 6 *mf* 3

This system contains measures 49 through 51. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand features a sixteenth-note triplet in measure 49, marked *pp*, and a triplet of eighth notes in measure 50, marked *mf*. The number '6' is written below the first sixteenth-note triplet, and '3' is written below the eighth-note triplet.

52

p 3

This system contains measures 52 through 56. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes in measure 56, marked with the number '3'. A dynamic marking of *p* is present in measure 52.

57

pp 6 *mp* 8^{va}

This system contains measures 57 through 60. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand features a sixteenth-note triplet in measure 57, marked *pp*, and a triplet of eighth notes in measure 58, marked *mp*. The number '6' is written below the first sixteenth-note triplet. A dynamic marking of *8^{va}* is indicated above the right hand in measure 57.

62

8^{va}

cresc.

Detailed description: This system contains measures 62, 63, and 64. Measure 62 features a treble clef with a half note chord (F4, A4) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Measure 63 has a treble clef with a half note chord (Bb4, D5) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Measure 64 has a treble clef with a half note chord (Bb4, D5) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). A dynamic marking of *cresc.* is placed between measures 63 and 64. An 8^{va} marking is above the treble staff in measure 64, with a dashed line extending to the right.

65

f

mp

3

3

8^{vb}

Detailed description: This system contains measures 65, 66, and 67. Measure 65 has a bass clef with a half note chord (C3, E3) and a treble clef with a half note chord (F4, A4). Measure 66 has a bass clef with a half note chord (C3, E3) and a treble clef with a half note chord (Bb4, D5). Measure 67 has a bass clef with a half note chord (C3, E3) and a treble clef with a half note chord (Bb4, D5). Dynamic markings *f* and *mp* are present. A triplet of three eighth notes is marked with a '3' in both the bass and treble staves. An 8^{vb} marking is below the bass staff in measure 65, with a dashed line extending to the right.

68

3

3

8^{vb}

Detailed description: This system contains measures 68, 69, and 70. Measure 68 has a treble clef with a half note chord (Bb4, D5) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Measure 69 has a treble clef with a half note chord (Bb4, D5) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Measure 70 has a treble clef with a half note chord (Bb4, D5) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Triplet markings with '3' are present in both staves in measures 69 and 70. An 8^{vb} marking is below the bass staff in measure 69, with a dashed line extending to the right.

71

cresc.

3

3

(8^{vb})

Detailed description: This system contains measures 71, 72, and 73. Measure 71 has a treble clef with a half note chord (Bb4, D5) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Measure 72 has a treble clef with a half note chord (Bb4, D5) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). Measure 73 has a treble clef with a half note chord (Bb4, D5) and a bass clef with a half note chord (C3, E3). A dynamic marking of *cresc.* is placed between measures 72 and 73. Triplet markings with '3' are present in both staves in measures 72 and 73. An (8^{vb}) marking is below the bass staff in measure 71, with a dashed line extending to the right.

73

3 3 3

75

3 3 3

8vb

78 *(Trémolo constante y rápido)*

8vb-1
ff

8vb

Leg.

82

rallentando poco a poco e dim.

8vb



III

"No entristecen martirios aquel sitio
sino tinieblas sólo; y los lamentos
no suenan como ayes, son suspiros."
Canto VII

Allegro energico = 90 (160)

Piano

f

5

9

mf

3

8vb

♩ = 80 (90)

13

3

pp *f* *pp* *f* *mf*

(8vb)

17

3

p

21

pp *f*

24

$\text{♩} = 90 (160)$

pp *f*

$\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

29

$\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$

33 $\text{♩} = 80 (90)$

p *mf*

37

f *pp* *f*

41

pp *f* *p* *f* *p* *f*

44

p cantabile

47

cresc. *mf*

This system contains measures 47, 48, and 49. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 48 and 49. The left hand provides a harmonic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *mf*. There are accents (>) on the final notes of measures 47 and 49.

50

f *p* *mf* *8va₋₁*

This system contains measures 50, 51, 52, and 53. The right hand has a melodic line with a slur over measures 52 and 53. The left hand has a bass line. Dynamics include *f*, *p*, and *mf*. There are accents (>) on the final notes of measures 50 and 53. An *8va₋₁* marking is present above the final note of measure 53.

54

p *cresc.* *mf* *f* *8va₋₁*

This system contains measures 54, 55, 56, and 57. The right hand has a melodic line with a long slur over measures 54, 55, and 56. The left hand has a bass line. Dynamics include *p*, *cresc.*, *mf*, and *f*. There are accents (>) on the final notes of measures 56 and 57. An *8va₋₁* marking is present above the final note of measure 57.

58

mf *cresc.* *3* *8va₋₁* *8va* *8va₁*

This system contains measures 58, 59, 60, and 61. The right hand has a melodic line with a slur over measures 58, 59, and 60. The left hand has a bass line. Dynamics include *mf* and *cresc.*. There are triplets (3) in measures 60 and 61. There are accents (>) on the final notes of measures 58, 59, and 60. *8va₋₁*, *8va*, and *8va₁* markings are present above the final notes of measures 60, 61, and 61 respectively.

63

poco meno mosso

ff marcato

66

p *accel.* *cresc.*

69

f *8va*

72

$\text{♩} = 90 (160)$

f

75

Musical score for measures 75-77. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Treble staff has chords and moving lines. Bass staff has chords and moving lines.

78

Musical score for measures 78-80. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Treble staff has chords and moving lines. Bass staff has chords and moving lines. Measure 80 has a 2/4 time signature change.

81 $\text{♩} = 80 (90)$

Musical score for measures 81-82. Bass clef, 3/4 time. Treble clef, 3/4 time. Treble staff has chords and moving lines. Bass staff has chords and moving lines. Dynamics *p* and *f* are indicated.

83

Musical score for measures 83-84. Bass clef, 3/4 time. Treble clef, 3/4 time. Treble staff has chords and moving lines. Bass staff has chords and moving lines. Dynamics *p* and *f* are indicated.

Sonata dall'Paradiso

A Manuel Matarrita, con todo mi afecto y cariño

I

"Chiaro mi fu allor com'ogni dove
in cielo é paradiso, e sí la grazia
del sommo ben d'un modo non vi pove."

Marvin Camacho

Canto III

Lento

Piano

p

8va-----

4

(8va)

7

(8va)---

3

11

Ad libitum

8va en el arpa
gliss

sobre la caja de resonancia

mf *f*

14 *8va* **Allegro**

p 3 *f* *marcato il canto*

8va *8vb*

16

f *marcato il canto*

8vb

18

f *marcato il canto*

8va *8vb*

20

f *marcato il canto*

21

6 6 6 6

8^{vb} - - -

♩ = 90

22

6 6 6 6

6 6 6 6

f

8^{vb}

24

6 6 6 6

8^{vb}

25

6 6 6 6

3

26

6 6 6 6 6 6 6 6

poco rit. e dim.

8vb

28

mf

accel. e cresc.

8va

31

8va

8vb

35

(8va)

=70

ff

8va

8vb

37 *8va-*

3 3 3 3 3 3

8vb-1 *8vb-*

40 *♩=90*

mf *accele cresc.*

3 3 3 3 3 3

43

3 3 3 3 3 3

46 *8va-*

ff *8vb-*

3 3 3 3 3 3

49 **Lento cantabile**

p

52 *8va* $\text{♩} = 90$

mf *f*

53 *(8va)*

mf *f*

54 *(8va)*

mf *f*

55 (8^{va})

56 (8^{va})

rit. e morendo

57 (8^{va})

p

Lento *Ad libitum*

59 8^{va} - - , en el arpa *gliss* sobre la caja de resonancia

mf *f*

II

"Delante de mí, y con las alas abiertas
se presentó una bella imagen
que estaba compuesta de multitud de almas."

Canto XIX

Andante cantabile $\text{♩} = 62$

(Con la voz del pianista)

Piano

mf U U

8va

7 U U

8va

13 $\text{♩} = 82$

p

17

Musical score for measures 17-20. Treble clef, bass clef. Measure 17 starts with a treble clef. The key signature has one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes in the treble and quarter notes in the bass.

21

Musical score for measures 21-24. Treble clef, bass clef. Measure 21 starts with a bass clef. The key signature changes to two sharps. The time signature is 2/4. Dynamics include *mf* and a forte accent (>). A dashed line with *8vb* indicates an octave reduction for the bass line.

25

Musical score for measures 25-28. Treble clef, bass clef. Measure 25 starts with a bass clef. The key signature has one flat. The time signature is 2/4. Dynamics include *p* and a piano dynamic (*p*). A dashed line with *(8vb)* indicates an octave reduction for the bass line.

29

Musical score for measures 29-32. Treble clef, bass clef. Measure 29 starts with a treble clef. The key signature has one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes in the treble and quarter notes in the bass. Dynamics include *mf*.

33

p *cresc.*

Measures 33-36. Treble clef. Bass clef. Dynamics: *p*, *cresc.*

37

mf

Measures 37-40. Treble clef. Bass clef. Dynamics: *mf*. Time signature change to 3/4.

41

f

8vb

Measures 41-44. Bass clef. Dynamics: *f*. Time signature change to 2/4. Octave sign: 8vb.

45

(8vb)

Measures 45-48. Bass clef. Dynamics: *f*. Octave sign: (8vb).

50

8vb-----

p

Detailed description: This system contains measures 50 through 53. The music is written for piano in a 3/4 time signature. The right hand starts with a whole rest in measure 50, then plays a series of chords and eighth notes. The left hand plays chords and eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 52. A performance instruction '8vb-----' is written below the left hand staff, indicating an octave shift.

54

Detailed description: This system contains measures 54 through 57. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. A dynamic marking of *p* is present in measure 57.

58

mf

Detailed description: This system contains measures 58 through 61. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand has a bass line with eighth notes and chords. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 58.

62

p

Detailed description: This system contains measures 62 through 65. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand has a bass line with eighth notes and chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present in measure 64. A hairpin symbol (crescendo) is shown above the right hand staff in measure 64.

66

cresc.

f

dim.

p

70

mf

p

74

f

p

8vb

78

p

8vb

81

p *f* *rit.*

(8vb)

85

p *f* *rit.*

(8vb)

89

mf *f* *rit.*

(8vb)

93

morendo *pp*

(8vb)

98 **Tempo I** (Con la voz del pianista)

Musical score for measures 98-102. The vocal line (top staff) is in 3/4 time, marked *mf*. It features a melodic line with lyrics 'U' and 'U' under the notes. The piano accompaniment (bottom two staves) is in 3/4 time, marked *f*. The right hand plays chords with a wavy line indicating vibrato, while the left hand plays a simple bass line. A dashed line labeled *8va* is above the piano part.

103

Musical score for measures 103-107. The vocal line (top staff) continues the melodic line with lyrics 'U' and 'U'. The piano accompaniment (bottom two staves) continues with the same texture as the previous system, marked *f*. A dashed line labeled *8va* is above the piano part.

108

Musical score for measures 108-112. The vocal line (top staff) concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment (bottom two staves) is marked *p*. The right hand plays chords with a wavy line indicating vibrato, while the left hand plays a simple bass line. A dashed line labeled *8va* is above the piano part.

III

"Encuentro con Beatriz"

"Así estaba mi señora,
vuelta la parte en que se muestra el Sol menos presuroso
y yo la veía como suspendida en sus propios pensamientos."

Canto XXIII

Allegro

Piano

f

mf *p* *cresc.*

mf

8^{va}-----

8^{vb}-----

2

4

6

2/4

2/4

2/4

2/4

(8^{va})-----

9

3

12 (8^{va})-

16

p

cresc.

8^{vb}-----

20

f

8^{va}-----

(8^{vb})-----

22

8va

mf *p*

8vb⁻¹

24

f

8vb⁻¹

28

mp

8vb

32

mf *p*

37

mf *p*

42

mf

8vb-

48

mp *rit. e dim.*

51

f

8va

8vb-

53

8^{va}

8^{vb}

54

mf *p*

8^{va}

55

f *p*

8^{va}

57

p *f* *p*