


The background is a solid grey color. Scattered across it are several white musical symbols: a treble clef on the left, a wavy line on the right, a large stylized 'f' in the lower left, and a bass clef in the lower right. There are also several musical notes of various shapes and sizes, including a quarter note, an eighth note, and a sixteenth note, all rendered in white.

Universidad de Costa Rica
Escuela de Artes Musicales

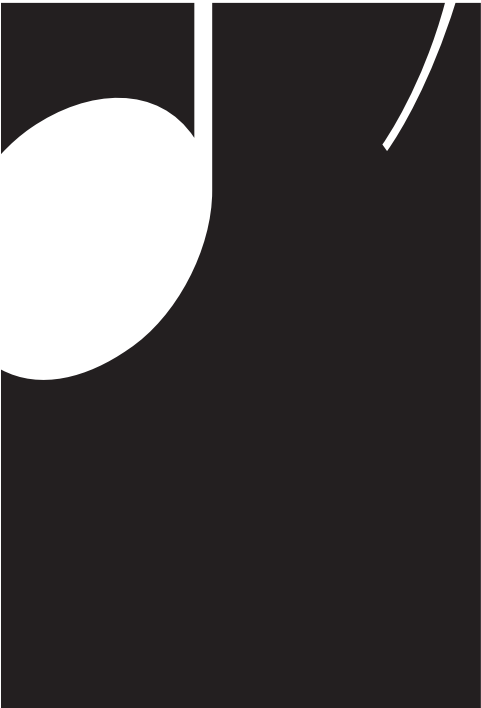
**Canciones para
voz y piano de
Marvin Camacho Villegas**

*Ernesto Rodríguez Montero
Diego Castillo Calvo
Editores*



Canciones para voz y piano de Marvin Camacho Villegas

*Ernesto Rodríguez Montero
Diego Castillo Calvo
Editores*



EAM
Escuela de
Artes Musicales

FA
Facultad de
Artes


EDITORIAL
UCR
Patrimonio
Musical Costarricense

Acerca de los libros digitales

- Las opciones de visualización y funcionalidades de un libro digital dependen de las capacidades de la aplicación que se utiliza para la lectura de libros digitales.
- La aplicación utilizada para lectura de libros electrónicos en formato ePub puede alterar la integridad física de poemas.
- La Editorial UCR ha hecho lo posible por asegurar que los URLs de sitios externos a los que se hace referencia en este libro son correctos y están activos en el momento de la publicación de este libro digital. Sin embargo, no es responsable de estos sitios web, por lo que no puede garantizar que seguirán estando activos o manteniendo contenido apropiado.
- Consulte las respuestas a preguntas frecuentes sobre libros digitales en [nuestro sitio web](#).

CC.SIBDI.UCR - CIP/4180

Nombres: Camacho Villegas Marvin, 1966- , compositor. |
Rodríguez Montero, Ernesto, editor. | Castillo Calvo, Diego, editor.
Título: Canciones para voz y piano de Marvin Camacho Villegas /
Ernesto Rodríguez Montero, Diego Castillo Calvo, editores.

Descripción: Primera edición digital. | San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2024. |
Patrimonio musical costarricense. | "Escuela de Artes Musicales. Facultad de Artes".

Identificadores: **ISBN: 978-9968-02-202-6** (PDF)

Materias: LCSH: Canciones para piano – Partituras. | LEMB: Música vocal – Partituras.
| Acompañamiento musical. | Música para piano – Partituras. | Apreciación musical.
Clasificación: CDD 782.421.47--ed. 23

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Primera edición impresa: 2019.

Primera edición digital (PDF): 2024.

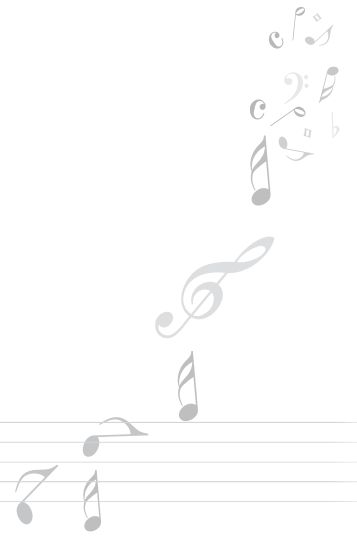
© Editorial Universidad de Costa Rica,
Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.
Apdo.: 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257
administracion.siedin@ucr.ac.cr
www.editorial.ucr.ac.cr

Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción de la obra o parte de ella,
bajo cualquier forma o medio, así como el almacenamiento en bases de datos,
sistemas de recuperación y repositorios, sin la autorización escrita del editor.
Hecho el depósito de ley.



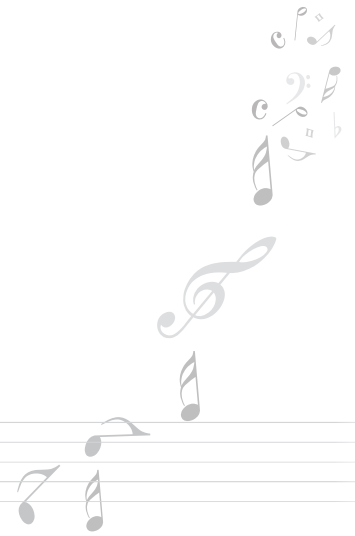
**Retrato de Marvín Camacho Villegas.
Fotografía cortesía de José Pablo Porras, 2012**

Dedicatoria



**A Marvin Camacho, por su aporte franco para
engrandecer el repertorio vocal costarricense.**

Agradecimientos



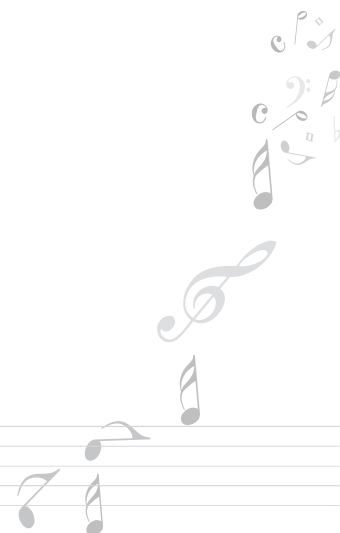
A la Dra. Tania Camacho Azofeifa por toda su colaboración como coordinadora de la Comisión de Investigación de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

Al M. M. Federico Molina Campos por todo su apoyo como director de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

Al Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica por el apoyo en el proceso de revisión de las partituras de la antología.

A la Dra. Susan Campos Fonseca por su apoyo como coordinadora de la Comisión Editorial de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

Contenido

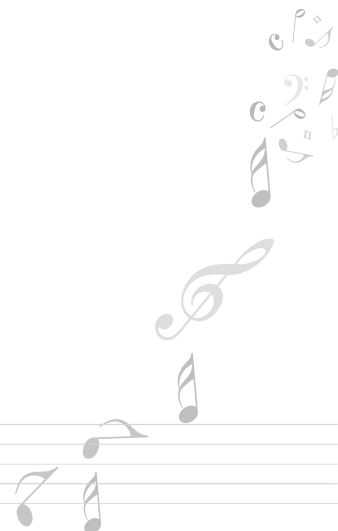


Nota preliminar a esta edición.....	xv
El proyecto de investigación.....	xvii
ACERCA DEL COMPOSITOR.....	1
EL APOORTE DE ESTA COLECCIÓN DE CANCIONES EN EL MARCO DE LA OBRA VOCAL DEL COMPOSITOR.....	7
CRITERIOS DE SELECCIÓN Y ORGANIZACIÓN DE LAS OBRAS INCLUIDAS EN ESTA EDICIÓN.....	13
Primera parte. Canciones individuales o extraídas de obras corales.....	17
“El pozo”.....	18
“ <i>Libera me</i> ”.....	19
“ <i>Sanctus</i> ”.....	21
“ <i>Stabat Mater</i> ”.....	23
Segunda parte. Ciclos de canciones.....	26
Tres canciones de cuna.....	26
Canciones para enamorar.....	29
Canciones simples sobre espíritus, brujas y espantos costarricenses.....	33
“Lamento de la Llorona”.....	33
“Una bruja llamada Zárate”.....	34
“El arrullo de los duendes”.....	34
“¿Quién protege la montaña?”.....	35
Tres canciones cotidianas a Rubén Darío.....	38
“Y voló, yo vi un ave”.....	38

“Yo vi en la noche plácida la luna”	39
“¿Viste triste sol?”	40
Tres canciones sacras para tenor	41
“ <i>Pange lingua</i> ”	41
“Creo”	42
“ <i>Tantum ergo</i> ”	42
PARTITURAS	45
Primera parte. Canciones individuales y extraídas de obras corales	47
“El pozo”	49
“ <i>Libera me</i> ”	53
“ <i>Sanctus</i> ”	61
“ <i>Stabat Mater</i> ”	64
Segunda parte. Ciclo de canciones	71
Tres canciones de cuna	73
“Canción de cuna N.º 1”	73
“Canción de cuna N.º 2”	76
“Canción de cuna N.º 3”	80
Canciones para enamorar	82
N.º 1 “Quisiera”	82
N.º 2 “ <i>Imagine</i> ”	86
N.º 3 “¡Ay amor!”	88
N.º 4 “ <i>Chanson de la nuit</i> ”	93
Canciones simples sobre espíritus, brujas y espantos costarricenses	98
N.º 1 “Lamento de la Llorona”	98
N.º 2 “Una bruja llamada Zárate”	103
N.º 3 “El arrullo de los duendes (Vocalise)”	109
N.º 4 “¿Quién protege la montaña?”	110
Tres canciones cotidianas a Rubén Darío	113
N.º 1 “Y voló, yo vi un ave”	113
N.º 2 “Yo vi en la noche plácida la luna”	119
N.º 3 “¿Viste triste sol?”	123

Ciclo de canciones sacras para tenor.....	127
N.º 1 “ <i>Pange lingua</i> ”	127
N.º 2 “Creo”	131
N.º 3 “ <i>Tantum ergo</i> ”	135
Índice de figuras	141
Bibliografía consultada	143
Acerca de los editores	145

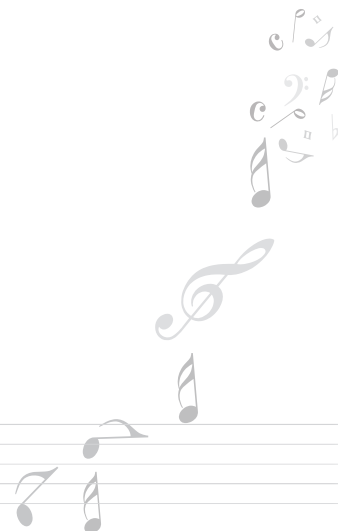
Nota preliminar a esta edición



La presente edición constituye una primera propuesta de compilación de las canciones para voz y piano del compositor costarricense Marvin Camacho Villegas, siguiendo en lo posible los criterios descriptivos adoptados en el *Repertoire International des Sources Musicales* (RISM). Al tratarse de un grupo de canciones de un mismo compositor, se incluyen solamente obras seleccionadas por los investigadores responsables de la edición, originales para voz y piano, y reducciones para piano de obras para solista y orquesta, compuestas entre 1990 y 2016. Se informa, además, que las fuentes utilizadas en el estudio de las obras han sido organizadas cronológicamente a partir del año de composición o estreno, y en dos partes: la primera, dedicada a las obras individuales y extraídas de obras orquestales; la segunda, a los ciclos de canciones. Se incluyen también los poemas utilizados por el compositor que proveen de los respectivos incipit literarios.

Todas las canciones incluidas en el presente trabajo de investigación fueron transcritas de los manuscritos originales facilitados por el propio compositor. Asimismo, se debe destacar que en esta edición participa uno de los transcritores oficiales de la música de Camacho, quien se muestra como garante de la fidelidad de las obras transcritas. Finalmente, se aclara que todos los análisis armónicos y de forma de cada una de las obras presentadas en este documento fueron revisadas y avaladas por el propio compositor.

El proyecto de investigación



Este trabajo forma parte de los resultados académicos del proyecto B6015 intitulado *Antología de la canción contemporánea costarricense*, presentado ante la Vicerrectoría de Investigación de la Universidad de Costa Rica. El proyecto dio inicio con la certeza de que las ediciones de canciones de compositores costarricenses contemporáneos han sido verdaderamente escasas. Se destacan entre ellas el libro *Félix Mata: Canciones para voz y canto*, editado en el 2005 por Zamira Barquero Trejos y Enrique Cordero Rodríguez. También se deben señalar las ediciones de las *Tres canciones para soprano* de Benjamín Gutiérrez Sáenz y el ciclo *Salgamos al amor* del compositor Luis Diego Herra Rodríguez, grupos de melodías editadas por Zamira Barquero en el libro *Antología de canciones costarricenses*. Finalmente, el pianista Manuel Matarrita Venegas presentó, en el 2008, una edición de arreglos para canto y piano sobre canciones tradicionales de nuestro país, intitulado *Canciones populares costarricenses*. Debido a lo anterior, se hizo imperativa la investigación de los autores y productos composicionales de repertorio vocal de nuestro tiempo que coadyuvarán al desarrollo del arte lírico, permitiéndole a este nuevo repertorio formar parte del quehacer académico y artístico costarricense.

Como investigadores queremos dejar claro al lector que no pretendemos hacer de este documento un estudio musicológico profundo del autor y de sus obras, sino, aunado a la edición de las partituras, ofrecer una guía de interpretación de las canciones basada en una estructura del contenido en la que se presenta una semblanza amplia del compositor, una descripción general de las herramientas composicionales utilizadas en la creación del repertorio vocal de ensambles corales y en formato cantante solista a canto-piano. Asimismo, se muestra una descripción de cada obra al incluir los datos históricos, información acerca del texto y sus autores, recomendaciones acerca del tipo de voz y nivel de conocimiento de técnica que se debe poseer para interpretarlas.

Para la elaboración del proyecto se debe destacar el apoyo recibido por parte de la Comisión de Investigación, Comisión Editorial y Archivo Histórico Musical Costarricense de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, quienes aportaron la orientación técnica necesaria para crear este documento.

Acerca del compositor





Figura 1. Marvín Camacho V.

Fuente: archivo personal del compositor.

Foto: José Pablo Porras (2012).

Marvín Camacho Villegas nació el 23 de febrero de 1966 en la ciudad de Barva, Heredia. El primer contacto formal de Camacho con la música se dio a través del canto, cuando, en 1979, recibió una beca para estudiar en el Conservatorio de Castella, institución donde realizó su primera instrucción en canto, poesía y piano (Figura 1).

En esta primera etapa como creador y estudiante del Conservatorio de Castella, se dedica a la composición pianística, cuyos referentes son J. S. Bach y la instrucción musical recibida por Ricardo Ulloa Barrenechea.

En 1984 realizó estudios musicales en la Universidad Nacional bajo la tutela de Mario Alfagüell¹ y Roger Wesby. De 1985 a 1990 efectuó sus estudios universitarios en composición en la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, donde obtuvo el título de licenciado. En esta casa de estudios recibió la instrucción académica

1 Sobrenombre artístico utilizado por el compositor costarricense Mario Alfaro Güell.

de los profesores Bernal Flores Zeller, Benjamín Gutiérrez Sáenz y Luis Diego Herra Rodríguez.

En su carrera como compositor ha recibido premios y reconocimientos a nivel nacional, entre los que se cuentan:

- Premio Nacional de las Artes en 1984.
- Hijo Predilecto del cantón de Turrialba en el año 2008 y de Barva de Heredia en el año 2009.
- Premio de la Asociación de Compositores y Autores Musicales (ACAM) en la categoría de música clásica en el 2010 y 2016.
- Premio Nacional en Composición Aquileo Echeverría en los años 2007 y 2012.

Las obras de Camacho han sido interpretadas en países como Perú, Cuba, México, España, Alemania, Italia, Rusia, Brasil, Argentina, Estados Unidos, Lituania, entre otros; en escenarios tan importantes como el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México y el Carnegie Hall de Nueva York.

Igualmente, entre las orquestas que han interpretado música de Camacho se destacan las siguientes: Orquesta Sinfónica de la Universidad de Costa Rica, Orquesta Sinfónica de Heredia, Orquesta Sinfónica de la Academia Estatal de Vilnius (Lituania), Orquesta Sinfónica de Kostromá (Rusia), Sinfonietta de la Universidad Autónoma de Nuevo León (México), Banda Sinfónica de la Fundación Carlos Gomes (Brasil), Coro Sinfónico Nacional y Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica, Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, Orquesta Sinfónica de la Universidad Rey Juan Carlos (España) y Orquesta del Gran Teatro Manuel de Falla (España).

En su faceta como expositor, Camacho ha sido invitado a impartir conferencias y clases maestras en festivales, universidades e instituciones musicales: Conservatorio Nacional de Música de México, *Festival de Música Contemporánea de La Habana* (Cuba), Universidad Complutense de Madrid, Universidad de Valladolid, *Festival Internacional de Música de Cádiz*, Escuela Superior de Música de Cataluña, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, Universidad Autónoma de Madrid, *Festival Leo Brouwer de Música de Cámara* (Cuba), Academia Estatal de Vilnius (Lituania), *I Jornada Cultural Costarricense en Cuba* y *Seminario de Composición Musical* (Costa Rica).

Las obras de Camacho se presentan en las siguientes producciones discográficas:

- *Memoria Musical Costarricense Vols. I* (2010), *II* (2011) y *III* (2012)
- *Disparate y Locura* (2012)
- *Rituales y Leyendas* (2012)
- *Salmos Cotidianos* (2013)
- *Reflexiones de Don Quijote* (2014)
- *Tiempos* (2014)
- *Nosotros* (2014)
- *Las memorias de Sibö* (2015)
- *Piano Ritual* (2016)
- *Abstracto* (2016)
- *Tango* (2016)

En el 2014, tres obras de Camacho fueron escogidas para formar parte del *I Concurso Internacional de Música Contemporánea La música del siglo* en Lituania. Además, la obra *De bosquejos y diabluras* fue comisionada para formar parte de las obras del *Concurso Internacional de Piano María Clara Cullell Texidó* del 2015 y “*Libera me*” formó parte de las obras de repertorio costarricense del *I Concurso Centroamericano de Canto Lírico*, en el 2016.

Es importante destacar que gran parte de la obra de Camacho fue donada por el compositor al Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en el 2012, y al Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica, en calidad de custodia, en el 2015.

Actualmente, Camacho es profesor catedrático de la Universidad de Costa Rica en la Escuela de Estudios Generales de la Sede Rodrigo Facio y de la Sede del Atlántico. Asimismo, se desempeña como presidente de la Asociación Sinfónica de Heredia.

El aporte de esta colección de canciones en el marco de la obra vocal del compositor



La obra vocal de Camacho es extensa y compleja, razón por la cual los resultados presentados en este documento se convierten en una primera compilación de trabajos en formato canto-piano y, a su vez, en una guía de interpretación basada en las características musicales y literarias de sus composiciones.

Desentrañar las características composicionales de la música vocal de Marvin Camacho es adentrarse en su propia heredad musical familiar, especialmente la de su tía Olga Camacho, por quien el compositor llega a conocer gran parte de la literatura vocal popular de su época de juventud, que abarca intérpretes de la canción latinoamericana tales como: Julio Jaramillo y Carlos Gardel. Debido a esto, Camacho desarrolla su culto a la línea melódica, por él considerada como vital y de papel protagónico en toda su obra instrumental y vocal, refiriéndolo esta, irremediablemente, al canto. Además, se pueden encontrar influencias heredadas de los grandes maestros como Bach, Beethoven, Debussy y Orff, pero sobre todos ellos, Stravinsky. En este último, Camacho encuentra inspiración por su fuerza, su estructura y sus líneas melódicas. Para Camacho, la polirritmia de Orff emana de todo el lenguaje stravinskiano y con la *Consagración de la primavera* se da la aparición de la polirritmia orquestal, razón por la cual, después, la música de occidente no vuelve a ser la misma (M. Camacho Villegas, comunicación personal, 7 de julio de 2016).

Susan Campos Fonseca (2013) afirma que “pensar la música de Marvin Camacho en este marco, obliga a escuchar las múltiples voces que en su imaginario sonoro coexisten. Voces que conforman un pensamiento que reúne culturas musicales y filosóficas diversas, enraizadas en la experiencia personal del compositor y su entorno heterogéneo” (párr. 2).

Al respecto, Campos deja ver que la obra musical de Camacho se ve enriquecida de filosofías y perspectivas de profundo sentimiento espiritual; como una de las más fuertes se encuentra la cristiana católica, la cual se enraíza en la obra del compositor desde 1995, año en el que estudió para convertirse en misionero de la Orden Agustina para América Latina. Como ejemplo de lo expuesto, en su repertorio se hallan obras con nombres como “*Stabat Mater*”, *Salmos cotidianos*, *Oratorio de navidad*, *Te deum*, “*Kyrie eleison*”, “*Agnus Dei*”, *Misa ingenua*, *Dona nobis pacem*, *De la sabiduría del Rey Salomón*, “*Pange lingua*”, “*Tantum ergo*” y *Las visiones de San Agustín*.

De este modo, se observa en la obra de Camacho el uso consciente de simbolismos numéricos que se ven expresados en la forma, armonía, ritmos y textos. Un ejemplo de ello es el uso del número tres, una característica numerológica de sus obras que, según él, está presente en todo su catálogo de composiciones y en su vida, significando unidad y familia (M. Camacho Villegas, comunicación personal, 7 de julio de 2016).

También encontramos en el lenguaje composicional de Camacho ciertos detalles propios que lo caracterizan, tales como el abandono de la tonalidad, el uso de sonoridades disonantes, el tratamiento de patrones rítmicos complejos, lo pentatónico, armonía cuartal y efectos sonoros.

Además, se puede decir que en la esencia de la obra de Camacho se manifiesta la pluralidad y el dominio de distintas técnicas, como por ejemplo el primitivismo, lo impresionista, entre otras.

Otra de las características importantes de la composición vocal de Camacho es el uso de los textos hablados y la alternabilidad de textos tradicionales de la liturgia cristiana con poesías de autores latinoamericanos. Algunos ejemplos de ello se pueden hallar en la *Cantata salmos cotidianos*,² obra para solistas, coro mixto, coro de niños, orquesta de cuerdas y percusión, en la que Camacho utiliza el texto tradicional del *Credo*, en latín, mezclado con poesía original del compositor; en el “*Kyrie*” utiliza el texto tradicional, alternando con textos de la poetisa costarricense Macarena Barahona Riera. Finalmente, en el “*Agnus Dei*”, el coro canta el texto tradicional, mientras el barítono interpreta en su línea vocal el texto de un poema de Julieta Dobles Yzaguirre. Esta característica también se puede encontrar en el *Te Deum*, en el cual el compositor usa el texto tradicional del *Te Deum* entremezclado con el poema *La misa buena* de Jorge Debravo.

Finalmente, consideramos que resulta importante para la interpretación de las obras comprendidas en el presente documento saber, de buena tinta, el peculio composicional de Camacho, por lo que a continuación se presenta una lista de las obras vocales donde se muestran sus herramientas de composición en el uso de la voz humana empleada junto con grupos corales y cantantes solistas, la mayoría de ellas con acompañamiento de ensambles instrumentales (Cuadro 1).

2 En esta cantata Camacho también utiliza textos de la escritora mexicana Sofía Rodríguez, del escritor colombiano Armando Rodríguez y de San Agustín.

Cuadro 1. Obras con coro

Obra	Ensamble	Año
<i>“Kyrie eleison”</i>	Coro mixto	1988
<i>“Agnus Dei”</i>	Coro mixto	1988
<i>Lamento bribri</i>	Soprano, flauta, guitarra y violonchelo	1990
<i>Misa ingenua</i>	Coro mixto y orquesta sinfónica	1991
<i>Sinfonía N.º 2 Humanidades</i>	Soprano (III mov.), coro mixto y orquesta sinfónica	2007
<i>Canto a Jorge Debravo</i>	Coro mixto y piano	2010
<i>Un hombre llamado Don Quijote</i>	Soprano y orquesta sinfónica	2010
<i>Cantata salmos cotidianos</i>	Coro mixto, coro de niños, soprano, barítono y orquesta de cuerdas, percusión, piano y declamador	2012
<i>“Stabat Mater”</i>	Solistas SATB, coro mixto y piano	2013
<i>Oratorio de navidad</i>	Solistas, coro mixto y orquesta sinfónica	2014
<i>Te Deum</i> y poema	Mezzo soprano, coro mixto y orquesta sinfónica	2014
<i>Poema sinfónico N.º 3 La voz de San Juan</i> ³	Orquesta sinfónica y soprano	2014

Fuente: elaboración propia.

3 Este es el nombre que aparece en la partitura. Sin embargo, el compositor la concibió como parte de sus *Tres salmos para orquesta*, intitulado el Salmo N.º 3 como “La voz de San Juan”.

Criterios de selección y organización de las obras incluidas en esta edición



A mí me han dicho que cuando escribo canciones me inclino hacia lo tonal, pero cuando escribo otros lenguajes me voy más hacia lo atonal, yo no me había percatado de eso, pero es verdad (M. Camacho Villegas, comunicación personal, 7 de julio de 2016).

De inicio se debe indicar que se tomó como primer criterio de selección todas las obras escritas por Camacho en formato canto-piano encontradas durante el desarrollo del proyecto de investigación. Sin embargo, forman parte de esta selección de obras dos partes solistas con reducción a piano de la *Cantata salmos cotidianos*: “*Libera me*” y “*Sanctus*”, consideradas por los investigadores de gran importancia como obras solistas que podrían formar parte de proyectos musicales de cámara. Asimismo, el orden en el que se organizaron dichas obras responde a una disposición cronológica por fecha de creación o estreno.

Con el afán de tener una idea completa de la producción vocal de cámara de Camacho, se presenta el inventario de sus canciones escritas de las cuales se tiene constancia documental o fueron referidas por el compositor (Cuadro 2). No obstante, Camacho aclara que existe un grupo de obras vocales comisionadas para teatro consideradas por él desaparecidas y que para futuras investigaciones podrían formar parte de esta primera lista de canciones (M. Camacho Villegas, comunicación personal, 7 de julio de 2016).

Cuadro 2. Lista de canciones

Canción	Año
“Poema XV”	1982
Tres meditaciones	1982
“Meditaciones del silencio I”	
“Meditaciones del silencio II”	
“Meditaciones del silencio III”	
“Los lamentos”	1985
“Reflexión sobre el <i>vitae</i> de Mía”	1985
“ <i>Dona nobis pacem</i> ”	1989
“ <i>Vocalise</i> ”	1990
“El pozo”	1990
“Canción de amor del poemario <i>Idioma de invierno</i> de Carmen Naranjo”	1992
“Canto del caminante”	1993
Tres canciones de cuna	1997
“Canción de cuna N.º 1”	
“Canción de cuna N.º 2”	
“Canción de cuna N.º 3”	
“ <i>Libera me</i> ”	2012
“ <i>Stabat Mater</i> ”	2012

Continúa...

Continuación...

"Sanctus"	2012
Canciones para enamorar N.º 1 "Quisiera" N.º 2 "Imagine" N.º 3 "¡Ay amor!" N.º 4 "Chanson de la nuit"	2014
Canciones simples sobre espíritus, brujas y espantos costarricenses N.º 1 "Lamento de la Llorona" N.º 2 "Una bruja llamada Zárate" N.º 3 "El arrullo de los duendes" N.º 4 "¿Quién protege la montaña?"	2014
Tres canciones cotidianas a Rubén Darío N.º 1 "Y voló, yo vi un ave" N.º 2 "Yo vi en la noche plácida la luna" N.º 3 "¿Viste triste sol?"	2016
Tres canciones sacras para tenor N.º 1 "Pange lingua" N.º 2 "Creó" N.º 3 "Tantum ergo"	2016

Fuente: elaboración propia.

A continuación se describen cronológicamente aspectos históricos de algunas composiciones vocales que muestran el desarrollo de Camacho como autor de obras vocales desde 1982 hasta el 2016.

La primera obra vocal escrita por Marvin Camacho fue en 1982, cuando el músico estadounidense, radicado en ese momento en Costa Rica, Roger Wesby, le entrega el *Poema XV* del poemario *20 Poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda, y le solicita componer una canción sobre ese texto para ser interpretada por una soprano. De esta obra no existe copia de la partitura y Camacho la declara perdida, razón por la cual no pudo incluirse en la presente antología.

Durante su época de estudiante en la Universidad de Costa Rica, inicia sus trabajos musicales en el área del canto, especialmente motivado por el regreso al país, en 1984, de la soprano Zamira Barquero Trejos; para quien realiza en 1985 "Los lamentos", una primera obra vocal con formalidad de estructura escrita para dos guitarras, cello, flauta travesa y soprano, en un lenguaje musical aleatorio influenciado por el compositor Mario Alfagüell.

También se puede encontrar, en este mismo periodo, la canción "Reflexión sobre el *vitae* de Mía", obra basada en el poema 555 *Mía de nadie* de la poetisa costarricense Mía Gallegos Domínguez,

compuesta en formato para cello, canto y viola, con textos cantados y hablados. Además, Camacho escribe en ese mismo tiempo el *Vocalise*, obra con línea del canto, la cual se entrelaza con melodía de un oboe.

De 1985 a 1990, Camacho escribe música para teatro, comisionada por el director escénico Rafael Sandí, quien como parte de la musicalización de las obras le solicita a Camacho que incluya canciones. Para las producciones teatrales de Sandí, Camacho musicaliza obras de teatro, entre ellas *Juan Varela*, una versión del *Lazarillo de Tormes* de la dramaturga chilena Isadora Aguirre Tupper y la obra de Carlos Gagini Chavarría, *Don Poncho y los pretendientes*.

Otras canciones del compositor son: “Canto del caminante”, basado en un poema de Pablo Neruda; “Canción de amor” del poemario *Idioma de invierno* de Carmen Naranjo, compuesta para un homenaje en vida a la escritora; “Meditaciones del silencio”, ciclo de tres canciones; “*Dona nobis pacem*”, obra para piano y soprano estrenada por la soprano Mary Peck. Esta última llega a formar parte del Poema sinfónico N.º 3 *La voz de San Juan*.

En esta antología se presenta la mayor parte de las obras escritas para canto por el compositor Marvin Camacho Villegas, en formato canto-piano. Conforman la antología cinco ciclos: *Tres canciones de cuna*, *Canciones para enamorar*, *Canciones simples sobre espíritus, brujas y espantos costarricenses*, *Tres canciones cotidianas a Rubén Darío* y *Tres canciones sacras para tenor*. Además, se presentan obras independientes, algunas como “*Libera me*” y “*Sanctus*” forman parte de obras corales de mayor envergadura, en este caso la *Cantata salmos cotidianos*.

Primera parte.

Canciones individuales o extraídas de obras corales

En este punto, se presenta información importante para interpretar las canciones de Camacho. En este apartado se ofrece un análisis de estilo musical según herramientas composicionales usadas por Camacho y descritas anteriormente. De igual manera, se entregan datos históricos de la obra, del texto y de sus autores, así como recomendaciones técnicas de tipo de voz y nivel técnico de los cantantes que se propongan el estudio de estas. Se presentan dos obras individuales, “El pozo” y “*Stabat Mater*”, y dos partes solistas en reducción a piano extraídas de la *Cantata salmos cotidianos*, “*Libera me*” y “*Sanctus*”.

“El pozo”

La obra fue estrenada en 1990 por el tenor Mario Alberto Marín González en el recital de graduación de licenciatura de Marvin Camacho. La canción fue transcrita del manuscrito encontrado en la tesis de licenciatura localizada en la biblioteca Luis Demetrio Tinoco de la Universidad de Costa Rica, con signatura TFG 26238.

Un aspecto importante por destacar en esta canción es que en el 2010 fue tomada como base para la cantata *Canto a Jorge Debravo* para coro mixto y piano, en la que Camacho tuvo la responsabilidad de crear uno de los movimientos de la obra. En este proyecto musical participaron los compositores Eddie Mora Bermúdez, Alejandro Cardona Ducas, Carlos Castro Mora y Carlos Escalante Macaya. La versión coral y la versión solista guardan similitudes melódicas, pero, como lo afirma el compositor, son dos obras diferentes en cuanto a estructura y armonía.

La obra se enmarca en una métrica de 3/4 que se mantiene a lo largo de esta. Se evidencia la duplicación de la línea melódica en los tresillos del acompañamiento de la mano izquierda en toda la obra. Además, se puede considerar la canción como una obra disonante en la cual, desde la introducción, se presenta un motivo melódico en la mano izquierda que se repite durante toda la composición. En la canción se puede percibir el uso de los intervalos de sétima mayor, como se observa en el compás 2.

Se debe destacar que el compositor utiliza frecuentemente el tritono como parte del acompañamiento, como se puede ver en el compás 3. Otro elemento armónico que se percibe en la obra es el uso de la armonía cuartal, evidenciado en la mano izquierda del compás 5. Siempre que la melodía de la voz se duplica con la mano izquierda, el compositor rellena con acordes de segundas, quintas, cuartas o tritonos en la mano derecha. Esto se puede ver en el compás 6.

Como soporte al abordaje del registro agudo de la línea vocal, el compositor acuerpa al cantante con un acompañamiento que le refuerza la melodía, duplicándola, como se puede ver en el compás 9. También se percibe el uso frecuente de la figuración rítmica ternaria de la mano izquierda, en contraposición binaria con la mano derecha, como se observa en el compás 4. La melodía de la voz llega al agudo entre los compases del 16 al 17 y del 19 al 20, en un movimiento cromático ascendente, que va desde fa sostenido cinco a fa sostenido seis, duplicado a la octava por el acompañamiento pianístico. Finalmente, a partir del compás 24 se percibe una especie de recapitulación de la sección inicial de la obra, destacándose los dos últimos compases por la forma de espejo en que se presentan.

La obra está escrita originalmente para voz de tenor; presenta grandes retos musicales y vocales, por tanto, se recomienda para cantantes con herramientas técnicas sólidas y una lectura musical solvente (Figura 2).

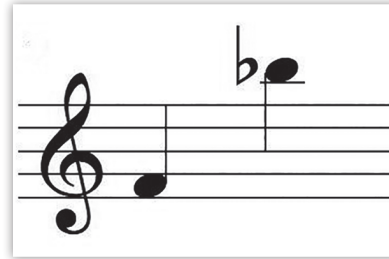


Figura 2. Rango vocal de la canción

Fuente: elaboración propia.

El texto fue escrito por el poeta Jorge Debravo. El narrador protagonista del poema se envuelve en un maremágnum de dudas irresolutas que lo llevan a la desesperación y a la ira que, entremezclada con la melodía atonal de la obra, crean un ambiente de anarquía y consternación.

Soy un pozo esta noche

*llena de vinos negros y deseos diabólicos
y silencios coléricos.*

Soy un pozo esta noche

*aterrado de huesos donde no cabe nada
porque ya me rebosa este olor a cementerio.*

Soy un pozo esta noche

*porque la patria anda vestida de mendigo
en países ajenos y la usura camina trajeada de paloma
y los ángeles huelen a comandante ciego
y el amor suda sangre y las aguas se agitan
arrastrando enramadas de corazones muertos.*

“Libera me”

Esta obra fue dedicada al barítono costarricense William Hernández Ramírez. La canción fue escrita como pieza sola, pero en el 2012 el compositor la utilizó como la parte N.º 8 de la *Cantata salmos cotidianos*.

“*Libera me*” presenta en su estructura armónica pasajes de puente entre secciones. Durante estos pasajes el compositor utiliza técnicas de extensión o técnicas aleatorias, ejemplo de esto se observa en el acorde de una segunda más una octava que aparece en la segunda página, en los compases del 9 al 18, en donde se sugiere una velocidad rápida, acelerando y luego desacelerando para crear un efecto aleatorio en el piano. Asimismo, se pueden percibir las técnicas aleatorias entre los compases 6 y 8 de la partitura, justo en la indicación de *allegro loco*, el pasaje más difícil para el pianista.

Camacho utiliza pasajes con cromatismos descendentes en la línea vocal y en el acompañamiento pianístico, de manera especial, en la mano izquierda, este elemento le da más fuerza a las partes disonantes. En esta obra los cromatismos permiten darle fuerza interpretativa al acompañamiento, al utilizar un movimiento contrario entre la mano derecha y la mano izquierda. Además, se destaca un acompañamiento pianístico que nunca imita la melodía del barítono, sino que lo va reforzando armónicamente. En esta canción el compositor utiliza los acordes de segunda más una cuarta, característicos en Camacho.

La forma de la obra retoma como reexposición el estilo de la estructura en forma sonata, el material compositivo utilizado en la primera parte, el cual se vuelve a usar en el final de la obra, cambiando solo los últimos dos compases, considerados como una coda. La canción contiene texto hablado, característico en Camacho, sin embargo, en el “*Libera me*” utiliza todo el texto en latín, evitando mezclas de idioma y textos, como sí lo hace en el resto de *Cantata salmos cotidianos*. Algunos pasajes del acompañamiento buscan una sonoridad que contrasta entre lo disonante fuerte de una segunda más una cuarta en la mano derecha y la consonancia de la armonía cuartal en la mano izquierda del piano.

Por su parte, la obra fue escrita para barítono con un registro que va de un la 4 a un mi 6 (Figura 3).

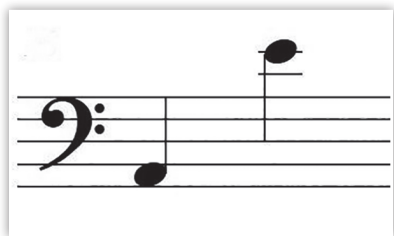


Figura 3. Rango vocal de la canción

Fuente: elaboración propia.

En ella se muestra un carácter fuerte y complejo, esto aunado a que la exigencia que demanda el registro y el fraseo de la obra se recomienda

para cantantes de nivel superior con un registro agudo bien definido. A pesar de que al barítono no se le exige estar al límite de su registro superior, el peso que demanda el manejo del fraseo de la obra hace que reclame más intensidad y energía.

“*Libera me*” (Líbrame, en español) es conocido como responsorio católico, utilizado dentro de la liturgia cristiana, justo después del *requiem* o misa de muertos, donde se ruega a Dios por el alma recién descarnada para que reciba la misericordia divina en el juicio final.

Libera me Domine de morte aeterna
libera me Domine de morte aeterna
libera me Domine
libera me de morte aeterna.
In die illa, illa tremenda,
in die illa, illa tremenda,
quando coeli movendi sunt et terra.
Dum veneris Judicare saeculum per ignem.
Tremens factus ego sum, et timeo,
dum discussio venerit, atque ventura ira.
Dies irae, dies illa calamitatis et miseriae
dies magna et amara valde.
Requiem aeternam dona eis
Domine et lux perpetua luceat elis.
Libera me Domine de morte aeterna
libera me Domine,
libera me Domine de morte aeterna.

Líbrame, Señor, de la muerte eterna
líbrame, Señor, de la muerte eterna
líbrame, Señor,
líbrame, Señor, de la muerte eterna.
Ese día, día de la ira,
en ese día terrible,
cuando los cielos y la tierra se moverán.
Cuando has de venir a juzgar al mundo con fuego.
Me hace temblar, y temo,
hasta que el veredicto nos sea dado, y la ira venidera.
Día de la ira, día de calamidad y miseria
día muy grande y muy amargo.
Concédeles Señor el descanso eterno
y deja que la luz perpetua brille sobre ellos.
Líbrame, Señor, de la muerte eterna
líbrame Señor,
*líbrame, Señor, de la muerte eterna.*⁴

“*Sanctus*”

La obra fue escrita y estrenada en el 2012 como el “*Sanctus*” de la *Cantata salmos cotidianos*. El “*Sanctus*” fue estrenado por la mezzo soprano Glenda Juárez Rodríguez, aunque inicialmente estaba dedicada a la soprano Guadalupe González Kreysa, quien originalmente iba a ser quien la estrenara.

4 Traducción realizada por el propio compositor.

La estructura de la obra está formada de las partes: A-B-puente-A-coda. La sección A va del compás 1 al 8, la parte B comienza en el compás 9 y termina en el 22, luego continúa un puente en los compases 23 y 24; seguidamente, se recapitula de forma exacta la sección A, del compás 25 al 32. Finalmente, se presenta un acorde repetido tres veces, formado por una octava con una quinta y una cuarta. La canción está escrita en métrica de 3/4, a excepción de la métrica 2/4, en la cual se da un cambio del compás 12 al 16.

En la obra se encuentran pasajes cromáticos descendentes, característicos en las obras de Camacho, esto en el acompañamiento del piano en el compás 18 y en la voz en los compases del 21 al 22. Llaman la atención los bloques armónicos de los primeros ocho compases repetidos cuatro veces al inicio de la obra, lo cual responde a la numerología esotérica, utilizada por el compositor en sus trabajos. De igual forma, el compositor presenta la misma estructura armónica en la recapitulación de la sección A al final de canción.

Esta obra fue escrita originalmente para soprano y piano. Tomando en cuenta el registro vocal de la composición (Figura 4), también puede ser emprendida por voces femeninas de registro medio. Por tanto, se recomienda para cantantes de nivel medio o superior con un manejo consolidado de los instrumentales interpretativos.

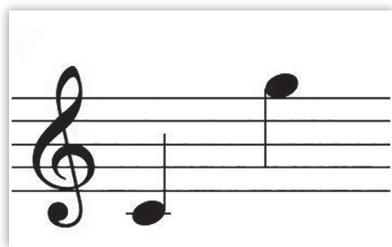


Figura 4. Rango vocal de la canción

Fuente: elaboración propia.

El texto del *Sanctus* es una alabanza que refiere a las palabras que pregonan con angustia los ángeles, Isaías 6, 3 (versión de La Biblia latinoamericana). El *Sanctus* forma parte de la misa católica y corresponde a la glorificación ritual con la que se cierra el prefacio.

*Sanctus Dominus Deus sabaoth,
sanctus plenisun coeli et terra,
plenisun coeli et terra.
Hosanna in excelsis
plenisunt coeli et terra gloria tua.
Sanctus Dominus Deus sabaoth
sanctus.*

*Santo, Señor Dios de los ejércitos,
santo, llenos el cielo y la tierra
llenos están el cielo y la tierra.
¡Hosanna! en las alturas
llenos el cielo y la tierra de tu gloria.
Santo, Señor Dios de los ejércitos
santo.⁵*

“Stabat Mater”

Camacho escribió la canción para ser interpretada por William Hernández y Giuseppe Gil, en el Carnegie Hall de New York, como ganadores del *American Protégé International Concerto Competition*, celebrado el 22 de diciembre de 2012.

El compositor usa la métrica de 4/4 en los cuatro primeros compases y en el compás 33; en el resto de la obra utiliza métrica de 6/8. De igual manera, se usan en esta canción herramientas compositivas de técnica aleatoria para la construcción de la obra, tal y como se señalan a continuación: en el primer compás las dos manos del acompañamiento deben formar un movimiento batiente alternado, mano izquierda-mano derecha, en el lapso determinado por el compositor sobre el pentagrama; como se consigna en el compás N.º 1 deben batirse las manos por un lapso de quince segundos (Figura 5). Asimismo, utiliza idéntico recurso de composición en los compases 4 y 33.

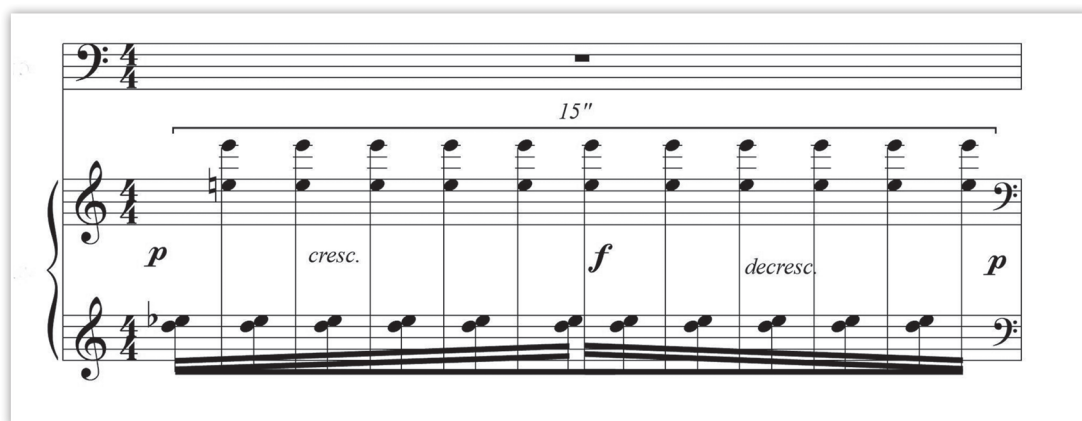


Figura 5. “Stabat Mater”, compás 1

Fuente: elaboración propia.

5 Traducción realizada por el propio compositor.

El compositor utiliza los *clusters* como efecto sonoro en los compases 2 y 4 (Figura 6).

2 *p* *f* *p*

2 Sta - - - bat Ma - ter
Do - - - lo - ro - - ter sa

8vb-1
Led. 8vb-1 *

Figura 6. “Stabat Mater”, compás 2

Fuente: elaboración propia.

En esta obra el compositor consigna el efecto sonoro de pulsar sonidos sobre el arpa del piano en el compás 61. Además, se indica en la partitura ejecutar un do en la octava ocho, subiendo con un *glissando* hasta el final del registro agudo del piano (Figura 7).

61 *p* *f*

Sta - bat ma - ter

(sobre el arpa)
8va, gliss

61 *mf*

Led. *

Figura 7. “Stabat Mater”, compás 61

Fuente: elaboración propia.

En la canción se pueden referenciar cromatismos descendentes en el compás 24 del piano: elementos compositivos muy usados por Camacho en sus obras. Asimismo, los encontramos en la línea vocal en los compases del 29 al 30 y del 57 al 58.

Por su parte, en esta obra se observa un tema recurrente en los compases del 8 al 9, 12 al 13, 21 al 22, 39 al 40, 43 al 44; finalmente, se encuentra fraccionado en el compás 52 (Figura 8).



Figura 8. "Stabat Mater", compases 12 y 13

Fuente: elaboración propia.

Se percibe en esta canción el uso de pasajes hablados como parte de la interpretación, como se puede avistar en el compás 34: *O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta mater unigeniti*. El texto se recita mientras es acompañado por un *cluster* de la nota do a la de la octava tres.

La obra está escrita para ser cantada por la voz de barítono. Por su registro y línea de canto resulta de difícil abordaje, por tanto, se recomienda para cantantes de nivel medio o superior con sólido dominio del registro agudo (Figura 9).

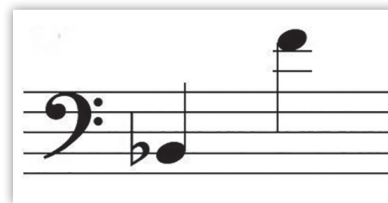


Figura 9. Rango vocal de la canción

Fuente: elaboración propia.

El *Stabat Mater* o “estaba la madre” es el texto de un himno católico del siglo XIII al que algunos atribuyen al fraile Jacopone da Tolti y otros al papa Inocencio III. El escrito se refiere al sufrimiento de la Virgen María durante la crucifixión de Cristo.

*Stabat mater dolorosa
juxta crucem lacrymosa
dum pendebat filius
dum pendebat filius
Dolorosa, dolorosa
cujus animan gementem
contristatem et dolentem
pertam sivit gladius.
Juxta crucem lacrymosa
dum pendebat filius
dum pendebat filius dolorosa,
dolorosa cujus animan gementem
contristatem et dolentem
pertam sivit gladius
Stabat mater dolorosa.*

*Estaba la Madre dolorosa
junto a la Cruz, llorosa,
mientras pendía el hijo,
mientras pendía el hijo.
Dolorosa, dolorosa,
cuya ánima gimiente,
contristada y doliente
atravesó la espada.
Junto a la Cruz, llorosa,
mientras pendía el hijo,
mientras pendía el hijo, dolorosa
dolorosa, cuya ánima gimiente,
contristada y doliente
atravesó la espada.
Estaba la Madre dolorosa.⁶*

Segunda parte. Ciclos de canciones

Esta sección muestra un análisis de estilo musical según las características de Camacho. También, se presentan aspectos relevantes para el abordaje de las obras comprendidas en los ciclos de canciones de Camacho. Se presentan datos históricos de las obras, del texto y de sus autores, así como recomendaciones técnicas acerca del tipo de voz y nivel técnico requerido para la interpretación adecuada de cada grupo de canciones.

Tres canciones de cuna

La “Canción N.º 1” fue escrita y dedicada a José Manuel Agüero, estudiante del Colegio Lincoln, lugar donde Camacho laboró de 1991 al 2008. La obra fue escrita para formar parte de un concierto navideño en el año 1992.

⁶ Traducción realizada por el propio compositor.

Las canciones de cuna “N.º 2 y N.º 3” fueron escritas en el año 1997. Luego de que la poetisa Julieta Dobles Yzaguirre escuchó la “Canción N.º 1”, ofreció a Camacho unos textos para que escribiera las otras canciones de cuna. Las canciones de cuna “N.º 2 y N.º 3” se estrenaron en 1997 por el tenor Mario Alberto Marín González, en el Centro Cultural Mexicano, durante un evento en el que por primera vez se presentaron las tres canciones de cuna como un ciclo.

En este grupo de canciones se puede percibir la influencia impresionista en el uso de la armonía cuartal y ciertas escalas pentatónicas. Con estas obras se puede considerar que Camacho se acerca más a la tonalidad, haciendo de la disonancia un elemento sutil dentro de la estructura armónica y melódica de las canciones. Además, Camacho no deja de lado los acordes configurados por el uso de una segunda sobre una cuarta, entrelazando estos acordes con el carácter gentil que demanda el tema literario.

La forma de la “Canción de cuna N.º 1” es A-B-A. La segunda y tercera canción tienen forma A-B, por lo tanto, no se da la recapitulación. Las tres canciones tienen mucha fuerza melódica y pianística, razón por la cual la ejecución de los matices demanda sutileza interpretativa para no alterar el carácter de canción de cuna. Armónica y estructuralmente son piezas muy claras y, quizá, lo más armónico que se puede encontrar en el compendio vocal del compositor.

El ciclo de canciones presenta retos interpretativos diferentes, en especial entre la “Canción N.º 1” y las otras dos, “N.º 2 y N.º 3”. La primera canción, por su registro, se recomienda para voces medias o agudas, y por nivel de exigencia técnica, para cantantes de nivel intermedio; esto porque en el pasaje que va del compás 18 al 27 se requiere de buen control de *fiato* y de manejo solvente de la línea del canto para abordarlo con solidez interpretativa. Las otras canciones de cuna, por extensión melódica y dificultad técnica, se recomiendan para voces medias o graves de cantantes de nivel inicial o intermedio (Figura 10).

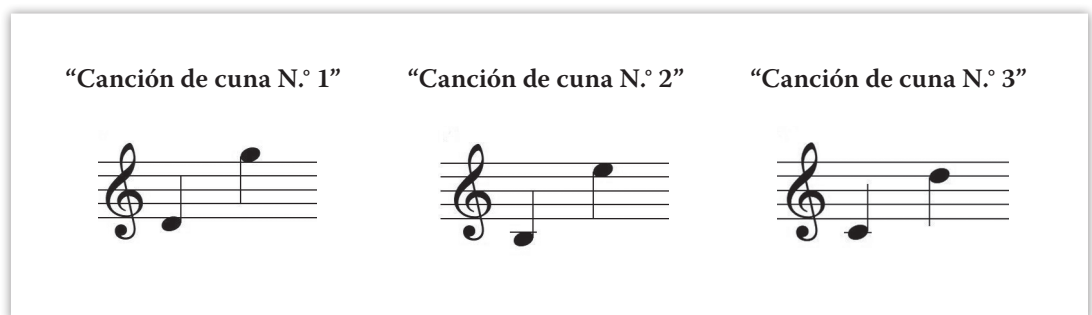


Figura 10. Rango vocal de las canciones

Fuente: elaboración propia.

El texto de la “Canción N.º 1” fue escrito por el propio compositor. El texto de la “Canción N.º 2” forma parte del poema I de la obra *Dos semblanzas de Ariel a contraluna*, y la “Canción N.º 3” tiene como base el poema *Las nanas de Ariel*, de la poetisa costarricense Julieta Dobles Yzaguirre.

“Canción de cuna N.º 1”

*Duerme, duerme mi pequeño bien
duerme pequeñito rey
duerme que tu sueño velaré.
Tus ojos de almendros, tus ojos de miel
el niño chiquito se despertó otra vez.
Duerme, duerme mi pequeño bien
duerme pequeñito rey
duerme que tu sueño velaré.
Pequeños tus labios, de seda es tu piel
he venido a amarte hasta el amanecer.
Duerme, duerme mi pequeño bien
duerme pequeñito rey
duerme que tu sueño velaré.*

“Canción de cuna N.º 2”

*Te conocí mi niño,
te conocí cuando irrumpiste recio,
cuando irrumpiste recio
desde el vientre a la noche
larga y honda de un verano perfecto.
Te conocí, te conocí,
te conocí, te conocí.*

“Canción de cuna N.º 3”

*Duerme nietillo mío
duerme recostado en mis nanas
que la vida te espera profunda y desatada.
Duerme, duerme, duerme,
duerme que la vida te espera nietillo mío.*

Canciones para enamorar

Este grupo de canciones fue escrito como ciclo en el 2014 y dedicado al barítono español Luis Alberto Fernández-Llaneza. Sin embargo, la canción “*Chanson de la nuit*” fue escrita en el 2009 para ser interpretada por el barítono William Hernández Ramírez, en el recital de graduación de Etapa Básica de Música en la Universidad de Costa Rica. Igualmente, la canción “*Imagine*” se estrenó en un homenaje a Samuel Beckett realizado en el 2009, en el Teatro de la Aduana. Según el compositor, luego se agrupan estas dos canciones en francés con dos obras nuevas, “*Quisiera*” y “*¡Ay amor!*”, ya que para él tiene más sentido hacer esos grupos de canciones porque le da unidad, solidez y se puede hacer más interesante el repertorio.

El ciclo *Canciones para enamorar* no escapa del tratamiento que Camacho aplica a la armonía, la melodía y la figuración rítmica presentes en todas sus obras. El grupo de canciones como unidad muestra distintas facetas del compositor, desde lo más íntimo, palpable en la segunda canción, “*Imagine*”, hasta lo más intenso encontrado en la última canción, “*Chanson de la nuit*”.

La canción “*Quisiera*” posee un acompañamiento pianístico sencillo, desarrollado solamente con la emisión de un acorde en segundas, donde en la mano derecha muestra un acorde compuesto por un intervalo de segunda y una de quinta justa, característico de la música de Camacho.

Por su parte, se encuentra una sección instrumental de cuatro compases, donde el rasgo más notorio es la indicación de velocidad en la mano derecha, acompañada por una nota que va de la octava a la novena, marcando de esta manera el 6/8 en dos tiempos fuertes. En la mano derecha se utilizan las notas la, si, mi y re con una sensación pentatónica en diferentes octavas. Finalmente, esta canción cuenta con pasajes de tranquilidad e intensidad, aportando al contraste de emociones y vivencias en la variabilidad de la interpretación.

La obra “*Imagine*” se mantiene dentro de una métrica de 2/4. Esta canción conserva un carácter más reflexivo y pasivo, con una armonía que da una sensación más tradicional, partiendo de acordes en superposición de terceras, en la que la primera sección cuenta con los acordes de re menor, do mayor y la menor al finalizar.

En lo que respecta a la forma musical está constituida de una forma ternaria tradicional, como se muestra a continuación: A-B-A. El clímax de la canción se encuentra en el compás 19, donde mantiene al cantante en un registro agudo y con más fuerza, y en ese preciso momento existe una mayor movilidad en el acompañamiento de la mano derecha del pianista. Para finalizar, esta canción, al igual que

la primera, comienza y termina con un carácter tranquilo, pero con una parte B más intensa.

“¡Ay amor!” está escrita en una métrica de 3/4 con una indicación de *tempo* de *allegro*. En esta canción se muestra un contraste entre lo rítmico y disonante en el acompañamiento y lo pentatónico y modal de la línea melódica del cantante. La obra exige solidez técnica del cantante, ya que los retos vocales, por su intensidad melódica, demandan más energía para su ejecución. De este modo, las entradas de la línea vocal son difíciles, por lo que la atención y la interiorización de cada una de ellas son vitales para el buen resultado interpretativo. La estructura musical de esta canción es A-B-A-B-A. A lo largo de toda la canción utiliza armonía en segundas y cuartas en la parte del piano y armonía pentatónica en la entrada del cantante, característico en la música de Camacho.

En “*Chanson de la nuit*” se presentan cambios de métrica que varían entre 6/8 o 9/8. Es una obra que requiere una destreza técnica por parte del cantante, al poseer una intensidad desde el inicio para darle una intensión más profunda y de fuerza, lo que requiere mantener la energía alta de principio a fin. La estructura de esta canción es A-puente-B-puente-C-puente-D-E-A. Armónicamente, el compositor utiliza acordes de gran duración y de una octava más la séptima en el bajo, exigiendo a las manos utilizar los extremos de su registro del piano al estilo de la “*La cathédrale engloutie*” del compositor impresionista Claude Debussy (figuras 11 y 12).

The image displays a musical score for two staves. The top staff is a vocal line with lyrics "Chan - son de la nuit,". The bottom staff is a piano accompaniment. The piano part features long, sustained chords with a dotted bass line, indicated by a dashed line labeled "8^{va}" at the top and "8^{vb}" at the bottom. The vocal line consists of a series of notes, some with slurs, corresponding to the lyrics.

Figura 11. “*Chanson de la nuit*”, compases 45 y 46

Fuente: elaboración propia.



Figura 12. “La Cathédrale engloutie” de Claude Debussy, compás 1
 Fuente: *Preludes pour piano*. Durand Editeurs, París, pág. 38.

También, se utiliza en esta obra el acorde característico de Camacho: una segunda más una cuarta y armonía cuartal para la mano izquierda. El tratamiento melódico, en general, se caracteriza por una disposición en grado conjunto, pequeños saltos y melodías de mucho fraseo. El final de la obra tiene un carácter marcial, esto es notorio en la mano derecha del pianista.

Asimismo, la composición está escrita para la voz de barítono. Por la comodidad del registro se sugiere para cantantes de nivel medio o superior (Figura 13). La mayor dificultad del ciclo de canciones se encuentra en la interpretación y el conocimiento del estilo del compositor.

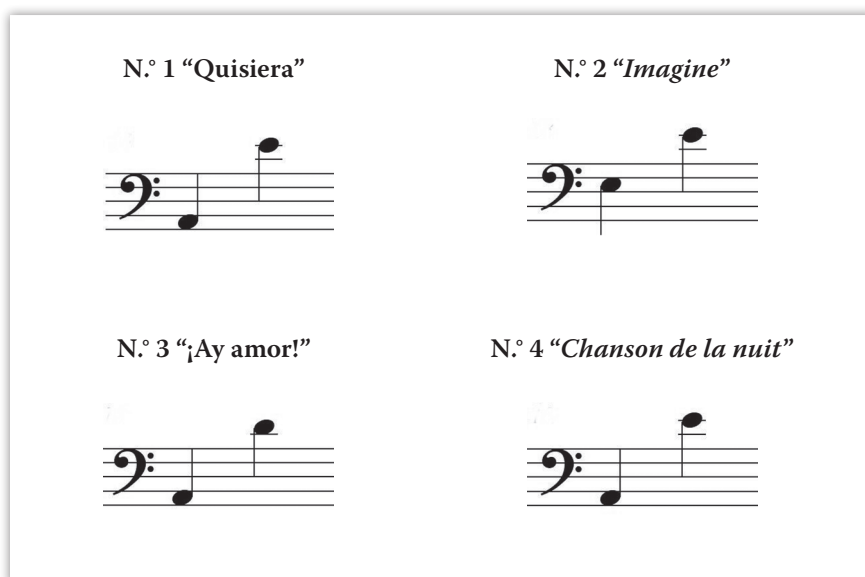


Figura 13. Rangos vocales de las canciones
 Fuente: elaboración propia.

Del grupo de obras, tres de ellas tienen como texto poemas del mismo compositor: “Quisiera”, “¡Ay amor!” y “*Chanson de la nuit*”. El texto de la segunda canción es parte de las *Letanías*, escritas entre 1976-1978 por el irlandés Samuel Beckett.

N.º 1 “Quisiera”

*Quisiera caminar contigo sobre esta arena
quisiera encontrar tus ojos en las estrellas.
En este mar de pescadores y sueños
enamorarte entre las algas y la tierra.
Posar mis labios en la inmensidad de tu sonrisa.*

N.º 2 “Imagine”

*Imagine si cesi
un jour ceci un beau jour,
si un jour, un beau jour ceci
Ce ssait Imagine si cesi.*

N.º 2 “Imagina”⁷

*Imagina si esto así
un día así, un día feliz,
Si un día, si un lindo día así.
Imagínese esto, sí que lo haría.*

N.º 3 “¡Ay amor!”

*¡Ay amor! que remontas mi alma
¡ay amor!, ¡ay amor!
Entre tus labios me pierdo
preso en tu cuerpo me encuentro.
¡Ay amor! que remontas mi alma
¡ay amor!, ¡ay amor!
Y con mis manos renuevo
el dulce aroma en tu pecho.*

⁷ Traducción realizada por el propio compositor.

N.º 4 “*Chanson de la nuit*”

Chanson de la nuit.

L’amour, c’est un ombre nocturne,

une coquille sa mer,

une etoile qui cherche un ciel.

N.º 4 “*Canción de la noche*”

Canción de la noche.

El amor es una sombra nocturna,

es una concha de mar,

una estrella que busca el cielo.

Canciones simples sobre espíritus, brujas y espantos costarricenses

Este ciclo de cuatro canciones fue escrito en el 2014 y está dedicado a la soprano costarricense Ivette Ortiz Castro, quien utilizó el grupo de obras como parte del repertorio de su recital en su graduación de doctorado en canto de la Universidad de Arizona, Estados Unidos.

“Lamento de la Llorona”

Está escrita en métrica de 6/8. Esta canción comienza con elementos armónicos característicos en las composiciones de Camacho, como son los acordes de una cuarta más una segunda en la mano derecha y armonía cuartal en la mano izquierda del acompañamiento pianístico (Figura 14).

The image shows the first measure of the musical score for "Lamento de la Llorona". It is written in 6/8 time and marked "Moderato". The score consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is a whole rest. The piano accompaniment is in treble and bass clefs. The right hand plays a quarter note followed by an eighth note, and the left hand plays a quarter note. The dynamic marking is "mf".

Figura 14. “Lamento de la Llorona”, compás 1

Fuente: elaboración propia.

La entrada del canto se indica hasta el compás 5 y, desde ese punto y hasta el compás 12, se produce una duplicación de la melodía del canto con la línea de la mano derecha del piano. Del compás 6 hasta el 8 se percibe una escala cromática ascendente-descendente con una tipificación de *piano crescendo* a *mezzo forte* y de *decrescendo* a *piano*, característica en la música de Camacho.

De igual manera, los cromatismos en el piano reaparecen en el compás 25. Del compás 5 al compás 20 se presenta en la línea del canto la representación del llanto de La Llorona, el cual se recapitula del compás 37 al 52. Al final de la canción se puede apreciar la característica numerológica de las obras de Camacho, en este caso se dan siete repeticiones exactas del mismo tema, las cuales van desde un *forte* hasta alcanzar un *pianísimo* en el último compás.

“Una bruja llamada Zárate”

La forma de la canción es A-B-A. Esta obra está escrita en métrica de 2/4 hasta el compás 39, a partir del 40 la obra cambia a una métrica de 3/4, donde, además, cambia el carácter de la canción. Del compás 59 hasta el final de la canción vuelve a métrica de 2/4. A diferencia de la numerología tradicional de Camacho, 3 y 7, la obra comienza repitiendo cuatro veces el tema. Desde la entrada de la línea del canto en el compás 5 y hasta el compás 39, esta presenta un carácter minimalista, repitiéndose el motivo del acompañamiento pianístico en ambas manos. Incluso, del compás 12 al 22 se presenta un vocalizo sobre la letra “a”, el cual reaparece del compás 72 al 80. En la sección B, además del cambio de métrica, también cambia el tipo de acompañamiento pianístico a bloques de acordes en armonía cuartal que se extienden hasta por seis tiempos.

“El arrullo de los duendes”

Canción *a capella*; el compositor no le consigna una métrica y deja a la libre interpretación del cantante la relación temporal de la figuración rítmica. La obra se divide en tres partes: A-B-A. La primera parte es una línea melódica sin texto, indicada como *vocalise*. La segunda parte es hablada, en donde el cantante, sin melodía, recita el texto: *Yo sé de todas las voces que pueblan mi casa, pequeños niños jugando en mi casa, perdiéndonos alrededor de mi casa. Gnomos, duendes, espíritus de mi infancia*. En la última parte, el compositor retoma la melodía de la primera sección de la canción, pero usa solo los cuatro primeros compases.

“¿Quién protege la montaña?”

La obra está escrita en su totalidad en métrica de 4/4, la cual inicia con un acorde con ambas manos en el registro agudo del piano. En el segundo compás utiliza un efecto en el arpa del piano indicado con la frase *ad libitum*, única canción donde es utilizado este efecto entre todas las presentadas en esta antología.

Al igual que en otras canciones del ciclo usa partes con vocalizos, en este caso lo utiliza al comienzo de la línea melódica del canto, que va del compás 3 al 10; del compás 11 al 21 utiliza la melodía del vocalizo, pero con texto.

El acompañamiento pianístico se presenta del compás 3 al 10, en grandes bloques armónicos de redondas en armonía cuartal de dos compases de duración. El acompañamiento cambia en el compás 11, extendiéndose hasta el 14, donde la línea de la mano derecha continúa haciendo bloques armónicos, pero la mano izquierda realiza arpeggios en corcheas. Desde el compás 15 hasta el 20, la mano izquierda vuelve a cambiar a bloques de negras que descienden en semitonos, mientras la derecha continúa en bloques armónicos de redondas; precisamente, desde el compás 21 hasta el 25 retoma los arpeggios de corcheas en la mano izquierda. Al final de la obra, en el compás 27, el compositor presenta un recitativo acompañado del mismo efecto sobre el arpa del piano, utilizado en el compás 2 de la canción (Figura 15).

Ad Libitum
Recitativo
mf

27

Quien cru-za sus do - mi - nios al es - pí - ri - tu de - be ver.

27

(en el arpa)

mf p pp

Ped. * Ped. * Ped. *

Figura 15. “¿Quién protege la montaña?”, compás 27

Fuente: elaboración propia.

La obra está escrita originalmente para ser cantada por una soprano. Sin embargo, por el registro vocal de las obras, también pueden ser interpretadas por una voz de registro medio. Se requieren habilidades interpretativas bien desarrolladas, especialmente para abordar “El arrullo de los duendes”, canción en la cual se debe cantar *a capella* e interpretar textos hablados.

Según Ortiz, el hecho de que las obras no sean tan agudas para una soprano, le permitió a ella explorar otras sonoridades. Además, señala que los patrones repetitivos demandan un mayor esfuerzo interpretativo al tener que producir variaciones cada vez que se repiten los temas o los textos (I. Ortiz, comunicación personal, 23 de agosto de 2016).

El ciclo de canciones, a simple vista, se puede considerar erróneamente sencillo, pero, si se toma el abordaje de las obras desde un punto de vista artístico, hay que darles forma y se debe planear una estrategia interpretativa sólida para que no se vuelvan monótonas o poco interesantes; esto es más evidente en el “Lamento de la Llorona” (Figura 16).

N.º 1 “Lamento de la Llorona” N.º 2 “Una bruja llamada Zárate”

N.º 3 “El arrullo de los duendes” N.º 4 “¿Quién protege la montaña?”

Figura 16. Rango vocal de las canciones

Fuente: elaboración propia.

Todos los textos de las canciones fueron escritos por el propio compositor y evocan a personajes del folklore mágico costarricense, como La Llorona, La bruja Zárate, los duendes y El señor de la montaña. La Llorona es un personaje de la tradición oral latinoamericana, de origen prehispánico, la cual tiene muchas versiones. En Costa Rica, La Llorona se personifica como una mujer que, viéndose agobiada por el escarnio público como madre soltera, toma la decisión de tirar al río a su hijo recién nacido. Presa del agobio, queda destinada a vagar

llorando eternamente durante las noches a las orillas de los ríos en busca de su hijo, a quien nunca encuentra.

La leyenda de la bruja Zárata remite a un personaje de la tradición oral costarricense de la zona de Escazú y Aserrí. La bruja Zárata es tanto un personaje muy apreciado como muy temido. A ella se la describe como una mujer con grandes poderes mágicos, los cuales usa tanto para curar o ayudar a los pobres como para causar daños personales a aquellos que tratan de perjudicarla. Cuenta la leyenda que Zárata se enamora de un español de abolengo y que al verse rechazada por este lo convierte en chompipe.⁸

Los duendes son personajes mitológicos universales. En Costa Rica se les describe con una mezcla de rasgos físicos y sobrenaturales de la tradición española y los genios guardianes de la tierra de los indígenas de nuestro país. Los duendes son personajes místicos que acostumbran perder niños en los bosques y potreros para retenerlos por siempre. También se les reconoce como seres traviosos que entran a las casas para causar desórdenes, aunque también se les atribuye el realizar labores domésticas de limpieza.

El dueño del monte se describe como una presencia fantasmal que merodea por montañas y potreros lanzando alaridos, quienes lo escuchan pueden sobrecoger intensamente a una persona. La descripción del personaje se asemeja mucho a la de pie grande o el *sasquatch*, de gran altura y de cuerpo cubierto de pelaje. Según la tradición, el señor del monte rapta mujeres recién casadas y las retiene en su cueva.

N.º 1 “Lamento de la Llorona”

¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay! lloro mi pesar.

Junto al río estoy.

¡Ah!

Yo lo abandoné mi pequeño bien,

yo lo abandoné.

Llorona soy ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!

lloro mi pesar.

Junto al río estoy.

¡Ah!

8 Nombre que se le da al pavo en algunas regiones de Costa Rica.

N.º 2 “Una bruja llamada Zárate”

*Danza, brinca, baila,
baila el hechizo va.
Ritos, trucos, embrujados
el hechizo está ¡Ah!
Zárate, soy Zárate la bruja
que vive en la piedra de Aserrí.
Zárate, soy Zárate bruja soy, soy Zárate.
Danza, brinca, baila
baila el hechizo va.
Ritos, trucos, embrujados
el hechizo está ¡Ah!
Soy la bruja Zárate.*

N.º 3 “El arrullo de los duendes”

*Yo sé de todas las voces que pueblan mi casa
pequeños niños jugando en mi casa.
Perdiéndonos alrededor de mi casa.
Gnomos, duendes, espíritus de mi infancia.*

N.º 4 “¿Quién protege la montaña?”

*¡Ah! Señor de la montaña,
señor de la montaña.
En la montaña vive,
en la montaña vive un espíritu protector,
en la montaña vive.
¡Ah! ¡oh gran señor!
¡Ah! ¡oh gran señor!
Quién cruza sus dominios
al espíritu debe ver.*

Tres canciones cotidianas a Rubén Darío

Ciclo de canciones dedicadas al pianista Manuel Matarrita Venegas y a la soprano Elena Zelaya Portillo. Dichas piezas musicales fueron estrenadas en el concierto *Homenaje a Rubén Darío* el 18 de mayo del 2016, presentado en la Sala María Clara Cullell de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

“Y voló, yo vi un ave”

La canción está escrita en métrica de 2/4 con un cambio a 4/4 del compás 16 al 23. Desde el inicio de la canción se nota la numerología del tres reflejada en los tres primeros compases de la obra y en la frase y *voló*, usada tres veces en la propia entrada de la línea del canto.

En la mano izquierda del piano se nota desde la entrada del canto la influencia del tango, reflejado en el arpeggio de do-sol-mi bemol.

Asimismo, del compás 5 al 9, en la mano derecha, se repite la numerología del tres, donde además redonda el acorde y patrón rítmico del acompañamiento. A partir del compás 13 y hasta el 15 se escriben escalas cromáticas ascendentes en la mano derecha y descendente en la mano izquierda, movimiento contrario caracterizado por un *crescendo* en la dinámica. Del compás 16 al 23 se observan características minimalistas, donde la mano izquierda muestra un mismo movimiento cromático y la mano derecha apoya con acordes cuartales, más una séptima o sensible, suprimiendo la tercera del acorde. Además, del compás 16 al 30, la mano derecha apoya, duplicando la melodía del canto. En el compás 24 se produce un cambio de carácter, lo cual refleja la fuerza del acompañamiento que refuerza el sol agudo de la línea vocal. De igual forma, se produce la aparición de un acorde nuevo, sol-do-re-sol, en la mano derecha, mientras la izquierda realiza armonía cuartal en su máxima expresión. Nuevamente, entre los compases del 36 al 39, el acompañamiento duplica la línea melódica del canto. A partir del compás 42 se produce una especie de coral, en el cual la línea del canto se mantiene en un registro grave o medio, y el acompañamiento del piano presenta una armonía cuartal, así como el acorde de una segunda más una octava, en suma utilizado por Camacho. Finalmente, en el compás 61 se evidencia una especie de recapitulación que se mantiene hasta el final de la canción, inclusive, en la aparición del número tres con que comienza la obra.

“Yo vi en la noche plácida la luna”

La obra está escrita en métrica de 6/8, aspecto que coadyuva a darle un aire de ritmo de tambito a la canción. Otro aspecto importante que se debe resaltar en esta obra es el uso del tres, evidenciado en los tres primeros compases y entre los compases del 22 al 28; y el siete en las siete repeticiones del tema al final de la obra.

La línea del canto comienza en el compás 4, con la misma nota con que inicia la canción “Y voló, yo vi un ave”, sol 6. En el compás 22 aparece el uso de armonía cuartal en el acompañamiento de la mano izquierda, mientras en la derecha se dan acordes de una segunda más una quinta.

En la canción se encuentra un tema A que se repite dos veces, luego aparece el tema B, a partir del compás 22 y hasta el compás 33 que coincide con la entrada de la línea del canto al registro grave. Entre los compases 34 al 36 se encuentra el tres, nuevamente, en las repeticiones del acompañamiento de piano. Del compás 34 al 54 se evidencia una especie de recapitulación de toda la sección A de la obra en el acompañamiento y la melodía de la voz.

“¿Viste triste sol?”

La canción está escrita en métrica de 3/4. El compositor usa el efecto de tocar sobre el arpa del piano en los compases 1 y 5. En el acompañamiento del piano entre los compases 7 y 12, Camacho usa bloques de acordes mantenidos. Se evidencia en la canción el uso de vocalizos sobre una sola vocal entre los compases del 13 al 20 y del 27 al 36. Asimismo, en estos vocalizos Camacho usa octavas haciendo melodía en la mano izquierda y con la mano derecha acordes que comienzan en una disposición cerrada y se van abriendo a la vez que cambian de compás. Además, en estas secciones de vocalizos, se puede describir el acompañamiento de la mano derecha como minimalismo rítmico con una figuración rítmica en corcheas que se repite a lo largo de estas secciones. La canción termina con un texto hablado, el cual se acompaña con un acorde arpegiado en la mano derecha y una nota sostenida sobre el la bemol 5.

La obra está sugerida para voz de soprano; sin embargo, por su extensión melódica puede ser abordada por voces femeninas de registro medio (Figura 17). Al igual que sucede en otros ciclos de canciones de Camacho, la dificultad de las obras no se encuentra en el registro vocal o en el fraseo intenso de la melodía del cantante, sino en la implementación de herramientas interpretativas amplias que permitan crear un acople musical adecuado que logre establecer el carácter sugerido por el autor en sus obras. A pesar de las disonancias del acompañamiento, las canciones logran una línea melódica agradable.


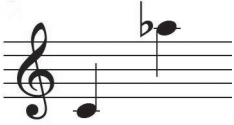

N.º 1 “Y voló, yo vi un ave”	N.º 2 “Yo vi en la noche plácida la luna”	N.º 3 “¿Viste triste sol?”
		

Figura 17. Rangos vocales de las canciones

Fuente: elaboración propia.

Los textos de las canciones toman como base el poema *Tú y yo* del poeta nicaragüense Rubén Darío. Una característica de los textos es el uso de repeticiones, y como es propio del compositor, muchas de ellas tres veces, como avista al inicio de las canciones con la frase *y voló...* para la primera; en la segunda, *plácida la luna*, y, en la tercera, *¿Viste triste sol?*

N.º 1 “Y voló, yo vi un ave”

Y voló...

yo vi un ave,

que suave sus cantares entonó.

Y voló...

Yo vi un ave,

los reflejos de la luna en alta cumbre

que, argentando las espumas

bañaba de luz sus plumas de tisú...

¡Y eras tú!

Y voló...

N.º 2 “Yo vi en la noche plácida la luna”

Yo vi en la noche plácida la luna

y vi una nube que allá en el cielo,

con denso velo la obscureció.

Yo vi en la noche plácida la luna

que en la laguna se retrató.

N.º 3 “¿Viste triste sol?”

¿Viste triste sol?

¡tan triste como él, sufro mucho yo!

¡ah! yo, sufro mucho yo,

yo, sufro mucho yo

¡ah! yo, sufro mucho yo,

yo, sufro mucho yo.

Yo en una doncella mi estrella miré...

y dile, amante, constante fe

pero ingrata olvidóme,

y no sabe que padezco.

Cual no puede nunca,

nunca comprender..

¡que mi pecho no suspira,

ni mi lira tiene acordes de placer!

Tres canciones sacras para tenor

Las obras están dedicadas al tenor costarricense Ernesto Rodríguez Montero y fueron estrenadas el 9 de setiembre del 2016, en el recital de canciones costarricenses efectuado en la Sala María Clara Cullell dentro del marco del *I Concurso Centroamericano de Canto Lírico*.

“Pange lingua”

La obra tiene una forma A-B-A-coda. El tema A se extiende entre los compases del 1 al 6, el cual se repite del compás 24 al 29 en métrica de 3/4. Dicho tema se caracteriza por su semejanza a los giros melódicos del canto gregoriano en la línea vocal, acompañada por acordes en blancas con puntillo, mantenidos por tres compases. La sección B, por su parte, se extiende desde el compás 7 hasta el 23, en una métrica de 9/8, lo cual le da más movimiento a la obra y le cambia el carácter presentado en la sección A. El final de la canción se caracteriza por la repetición tres veces del acorde de segunda más un octava, ambos elementos, numerología y tipo de acorde, característicos de Camacho.

“Creo”

La obra está escrita en una métrica de 6/8 que, junto con la figuración rítmica, le da un aire de tambito a la canción. El compositor estructura la obra con cuatro temas agrupados en dos secciones de dos temas cada una. El tema A va del compás 1 al 5, luego se repite entre los compases del 10 al 14 y, finalmente, del compás 40 al 44. El tema B aparece por primera vez entre los compases del 6 al 9 y luego entre el 45 y el 49. El tema C va del 15 al 26 y, el D, del 27 al 40. La obra termina con tres compases de piano solo.

La canción no se enmarca en una armonía tradicional, aunque utiliza la nota do como eje armónico. Asimismo, se encuentran acordes usuales en las composiciones de Camacho, como son los acordes de segunda más una cuarta y de segunda más una octava.

“*Tantum ergo*”

La forma de la obra es A-B-A. La parte A está enmarcada rítmicamente en métrica de 3/4, donde el giro melódico de la línea vocal guarda similitudes con la del canto gregoriano. Para el acompañamiento, Camacho usa armonía cuartal estructurada en tres bloques armónicos de tres compases de blancas con puntillos. Esta sección A se presenta a modo de recapitulación exacta entre los compases 58 y 66.

La parte B se presenta como sección de contraste, en donde la métrica cambia a 2/4 y el acompañamiento pasa a semicorcheas en ambas manos, refiriendo esto a un estilo barroco como el utilizado por J. S. Bach en el *Preludio N.º 2 en do menor*. De igual manera, a diferencia de la figuración rítmica del piano, la melodía de voz pasa a notas largas y sostenidas.

El ciclo de canciones por su rango vocal y requerimientos interpretativos se recomienda para cantantes de nivel medio o alto con un buen manejo de la línea vocal y un registro agudo consolidado, especialmente por el ataque directo del do 6, demandado en la canción “*Tantum ergo*” en los compases 25 y 43 (Figura 18).




N.º 1 “ <i>Pange lingua</i> ”	N.º 2 “ <i>Creo</i> ”	N.º 3 “ <i>Tantum ergo</i> ”
		

Figura 18. Rangos vocales de las canciones

Fuente: elaboración propia.

El texto de la primera y tercera canción pertenece al himno *Pange lingua* de Santo Tomas de Aquino. El texto “Creo” es una mezcla de algunas frases del *Credo* tradicional de la misa católica con frases propias del compositor.

N.º 1 “Pange lingua”

*Pange lingua gloriosi
corporis mysterium
sanguinisque pretiosi.
Quem in mundi preti um
pange lingua gloriosi,
gloriosi, pange lingua gloriosi
pange lingua gloriosi.*

N.º 2 “Creo”

*Credo in unum Deum
señor de la vida, señor del amor.
Credo in unum Deum
patrem omnipotentem.
Creo en la tierra,
en la esperanza de tu creación.
¡Oh Señor! creo en la paz de tu luz.
Credo in unum Deum
señor de la vida Señor del amor.*

N.º 3 “Tantum ergo”

*Tantum ergo sacramentum,
tantum ergo Deus meus
Deus meus, tantum ergo Sacramentum.
Deus meus veneremus cernu,
tantum ergo sacramentum,
tantum ergo.*

N.º 1 “Pange lingua”

*Canta lengua gloriosa,
el precioso cuerpo,
la sangre preciosa.
Que el Rey de las naciones
canta lengua gloriosa,
gloriosa, canta lengua gloriosa,
canta lengua gloriosa.⁹*

N.º 2 “Creo”

*Creo en un solo Dios
señor de la vida, señor del amor.
Creo en un solo Dios
padre omnipotente.
Creo en la tierra,
en la esperanza de tu creación.
¡Oh Señor! creo en la paz de tu luz.
Creo en un solo Dios
señor de la vida Señor del amor.*

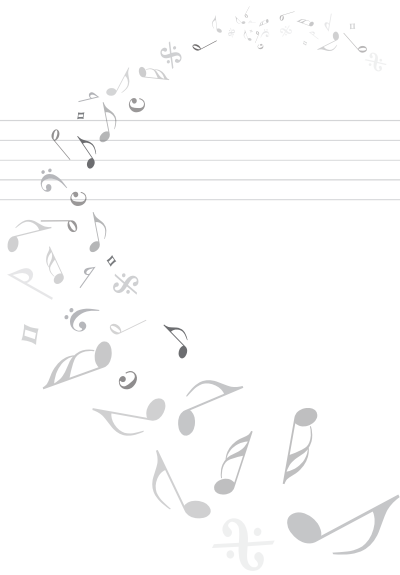
N.º 3 “Tantum ergo”¹⁰

*Tan sublime sacramento,
tan sublime Dios mío.
Dios mío, tan sublime sacramento.
Dios mío veneremos postrados,
tan sublime sacramento,
tan sublime.*

9 Traducción realizada por el propio compositor.

10 Traducción realizada por el propio compositor.

Partituras



Primera parte.
Canciones individuales
y extraídas de obras corales

El pozo

Texto: Jorge Debravo
Música: Marvin Camacho

Moderato

Canto

Piano

Soy un

po - zoes - ta no - che lle - na de vi - nos ne - gros y de -

se - os dia - bó - li - cos y si - len - ci - os co - lé - ri - cos

7

Vocal line for measures 7-9. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes. It features several triplet markings (indicated by a '3' above a bracket) over eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

soy un po-zoes-ta no - che a - te - rra-do de hue - sos don-de

Piano accompaniment for measures 7-9. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes, with many triplets. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#).

10

Vocal line for measures 10-12. The melody continues with eighth notes and includes triplet markings. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

no ca-be na-da por-que ya me re-bo-saes-teo-lor a ce-men - te-rio

Piano accompaniment for measures 10-12. The right hand continues with eighth notes and triplets. The left hand has a more active bass line. The key signature has two sharps (F# and C#).

13

Vocal line for measures 13-15. The melody is slower, featuring half notes and quarter notes. The key signature changes to one flat (Bb).

soy un po - zo es - ta no - che

Piano accompaniment for measures 13-15. The right hand has a more melodic line with some triplets. The left hand continues with a steady accompaniment. The key signature has one flat (Bb).

16

por que la pa - tria an - da ves - ti - da de men - di - go en pa - í - ses a -

19

je - nos y lau - su - ra ca - mi - na tra - jea - da de pa - lo - ma

22

y los án - ge - les hue - len a co - man - dan - te cie - go y el a -

25

mor su - da san - gre y las a - guas sea - gi - tan a - rras -

25

27

tran - doen - rra - ma - das de co - ra - zo - nes muer - tos

27

29

29

Libera me

(Cantata salmos cotidianos)

Texto: Liturgia Católica
Música: Marvin Camacho

Andante maestoso
mf

Allegro loco

Canto

Li - be - ra me do - mi - ne de mor - te ae - ter - na

Andante maestoso
mf

Allegro loco
p cresc.

Piano

Tempo I
f

3

li - be - ra me do - mi - ne de mor - te ae - ter - na

Tempo I
f

3

Allegro loco

6

Allegro loco
mf cresc.

6

f

Tempo I

9 *f*

Li - be - ra me Do - mi - ne

Tempo I

9 *f*

15

Moderato

18 *p*

Li - be - ra me de mor - te ae - ter - - - na

Moderato

18 *p*

22 *a tempo*
mf

in di - e i - lla i - lla tre - men - da

22 *a tempo*
mf

8vb *8vb* *8vb* *8vb*

26 *f*

in di - e i - lla in la tre -

26 *f*

8vb *8vb* *8vb*

29

men - da

29

8vb *8vb*

33 *mf* *p*

Quan - do coe - li mo - ven - di sunt et te - rra

gva

36 *mf* *p*

Dum ve - ne - ris ju - di - ca - re sae - cu - lum per ig - nem

gvb

40

p

Hablado: (Ad Libitum)

43

mf

Musical score for measures 43-45. The system includes a bass line, a vocal line, and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and dotted eighth notes in the left hand. The vocal line begins at measure 43 with the lyrics "Tremens Factus sum ego et timeo" and continues with "dum discussio venerit atque ventura ira". The dynamic marking *f* is present in the piano part.

46

mf

Musical score for measures 46-49. The system includes a bass line and a vocal line. The vocal line has the lyrics "Di - - - es i - - - rae di - - - es i - - - lla". The dynamic marking *mf* is present.

46

mf

Piano accompaniment for measures 46-49. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand plays dotted eighth notes. The dynamic marking *mf* is present.

50

f

Musical score for measures 50-53. The system includes a bass line and a vocal line. The vocal line has the lyrics "ca - - la - mi - ta - - tis et - - - mi - se - - ri - ae". The dynamic marking *f* is present.

50

f

Piano accompaniment for measures 50-53. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, and the left hand plays dotted eighth notes. The dynamic marking *f* is present.

di - es ma - gna et a - ma - ra val - de

54

rit.

a tempo

Re - qui - em Re - qui - em ae - ter - nam do - na e -

58

f

58 *a tempo*

f *mf*

63 *mp*

f

is Do - - - mi - ne et lux per -

63

63

f

8vb

67

pe - tua lu - - ce - at e - - lis

67

(8vb)

70

Andante maestoso

Allegro loco

72

mf

Li-be-ra me do-mi-ne de mor-te ae-ter-na

Andante maestoso

Allegro loco

72

8vb

75 **Tempo I** **Allegro loco**
f

li - be - ra me do - mi - ne de mor - te ae - ter - na

75 **Tempo I** **Allegro loco**
f *mf cresc.*

li - be - ra me do - mi - ne de mor - te ae - ter - na

78 **Tempo I**
f

Li - - - be - ra

78 **Tempo I**
f

Li - - - be - ra

82 **Tempo I**
f

me Do - mi - ne

82 **Tempo I**
ff

me Do - mi - ne

Sanctus

(Cantata salmos cotidianos)

Texto: Liturgia Católica
Música: Marvin Camacho

Canto

$\text{♩} = 65$
mf

Sanc - tus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth

Piano

$\text{♩} = 65$
mf

7

7

Sanc - tus

p

12

12

ple - ni - sun coe - li et te - rra ple - ni - sun coe - li et te - rra

p *mf*

17 *mf* *f*
Ho - san - na in ex - cel -

17 *f*
8vb - - - -

20 *mf*
sis ple - ni - sunt coe - li et te - rra glo - ri - a tu - a

20

23

23 *p* *cresc.* *Acele.*

25 *mf*

Sanc - tus Do - mi -

28

nus De - - us Sa - ba - oth

31

Sanc - tus

Stabat Mater

Texto: Papa Inocencio III
y Jacopone da Todi
Música: Marvin Camacho

Canto

Piano

15"

p *cresc.* *f* *decresc.* *p*

2 *p* *f* *p*

2 Sta Do - - - bat lo - Ma ro - ter sa

4 *ped.* *8vb-* *

13"

p *cresc.* *f* *decresc.* *p*

5 *f*

jux - ta cru - cem la-cry - mo - sa

5 *mf* *f* *sva*

10 *mf* *mf*

Dum pen-de-bat Fi - li-us Dum pen-de-bat

10 *p* *f* *p* *sva* *sva*

15 *mp*

Fi - li - us do - lo - ro - sa do - lo -

15 *p*

ro - sa gva- - sa gva-

f

mf

Cu - jus a - ni-man ge - men-

mp

f *mf*

tem con - tris-ta - tem et do-len - tem per-tam si-vit gla-di-us

f

gva-

gub-

34 *Hablado:*

O quan tristis et afflicta fuit illa benedicta mater unigeniti

jux - ta cru - cem la-cry - mo - sa

41 *mf* *mf*

Dum pen-de-bat Fi - li-us Dum pen-de-bat

46 *mp*

Fi - li - us do - lo - ro - sa

50 *mf* *mf*

do - lo - ro - sa - Cu - jus

54

Bass clef staff for measure 54, showing a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note.

a - ni - man ge - men - tem

54

Piano accompaniment for measures 54-56, featuring a right-hand melody and a left-hand bass line.

57

Bass clef staff for measure 57, starting with a forte (*f*) dynamic and transitioning to mezzo-forte (*mf*).

con - tris - ta - tem et do - len - tem per - tam si - vit gla - di - us

8^{va}-----

57

Piano accompaniment for measures 57-60, featuring sustained chords in both hands.

8^{vb}-----

61

Bass clef staff for measure 61, showing dynamics *p*, *f*, *mf*, and *p*.

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa

(sobre el arpa)

8^{va}₁ gliss

61

Piano accompaniment for measures 61-62, including a glissando instruction and dynamic markings *mf* and *p*.

Leo.



Segunda parte.
Ciclo de canciones

Tres canciones de cuna

Canción de cuna N.º 1

Texto y Música:
Marvin Camacho

Andante cantabile *mp*

Canto

Duer - me Duer - me

Andante cantabile *p* *mp*

Piano

5 *mf*

mi pe - que - ño bien Duer - me pe - que - ñi - to

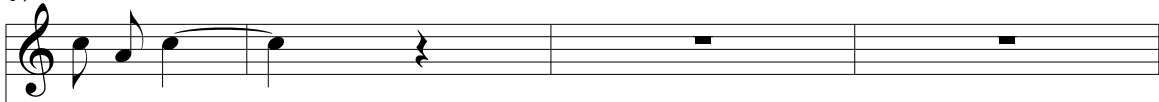
5 *mf*

10 *f*

rey Duer - me que tu sue - ño

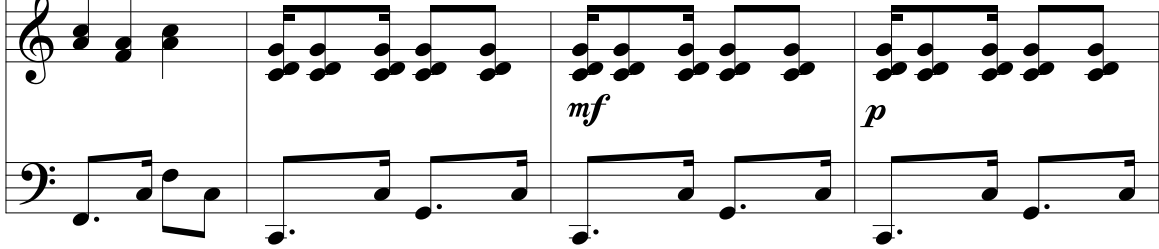
10 *f*

14



ve - la - ré

14



mf

p

18



Tus o - jos deal - men-dro
Pe - que - ños tus la - bios

tus o - jos de miel
de se daes tu piel

el ni - ño chi
he ve - ni - doa -

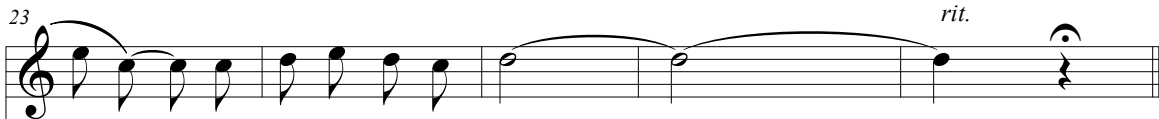
18



p

mf

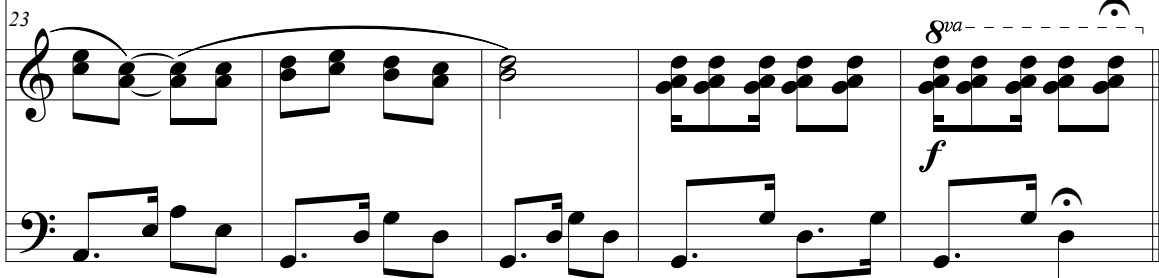
23



qui - to se des - per - too - tra vez
mar - te has - tael a - ma - ne - cer

rit.

23



f

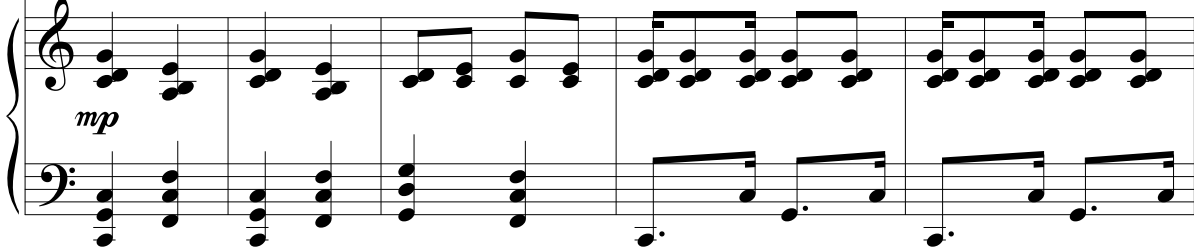
8va

28 *mp*



Duer - me Duer - me mi pe - que - ño bien

28



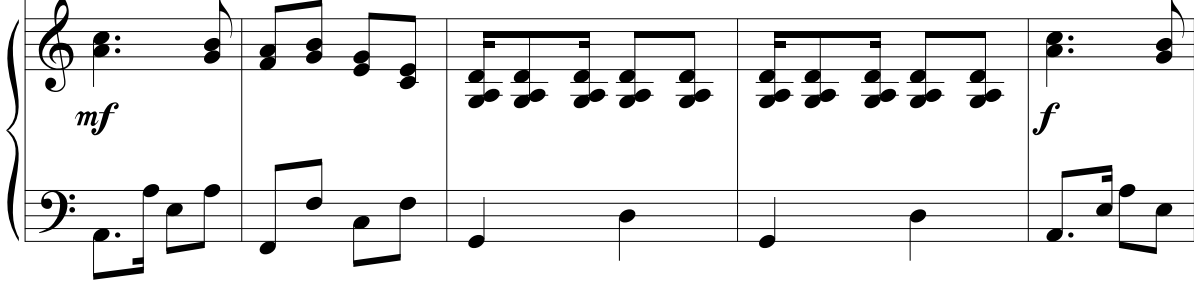
33 *mf*



Duer - me pe - que - ñi - to rey

Duer - me

33

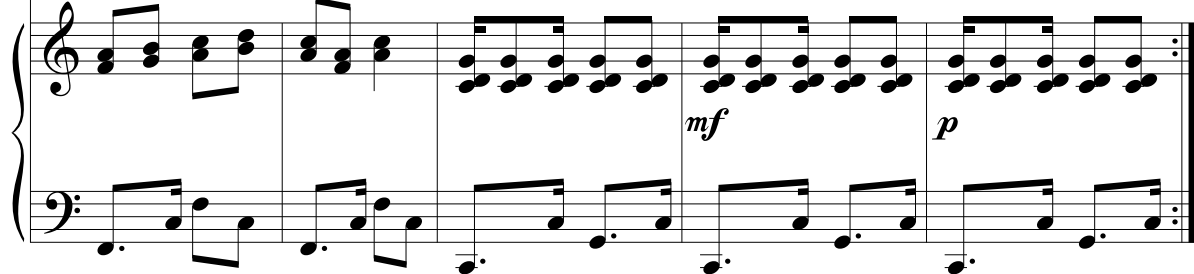


38



que tus sue-ños ve-la - ré

38



Canción de cuna N.º 2

Texto: Julieta Dobles
Música: Marvin Camacho

Moderato

Canto

Piano

p

5

p

Te co - no -

5

mf

p

8

cí mi ni - ño te co - no - cí

8

cresc.

12

12

mf

16

mf

cuan - doj - rrum - pis te re - cio

16

f

20

f

cuan - doj - rrum - pis te re - cio des - deel vien -

20

f

24

p

tre a la no - che lar - gay hon - -

27

da deun ve - ra - no per - fec - to

31

8vb

36 *p*

Te co - no - cí Te co - no -

36 *p* *8va*

39 *mf*

cí Te co - no -

39 *mf* *mf*

43 *f*

cí Te co - no - cí

43 *f* *8va*

Canción de cuna N.º 3

Texto: Julieta Dobles
Música: Marvin Camacho

Moderato
p

Canto

Duer - me nie - ti - llo mi - o Duer - me

Piano

4

mf

re - cos - ta - do en mis na - nas que la vi - da tees -

4

7

1. 2.

pe - ra pro - fun-day de - sa - ta - da ta - da

7

11 *f*

Duer - me Duer - me Duer - me Duer - me

15 1. 2. *p*

que la vi - da tees - pe - ra nie - - - ti - llo

18

mi - - o

Sua

Canciones para enamorar

N.º 1 Quisiera

Texto y Música:
Marvin Camacho

Andante *p*

Canto

Qui - sie - ra
Qui - sie - ra

Andante *p*

Piano

4

Ca - mi - nar con - ti - go so - bres - ta - re - na
en - con - trar tus o - jos en las es - tre - llas

7 *mf*

en es - te mar de pes - ca - do - res y sue - ños

7 *mf*

11

Bass clef staff for measure 11, showing a melodic line with a long note and a triplet of eighth notes.

Qui - sie - ra

11

Piano accompaniment for measures 11-13. Measure 11 has a piano (*p*) dynamic. Measure 12 features a triplet of eighth notes. Measure 13 has a second ending bracket labeled '2'. A sub-octave (*8vb*) is indicated in measure 12.

14

Bass clef staff for measure 14, showing a melodic line with eighth notes.

e - na - mo - rar teen - tre las al - gas y la tie -

14

Piano accompaniment for measures 14-15. Measure 14 has a piano (*p*) dynamic. Measure 15 continues the accompaniment with eighth notes.

16

Bass clef staff for measure 16, showing a melodic line with a long note and a triplet of eighth notes. A forte (*f*) dynamic is indicated.

- rra

Qui - sie - ra

16

Piano accompaniment for measures 16-18. Measure 16 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 17 has a forte (*f*) dynamic. Measure 18 continues the accompaniment with chords.

19

Vocal line for measure 19, starting with a whole note G2, followed by a quarter rest, then a quarter note Bb2, and a half note G2.

Qui - sie - ra

19

Piano accompaniment for measures 19-21. Measure 19 features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand. Measure 20 continues with similar accompaniment. Measure 21 features a melodic line in the right hand and a single note in the left hand.

22

Vocal line for measure 22, consisting of a whole rest.

22

Piano accompaniment for measures 22-24. Measure 22 features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. Measure 23 continues with similar accompaniment. Measure 24 features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. A '2' is written below the right hand in measure 24. A 'p' dynamic marking is present in measure 22. A '8vb' marking is present in the left hand of measures 22 and 23.

25

mf

Vocal line for measure 25, starting with a whole note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3, then a half note D3, and a whole note E3.

Po - sar mis la - bios en lain -

25

Piano accompaniment for measures 25-27. Measure 25 features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. Measure 26 continues with similar accompaniment. Measure 27 features a melodic line in the right hand and chords in the left hand. A 'mf' dynamic marking is present in measure 25. A '8vb' marking is present in the left hand of measure 25.

28

men - si - dad de tu son - ri - sa

28

31

Qui -
Qui -

31

35

sie-ra sie-ra Ca - mi - nar con - ti - go so - bres - ta - re - na
en - con - trar tus o - jos en las es - tre - llas

35

N.º 2 Imagine

Texto: Samuel Becket
Música: Marvin Camacho

Andante cantabile

Canto

Piano

mp

mf

5

I - ma - gine si ce - ci

p

9

Un jour ce - ci un beau jour

mp

15 *f*

si un jour un beau jour ce - ci ce - ssait I - ma -

15 *mf*

8^{va} 8^{vb}

20

gine I - ma - gine si ce - ci

20

8^{vb} *mp*

26 *mf*

I - ma - gine si ce - ci

26

p

N.º 3 ¡Ay Amor!

Texto y Música:
Marvin Camacho

Allegro

Canto

Allegro

Piano

mp *cresc.* *mf*

4

4

9

9

mf *p*

¡Ay a -

mor! que re - mon - tas mi al -

ma ¡Ay a - mor! ¡Ay a -

15

mor!

15

p *cresc.* *mf*

19

mp

en - tre tus la - bios me pier - do

19

p

23

cresc. *f* *p*

pre - soen tu cuer - po meen - cuen - tro

23

28

Bass line for measures 28-32. It starts with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, a half note B2, and a quarter note C3. A fermata is placed over the B2 note.

¡Ay a - mor!

28

Piano accompaniment for measures 28-32. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes in pairs. The left hand plays a steady bass line of eighth notes. Dynamics include *mp*, *cresc.*, and *mf*.

33

Bass line for measures 33-37. It starts with a quarter rest, followed by quarter notes G2, A2, B2, and C3. A fermata is placed over the C3 note.

que re - mon - tas mi al - ma

33

Piano accompaniment for measures 33-37. The right hand continues the eighth-note rhythmic pattern. The left hand continues the eighth-note bass line. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

38

mf

Bass line for measures 38-42. It starts with a half note G2, a quarter note A2, a half note B2, and a quarter note C3. A fermata is placed over the B2 note.

¡Ay a - mor!

¡Ay a - mor!

38

Piano accompaniment for measures 38-42. The right hand plays sustained chords. The left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p* and *cresc.*

44

mp

y con mis ma - nos re - nue - vo

44

50

cresc.

f

p

el dul - cea - ro - maen tu pe - cho

50

55

¡Ay a - mor!

55

N.º 4 Chanson de la nuit

Texto y Música:
Marvin Camacho

Adagio

Canto

Adagio

Chan - son de la nuit,

4

chan - son de la nuit chan - son, chan -

8

son

(8^{va})

(8^{vb})

10

L'a - mour, L'a - mour

15

c'est une om - bre noc - tur - ne une co - qui - lle san

18

mer L'a - mour, L'a - mour, L'a -

22

musical score for measures 22-25. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the word "mour" and features a long note with a fermata. The piano accompaniment has a bass line with a long note and a treble line with a triplet of eighth notes. The treble line also includes a melodic phrase with an 8va (octave up) and 15ma (fifteenth major) marking.

mour

22

3 3

8^{va} 15^{ma}

(8^{vb})

26

musical score for measures 26-29. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "Chan - son de la nuit," and features a melodic phrase with a fermata. The piano accompaniment has a treble line with a melodic phrase and a bass line with a rhythmic pattern. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Chan - son de la nuit,

26

30

musical score for measures 30-33. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "chan - son de la nuit." and features a melodic phrase with a fermata. The piano accompaniment has a treble line with a melodic phrase and a bass line with a rhythmic pattern. The system ends with a double bar line and repeat signs.

chan - son de la nuit.

30

33

Musical score for measures 33-35. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest in measure 33, followed by a melodic line in measures 34 and 35. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

36

Musical score for measures 36-39. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "L'a mour c'est une om-bre noc-tur - ne, l'a -". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

40

Musical score for measures 40-42. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "mour une co-qui-lle sans mer". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets in the right hand and a bass line in the left hand.

43

une e toile qui cher cheun-ciel. Chan - son de la nuit,

43

8va
8vb

48

chan - son de la nuit, chan - son, chan -

48

8va
8vb

52

son.

52

(8vb)

Canciones simples sobre espíritus, brujas y espantos costarricenses

N.º 1 Lamento de la Llorona

Texto y Música:
Marvin Camacho

Moderato

Canto

Piano

Moderato

mf

5 *f* *mf*

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

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

9 *mf*

llo - ro mi pe - sar Jun - toal rí - oes - toy

9 *mf* 8va

13 *p* *mf*

A A A A

17 *p*

A A A A

21

mf

25

Yo loa - ban - do - né

mf *p* *mf* *p*

27

mi pe-que-ño bien Yo loa-ban-do - né

mf *p* *mf*

31

Llo - ro - na soy

mf

37 *f* *mf*

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

40

¡Ay! llo - ro mi pe - sar

8^{va}

43 *mf* *p* *p*

Jun - toal rí - oes - toy A A

8^{va}

47 *mf*

A A A A

47 *mf*

51 *p*

A A

51 *p*

va---

f

55

morendo

pp

ppp

N.º 2 Una bruja llamada Zárate

Texto y Música:
Marvin Camacho

Allegro

Canto

Piano

5 *f*

Dan - za, brin - ca, bai - la, bai - la el he - chi - zo va,

5 *mf*

10

ri - tos, tru - cos em - bru - ja - dos, el he - chi - zoes - tá.

10

14 *misterioso*
mp

A A A A

18

A A A A

23

f

27 *f*

Dan - za, brin - ca, bai - la, bai - la, el he - chi - zo va,

27 *mf*

32

ri - tos, tru - cos em - bru - ja - dos, el he - chi - zoes - tá.

32

36

36 *f* (segunda vez ritardando)

Andante cantabile

40 *mf* *mp*

Zá - ra - te, soy Zá - ra - te la bru - ja

Andante cantabile

40 *p* *p*

p *p*

46 *mf*

que vi - veen la pie - dra de A - se - rri Zá - ra - te,

46 *p*

p

52 *mf*

soy Zá - ra - te, bru - ja soy soy Zá - ra - te.

52 *mf*

mf

59 **Allegro**

Musical staff for measure 59, showing a whole rest in 2/4 time.

59 **Allegro**

Piano accompaniment for measures 59-62, marked *f*. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line with a flat in the left hand.

63 *f*

Vocal line for measures 63-64, starting with a forte (*f*) dynamic. The melody is in 2/4 time.

Dan - za, brin - ca, bai - la, bai - la el he - chi - zo va,

63

Piano accompaniment for measures 63-67, marked *mf*. The music continues with the same rhythmic pattern as the previous section.

68

Vocal line for measures 68-69, continuing the melody from the previous section.

ri - tos, tru - cos em - bru - ja - dos, el he - chi - zo es - tá.

68

Piano accompaniment for measures 68-71, continuing the rhythmic accompaniment.

N.º 3 El arrullo de los duendes (Vocalise)

Andante cantabile

Texto y Música:
Marvin Camacho

Canto

p

U

cresc. *f*

A

Voca chiusa *f*

p

m

f *gliss* *gliss* *p*

Hablado:

f

Yo sé de todas las voces que pueblan mi casa pequeños niños jugando en mi casa,
perdiéndonos alrededor de mi casa. Gnomos, duendes, espíritus de mi infancia

p

A

cresc. *f* *p*

13

N.º 4 ¿Quién protege la montaña?

Texto y Música:
Marvin Camacho

Canto

Andante *p*

Piano

Andante *Ad Libitum* *mf* *p*

(en el arpa)

5 *mf* *p* *mf*

9 *p* *mf*

Se - ñor de la mon-ta - ña, se -

The musical score is written for voice and piano. It begins with a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante'. The voice part starts with a whole rest, followed by a repeat sign and then a melodic line starting on a B-flat. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The first system includes a section marked 'Ad Libitum' for the piano, with the instruction '(en el arpa)'. The score is divided into three systems. The first system ends at measure 4. The second system starts at measure 5 and ends at measure 8. The third system starts at measure 9 and ends at measure 12. The lyrics 'Se - ñor de la mon-ta - ña, se -' are placed under the voice line in the third system. Dynamics include 'mf' (mezzo-forte) and 'p' (piano).

15

ñor de la mon-ta - ña, en la mon-ta - ña vi -

13

8va-

16

- ve, en la mon-ta - ña vi - ve un es -

16

19

pí - rí - tu pro - tec - tor, en la mon - ta - ña vi -

19

21

mp

ve. A ¡Oh gran se - ñor!

21

p

8^{va} - - - ,

24

A ¡Oh gran se - ñor!

24

f

Ad Libitum

Recitativo

mf

27

Quien cru - za sus do - mi - nios al es - pí - ri - tu de - be ver.

27

(en el arpa)

mf p pp

Leg.

* *Leg.*

* *Leg.*

*

Tres canciones cotidianas a Rubén Darío

N.º 1 Y voló, yo vi un ave

Texto: Rubén Darío
Música: Marvin Camacho

♩ = 72 *mf*

Canto

Y vo - ló,

Piano

p *mf* *f* *p*

7

Y vo - ló,

10 *p*

Y vo - ló.

10 *8va* *8va*

13

16

Yo vi un a - ve,

18

Yo vi un a - ve

20 *mf*

que sua - ve sus can - ta - res en - to - nó.

20 *mf*

22 *mp* *rit.*

Y vo - ló,

22 *mp*

Tempo I

24 *f*

yo vi un a - ve, yo vi un

24 *f*

8va

30 *p*

a - ve. Los re - fle - jos,

35 *mf*

los re - fle - jos de la lu - na en al - ta cum -

40 *p*

bre, quear - gen - tan - do las es - pu - mas

45

ba - ña - ba de luz sus plu - mas de ti - sú.

49

mf Ye - rás tu, *f* ye - rás tu. Yo

mf *f*

8va

54

vi un a - ve,

8va

57

yo vi un a - ve,

61

y vo - ló, y vo - ló,

65

y vo - ló.

p *mf* *f*

N.º 2 Yo vi en la noche plácida la luna

Texto: Rubén Darío
Música: Marvin Camacho

Canto

$\text{♩} = 110$ *p*

Yo vi en la

Piano

$\text{♩} = 110$ *p*

5 no - che Plá - ci - da la lu -

5 *cresc.*

10 *f* na, Plá - ci - da la lu - na,

10 *f*

The musical score is written in 6/8 time with a tempo of 110 beats per minute. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (Bb). The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line begins with a rest for four measures, then enters with the lyrics 'Yo vi en la noche plácida la luna, na, plácida la luna, na,'. The score is divided into three systems, with measure numbers 5 and 10 indicated at the start of the second and third systems respectively. Dynamics include piano (p), crescendo (cresc.), and forte (f).

16

Plá - ci - da la lu - na.

22 *p cantabile* *mf*

Y viu - na nu - be quea - llaen el

27

cie - lo con den - so ve - lo

32 *p* *p*

laobs-cu - re - ció. Yo vi en la no -

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

39 *f*

che Plá - ci-da la lu - na

39 *cresc.* *f*

45

que en la la - gu - na se re - tra -

45

50

tra - tó.

A single vocal staff in treble clef with a key signature of one flat. The melody consists of a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted half note, and a whole note. The lyrics "tra - tó." are written below the notes.

50

Piano accompaniment for measures 50-54. The right hand features a melodic line with a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted half note, and a whole note. The left hand provides harmonic support with chords and single notes.

55

Vocal staff for measures 55-57, showing rests.

55

p *morendo poco a poco*

Piano accompaniment for measures 55-57. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a bass line with dotted half notes. The dynamic marking *p* and the instruction *morendo poco a poco* are present.

58

Vocal staff for measures 58-60, showing rests.

58

Piano accompaniment for measures 58-60. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a bass line with dotted half notes.

N.º 3 ;Viste triste sol?

Texto: Rubén Darío
Música: Marvin Camacho

♩ = 75

Canto

Vis - te tris - te sol,

Sobre el arpa -----

mf *f* *mf*

6

mf *p*

vis - te tris-te sol, tan tris - te co - mo él

6

p

11

mf

su - fro mu - cho yo. A

11

15 *mf*

15 *mf*

19 *f*

Yo, su - fro mu - cho yo.

19 *f*

23 *mf*

Yo, su - fro mu - cho yo.

23 *mf*

27 *mf*

A

p

30 *mf*

mf

33

mf

36 *f*

Yo, su - fro mu - cho yo.

36 *f*

39 *mf*

Yo, su - fro mu - cho yo.

39 *mf*

42 *Hablado:*

*Yo en una doncella mi estrella miré... Pero ingrata olvidóme, y no sabe que padezco
y dile, amante, constante fe cual no puede nunca, nunca comprender...
¡Que mi pecho no suspira,
ni mi lira tiene acordes de placer!*

42 *8va* *p*

mf

Ciclo de canciones sacras para tenor

N.º 1 Pange Lingua

Texto: Santo Tomás de Aquino
Música: Marvin Camacho

Andante cantabile

f *mf*

Canto

Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si, pan - ge lin - gua

Andante cantabile

ff *mf*

Piano

5

glo - ri - o - si.

5

p

Piano

8

p

Cor - po - ris

8

Piano

10 *f*

mys-te - ri - um, cor - po - ris mys-te - ri - um.

10 *mf*

8va-1 *8va-1* *8va-1*

13 *p*

San - gui-nis que pre ti - o si, san - gui-nis que pre ti

13 *p*

8va-1 *8va-1* *8va-1*

16 *p* < *mf*

o si quem in mun - di pre - ti um.

16 *8va-1*

8va-1 *8va-1*

19 *f*

8 Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si, pan - ge lin - gua

19 *f*

22 1. *mf* 2.

8 glo - ri - o si. glo - ri - o si.

22 *mf*

24 *f*

8 Pan - ge lin - gua glo - ri - o - si,

24 *ff* 8^{va}

8^{va}

26

mf

Vocal line for measures 26-27. Measure 26 contains two rests. Measure 27 contains the lyrics "pan - ge lin - gua" with notes on a half note, a quarter note, a quarter note, and a half note.

pan - ge lin - gua

(8^{va})

Piano accompaniment for measures 26-27. Measure 26 has a whole note chord. Measure 27 has a whole note chord with a *mf* dynamic marking.

mf

(8^{va})

28

Vocal line for measures 28-29. Measure 28 has a half note and a quarter note. Measure 29 has a triplet of eighth notes followed by a quarter note with the lyrics "glo - ri - o - si.".

glo - ri - o - si.

(8^{va})

Piano accompaniment for measures 28-29. Measure 28 has a whole note chord. Measure 29 has a whole note chord.

(8^{va})

30

Vocal line for measure 30, which contains a whole rest.

(8^{va})

Piano accompaniment for measure 30. The right hand has a melodic line starting with a half note, followed by a quarter note, and a half note. The left hand has a whole note chord. Dynamics include *mf* and *p*.

mf

p

N.º 2 Creo

Texto: Liturgia Católica
Música: Marvin Camacho

Allegro
f

Canto

Cre - do in u - num De - um,

Allegro
f

Piano

6 *mf*

Se - ñor de la vi - da, Se - ñor del a - mor.

6 *mf*

10 *f*

Cre - do in u - num De - um.

10 *f*

14 *mf* \rightrightarrows *mp*

8 Pa - trem om - ni - po -

14 *mf* *mp*

18 *mf* *p*

8 ten - tem, Pa - trem om - no - po -

18 *mf* *p*

23

8 ten - tem.

23

27

f

Cre - oen la tie - - rra,

27

mf

30

p

f

f

en la es - pe - ran - za de tu crea - ción, ¡oh Se -

30

p

mf

f

35

p

ñor! Cre - oen la paz de tu luz,

35

8va

p

39 *f*
8 cre - do in u - num De - um.

39 *f*

44 *mf*
8 Se - ñor de la vi - da, Se - ñor del a -

44 *mf*

48 mor.

48 *p cresc.* *f*

N.º 3 Tantum ergo

Andante misterioso

Texto: Santo Tomás de Aquino
Música: Marvin Camacho

mf

Tan tum er - go sa-cra - men -

Piano

Andante misterioso

mf

8va

6 *p < f > p*

tum, tan tum er - go.

Andante misterioso

mf

8va

10 **Allegro**

Allegro

mf

8va

14 *mf*
be

De - us

18

me - us, De - us

22

me - - - us.

25 *f*

8 Tan tum er -

29 *mf*

8 go Sa - - - -

33

8 - cra - men - tum.

37

p

Vocal line for measures 37-40. The melody consists of a half note G4, a quarter note Bb4, a quarter note D5, a quarter note C5, and a half note B4. The lyrics are "De - us me - us," with a dashed line indicating a breath mark over the first two notes.

De - us me - us,

37

p

Piano accompaniment for measures 37-40. The right hand features a series of sustained chords (G4-Bb4, G4-Bb4, G4-Bb4, G4-Bb4) with a melodic line in the left hand. The left hand plays a bass line with sustained chords (Bb3-D4, Bb3-D4, Bb3-D4, Bb3-D4).

41

f

Vocal line for measures 41-43. The melody is a sustained whole note G4. The lyrics are "ve - - -".

ve - - -

41

Piano accompaniment for measures 41-43. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes (G4, A4, Bb4, C5) with a melodic line in the left hand. The left hand plays a bass line with sustained chords (Bb3-D4, Bb3-D4, Bb3-D4).

44

Vocal line for measures 44-47. The melody consists of a half note G4, a quarter note Bb4, a quarter note D5, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a half note G4. The lyrics are "ne - re - mus".

ne - re - mus

44

Piano accompaniment for measures 44-47. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes (G4, A4, Bb4, C5) with a melodic line in the left hand. The left hand plays a bass line with sustained chords (Bb3-D4, Bb3-D4, Bb3-D4).

48 *mf*

cer - - - - -

52

nu.

55

rall e morendo poco a poco

Andante misterioso

58 *mf*

8 Tan tum er - go

58 *mf* *8va*

61

8 sa - cra - men - - - tum,

61 *mf* *8va*

64 *p* \leftarrow *f* \rightarrow *p*

8 tan tum er - go.

64 *mf* *8va*

Índice de figuras

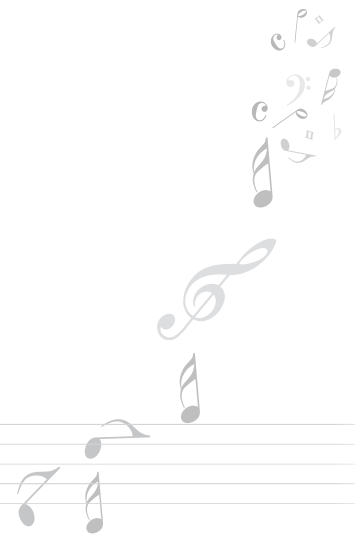


Figura 1.	Marvin Camacho V.	3
Figura 2.	Rango vocal de la canción.....	19
Figura 3.	Rango vocal de la canción.....	20
Figura 4.	Rango vocal de la canción.....	22
Figura 5.	“ <i>Stabat Mater</i> ”, compás 1	23
Figura 6.	“ <i>Stabat Mater</i> ”, compás 2	24
Figura 7.	“ <i>Stabat Mater</i> ”, compás 61	24
Figura 8.	“ <i>Stabat Mater</i> ”, compases 12 y 13.....	25
Figura 9.	Rango vocal de la canción.....	25
Figura 10.	Rango vocal de las canciones.....	27
Figura 11.	“ <i>Chanson de la nuit</i> ”, compases 45 y 46.....	30
Figura 12.	“ <i>La Cathédrale engloutie</i> ” de Claude Debussy, compás 1	31
Figura 13.	Rangos vocales de las canciones	31
Figura 14.	“Lamento de la Llorona”, compás 1	33
Figura 15.	“¿Quién protege la montaña?”, compás 27.....	35
Figura 16.	Rango vocal de las canciones.....	36
Figura 17.	Rangos vocales de las canciones	40
Figura 18.	Rangos vocales de las canciones	42

Bibliografía consultada



- Camacho Villegas, M. (1990). *Tesis en composición musical* (tesis inédita de licenciatura). San José: Universidad de Costa Rica.
- Camacho Villegas, M. (2012, enero-mayo). *El realismo mágico en el canto indígena bribri y su impacto en la música contemporánea costarricense*. La Habana: Boletín Música Casa de las Américas.
- Campos Fonseca, S. (2013). *Salmos Cotidianos en tiempos de incertidumbre*. Recuperado de <https://semanariouniversidad.com/opinion/marvin-camacho-salmos-cotidianos-en-tiempos-de-incertidumbre/> Consulta: 22 de setiembre de 2018.
- Campos Fonseca, S. (2014). *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Cordero, M. (2012). *Marvin Camacho estrena su disco Rituales y leyendas*. Recuperado de <http://redcultura.com/php/Articulos1059.htm> Consulta: 6 de mayo de 2016.
- Cordero Solórzano, A. (2013). *Historia de vida del compositor nacional Marvin Camacho Villegas y su aporte cultural musical a Costa Rica entre los años 1966-2013* (tesis inédita de licenciatura). San José: Universidad Libre de Costa Rica.
- Dobles Yzaguirre, J. (2005). *Fuera del álbum*. San José: EUNED.
- Gell, L. (2016). *Biografía Marvin Camacho*. Recuperado de <http://marvin-camacho.com/> Consulta: 4 de julio de 2016.
- Gell Fernández, L. (2017). *Marvin Camacho y sus Tres sonatas dantescas para piano* (tesis inédita de maestría). San José: Universidad de Costa Rica.
- Gleb, B. (2018). (2018, Issue 4). Piano music of Marvin Camacho. Drohobych: Drohobych Ivan Franco State Pedagogical University.
- Lizano, V. (1941). *Leyendas de Costa Rica*. San José: Editorial Soley y Valverde.
- Ortiz Castro, I. (2016). *Trained abroad: a history of multiculturalism in costarican vocal music* (tesis doctoral inédita). Estados Unidos de América: The University of Arizona.

- Rodríguez Gutiérrez, R. (1960). *Cuentos y leyendas costarricenses*. San José: Editora Centroamericana.
- Tello Camarillo, M. (2016). *El pianismo en México y Latinoamérica: en busca de una identidad propia* (tesis doctoral inédita). México: Universidad La Salle.
- Vargas Cullell, M. C., Chatski E. y Vicente León T. (2012). *Música académica costarricense: Del presente al pasado cercano*. San José: SIEDIN-UCR.
- Zeledón Cartín, E. (2000). *Los duendes del bacín. Leyendas costarricenses*. San José: Editorial de la Universidad Nacional.
- Zeledón Cartín, E. (2012). *Los duendes de la poza del Toro. Leyendas ticas*. San José: Editorial Costa Rica.

Acerca de los editores



Ernesto Rodríguez

Tenor, pedagogo vocal e investigador

Obtuvo su Licenciatura en Canto en la Universidad de Costa Rica y la Maestría en Canto en la Universidad de New Orleans.

Sus participaciones líricas lo han llevado a México, Nicaragua, El Salvador, Panamá, Guatemala, Cuba, Perú, Puerto Rico, Estados Unidos, Italia, España y Alemania. Su repertorio abarca obras escénico-musicales, oratorios, obras sinfónicas e innumerables canciones de arte.

Ganó el segundo lugar y el premio de la audiencia de la XXV Edición del *Concurso de la Ópera de Birmingham*, Alabama, y el primer lugar del *VI Concurso Internacional Ciudad de Trujillo*, Perú. En el año 2010 recibió el Premio Nacional de Música Aquileo Echeverría como mejor cantante de Costa Rica. En el 2016 fue ganador del Premio Nacional Carlos Enrique Vargas como mejor intérprete.

Como investigador ha realizado trabajos acerca del canto lírico costarricense, aborda temas relativos a su enseñanza, sus protagonistas artísticos y componentes de producción. Por su parte, ha elaborado investigaciones de autores y obras de música vocal costarricense, transcribiendo y editando obras como las que se incluyen en el presente documento.

Actualmente se desempeña como profesor, coordinador de la Cátedra de Canto y subdirector de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.



Diego Castillo Calvo

**Barítono, pedagogo,
compositor e investigador**



Barítono y compositor costarricense. Sus estudios universitarios los realizó en la Universidad de Costa Rica, donde obtuvo el Bachillerato en la Enseñanza de la Música, Bachillerato en la Interpretación del Canto, la Licenciatura en Composición Musical y la Maestría en Administración Educativa.

Sus participaciones como cantante solista lo han llevado a presentarse en importantes salas del país: Sala de Conciertos María Clara Cullell, Sala de Piano Etapa Básica Turrialba, Teatro Melico Salazar y Teatro Nacional.

Dentro de sus interpretaciones cabe rescatar: *Bodas de Fígaro*, *Misa Criolla* de Ariel Ramírez, *Magnificat* de Bach y la ópera costarricense *Rosas de Norgaria*. En lo que respecta a su catálogo de música, se encuentran obras de gran envergadura para orquesta, obras de cámara, obras para piano solo y canciones.

Como compositor ha presentado obras en las principales salas de concierto de Costa Rica, tales como el Teatro Nacional, la Sala María Clara Cullell, el Anfiteatro de Cartago, la Sala de Conciertos de la UNA y la Sala de Piano Etapa Básica Turrialba; además de presentar obras en España, México y Cuba.

Como investigador ha realizado trabajos acerca del movimiento musical en Turrialba. Desde la perspectiva pedagógica se ha dedicado a estudios sobre la aplicación de las TIC en los colegios de innovación educativa.

Por su parte, ha desarrollado proyectos de extensión cultural en la Vicerrectoría de Acción Social de la Universidad de Costa Rica. Además, coordina el Taller de Composición de la Sede del Atlántico, Turrialba.

Actualmente, se desempeña como profesor en la Sede del Atlántico de la Universidad de Costa Rica.

Corrección filológica: *Euclides Hernández P.* • Revisión de pruebas: *Pamela Bolaños A.*
Diseño, diagramación y portada: *Daniela Hernández C.*
Control de calidad de la versión impresa: *Mauricio Bolaños B.*
Realización del libro digital: *Everlyn Sanabria R.*
Control de calidad de la versión digital: *Hazel Aguilar B.*

Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA),
perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

**Esta edición respeta la ortografía de la época
y se mantienen las posibilidades técnicas de ese momento.**

Edición digital de la Editorial Universidad de Costa Rica. Fecha de creación: setiembre, 2024.

La licencia de este libro se ha otorgado a su comprador legal.

Valoramos su opinión.
Por favor [comente esta obra](#).



Adquiera más de nuestros
libros digitales en la
[Librería UCR Virtual](#).

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL

Esta antología incluye veintiún obras en formato canto-piano del compositor costarricense Marvin Camacho Villegas, divididas en cinco ciclos: Tres canciones de cuna, Canciones para enamorar, Canciones simples sobre espíritus, brujas y espantos costarricenses, Tres canciones cotidianas a Rubén Darío y Tres canciones sacras para tenor. Además, se presentan obras independientes, algunas de ellas luego formaron parte de obras corales de mayor envergadura.

Una fecunda vena poética y un estilo musical contemporáneo, nutrido por los más importantes exponentes compositores del quehacer musical costarricense de los últimos 30 años, hacen del presente trabajo un aporte significativo al compendio musical vocal de nuestro país.

El presente documento forma parte de los resultados académicos del proyecto B6015, intitulado Antología de canción contemporánea costarricense, presentado ante la Vicerrectoría de la Universidad de Costa Rica. Debido a que existe poco repertorio vocal contemporáneo editado, se hace imperativa la investigación de los autores y productos compositores de repertorio vocal de nuestro tiempo, que coadyuven al desarrollo del arte lírico; por tanto, le permite a este nuevo repertorio formar parte del quehacer académico y artístico costarricense.

Patrimonio Musical Costarricense