Universidad de Costa Rica • Escuela de Artes Musicales

Tres Sonatas Dantescas para piano

de MARVIN CAMACHO

EDITORIAL UCR

Leonardo Gell Fernández-Cueto
Edición crítica

Universidad de Costa Rica • Escuela de Artes Musicales

Tres Sonatas Dantescas para piano

de MARVIN CAMACHO

Leonardo Gell Fernández-Cueto
Edición crítica

EAM
Escuela de
Artes Musicales

EDITORIAL
UCR
Serie Nueva creación

Las opciones de resaltado del texto, anotaciones o comentarios dependerán de la aplicación y dispositivo en que se realice la lectura de este libro digital.

CC.SIBDI.UCR - CIP/3984

Nombres: Camacho, Marvin, 1966- , compositor. | Gell Fernández-Cueto, Leonardo, 1986- ,editor.
Título: Tres sonatas dantescas para piano / de Marvin Camacho ; Leonardo Gell Fernández-Cueto, edición crítica.
Descripción: Primera edición digital. | San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2023. | Nueva creación. | A la cabeza de la portada: Universidad de Costa Rica. Escuela de Artes Musicales.

Identificadores: **ISBN 978-9968-02-085-5** (PDF)

Materias: LEMB: Música para piano – Partituras. | Sonatas (Piano) – Partituras
Clasificación: CDD 786.218.3--ed. 23

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.
Primera edición impresa: 2020.
Primera edición digital (PDF): 2023

© 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.

A Marvin

Agradecimiento

Quiero agradecer a mi familia, amigos, profesores y estudiantes por ser parte fundamental de mi existencia. A Marvin Camacho, mi hermano de la vida, le agradezco su confianza, permitirme crecer como ser humano y profesional, y poder transitar juntos por este camino, guiados por su música. A la Universidad de Costa Rica, por abrirme sus puertas y convertirse en mi segunda casa.

Contenido

Introducción xi

Referentes teóricos xv

PROPUESTA DE EDICIÓN CRÍTICA 1

Aspectos generales 5

Sonata dall'Inferno: I. Allegro con fuoco 8

Sonata dall'Inferno: II. Moderato misterioso 13

Sonata dall'Inferno: III. Allegro vivo 22

Sonata dall'Purgatorio: I. Moderato misterioso 28

Sonata dall'Purgatorio: II. Andante poco agitato. Calmo espressivo 33

Sonata dall'Purgatorio: III. Allegro energico 36

Sonata dall'Paradiso: I. Lento. Allegro 41

Sonata dall'Paradiso: II. Andante cantabile 46

Sonata dall'Paradiso: III. Allegro 53

PARTITURAS DE LAS *TRES SONATAS DANTESCAS* 61

SONATA DALL'INFERNO

I. Allegro con fuoco 63

II. Moderato misterioso 73

III. Allegro vivo 83

SONATA DALL'PURGATORIO

I. Moderato misterioso 93

II. Andante poco agitato. Calmo espressivo 101

III. Allegro energico 111

SONATA DALL'PARADISO

I. Lento. Allegro 119
II. Andante cantabile 127
III. Allegro 137

Conclusiones 145
Anexos 147
1. Biografía del compositor Marvin Camacho. 147
2. Grabación discográfica de las *Tres Sonatas Dantescas* 149

Referencias bibliográficas 151
Índice de ejemplos musicales 155
Índice de figuras 159
Acerca del editor 161

Introducción

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

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

Estas colaboraciones me han permitido solidificar un trabajo junto al compositor costarricense Marvin Camacho (n. 1966). Nuestra relación artística data de 2008, cuando interpreté por primera vez su *Sonata dall'Inferno* para piano (2007). Desde entonces, han sido varias las obras que él me ha dedicado como solista o integrante de diversas agrupaciones de cámara: *Ritual No. 1* para violín, clarinete y piano (2010), *Sonata dall'Purgatorio* para piano (2010), *De profundis. Concierto para trío y orquesta* (2011), *Concierto No. 1 Iniciático* para piano y orquesta (2012), *Suite No. 1* para saxofón y piano (2014) y *Ritual No. 2: In situ* para piano y cuarteto de cuerdas (2016).

Estas se incluyen dentro de más de veinte obras del compositor que he interpretado a lo largo de estos doce años de colaboración mutua, donde también se encuentran las siguientes: *Chamánicos* para piano a cuatro manos (2000), *Sonata para trompeta y piano* (2007), *Tres quijotadas de un hidalgo* para piano (2009), *Preludio y dislocación* para clarinete y piano (2009), *Siete haikus* para piano (2010), *Liberame domine* para barítono y piano (2010), *Disparate y locura* para saxofón alto y piano (2010), *Canto a Whitman* para fagot y piano (2011), *Sonata dall'Paradiso* para piano (2012), *Concierto para piano, cuerdas y percusión* (2009-2012), *Cantata salmos cotidianos* para soprano, barítono, coro mixto, coro de niños, cuerdas, percusión y piano (2012), *Danza primitiva* para dos pianos (2012), *Canciones para enamorar* para barítono o mezzosoprano y piano (2013), *Fantasía No. 1* para piano y orquesta (2014), *Preludio y habanera* para mano izquierda (2015), *Tres canciones cotidianas a Rubén Darío* para soprano y piano (2016) y *Cantata negra* para soprano, mezzosoprano, coro mixto, cuerdas, percusión y piano (2018).

Mi acercamiento a la música de Marvin Camacho ha sido, además, como escucha en la mayoría de los estrenos que otros intérpretes y agrupaciones han realizado en Costa Rica durante los últimos ocho años, y he presenciado varias de sus intervenciones como compositor/intérprete: muchas de ellas en Costa Rica, pero también en nuestras colaboraciones conjuntas en La Habana (septiembre de 2011), Ciudad de México (mayo de 2016) y Ciudad de Panamá (julio de 2018). A todo ello, debo sumar mi participación en calidad de productor musical de sus álbumes *Salmos cotidianos* (2013), *Las memorias de Sibö* (2015) y *Piano ritual* (2016), en cuyo proceso he tenido que estudiar las partituras y trabajar directamente con los intérpretes que han intervenido en estas composiciones, antes y durante la grabación.

Camacho se ha convertido en el compositor que más he interpretado en mis veinticinco años de práctica musical. Volver constantemente a su obra me ha permitido identificarme con su lenguaje que, aunado a un vínculo personal estrecho, ha propiciado que hoy dedique una investigación a sus *Tres Sonatas Dantescas* para piano (2007-2012), por ser las únicas obras que el autor ha denominado sonatas dentro de su catálogo para piano solo. A partir del siglo XVIII, estas se convirtieron en obras de gran magnitud, alejadas de las microformas para instrumento solista. Esto le confiere al ciclo dantesco de Camacho un peso mayor con respecto al resto de sus obras, de ahí mi preferencia por abordarlas en un estudio teórico-práctico.

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

El reconocimiento alcanzado por el compositor en los últimos años, respaldado por los continuos estrenos, reposiciones y grabaciones de sus obras en diferentes partes del mundo, no ha estado acompañado por investigaciones académicas con un enfoque similar al que me propongo realizar. Hasta la fecha, Susan Campos ha sido la investigadora que más ha escrito sobre el compositor y su obra desde una perspectiva filosófica, no desde la interpretación. No obstante, se ha convertido en un referente esencial para emprender mi investigación.

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

Referentes teóricos

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

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

Grier (2008) defiende que la edición crítica es el principal vehículo impreso a través del cual es comunicada la música al receptor, y que su propósito ha de estar encaminado a transmitir el texto que mejor ilustra la evidencia histórica de las fuentes tomadas en consideración para llevarla a buen término. Por su parte, Sans (2006) sostiene que la edición musical es una de las principales herramientas para realizar los estudios musicológicos, en tanto, la difusión de las partituras constituye el sustento referencial para otras ramas fundamentales, como la historia de la música y la teoría. Por consiguiente, las ediciones críticas han de ofrecer todos los detalles incluidos por el editor, de manera que los futuros intérpretes puedan distinguir dichos criterios editoriales frente a la propuesta primigenia del compositor. Asimismo, si se tratase de una obra que

ha sido abordada por diferentes editores, sus posteriores ejecutantes podrán, pues, ejercer un criterio de pertinencia por una u otra.

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

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

Al tomar como punto de partida las referencias bibliográficas comentadas, tracé el camino por seguir en mi investigación, con el objetivo de poder concretar una propuesta interpretativa de las obras en cuestión.

Propuesta
de edición crítica

Antes de comenzar a abordar la edición crítica de las *Tres Sonatas Dantescas*, debo decir que ha sido fundamental el trabajo directo con Diego Castillo, copista de Camacho desde hace varios años, quien ha digitalizado gran parte de sus obras para diferentes formaciones. Todos los fragmentos de partitura que contiene mi investigación, así como la edición completa de las tres obras, han sido digitalizados por él a partir de mi estudio crítico.

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

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

Grier acota aspectos muy importantes que un editor no puede dejar pasar por alto en su ejercicio. En estos principios, el autor se refiere, por ejemplo, al conocimiento de la historia de vida y el estilo musical, tanto del compositor como de la obra en sí. El concepto de estilo musical que maneja el autor en sus lineamientos lo entiendo como la técnica compositiva que utiliza Camacho. Para futuras interpretaciones y estudios musicológicos acerca de la obra del compositor Marvin Camacho

–como la de cualquier otro–, será necesario acudir a los acercamientos similares realizados por sus colaboradores y personas cercanas. Estos constituirán una fuente obligada que contribuya a enriquecer el canon que genere su vida y producción creativa. Por tanto, la actual propuesta de edición crítica tendrá como característica principal el trabajo directo con el compositor.

Para iniciar, acudí al Archivo Histórico Musical (AHM) de la Universidad de Costa Rica (UCR), ya que el 2 de noviembre de 2015 Camacho hizo entrega –en calidad de custodia– de sus documentos manuscritos a dicha institución.[1] Hasta el momento no ha sido entregada la totalidad de las partituras originales, debido a que han ido apareciendo otras, actualmente en manos del compositor. Él me entregó varios manuscritos.

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

De esta forma, en el AHM encontré el manuscrito del tercer movimiento de la *Sonata dall'Purgatorio* y una copia del manuscrito de la *Sonata dall'Paradiso*. Por su parte, Camacho me facilitó las siguientes partituras: *Sonata dall'Inferno* (manuscrito del segundo movimiento, copia del manuscrito del tercer movimiento y primera digitalización de la partitura completa con anotaciones propias), *Sonata dall'Purgatorio* (manuscrito de la primera página del primer movimiento) y *Sonata dall'Paradiso* (manuscrito de los tres movimientos). Así, pude contar parcialmente con el material original y quedó extraviado hasta el momento el primer movimiento de la *Sonata dall'Inferno* y los dos primeros movimientos de la *Sonata dall'Purgatorio*.

1 "Compositor donó partituras a Archivo Histórico Musical de la UCR" (2015) de Andrea Marín Castro.

Aspectos generales

El primer aspecto es que, al estudiar los documentos, noté que Camacho denominó al primero como *Sonata No. 1 para piano solo Dal Inferno*, al segundo como *Sonata Purgatorio* y al tercero como *Sonata Cielo* (primer movimiento), *Sonata Dal Cielo* (segundo movimiento) y *Sonata del Cielo* (tercer movimiento). Como puede apreciarse, los títulos fueron puestos por él de diversa forma, por lo cual es necesario asumir un criterio editorial uniforme.

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

El segundo aspecto general se refiere a la inclusión de la dedicatoria en cada obra, que usualmente se coloca debajo del título. El único manuscrito donde se encontró una dedicatoria fue en la *Sonata dall'Inferno*: "(a Flora Elizondo, con todo mi agradecimiento, aprecio y cariño)". Sin embargo, Camacho dedicó su *Sonata dall'Paradiso* al pianista Manuel Matarrita y, posteriormente, decidió dedicarme la *Sonata dall'Purgatorio*, tras haber sido el intérprete que la estrenó. Es así como en esta edición quedan reflejadas las tres dedicatorias, pero eliminando los paréntesis puestos por Camacho en la primera sonata, y llevando el texto a letra cursiva (ver Figura 1).

Sonata dall´Purgatorio

A Leonardo Gell, amigo y hermano del alma.

Figura 1. *Sonata dall'Purgatorio*
Título y dedicatoria.

El tercer aspecto se relaciona con los textos extraídos por el compositor de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. En 2008, cuando recibí la partitura de la *Sonata dall'Inferno*, me percaté de que sus dos primeros movimientos contaban con un texto introductorio, ubicado en la parte superior de la primera página. Desde entonces, me llamó la atención que ni el tercer movimiento de esa primera sonata, como tampoco ninguno de los movimientos de la *Sonata dall'Purgatorio* –que estudié en 2011

para su estreno– llevaran pasajes de la *Divina Comedia*. Ese año, cuando trabajamos juntos la segunda sonata, supe que Camacho había pensado en otros textos del clásico literario para cada movimiento. Sin embargo, no los había incluido en el manuscrito original. No es sino hasta el tercer movimiento de la *Sonata dall'Paradiso* que el compositor colocó un título: *Encuentro con Beatriz*.

Al tener en cuenta estos datos, consideré importante incluir los versos al inicio de cada movimiento. Por ello, le solicité a Camacho buscarlos y enviármelos para agregarlos a las partituras. Esta decisión se basa en la importancia que puede tener para el intérprete el hecho de leer un texto de la obra literaria en la cual se inspira la partitura, incluso, el pasaje o episodio específico al que se refiere y que motivó al compositor a crear su propio discurso musical.

Un aspecto por resaltar se encuentra en que Camacho escogió estos versos indistintamente en idioma castellano o italiano, como sucedió con los dos primeros movimientos de la *Sonata dall'Inferno*, en la cual empleó ambas lenguas, respectivamente. El propio compositor consideró en esa ocasión que cada idioma tiene su propia sonoridad y por ello prefería que los fragmentos literarios fuesen colocados en una u otra lengua. De esta forma, en castellano quedaron los versos de *Sonata dall'Inferno* (primer y tercer movimientos), *Sonata dall'Purgatorio* (los tres movimientos) y *Sonata dall'Paradiso* (segundo y tercer movimientos). El resto de los movimientos tienen los versos en italiano.

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

Sonata dall´Inferno

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

I

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

Marvin Camacho

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

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

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

Además, las indicaciones de pedal expuestas por Camacho en las partituras han sido eliminadas, debido a dos razones: solo indica el uso del pedal de resonancia en muy pocos compases, lo cual puede sugerir que esta herramienta sonora no se utiliza en el resto de la obra, y el uso del pedal constituye una práctica muy personal en la que cada intérprete ejerce su propio criterio de pertinencia. De igual forma sucede con la propuesta de digitaciones, la cual considero debe quedar a decisión de cada ejecutante, además, el compositor no sugirió ninguna en su ciclo dantesco.

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

Sonata dall'Inferno: I. Allegro con fuoco

En la primera partitura digitalizada y revisada por Camacho, puede notarse que una posible indicación de *tempo*-carácter fue *Allegro*, aunque esta fue tachada por el compositor; en su lugar indica "pesante" (ver Figura 3). No obstante, el carácter de este primer movimiento no es pesante en su totalidad, principalmente en la sección central, donde el uso constante de las semicorcheas en la mano izquierda sugiere fluidez. Por esta razón, consideré pasarla al centro del pentagrama, especificando el tipo de toque o articulación (igualmente en la recapitulación del compás 56) y, en su lugar, el *tempo*-carácter fue sugerido por Camacho como *Allegro con fuoco* (ver Ejemplo 1).

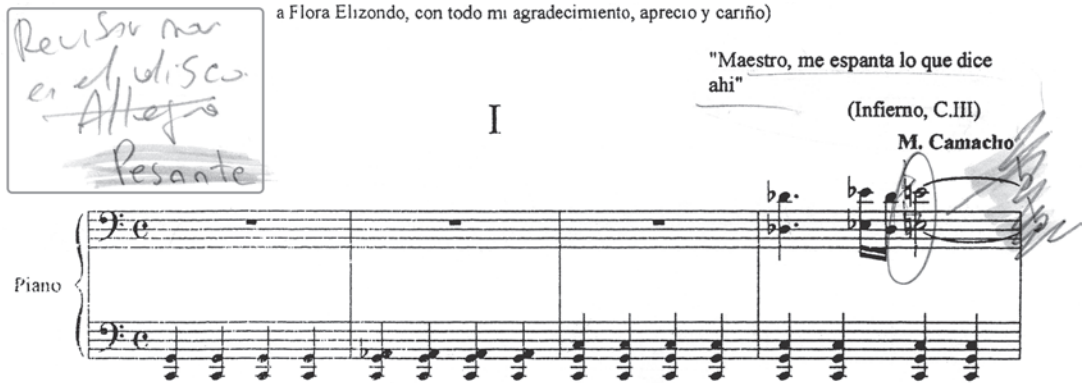
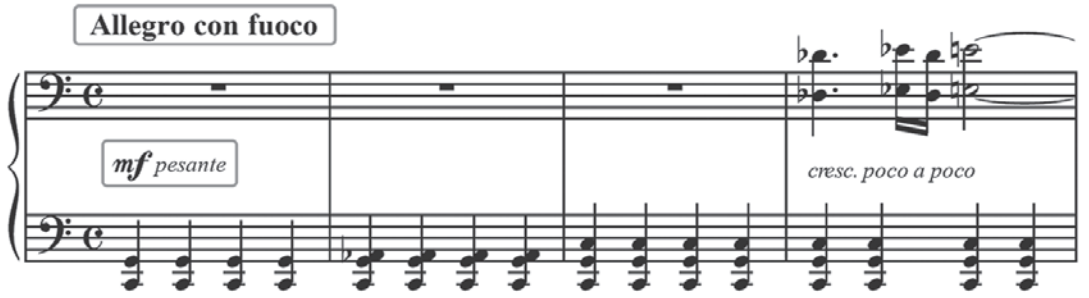
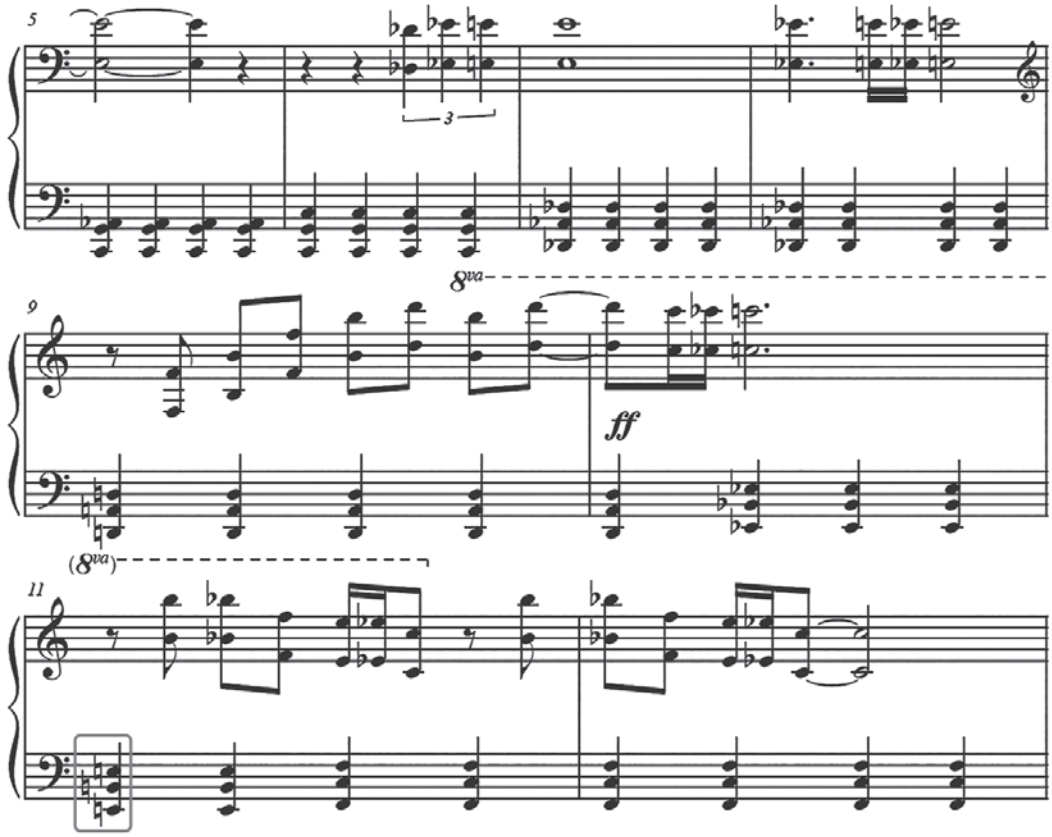



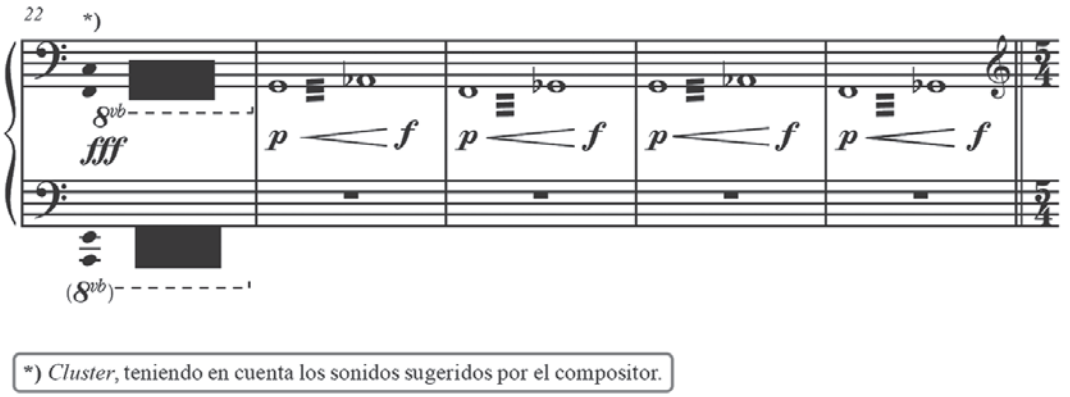
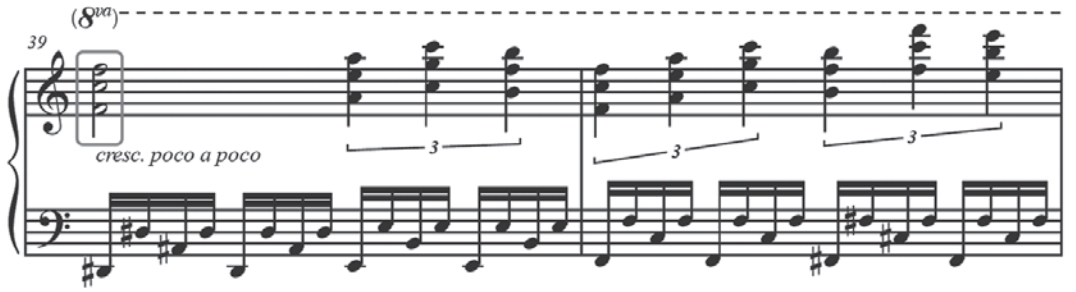
Figura 3. *Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco* / compases 1-4
Documento digitalizado con anotaciones manuscritas del compositor.

Ejemplo 1. *Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco /* compases 1-4

En el compás 11, consideré oportuno incluir los becuadros (♮) para el acorde de la mano izquierda, a modo de aclaración. Desde el compás 6, la mano izquierda va realizando un movimiento cromático, pero este no mantiene una cantidad estable de tiempos para cada acorde: a veces tiene una duración de ocho tiempos (dos compases) y en otras por

cuatro tiempos. Por ello, no es ocioso aclarar que el acorde del compás 11 pasa a ser *mi*♮-*si*♮-*mi*♮ y no esas mismas notas en bemoles (♭), como en el compás anterior. Este detalle se repite durante la recapitulación, en los compases 65 y 66. Sin embargo, dicha precaución sí la tuvo Camacho entre los compases 8 y 9, donde ocurre algo similar, así como en la recapitulación de este material, durante los compases 63 y 64 (ver Ejemplo 2).

Ejemplo 2. *Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco /* compases 5-12

En el compás 22 aparece el primer *cluster* utilizado por Camacho en el ciclo dantesco. La grafía de este recurso sonoro no es manejada por él a la manera tradicional, por lo que consideré oportuno incluir una explicación al pie de la página, para su mayor comprensión (ver Ejemplo 3). Esta aclaración fue incluida en cada movimiento del ciclo, la primera vez que el compositor la utiliza.

En la sección central de este movimiento corregí un acorde repetido en los compases 39 y 40, que Camacho circuló en la primera digitalización del documento sin indicar el error existente. La nota central copiada digitalmente es errónea, ya que entre los compases 29 y 42 la mano derecha va haciendo acordes conformados por intervalos de quinta justa y cuarta

justa (vistos de abajo hacia arriba), a excepción del acorde *si-fa-si*, que por su constitución natural tiene distancias de cuarta aumentada y quinta disminuida. Por tanto, el acorde circulado por Camacho en los compases 39 y 40 (*fa-si-fa*) fue sustituido por *fa-do-fa* (ver Ejemplo 4).

Ejemplo 3. *Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco /* compases 22-26

Ejemplo 4. *Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco /* compases 39-40

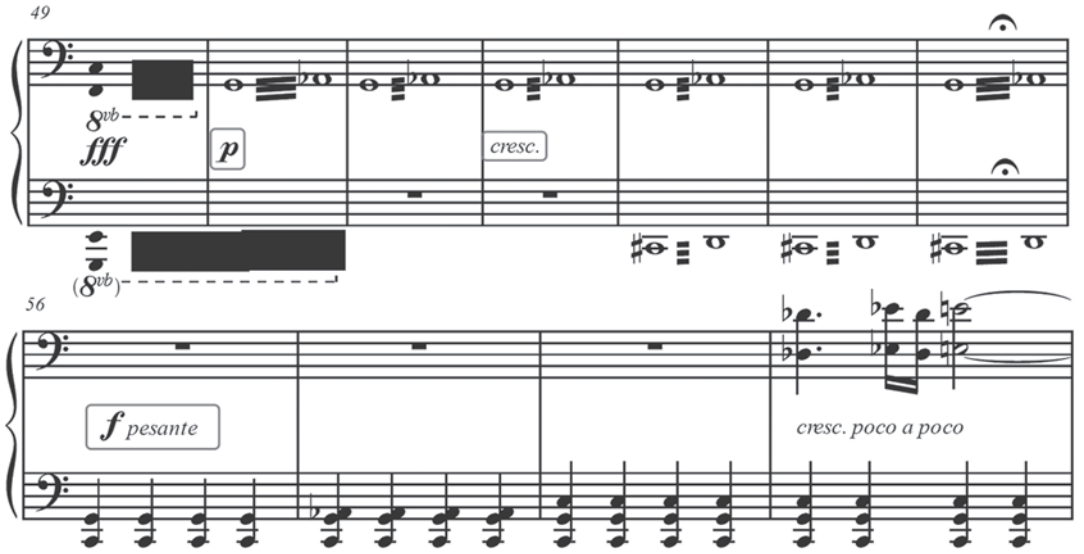
Además de las indicaciones mencionadas, los matices dinámicos y las articulaciones son aspectos que los intérpretes valoramos mucho cuando son explicitados en una partitura. En este sentido, Camacho no es un compositor que se tome el tiempo para detallarlos, pues las sugerencias que hace al respecto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

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

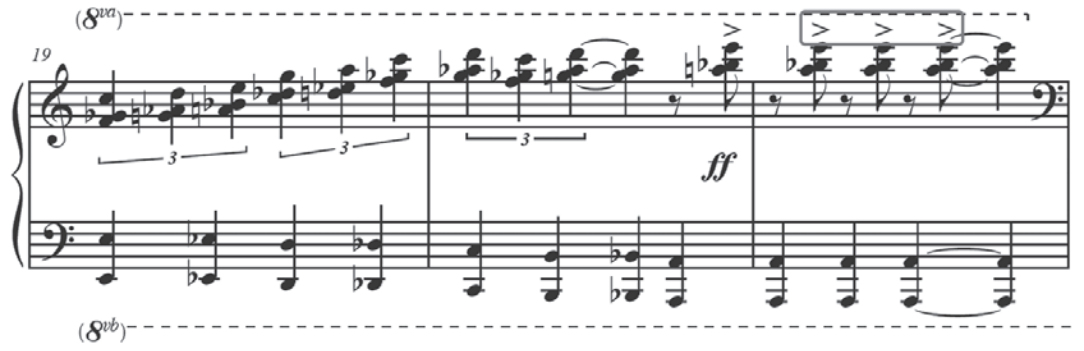
descender dos octavas hasta su conclusión. Unido a ello, he tenido en cuenta que la primera indicación dinámica puesta por Camacho en el original es *subito p* en el compás 13, justo cuando termina la frase en cuestión. Con esto, sugiero que la primera indicación dinámica sea *mf* (compás 1), al iniciar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

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

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

Finalmente, entre los compases 50 y 55, Camacho utiliza el diseño de *cluster*/trémolo para enlazar la sección central con la recapitulación. Las dinámicas indicadas por él en la fuente primaria son pequeños *crescendos*, de *p* a *f*, en cada compás (del 50 al 54). De acuerdo con mi criterio, esto no permite una dinámica gradualmente creciente, sino que da una sensación de intermitencia: crece, pero vuelve al mismo sitio con la dinámica suave, para volver a crecer, y así sucesivamente. Por ello sugiero comenzar el trémolo con una sonoridad suave, que parte del *cluster* anterior, para crecer poco a poco a partir del compás 52 y desembocar en un *f* con la recapitulación del compás 56. De esta forma, estamos en presencia de un solo gesto sonoro, de suave a fuerte, no subdividido en pequeños *crescendos*, como lo había sugerido el compositor inicialmente (ver Ejemplo 5).

Ejemplo 5. *Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco /* compases 49-59

En cuanto a las articulaciones, eliminé las ligaduras expuestas por Camacho, ya que no son utilizadas siempre para los pasajes ligados. Así, el pianista entenderá que cuando no aparezca una articulación corta o acentos marcados en la partitura, los pasajes deberán ejecutarse en *legato*. La única añadidura de articulación que hago se encuentra en los acordes de la mano derecha, en el compás 21, y la repetición del mismo material, en el compás 76. En este caso, la articulación es un acento indicado por Camacho en el compás anterior (mismo acorde en ritmo sincopado; ver Ejemplo 6).



Ejemplo 6. *Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco /* compases 19-21

Sonata dall'Inferno: II. Moderato misterioso

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

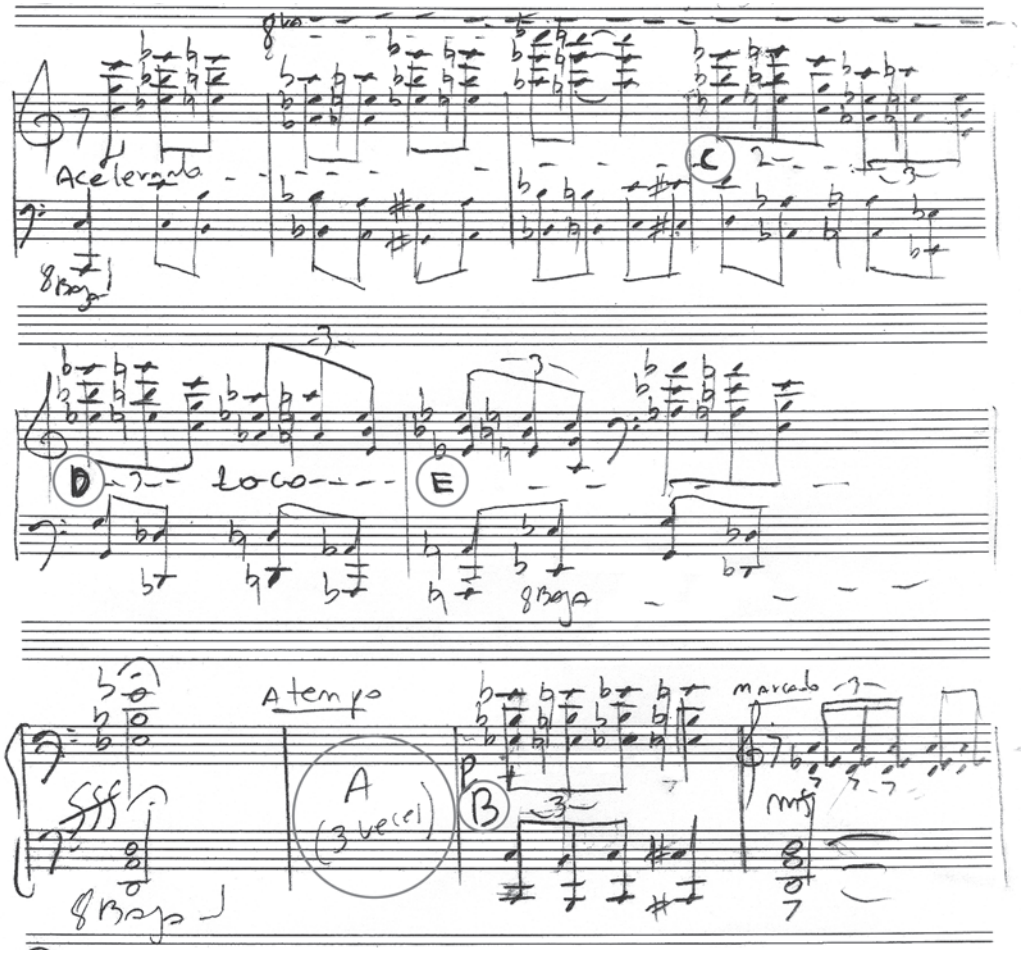



Figura 4. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso*
Fragmento de la segunda página del manuscrito.

Al consultar la primera copia digitalizada, encontré que "A" fue escrito por Camacho en dos compases, el primero de ellos con doble barra de repetición, por lo que, en vez de exponerlo en tres compases, solo quedó en dos. Este aspecto lo corregí en la edición crítica, ya que entorpece el análisis estructural de la obra. Debido a que un mismo elemento aparece tres veces y a su vez, abarca tres compases independientes, debería escribirse en compases separados y no el primero con doble barra de repetición (ver Figura 5). Por ello, decidí colocarlos correctamente (ver Ejemplo 7).

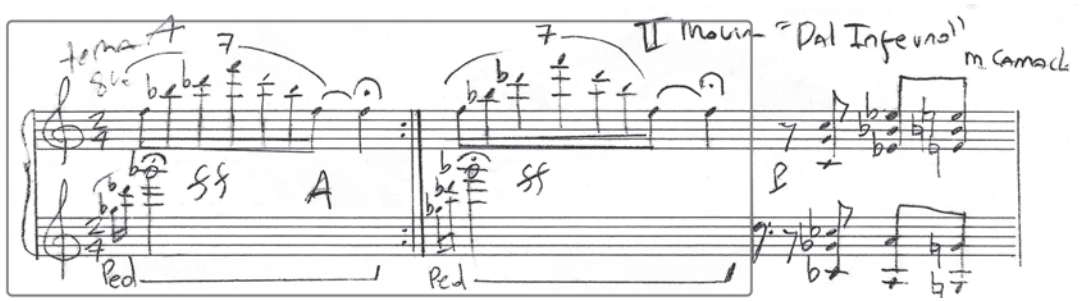
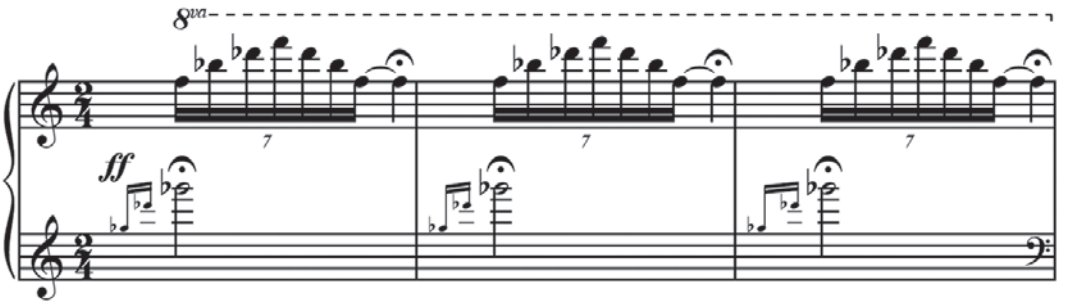


Figura 5. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso*
Fragmento de la primera página del manuscrito.



Ejemplo 7. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /* compases 1-3

Este mismo aspecto fue corregido en los diferentes momentos en que se repite dicho elemento: compases 7 al 9, 14 al 16 y 34 al 36. En los compases finales del movimiento, este pasaje aparece seis veces. En el manuscrito original, Camacho lo escribió en tres compases, cada uno con doble barra de repetición (ver Figura 6). En cambio, sugiero que los tres compases tengan una doble barra de repetición única, que abarque el pasaje completo y no cada compás (ver Ejemplo 8).

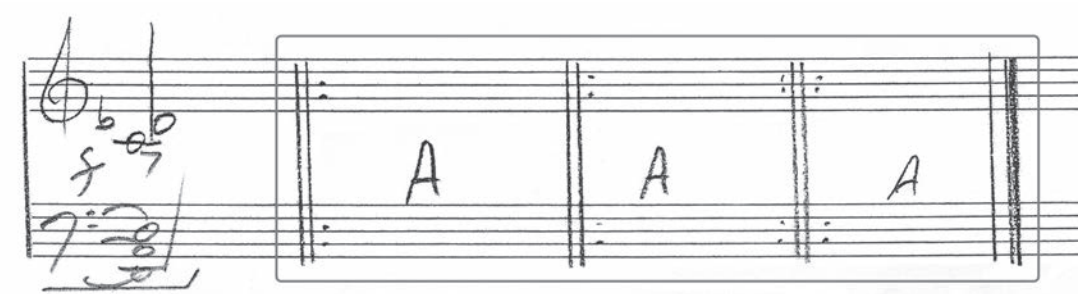
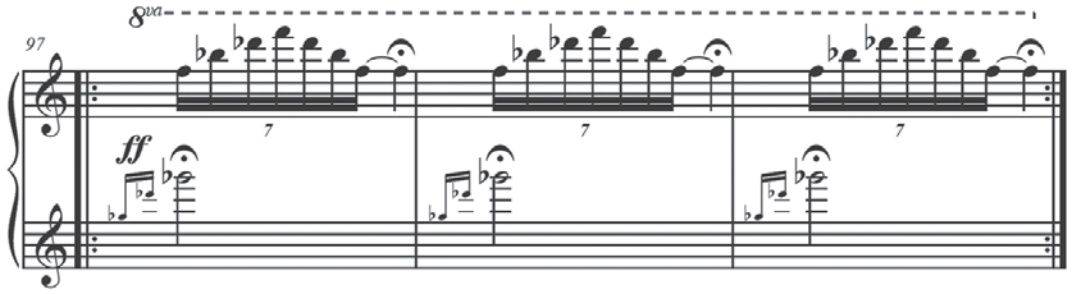
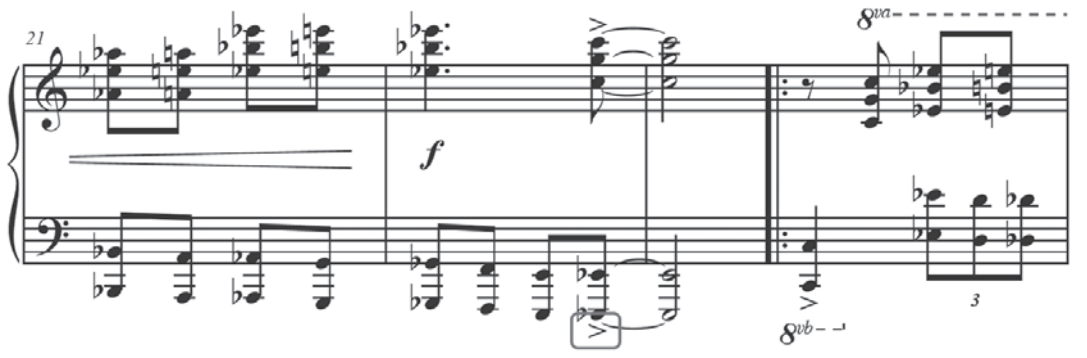


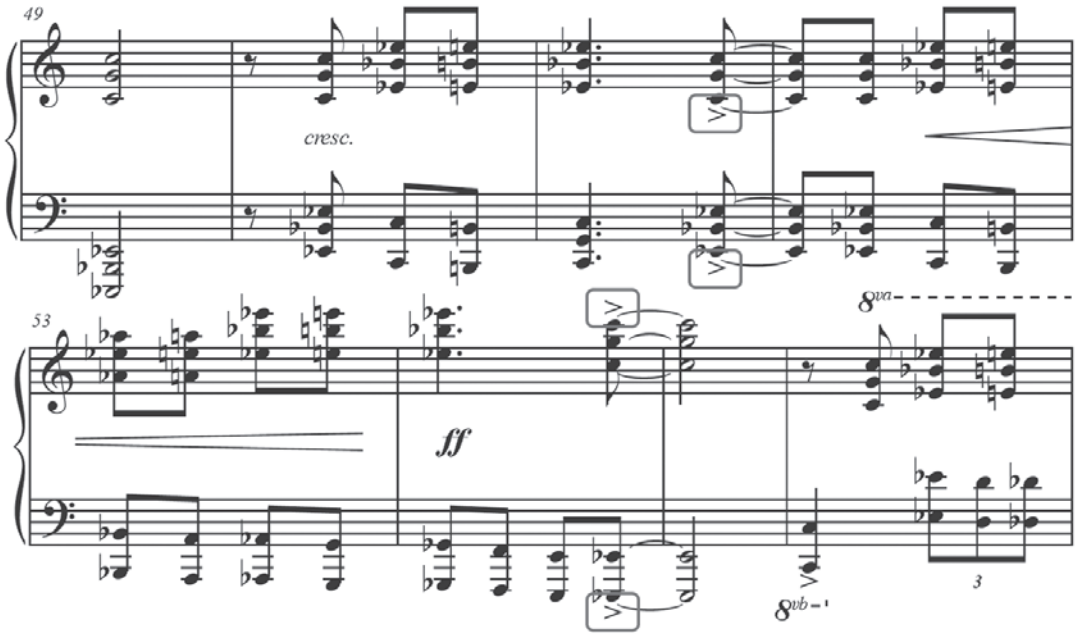
Figura 6. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso*
Fragmento de la sexta página del manuscrito.

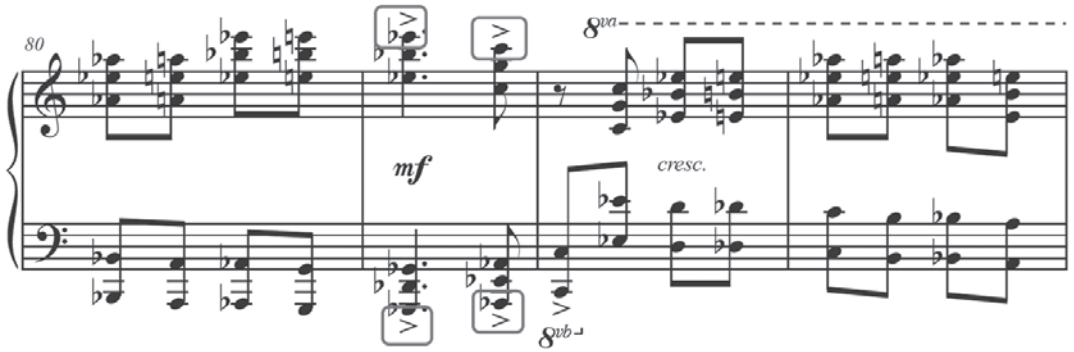


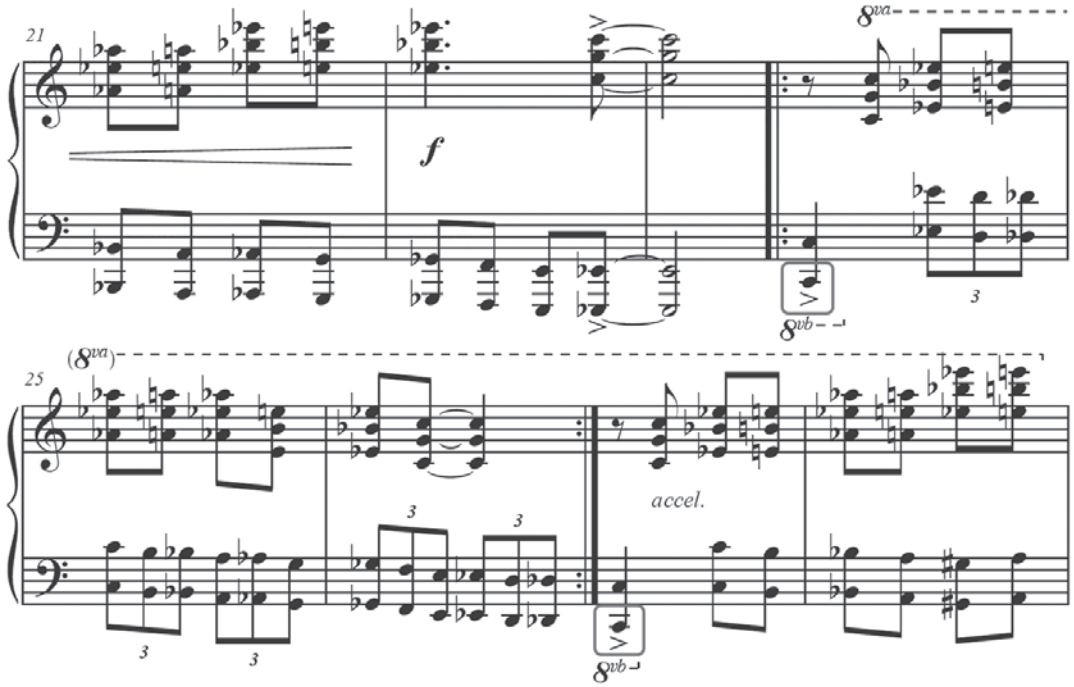
Ejemplo 8. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /* compases 97-99

Uno de los planteamientos más recurrentes en mi edición crítica hace referencia a los acentos, ya que estos reafirman recursos rítmicos que son frecuentes en Camacho. En primer lugar, añado un acento al acorde de la mano izquierda, cuando toca simultáneamente con la mano derecha, pero esta sí tiene un acento marcado por el compositor. Rítmicamente, ambos conforman una síncopa y, al acentuar ambas manos, le estoy confiriendo mayor énfasis a este ritmo (ver compás 22 del Ejemplo 9). Esta intervención fue hecha también en los compases 5 y 19.

Ejemplo 9. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /* compases 21-24

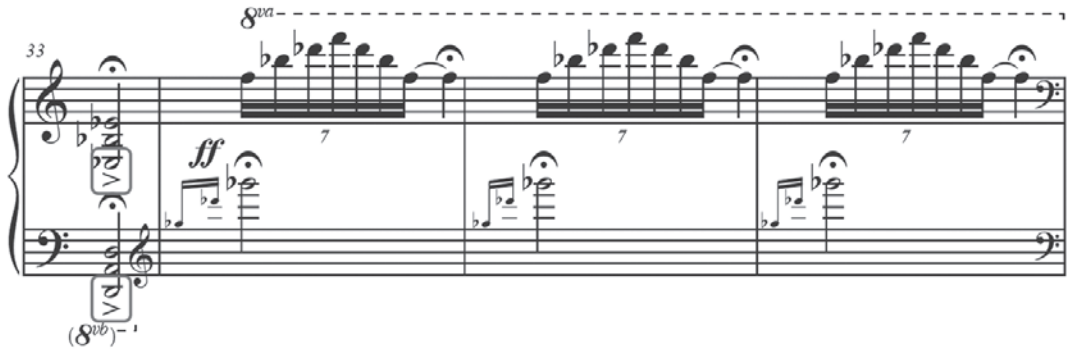
En otros pasajes aparece la misma síncopa, pero no fue acentuada por Camacho en el manuscrito original. No obstante, como se trata de un diseño similar, he decidido incluir los acentos en ambas manos (ver compases 51 y 54 del Ejemplo 10). Lo mismo ocurre en el compás 81, donde, además del acento del ritmo sincopado en ambas manos (última corchea del compás), incluí el acento en el acorde del primer tiempo del compás en la mano izquierda, ya que el compositor lo marcó solamente en el acorde simultáneo de la mano derecha. En este caso, también aplico la importancia de que ambas manos reafirmen rítmicamente lo que el compositor ha marcado solo en una mano (ver Ejemplo 11).

Además de los acentos comentados, he incluido otros en momentos que considero apropiados, en tanto pertenecen a pasajes de gran fuerza o apoyan al acorde simultáneo de la mano contraria, con ello se reafirma la intensidad del ataque. Los acentos incluidos son los siguientes: primero, nota *do* en el registro grave de los compases 24, 27, 56, 59, 82 y 85 (todos pertenecientes a un mismo pasaje con ligeras variaciones durante el movimiento; ver Ejemplo 12). Esta octava de *do* es utilizada en el primer tiempo del compás, a partir de la cual inicia un pasaje de gran fuerza, por ello considero necesario acentuarla.

Ejemplo 10. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /* compases 49-56



Ejemplo 11. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /* compases 80-83

Ejemplo 12. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /* compases 21-28

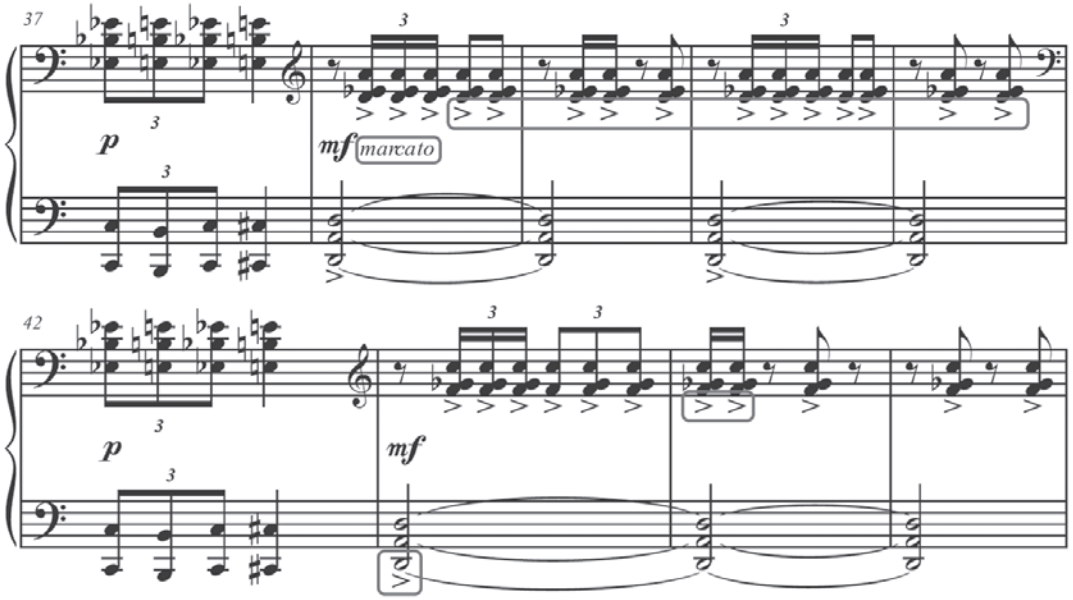
El siguiente punto donde incluyo un acento es en el acorde del compás 33. Aquí culmina un pasaje intenso y precipitado, según la indicación planteada por el compositor: *accel.*, en el compás 27. Asimismo, el pasaje realiza un movimiento ascendente y luego descendente, desde el registro más agudo hasta descansar en el acorde del registro central-grave del compás 33, donde he decidido colocar los acentos (ver Ejemplo 13). Una situación similar ocurre en el compás 91, con el acorde final de un pasaje dramático, donde el compositor solo indicó el acento en la mano derecha; por lo tanto, fue necesario duplicarlo en la mano contraria.



Ejemplo 13. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /* compases 33-36

Además, he añadido un acento al acorde de la mano izquierda, en el compás 43. Según la primera copia digitalizada y revisada por Camacho, este lo empleó en los dos acordes iniciales del pasaje (compases 38 y 40), no en el tercero (compás 43). Sin embargo, estamos en presencia del mismo diseño y el propio compositor especifica que el pasaje debe tocarse "marcado"[2] (ver Ejemplo 14). En este pasaje, que se extiende entre los compases 37 y 45, consideré necesario incorporar unos acentos a la mano derecha. En el manuscrito original fueron expuestos por Camacho solamente en el tresillo de semicorcheas del compás 38, en ambos tresillos del compás 43 y en las corcheas en ritmo sincopado de los compases 44 y 45. Al ser los compases 43 al 45 tan parecidos a los compases 38 al 40, he incluido los acentos para todos los acordes de la mano derecha (ver Ejemplo 14).

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

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

Ejemplo 14. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /* compases 37-45

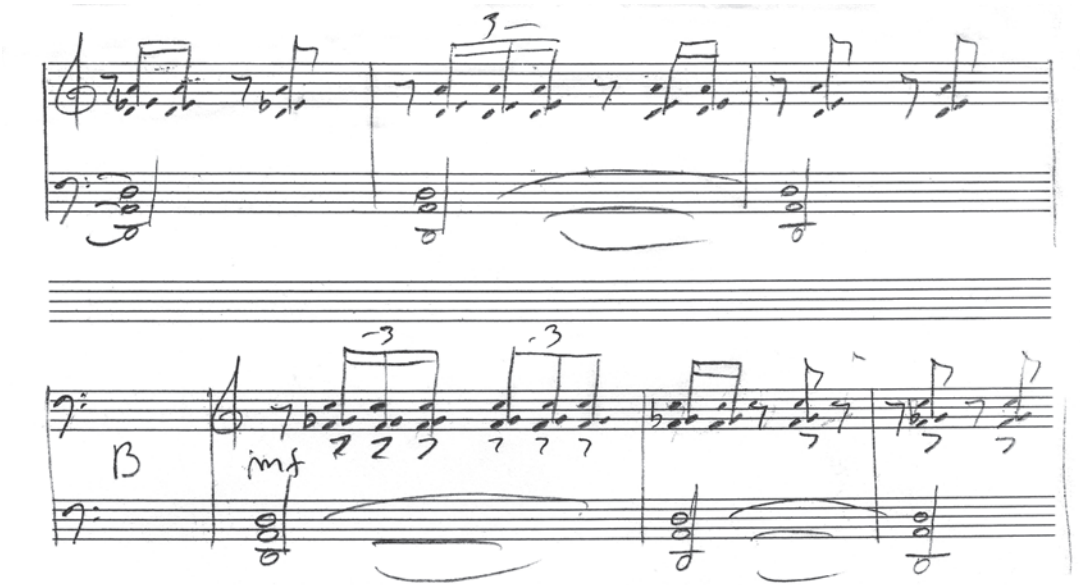
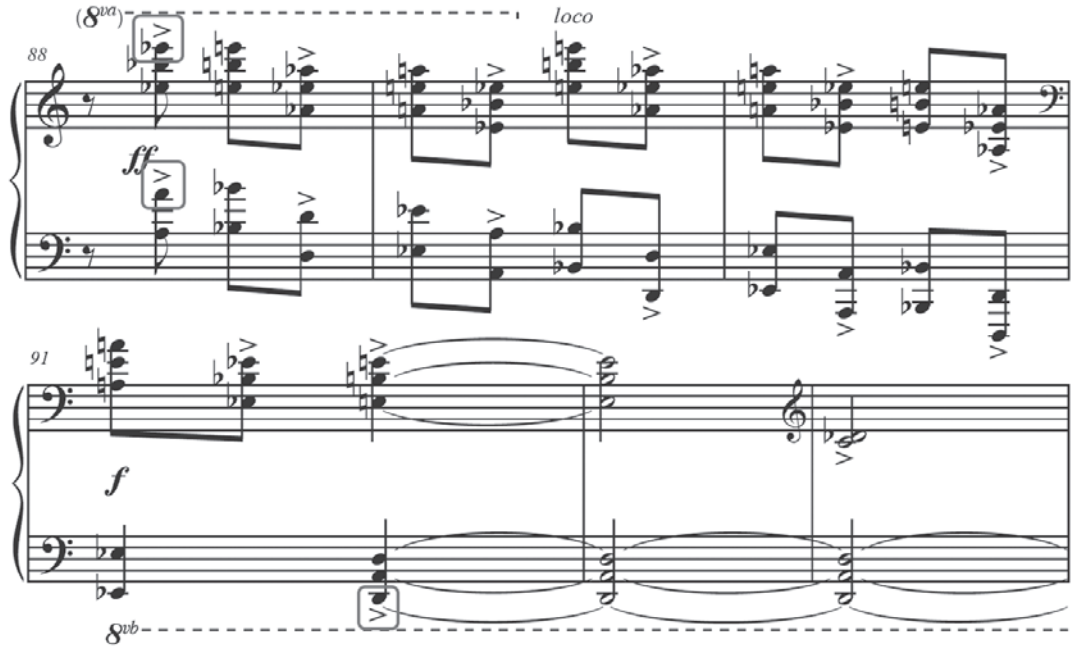



Figura 7. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso*
Fragmento de la tercera página del manuscrito.

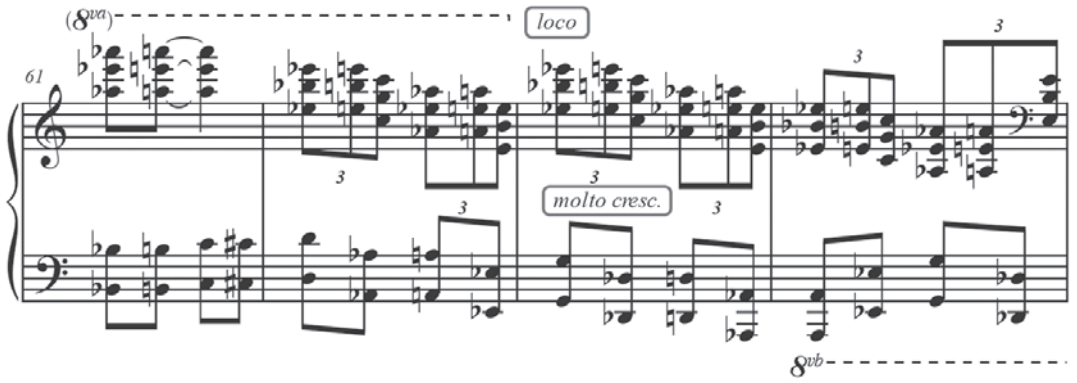
El último acento añadido a este movimiento se encuentra en el compás 88. El pasaje descendente que comienza en este y culmina en el 92 tiene como característica rítmica acentuar los tiempos débiles, según lo especifica el compositor. No obstante, no lo marcó en el primer acorde, a pesar de estar concebido en el primer tiempo débil del compás 88 (ver Ejemplo 15).

En el compás 63, incluí la indicación dinámica *molto cresc.*, ya que este pasaje conduce al momento más climático del movimiento, caracterizado por un estruendoso *cluster* tremolado, que se pasea por todos los registros del instrumento (ver Ejemplo 16). Por último, coloqué la indicación *loco* sobre la mano derecha en los compases 31, 63 y 89, para señalar que las notas a partir de ese momento se encuentran en la tesitura indicada, ya que vienen de un registro más agudo (ver Ejemplo 16).

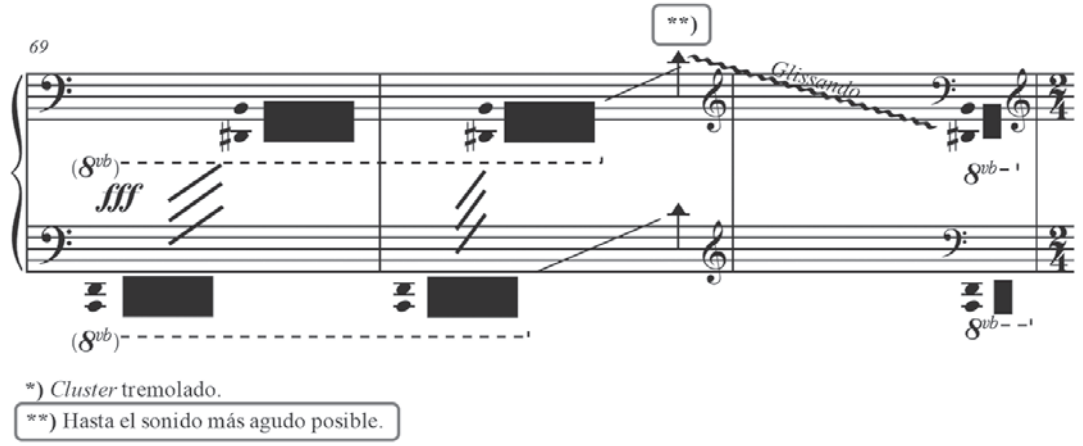
Por último, incluí una aclaración al pie de página (colocada sobre el compás 70) para indicarle al intérprete que las flechas expuestas por Camacho significan que el *cluster* tremolado debe llegar hasta el sonido más agudo posible (ver Ejemplo 17).



Ejemplo 15. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /* compases 88-93



Ejemplo 16. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /* compases 61-64



Ejemplo 17. *Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso /* compases 69-71

Sonata dall'Inferno: III. Allegro vivo

Para realizar la edición crítica de este movimiento conté con una copia del manuscrito original, así como con una partitura digitalizada que contiene las correcciones hechas por Camacho. Durante el estudio de ambos materiales, llegué a la conclusión de que este documento digitalizado no es la primera versión en ese formato que revisó el compositor. Lo anterior responde a que entre la copia del manuscrito y la partitura digitalizada hay detalles que debieron ser incluidos por Camacho antes de esta revisión, la cual me facilitó él mismo. A continuación, ofrezco un ejemplo donde se evidencia lo anterior: un fragmento del manuscrito (ver Figura 8) y los mismos compases, del 8 al 11, de la copia digitalizada (ver Figura 9).[3]

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

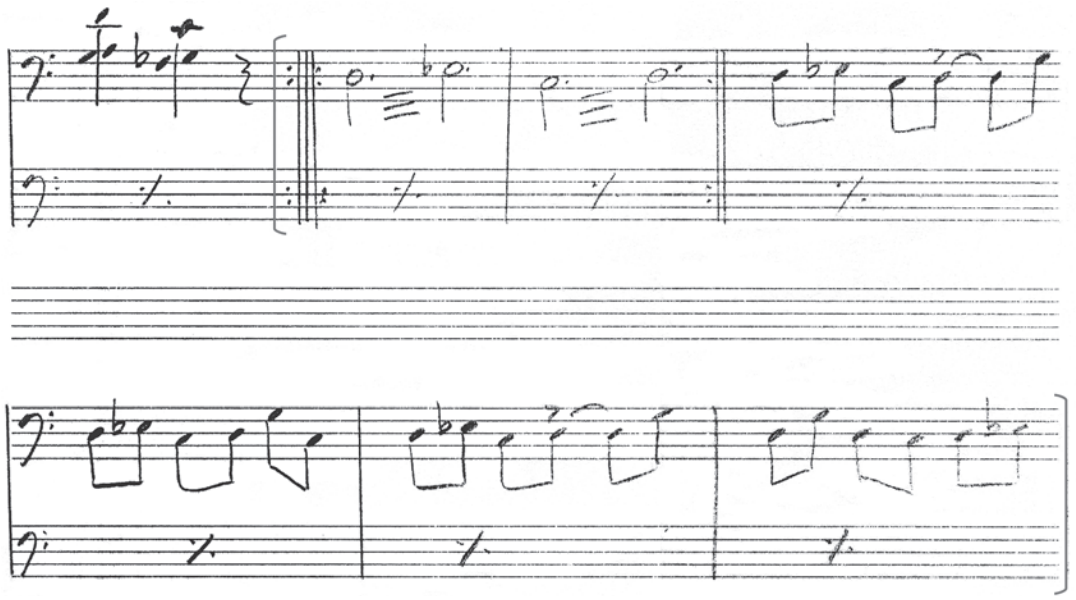



Figura 8. *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo* / compases 7-13
Fragmento de la primera página del manuscrito.

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

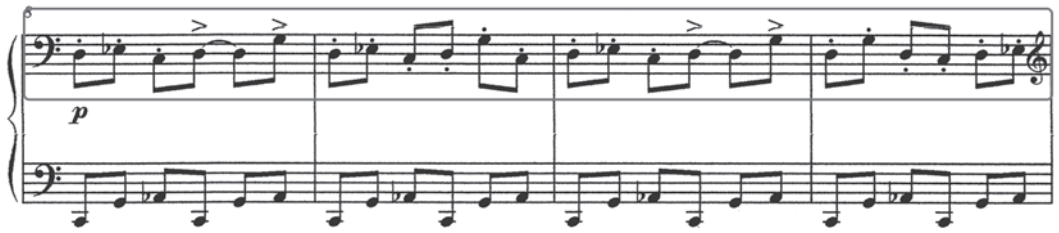



Figura 9. *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo* / compases 8-11
Partitura digitalizada con revisiones del compositor.

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

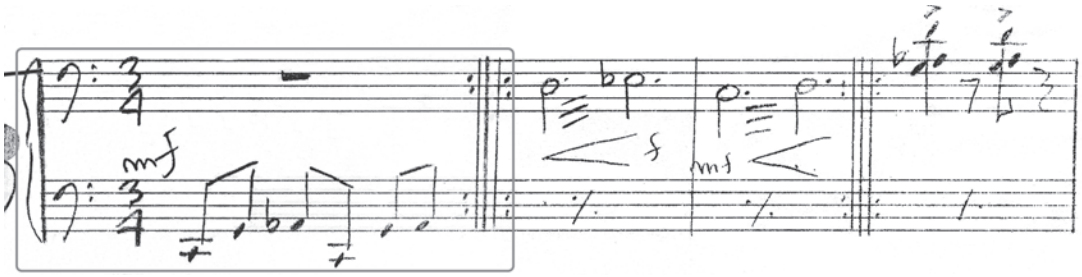


Figura 10. *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo*
Fragmento de la primera página del manuscrito.

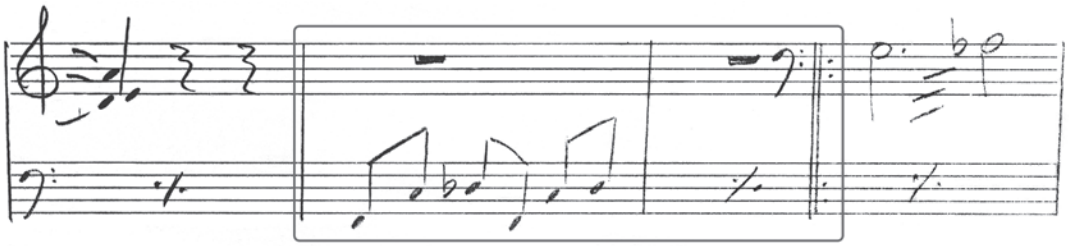


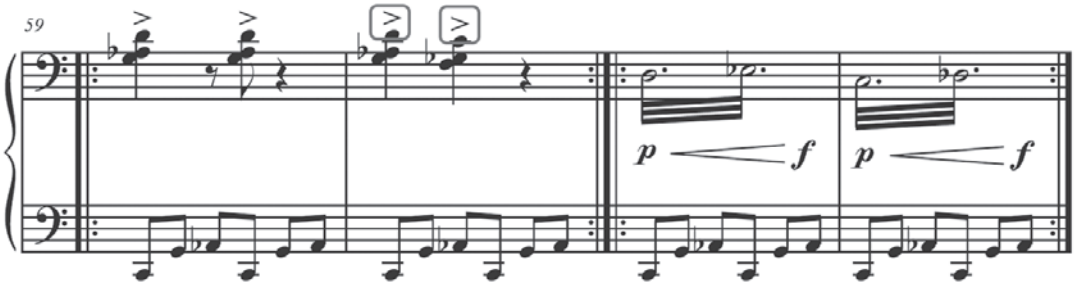
Figura 11. *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo*
Fragmento de la segunda página del manuscrito.

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

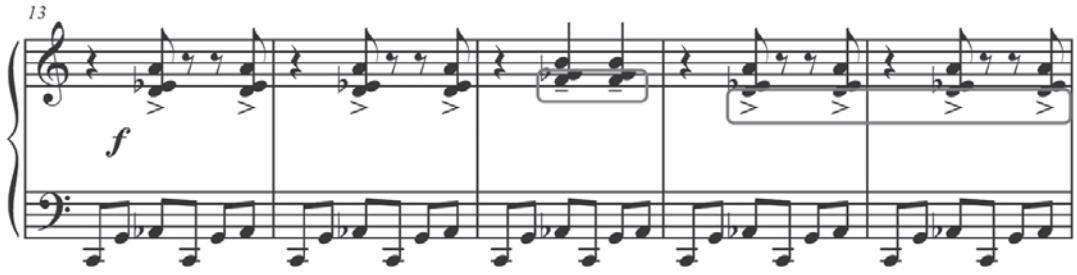
Con respecto a las articulaciones, a todas las notas del diseño expuesto desde el compás 1 en la mano izquierda le añadí *staccatos*. Para ello, se le colocó a cada nota el símbolo correspondiente durante los dos primeros pentagramas (compases 1 al 8), mientras que en el compás 9 indiqué debajo de la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

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

De cualquier manera, ambos documentos son tomados por mí como fidedignos, ya que la digitalización, como he mencionado, fue revisada por el propio compositor. En este caso, las añadiduras de mi propuesta editorial se encuentran, por ejemplo, en el compás 6 y su repetición en el compás 60. Aquí fue incluido un acento para cada uno de los acordes de la mano derecha, respaldado por el carácter rítmico de este movimiento (ver Ejemplo 18).

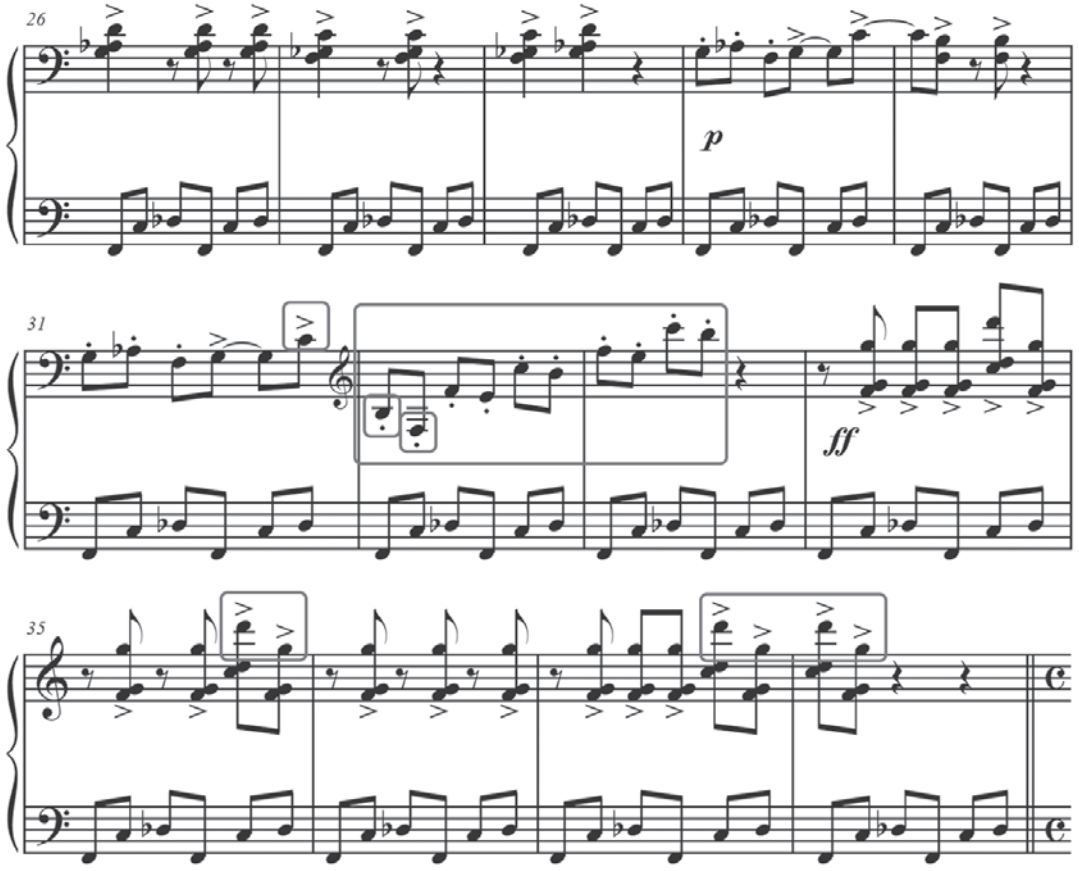


Ejemplo 18. *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo /* compases 59-62

Entre los compases 15 y 18 fueron incluidas otras articulaciones. La primera de ellas, *portato*, en los acordes del compás 15, teniendo en cuenta que son negras dentro de un pasaje compuesto por acordes de corcheas con acentos y silencios. Asimismo, los acordes de los compases 16, 17 y 18 (a excepción del último) no tienen el mismo acento que Camacho planteó en los compases 13 y 14. Al ser rítmicamente similares a los de estos primeros compases, considero que deben atacarse de igual forma (ver Ejemplo 19). Durante la recapitulación del pasaje (compases 69 al 72), fueron incluidas las mismas articulaciones.

Ejemplo 19. *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo /* compases 13-17

Decidí añadir este tipo de acento en los acordes de la mano derecha de los compases 25, 27, 28, 47 y 48, así como en la repetición de los tres primeros casos, en los compases 79, 81 y 82. Al considerar la colocación de los acentos que pone Camacho en la mano derecha del compás 29 y su repetición en el compás 83 –cuyo objetivo es hacer énfasis en la síncopa–, consideré necesario incluir igual ataque en la última nota del compás 31 y su repetición en el compás 85 (ver Ejemplo 20). Asimismo, añadí *staccatos* a las notas de la mano derecha en los compases 32 y 33, igualmente durante su recapitulación (compases 86 y 87), considerando que así se homogenizan las articulaciones de ambas manos (ver Ejemplo 20).

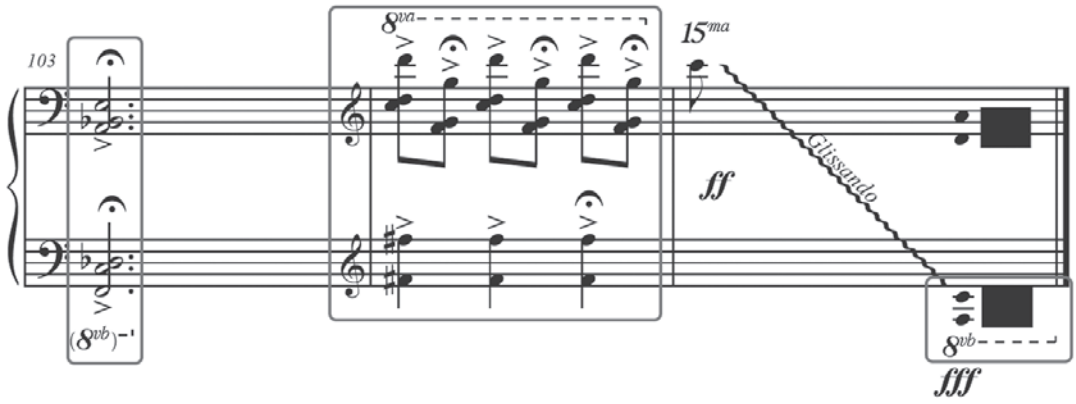
Además, en el compás 34 inicia un nuevo diseño de acordes acentuados por Camacho, cuya distancia es de un intervalo de novena. Sin embargo, esta articulación no fue indicada uniformemente en todo el pasaje, que se extiende hasta el compás 38. Seis de los acordes (dos últimos de los compases 35 y 37, y los dos del compás 38), fueron preferidos por el compositor en *portato*, con lo cual no estoy de acuerdo, ya que la velocidad a la que debe interpretarse este movimiento no permite hacer esa articulación en ritmo de corcheas continuas. En su lugar, cambié los *portatos* por acentos similares a los que contiene el resto de los acordes (ver los compases citados en el Ejemplo 20). A ello debo sumar que el propio Camacho utilizó estos mismos acentos en las últimas dos corcheas del

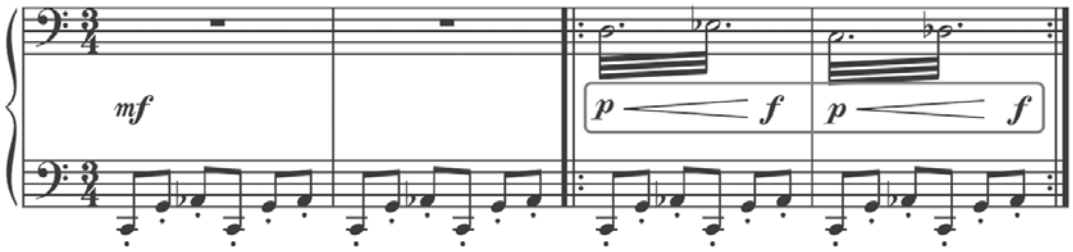
compás 34. Compárese este con el número 37. Es evidente la similitud, por lo que considero homogeneizar la articulación en todo el pasaje, así como en su repetición entre los compases 88 y 92.

Ejemplo 20. *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo /* compases 26-38

Los últimos acentos incluidos en este movimiento se encuentran en los compases 103 y 104. Aquí la obra llega a un momento climático, de pausa y tensión. Se trata del acorde de ambas manos del compás 103 –que contiene además un calderón–, y de los acordes de novena en ritmo de corcheas del compás 104. Dado el carácter conclusivo y la fuerza de este momento, considero que deben incluirse los acentos a cada acorde comentado (ver Ejemplo 21).

A continuación, me referiré a los aspectos de dinámica en este movimiento de la *Sonata dall'Inferno*. El primero de ellos se encuentra entre los compases 3 y 4. En el manuscrito y la versión digitalizada, Camacho pone un regulador rápido que va de *mf* a *f* en cada uno de los compases. Mientras, en igual diseño de los compases 7 y 8, la indicación dinámica

sugerida por el compositor va de *p* a *f*. Al tomar esto en consideración, pienso que se logra un mejor efecto sonoro si utilizo la propuesta de Camacho en los compases 7 y 8 para todos los momentos donde él emplea este tipo de diseño: compases 3 y 4, 7 y 8, 22 y 23, 57 y 58, 61 y 62, y 76 y 77. Así, el *crescendo* será mayor y el resultado sonoro más efectista (ver Ejemplo 22).

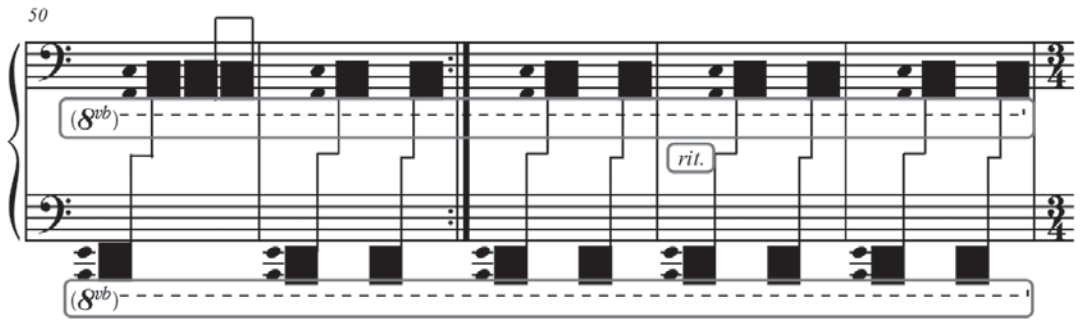


Ejemplo 21. *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo /* compases 103-105

Ejemplo 22. *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo /* compases 1-4

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

Por último, comentaré cinco aspectos acerca de este movimiento. Primero, la inclusión de un *ritardando* en el compás 53, con el objetivo de darle mayor fuerza al final del pasaje de transición (compases 49-54), más allá

de la intensidad del sonido límite que puede alcanzar el instrumento en un momento tan abrupto como este (ver Ejemplo 23). Segundo, la indicación dinámica *p* en los compases 20 y 74, que no aparece en el manuscrito original, pero sí en la versión digitalizada, debajo del pentagrama de la mano izquierda. En su lugar, consideré cambiarla al centro del sistema, donde se encuentran las indicaciones similares. Tercero, el símbolo de octava baja de los compases 49 al 54, que aparecen en los documentos consultados de forma intermitente. En mi propuesta editorial fueron sustituidos por uno solo de forma sostenida, ya que esta indicación de registro se mantiene durante todos esos compases (ver Ejemplo 23). Cuarto, la indicación *loco* sobre la mano derecha del compás 94, para aclarar que el pasaje continúa en la tesitura indicada, ya que proviene de un registro más agudo. Y quinto, el signo de octava baja, incluido en el compás 105, debajo del *cluster* de la mano izquierda (ver Ejemplo 21).

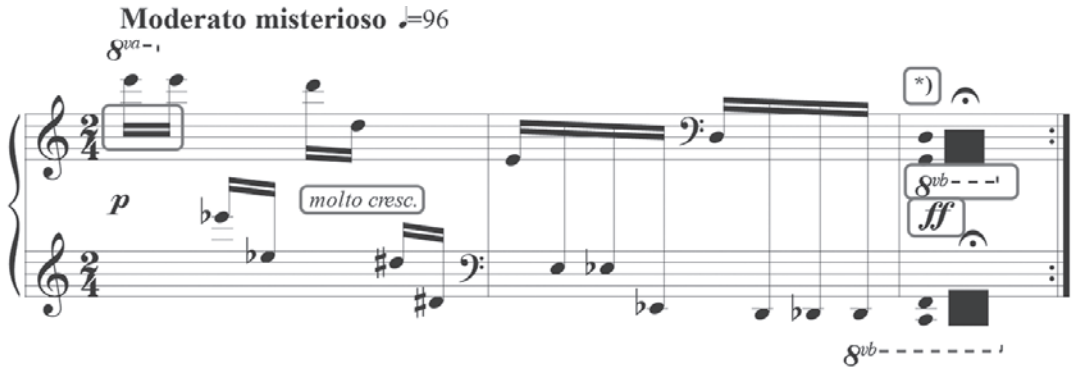


Ejemplo 23. *Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo /* compases 50-54

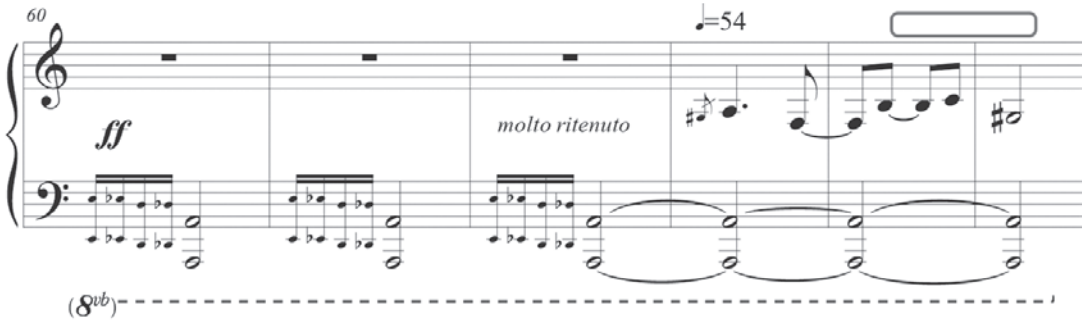
Sonata dall'Purgatorio: I. Moderato misterioso

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

Asimismo, decidí eliminar las ligaduras de articulación, ya que esto puede suponer que los pasajes que no llevan tal indicación deben ser ejecutados con otra articulación, pero no es así. Esto es aplicable a los compases 1 y 2, 15 y 16, 58 y 59, 69 y 70 –donde se repite igual diseño–, y del 60 al 62. En el mismo pasaje, agregué una indicación de octava baja al *cluster* de la mano derecha, lo cual concuerda con el registro propuesto por el compositor cuando indica octava baja en el *cluster* de la mano izquierda. Esto se mantiene en todas las apariciones de dicho pasaje: compases 3, 17 y 71. Al igual que en la *Sonata dall'Inferno*, en la primera aparición gráfica del *cluster*, incluí el símbolo *) con una nota al pie de página, explicando su significado. Todas estas sugerencias pueden apreciarse en el Ejemplo 24.

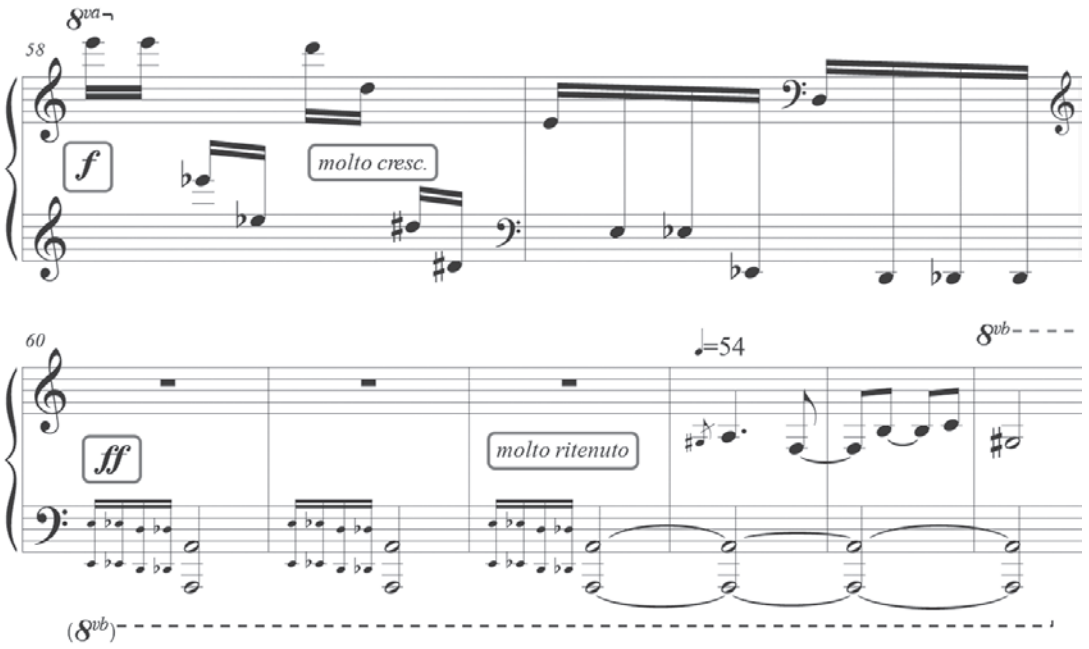


Ejemplo 24. *Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso* / compases 1-3

Otra corrección relacionada con la indicación de octava alta se encuentra entre los compases 64 y 65, que en la copia digitalizada cambia el registro de la línea melódica en solo dos notas. Al analizar la construcción melódica, esta indicación de octava alta no tiene sentido, por lo que la interpreto aquí como un descuido a la hora de copiar digitalmente el texto original. En el Ejemplo 25 marcaré con un rectángulo el lugar donde se encontraba tal indicación.

Ejemplo 25. *Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso /* compases 60-65

La mayor cantidad de sugerencias interpretativas que planteo en este movimiento hace referencia a las intensidades dinámicas. El primer pasaje que comentaré al respecto es el que da inicio, del compás 1 al 3, repetido entre los compases 15 y 17 y 69 y 71. En el manuscrito original, Camacho inicia con *p* y culmina en *mf*. Sin embargo, este *mf* no aparece en la copia digitalizada. A pesar de ello, considero que el *mf* debe ser sustituido por un *ff*, ya que el diseño va del registro más agudo a un *cluster* entre ambas manos en el registro más grave del piano. Además, al final del compás 1 incluí un *molto crescendo*, que le sugiera al intérprete que en ese momento debe comenzar a aumentar rápidamente la intensidad sonora. Estas indicaciones se mantienen en mi propuesta editorial durante las siguientes repeticiones (ver Ejemplo 24).

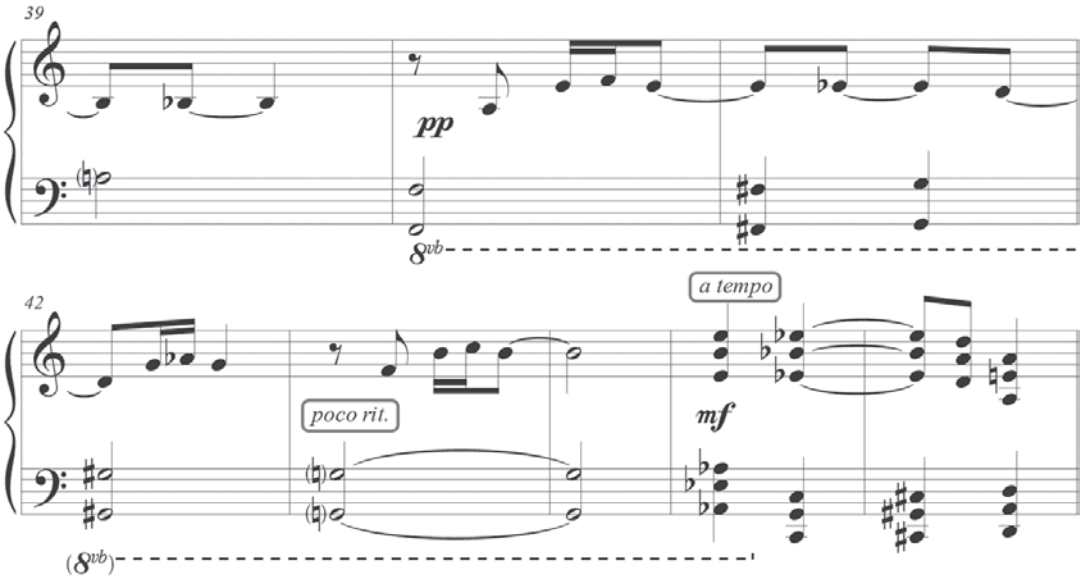
En los compases 58 y 59, Camacho utiliza los dos primeros compases de este diseño inicial, pero sucedidos aquí por octavas repetidas en el registro grave. En este momento del texto, considero que el compositor quiere remarcar el diseño, por eso cambia el final y, en lugar del *cluster*, repite continuamente las octavas. Al ser un enfoque variado de este pasaje, incluí las dinámicas *f*, *crescendo molto*, *ff*; incluso, cuando el compositor indicó el *crescendo* de *p* a *f* (ver Ejemplo 26). Así, le otorgo a este momento mayor intensidad sonora. En ese mismo pasaje, consideré incluir un *molto ritenuto* en el compás 62, justo en la tercera repetición de las octavas. Esta indicación de agógica enfatiza más el carácter en ese instante de la obra (ver Ejemplo 26).



Ejemplo 26. *Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso* / compases 58-65

Otra indicación de *tempo* sugerida por mí se encuentra en el compás 43. Aquí me encuentro en un pasaje tranquilo, muy suave, construido a partir de un motivo melódico de bordadura, que va ascendiendo en tesitura de manera secuencial. Consideré, pues, incluir un *poco ritardando* en la última aparición del motivo, para continuar *a tempo* en el compás 45 (ver Ejemplo 27).

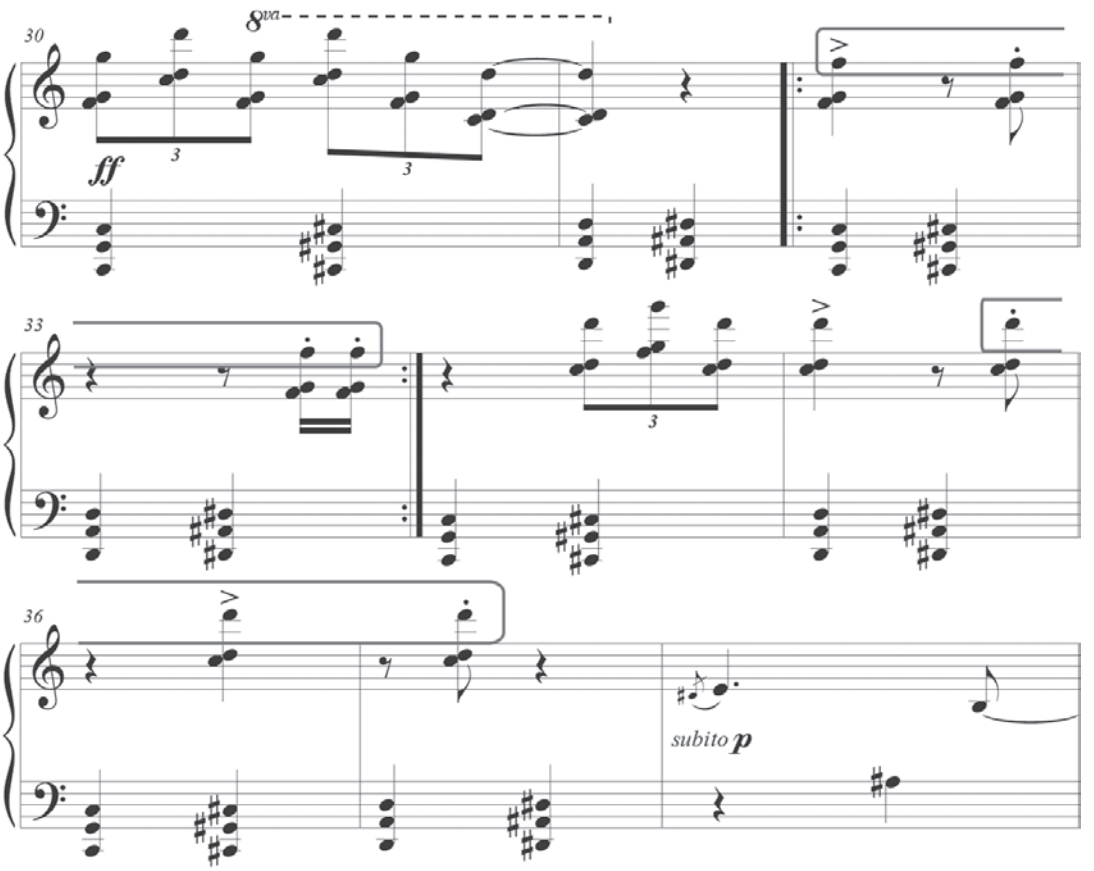
Como comenté en la *Sonata dall'Inferno*, Camacho no vuelve a escribir pasajes presentados por él con anterioridad, sino que indica a su copista el compás que debe repetirse y la nueva colocación de este. En su defecto, el compositor aclara la cantidad de repeticiones que debe tener ese pasaje y eso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

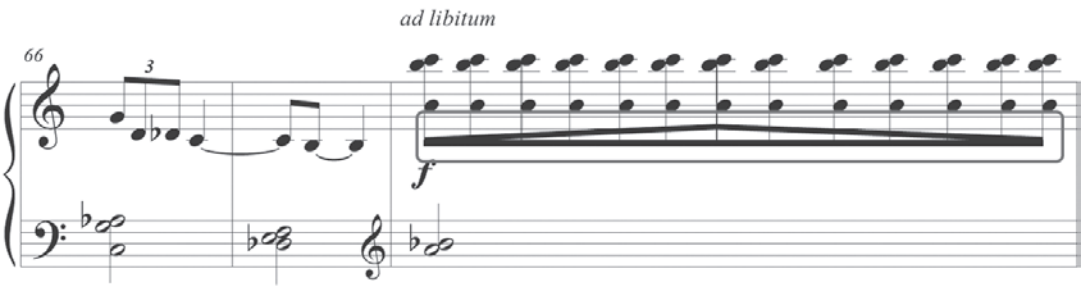


Ejemplo 27. *Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso /* compases 39-46

En cuanto a las articulaciones añadidas a la partitura, debo agregar que estas fueron abordadas entre los compases 32 y 37. El único acorde de la mano derecha donde Camacho especifica el tipo de ataque es en el tiempo fuerte del compás 35. Fue entonces que consideré necesario

aclarar las articulaciones del pasaje completo, donde las negras tienen un acento y las corcheas, sucedidas de un silencio de corchea, deben ejecutarse en *staccato* (ver Ejemplo 28).

Por último, corregí el compás 68, donde Camacho utiliza el recurso de la nota/acorde repetida *ad libitum*. Por regla general, él prefiere este diseño comenzando despacio hasta llegar a su momento más rápido en el centro, para luego disminuir poco a poco la velocidad. En la copia digitalizada, la indicación de la velocidad antes descrita estaba sugerida a la inversa (rápido, lento, rápido), por eso decidí corregirla (ver Ejemplo 29). El cambio que sugiero aparece en pasajes similares de obras suyas: compases 34, 40, 50 y 57 del tercer movimiento de la *Sonata dall'Paradiso*; compás 9 del segundo de los *Siete haikus* para piano; y compases 4, 7, 11, 49, 52 y 56 del segundo movimiento del *Concierto No. 1 Iniciático* para piano y orquesta; por solo citar algunos ejemplos.

Ejemplo 28. *Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso /* compases 30-38



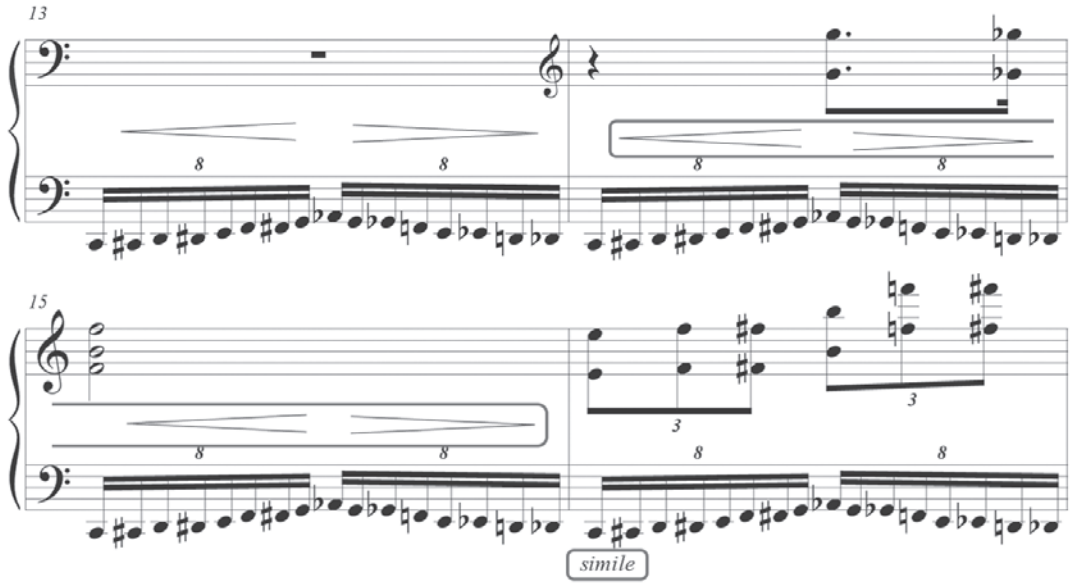
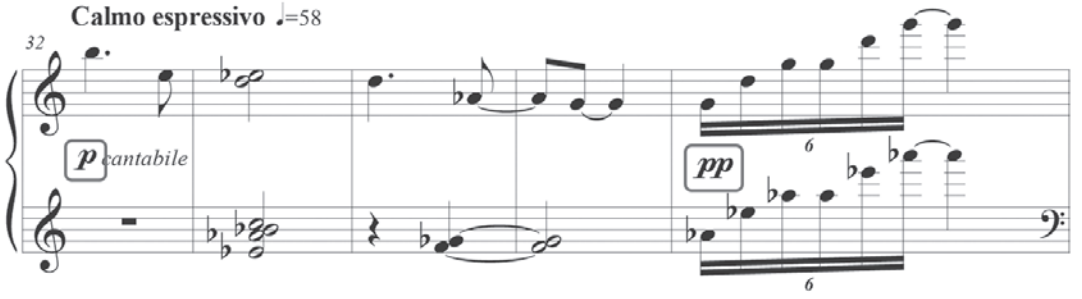
Ejemplo 29. *Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso /* compases 66-68

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

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

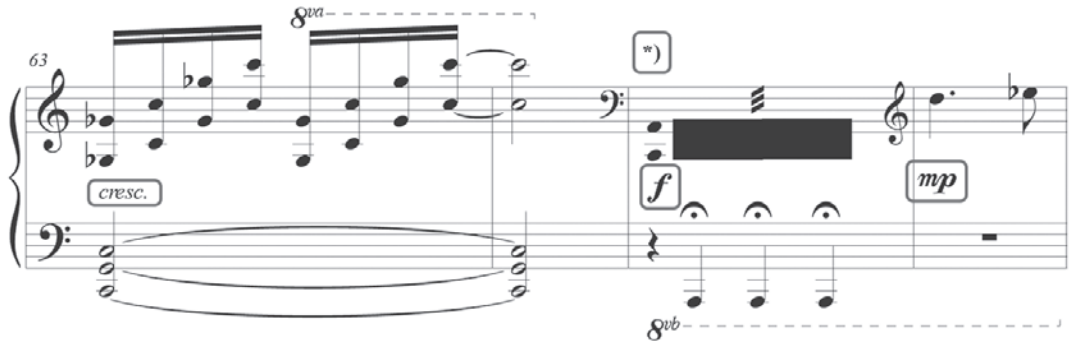
El segundo movimiento de la *Sonata dall'Purgatorio* está estructurado en dos secciones, claramente definidas por el material discursivo que cada una expone (la primera, entre los compases 1 y 31, mientras que la segunda se extiende entre los compases 32 y 85), pero también por una indicación metronómica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

Mi propuesta de edición alude, principalmente, a las intensidades sonoras. La primera parte presenta pasajes cromáticos, en un constante movimiento ascendente/descendente. Para indicar la ondulación dinámica de estos, Camacho utiliza las intensidades *p* y *f* durante treinta de los treinta y un compases que la conforman, así como los respectivos reguladores de dinámica entre una y otra intensidad. Lo anterior recarga visualmente la partitura, por lo que decidí dejar los reguladores solamente entre los compases 1 y 15; mientras que en el compás 16 indiqué *simile* debajo del pentagrama (ver Ejemplo 30). De esta forma, el intérprete sobreentiende que debe hacer la misma ondulación dinámica, en tanto ejecute ese diseño.

El resto de las indicaciones dinámicas corresponde a la segunda parte del movimiento. La única sugerencia encontrada en la partitura estudiada se ubica en el compás 42 (*p*). Empero, considero que en esta sección (compases 32 al 42) existen dos elementos que deben ser diferenciados en cuanto a intensidad sonora: primero, la melodía *cantabile* y, segundo, el diseño de seisillos de semicorcheas, que hacen simultáneamente ambas manos en el registro agudo. Según mi criterio, el primero debe llevar la indicación *p cantabile* y el segundo *pp*. Estos elementos dialogan en compases posteriores con algunas variaciones en el diseño de la melodía (ver compases 43 al 64 de la partitura completa). Para que pueda tenerse una idea más clara de este contraste dinámico, puede apreciarse el Ejemplo 31. La propia construcción de ambos diseños apoya esta sugerencia interpretativa, dotando así al movimiento de mayor variedad tímbrica.

Ejemplo 30. *Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo /* compases 13-16

Ejemplo 31. *Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo /* compases 32-36

La siguiente indicación dinámica añadida se encuentra en el compás 63, donde incluyo un *crescendo* en el pasaje de octavas ascendente de la mano derecha, el cual desemboca abruptamente en un *cluster* tremolado en la mano derecha, mientras la izquierda toca tres veces la nota más grave del piano. En el *cluster* tremolado del compás 65 incluí, además, un *f*, de ahí que el *crescendo* anterior sea una preparación para este momento contrastante en la segunda sección del movimiento (ver Ejemplo 32).

Asimismo, en el compás siguiente coloqué un *mp*. Aquí se retoma el elemento *cantabile* que inicia esta segunda parte del movimiento. Después del *cluster* tremolado, considero que la vuelta a esa melodía no debe ser igual a como apareció por primera vez; en este caso debería retomarse de forma ligeramente más sonora, de ahí que tuve a bien incluir el *mp*. Esto se justifica, también, por el uso del pedal en el diseño anterior que, al ser tan sonoro, puede anular el inicio de la melodía del compás 66, si esta se ejecuta en *p* (ver Ejemplo 32).

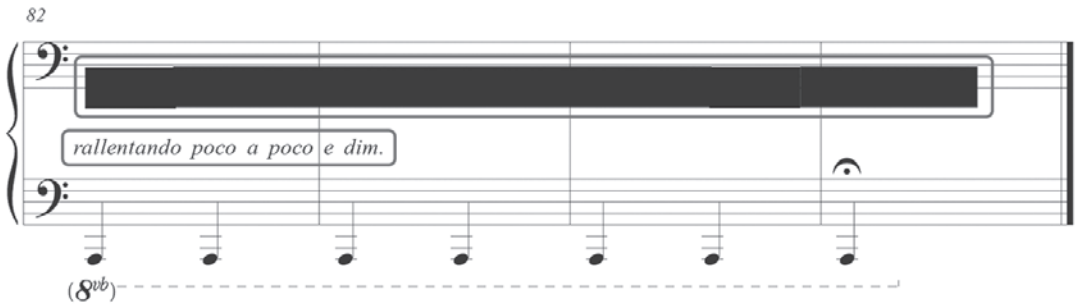


Ejemplo 32. *Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo /* compases 63-66

En el compás 19 incluí la indicación *loco* para aclarar que el resto del pasaje debe ejecutarse en la tesitura indicada, sin la octava alta precedente. Asimismo, en el compás 65 agregué el símbolo *) con la nota al pie de página que aclara la ejecución de ese diseño a modo de *cluster* tremolado (ver Ejemplo 32).

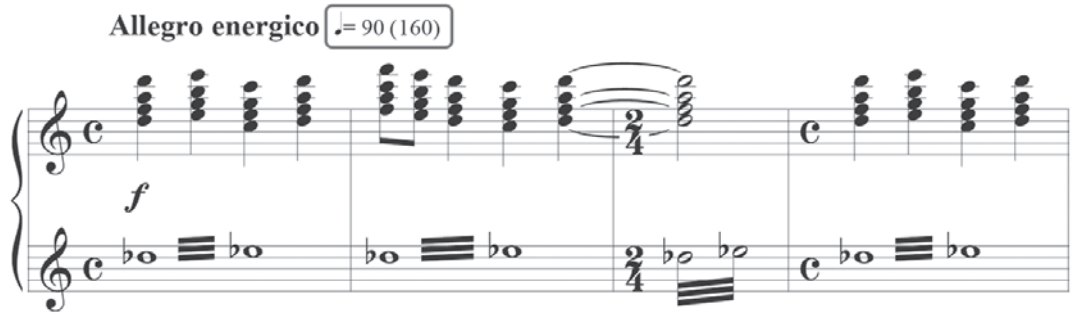
Por último, entre los compases 78 y 85, Camacho utiliza otro *cluster* tremolado, pero en esta ocasión mucho más prolongado. Por su parte, la mano izquierda hace nuevamente la nota más grave del piano, pero con doce repeticiones. Por ello, entre los compases 82 y 83, consideré oportuno añadir la indicación *rallentando poco a poco e diminuendo*. Esta se refiere no solo a la disminución de la intensidad sonora, sino que también debe irse bajando la velocidad. Así, el final del movimiento culmina de forma tranquila, luego del *cluster* tremolado. Además, la continuación

del *cluster* no aparece prolongada en la copia digital consultada, por lo que fue incluido este detalle en la presente edición (ver Ejemplo 33).



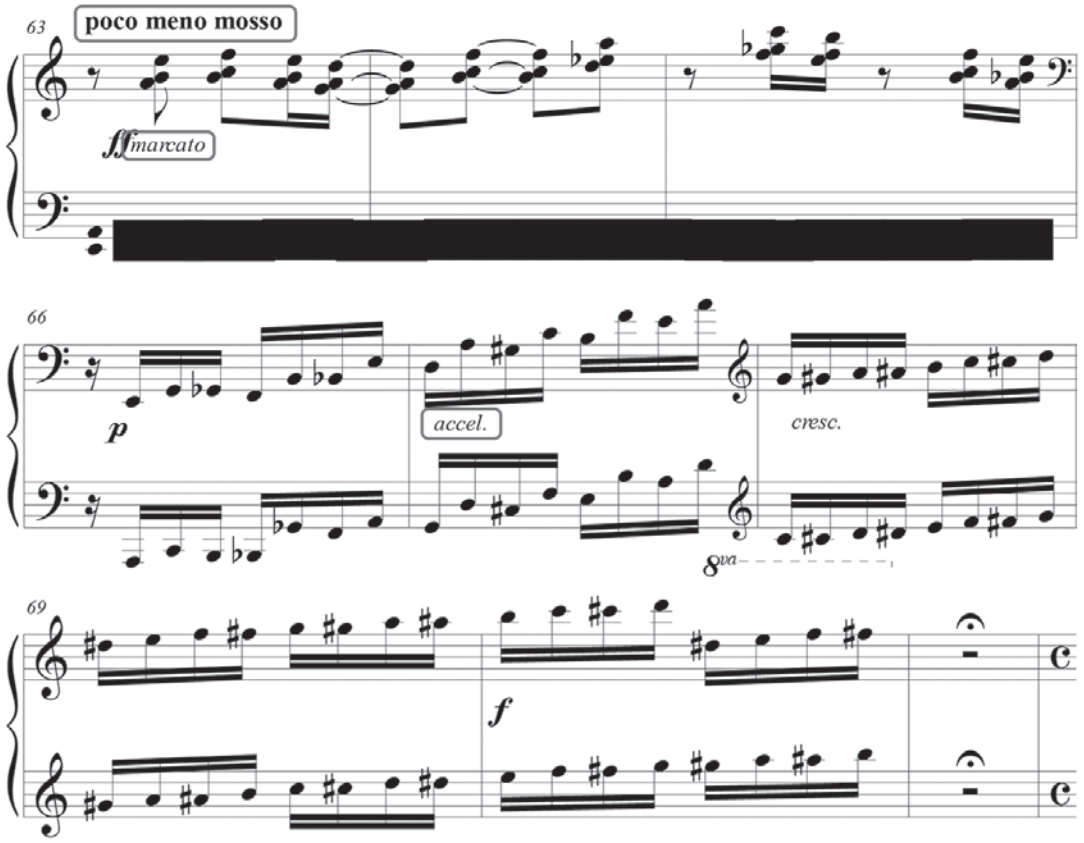
Ejemplo 33. *Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo /* compases 82-85

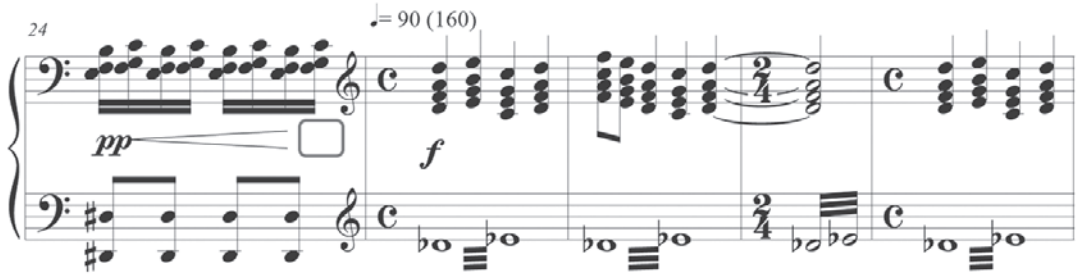
Sonata dall'Purgatorio: III. Allegro energico

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

Ejemplo 34. *Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico /* compases 1-4

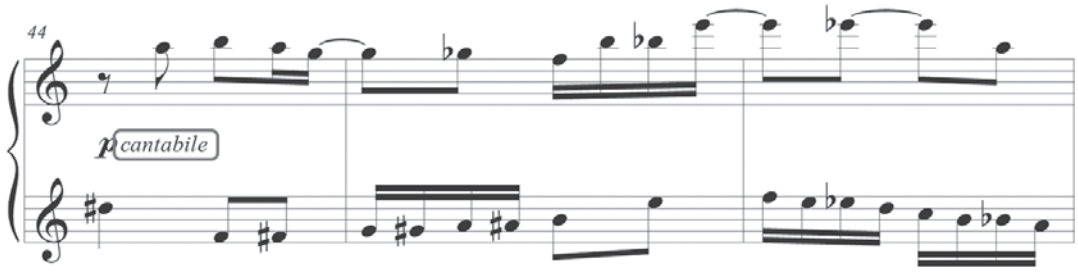
El otro cambio de *tempo* sugerido se encuentra en el compás 63, donde Camacho retoma parcialmente el segundo diseño (negra igual a 80) en la mano derecha, con un *cluster* grave en *ff* ejecutado por la izquierda. Como generalmente sucede, el compositor utiliza el *cluster* en un momento de dramatismo, por ello consideré colocar la indicación *poco meno mosso*, abarcando los compases 63 al 65, entre los cuales se extiende este diseño (ver Ejemplo 35). Además, sucediendo a la indicación *ff*, incluí *marcato* como referencia al carácter y ataque que debe aplicar el pianista en este momento. Todo ello se justifica, también, por la fuerza que desde el compás 61 va teniendo el discurso sonoro, donde la mano derecha va haciendo acordes de novena en tres tesituras agudas del teclado.

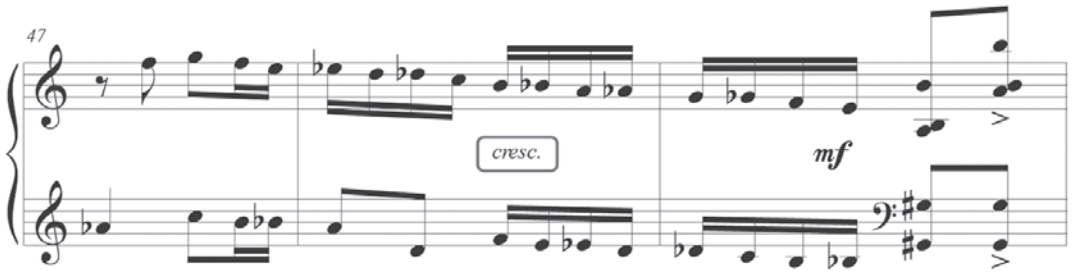
El *tempo* anterior al *poco meno mosso* se va recuperando paulatinamente en el pasaje ascendente que se desarrolla entre los compases 66 y 70. El propio diseño de este material sugiere una pequeña aceleración, incluso porque conduce hacia el motivo que da inicio al movimiento, retomado aquí por última vez. Por esta razón, incluí un *accelerando* en el compás 67 (ver Ejemplo 35).

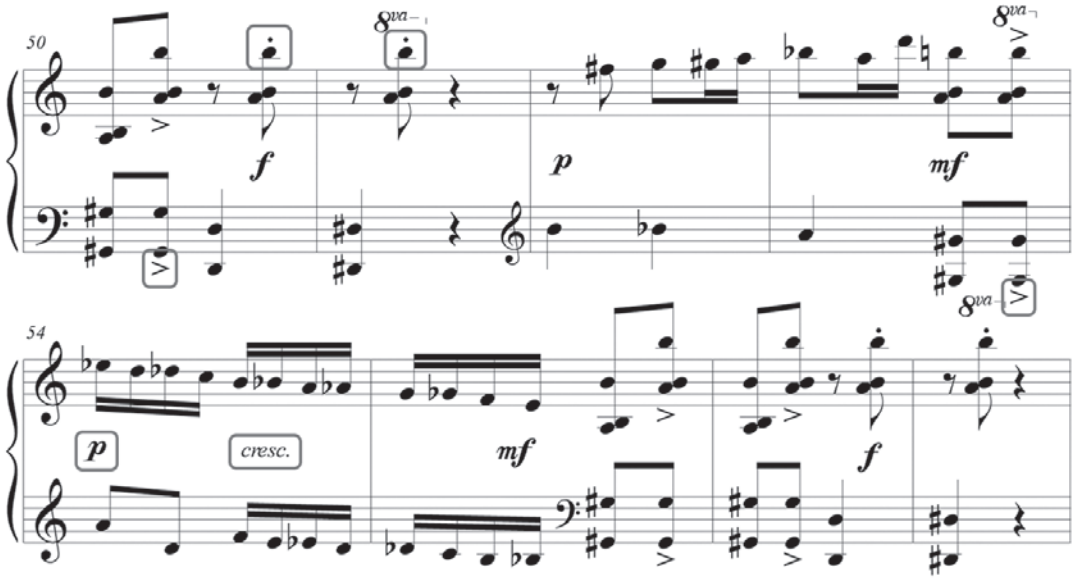
Asimismo, hice correcciones a algunas dinámicas innecesarias en el texto original, directamente relacionadas con el hecho de que Camacho no escribe por segunda o tercera ocasión un texto que ya expuso. Como se explicó en la *Sonata dall'Inferno*, él recurre a letras o números de compases del manuscrito para que su copista reproduzca esos fragmentos en sus repeticiones posteriores. De esta forma, en los compases 7 (repetido del compás 1), 24 (repetido del compás 15) y 31 (repetido del compás 25), eliminé los *f* que fueron colocados sin otra indicación diferente a esta intensidad sonora o, ya aparece en el compás siguiente durante el cambio de diseño. Para que pueda entenderse esta segunda variante, en el Ejemplo 36 marcaré con un cuadrado el lugar donde estaba la indicación eliminada.

Ejemplo 35. *Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico /* compases 63-71

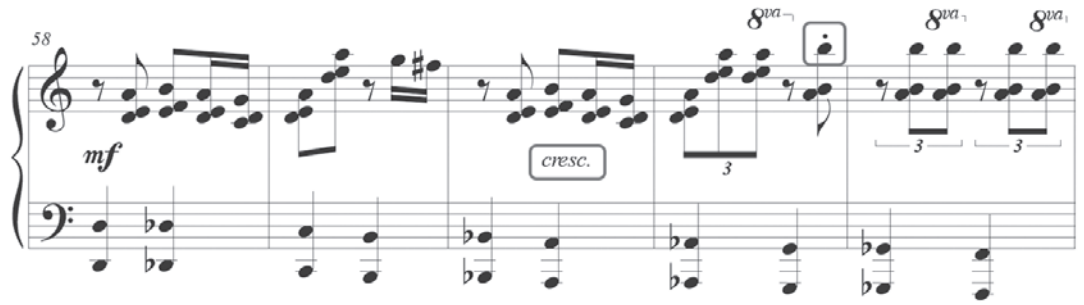


Ejemplo 36. *Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico /* compases 24-28

Otras añadiduras dinámicas se encuentran entre los compases 44 y 62. El inicio de este diseño contrastante fue concebido por Camacho con una intensidad sonora *p*. No obstante, al tratarse de la primera sección melódica que aparece en este movimiento, se hace necesario ir más allá de la intensidad dinámica, por lo que sugerí además el toque y carácter del pasaje. Por ello, al *p* indicado por el compositor, le agregué *cantabile*, de manera que el intérprete se asegure de ejecutarlo con expresividad (ver Ejemplo 37).

Ejemplo 37. *Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico /* compases 44-46

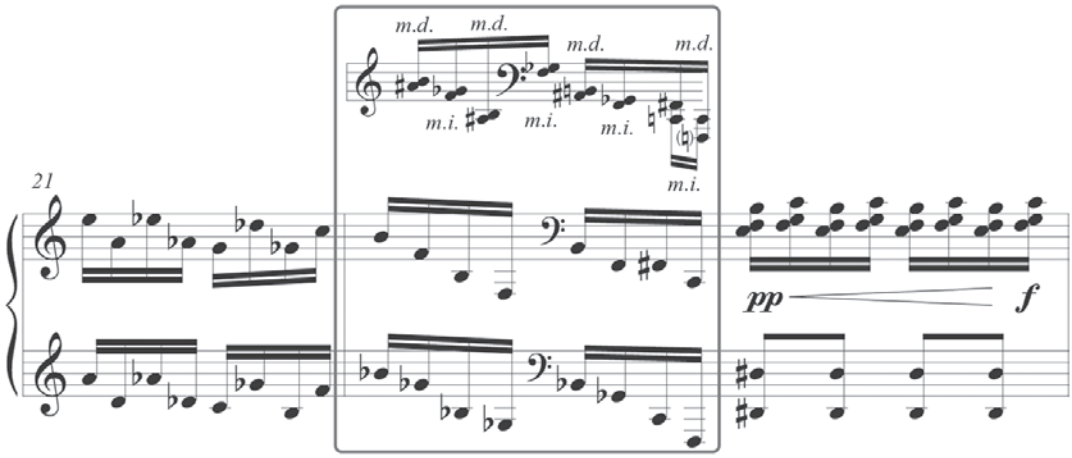
En ese mismo pasaje hago algunas añadiduras y aclaraciones respecto de las dinámicas. Por una parte, decidí incluir dos *crescendos*, uno en el compás 48 y otro en el 54. Ambos se encuentran entre un *p* y un *mf*, en el transcurso de un movimiento cromático descendente. La propia construcción del diseño apoya este gesto dinámico creciente, a la vez que prepara el *mf* y el *f* que le sucede (ver Ejemplo 38).

Ejemplo 38. *Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico* / compases 47-49

En realidad, antes del *crescendo* añadido por mí en el compás 54 no hay un *p*, y sobre este particular profundizaré a continuación. En el manuscrito, Camacho le indica a su copista (mediante las letras "e" y "f") que debe repetir textualmente el material de los compases 48 y 49 en el lugar correspondiente (compases 54 y 55). Es aquí donde provoca una contradicción en la planificación dinámica: la sonoridad que precede al compás 48 es *p*, mientras que la que antecede al compás 54 es *mf*. Por ello, considero imprescindible colocar un *p* al inicio del compás 54, de manera que el intérprete tenga claro que la intensidad sonora no continúa siendo *mf* –como en el compás 53–, sino que vuelve a *p* para crecer hacia los siguientes *mf* y *f* (ver Ejemplo 39).

Ejemplo 39. *Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico /* compases 50-57

El último *crescendo* que entiendo necesario incluir en la partitura se encuentra en el compás 60. Estamos en presencia aquí de un pasaje transitorio entre el material presentado del compás 44 al 57 y el momento dramático posterior (compás 63). Al tener en cuenta la dinámica *mf* del compás 58, el *ff* del compás 63 y el contenido musical en sí de esta transición, siento la necesidad de indicar el *crescendo*, justo en el centro de este (ver Ejemplo 40).

Ejemplo 40. *Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico /* compases 58-62

Antes de concluir con la edición de la *Sonata dall'Purgatorio*, me referiré a las intervenciones relacionadas con las articulaciones. Primeramente, eliminé las ligaduras de articulación en los compases 48 y 49, del 20 al 22, 54 y 55 y del 66 al 70; manteniendo el mismo criterio expuesto

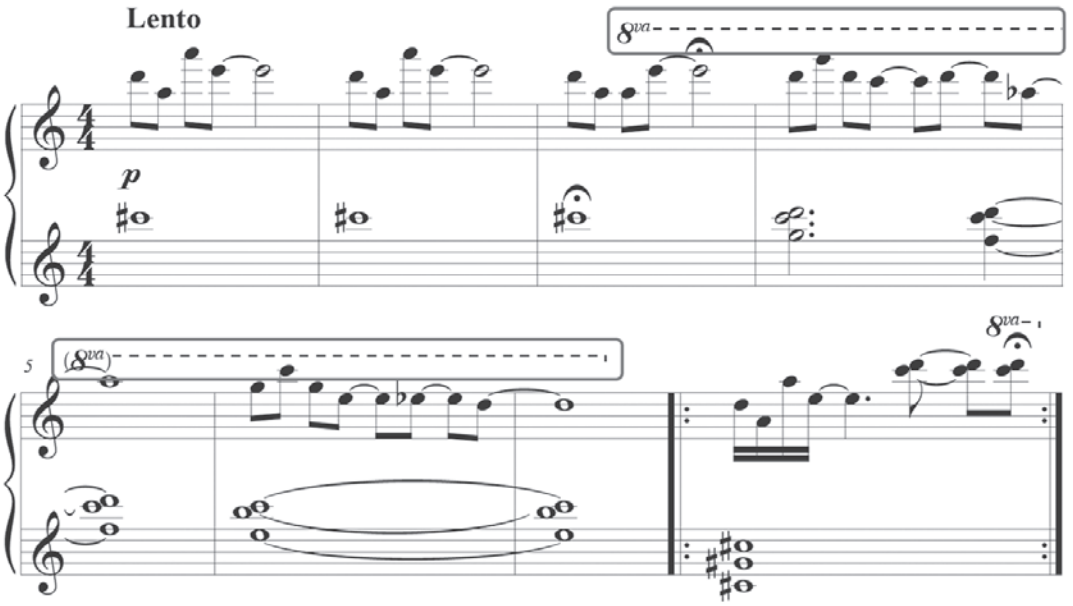
respecto de este tipo de indicaciones. En el compás 49, Camacho coloca un acento en la última corchea para ambas manos, el cual es repetido textualmente en el compás 55. Sin embargo, este mismo diseño aparece en los compases 50, 53 y 56, donde solo le colocó el acento a la mano derecha. Dada la homogeneidad del diseño, decidí incluir el acento en la mano izquierda (ver Ejemplo 39). En el mismo pasaje, consideré necesario añadir un *staccato* a los acordes de la mano derecha en los compases 50, 51, 56, 57 y 61. Esto responde a que se logra una diferenciación en el ataque de dichos acordes, con respecto a las negras pesantes de la mano izquierda, lo cual redunda en una textura más enriquecida (ver compases 50 y 51 del Ejemplo 39).

Por último, consideré oportuno incluir una variante de ejecución para el compás 22 de este movimiento. La forma en la cual fue escrito puede ofrecer cierta dificultad al intérprete, ya que ambas manos están obligadas a quedar superpuestas, una sobre la otra, tocando a un semitono de distancia. Por ello, realicé una acotación sobre este compás, que puede ser valorada por cada ejecutante (ver Ejemplo 41).

Ejemplo 41. *Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico* / compases 21-23

Sonata dall'Paradiso: I. Lento. Allegro

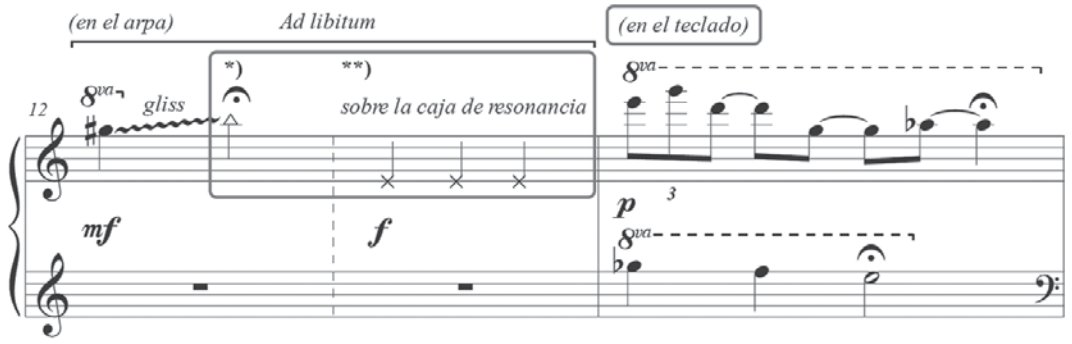
Al estudiar las *Tres Sonatas Dantescas*, puedo afirmar que la partitura de la *Sonata dall'Paradiso* es la que contiene mayor cantidad de indicaciones por parte del compositor, dígase articulaciones, dinámicas, *tempo*-carácter y agógicas. En este caso, pude trabajar directamente con el manuscrito, además de la copia digitalizada que compartió el compositor, donde se notan algunos detalles corregidos, por cuanto existen leves cambios

entre uno y otro documento. Comenzaré por un par de indicaciones de octava alta en la mano derecha, cuyas líneas discontinuas fueron cortadas en el documento original, supongo que por tratarse de diseños diferentes. No obstante, al estar presentes de forma consecutiva, decidí prolongar la indicación de octava alta, sin interrupción. Esto ocurre en los compases 3-4 y 34-35 (ver Ejemplo 42).

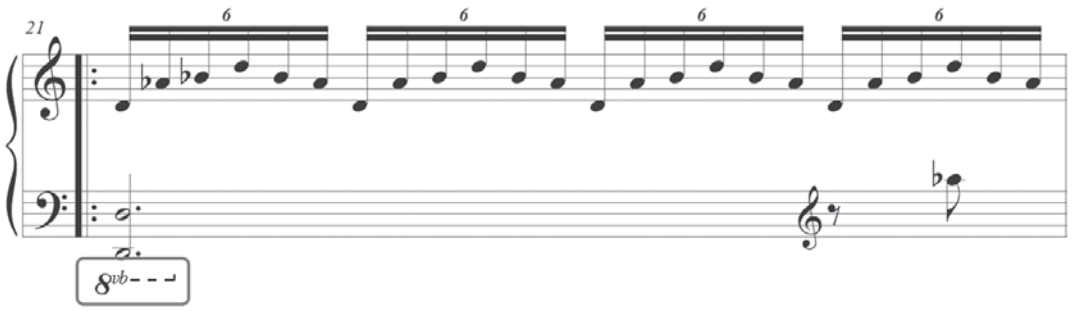
Al analizar del compás 4 al 7, es evidente que la mano derecha debe tocar durante todo este tiempo en la séptima octava del teclado, incluso, porque la izquierda lo hace a una octava de diferencia. En este sentido, considero que al compositor se le olvidó indicar que el motivo de los compases 6 y 7 también lleva una octava alta. De no ser así, ambas manos tocarían en la misma tesitura, una sobre la otra; por ello, el signo de octava alta se extiende entre el segundo tiempo del compás 3 y el compás 7 (ver Ejemplo 42).

Ejemplo 42. *Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro /* compases 1-8

Por primera vez dentro del ciclo dantesco, Camacho utiliza técnicas extendidas al necesitar el empleo de la caja de resonancia del instrumento. Para un intérprete que ha trabajado directamente con él es conocida la grafía de la flecha hacia arriba, principalmente en los *glissandos*. Esto quiere decir que el *glissando* debe realizarse hasta la nota más aguda posible. Sin embargo, el compositor no lo explicita en la partitura. Debido a lo anterior, en el compás 12 incluí el símbolo *) con la nota al pie de página que lo esclarece. Lo mismo sucede con los tres toques en la caja

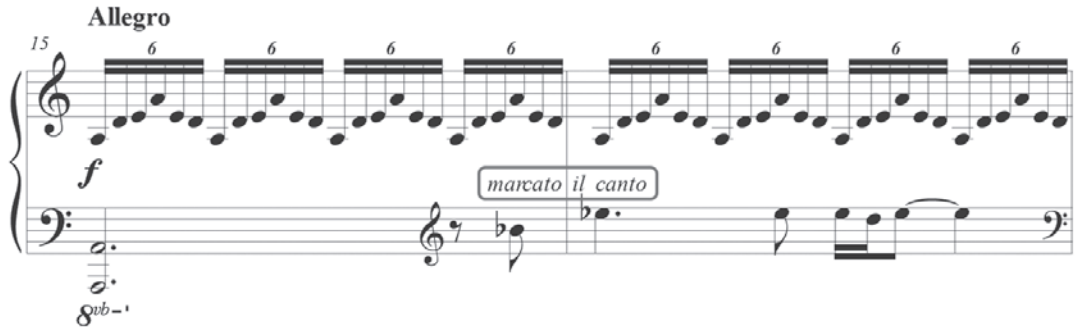
de resonancia, elemento sonoro al que recurre en varias de sus obras con piano. Este efecto debe conseguirse con el puño de la mano derecha en la parte metálica de la caja de resonancia, lo cual fue explicado en esta edición al pie de página, mediante el símbolo **) en el compás 13. Además del trabajo a la par del compositor durante estos once años, la observación de sus propias ejecuciones me ha permitido constatar la forma en que debe ejecutarse este tipo de recursos sonoros. En el mismo pasaje, agregué la indicación "(en el teclado)" sobre el compás 14, de manera que el pianista sepa que a partir de ese momento debe regresar al teclado desde la caja de resonancia (ver Ejemplo 43).

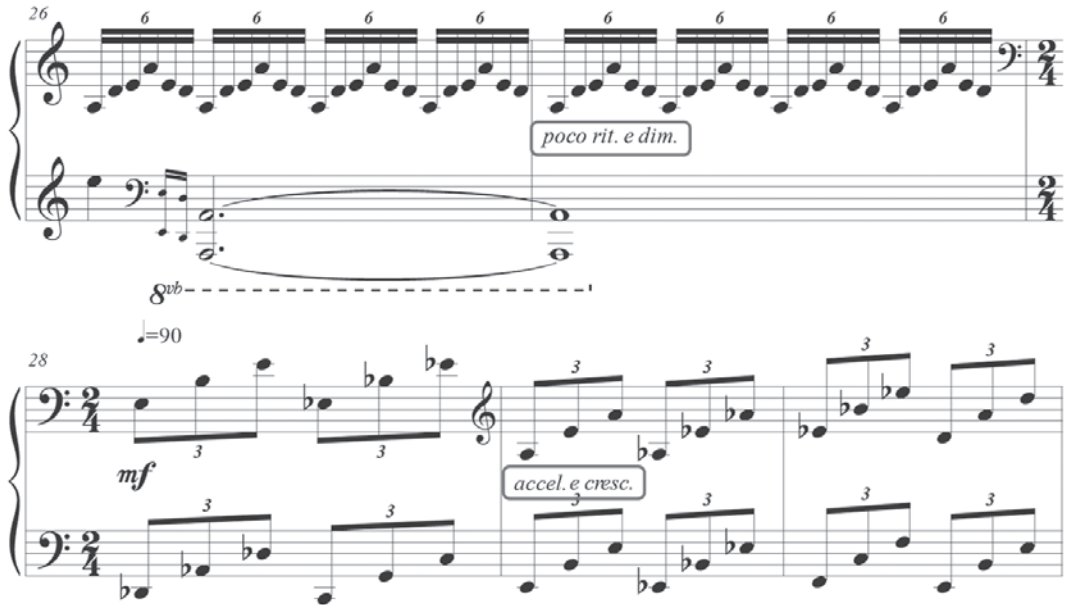


Ejemplo 43. *Sonata dall'Paradiso / Lento. Allegro /* compases 12-14

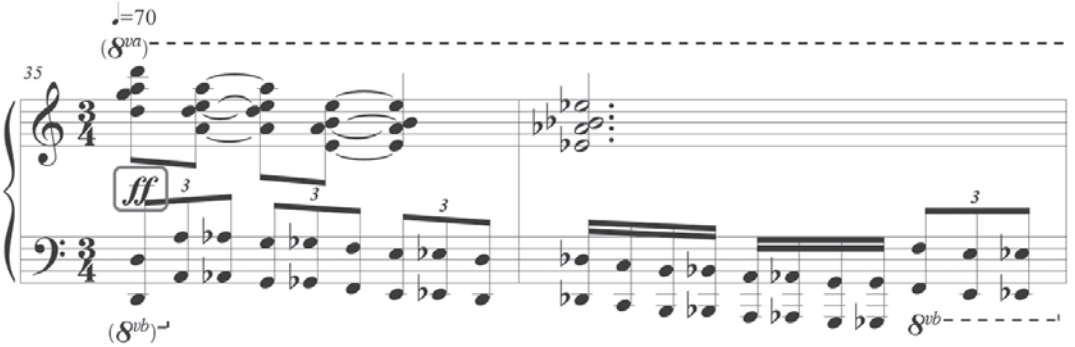
El material que irrumpe a partir del compás 15 se caracteriza, entre otros aspectos, porque su mano izquierda marca cada dos compases el tiempo fuerte con una octava muy grave. Al estudiar el manuscrito, me percaté de que Camacho olvidó la indicación de octava baja en los compases 19, 21 y 23, por lo que incluí este signo en cada caso. De esta forma, existe coherencia en todo el pasaje en cuanto a la tesitura en la cual debe presentarse cada elemento que lo compone (ver Ejemplo 44).

Ejemplo 44. *Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro /* compás 21

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

Por todo ello, consideré dos aspectos: primero, eliminar el único señalamiento de articulación expuesto en los compases 17 y 18, ya que sugiere una diferenciación en la forma de atacar; y segundo, colocar la indicación *marcato il canto* cuando este comienza, al final del compás 15, ya que el intérprete entiende que el canto debe marcarse en todo momento (ver Ejemplo 45).

Ejemplo 45. *Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro /* compases 15-16

Las siguientes inclusiones al texto original son de índole agógico/dinámico y están estrechamente relacionadas por su posición dentro del discurso sonoro. La primera es *poco rit. e dim.*, cuyo objetivo es preparar la transición entre el diseño que culmina en el compás 27 (donde fue colocada la indicación) y el que inicia en el compás 28. No coloqué *a tempo* en el compás 28, ya que el propio compositor indica un *accelerando* en el compás siguiente; de esta forma, el *tempo* va a fluir nuevamente. En este caso, el *diminuendo* se justifica, además, porque la indicación dinámica del compositor en el compás 28 es *mf* y no *f*, como venía anteriormente. Ambos elementos, agógica y dinámica, pretenden apoyar la manera de hacer esta transición entre materiales discursivos diferentes (ver Ejemplo 46).

Ejemplo 46. *Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro /* compases 26-30

La segunda de estas indicaciones agógico-dinámicas, de alguna manera, ofrece continuidad a lo planteado, en tanto añade un *crescendo* al *accelerando* marcado por Camacho en el compás 29. Este pasaje, que se extiende entre los compases 28 y 34, desemboca en el más climático de la obra, visto en la construcción a partir de acordes de cuatro notas que tiene la mano derecha en el registro más agudo, mientras la izquierda hace un giro cromático en octavas dentro del registro grave. De ahí que, además, consideré cambiar el *f* del manuscrito por un *ff* (ver Ejemplo 47). Este material se repite parcialmente entre los compases 41 y 47, por lo que la indicación *accel. e cresc.* vuelve a aparecer en el compás 42 y, esta vez, el *ff* quedaría en el compás 47.



Ejemplo 47. *Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro /* compases 35-36

Al igual que en los casos anteriores, decidí quitar las ligaduras de articulación en los compases 17, 19, 28 al 34 y 41 al 47, para evitar confusiones en el resto del movimiento. Por último, en el compás 40 agregué la indicación *loco* para aclarar que a partir de ese momento el pasaje debe ejecutarse en la tesitura indicada, sin la octava alta precedente.

Sonata dall'Paradiso: II. Andante cantabile

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

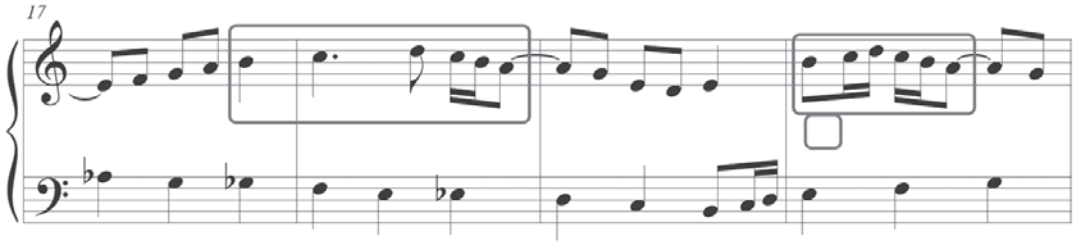
La voz es un recurso al que acude Camacho con frecuencia, a través de diferentes formas de empleo: vocalizo, declamación y entonación melódica de un texto. En su técnica creativa, esto puede entenderse como la necesidad de apelar a la voz, en tanto extensión de su propio cuerpo para expresarse o como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

Específicamente, el vocalizo es un recurso utilizado por Camacho antes de concebir su *Sonata dall'Paradiso*. Se trata de la tercera de sus *Tres quijotadas de un hidalgo*, titulada *Habrá una tercera salida*. Aquí, como en la obra objeto de esta investigación, el vocalizo puede estar estrechamente vinculado con la llegada a ese momento esperado por el protagonista de la historia literaria: en el caso de la obra mencionada, Don Quijote, y en esta, Dante. Para poder establecer esta analogía, no solo se trata de dos obras pianísticas inspiradas en clásicos literarios, sino que en ellas existe un personaje protagónico que realiza un camino, atravesando escollos, que reflexiona y nos enseña; sino también de un camino ritual que aspira a llegar a un final.

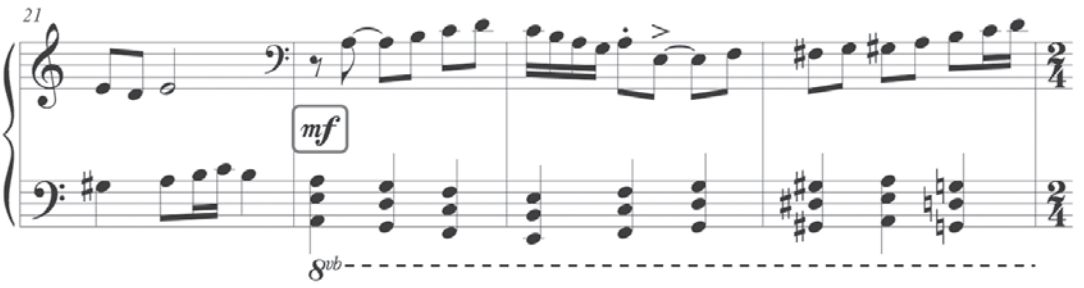
Con la tercera de sus *Tres quijotadas de un hidalgo*, Camacho propone una tercera salida, cual posible esperanza de una tercera oportunidad, feliz. En cambio, con el segundo movimiento de la *Sonata dall'Paradiso*, Dante está a punto de encontrarse con Beatriz, su sueño anhelado. Con todo ello, pretendo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

El segundo aspecto que diferencia a esta obra del resto del ciclo dantesco es la utilización de una melodía a la usanza barroca o, si se quiere, una especie de canto gregoriano, visto por su construcción lineal a partir de grados conjuntos e intervalos que no sobrepasan la quinta justa. Aquí, el elemento melódico de bordadura se hace recurrente, cual si fuera tomado de alguno de los preludios y fugas que componen *El clave bien temperado* (1722-1744) de Johann Sebastian Bach (1685-1750), principalmente por su constitución rítmica (ver Ejemplo 48). Este tipo de construcción melódica fue utilizada por Camacho, por ejemplo, en su cuarto *haiku* de los *Siete haikus*, que fue graficado analógicamente por José Pablo Porras en el video arte *Los 7 haikus*,[4] cuando utiliza imágenes de la procesión patronal de Barva de Heredia, pueblo natal del compositor.

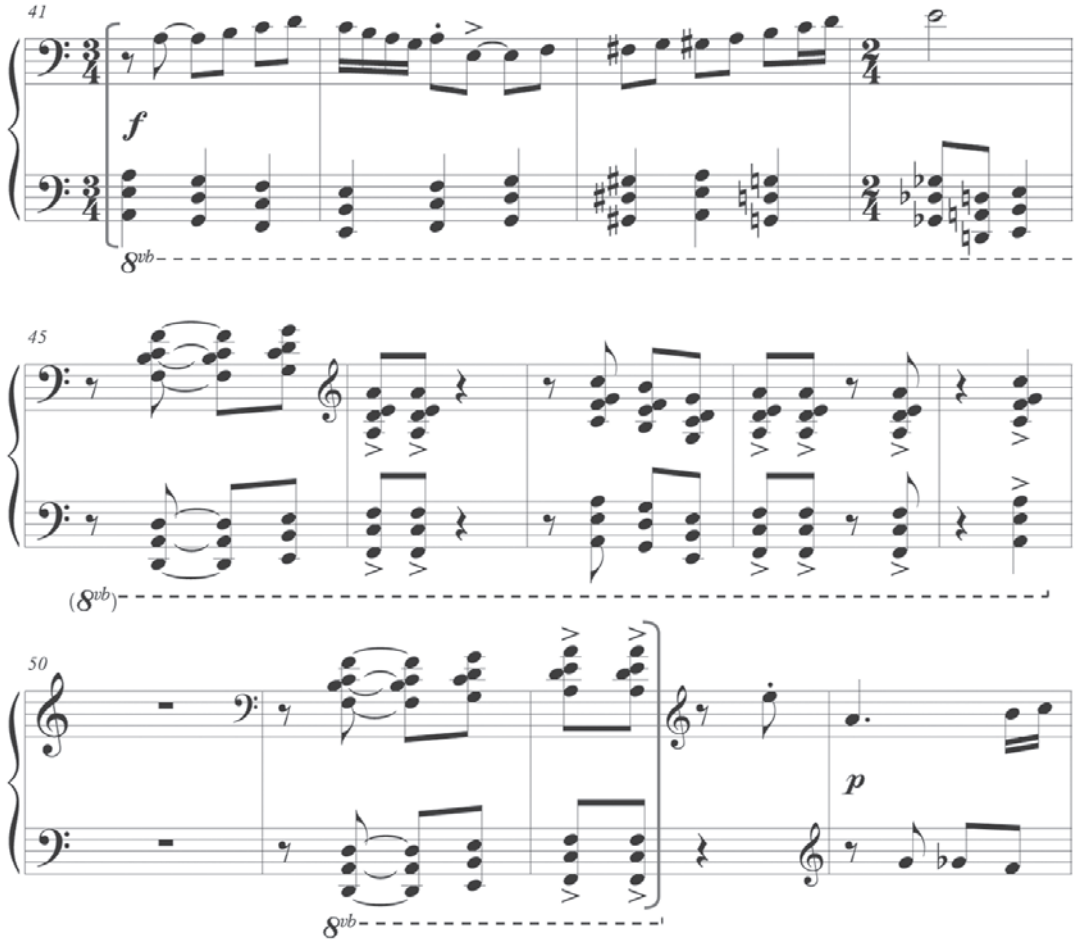
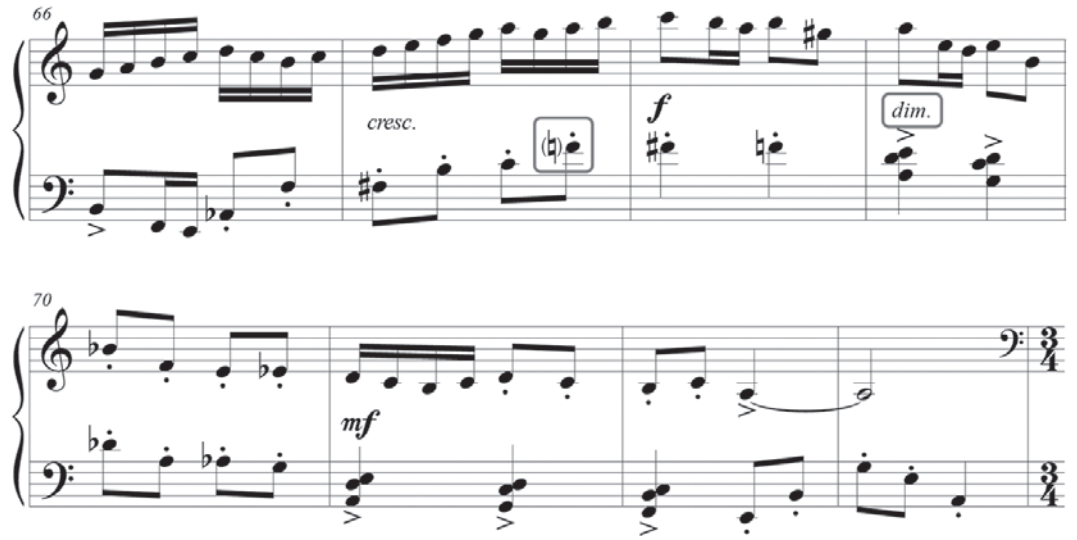
En términos generales, puedo afirmar que este movimiento se desarrolla a partir de la melodía que inicia en el compás 14, cuya sección culmina en el compás 97, después de varios diseños con los que dialoga o contrasta. Sin embargo, los únicos momentos que se separan estructuralmente de esta son el que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

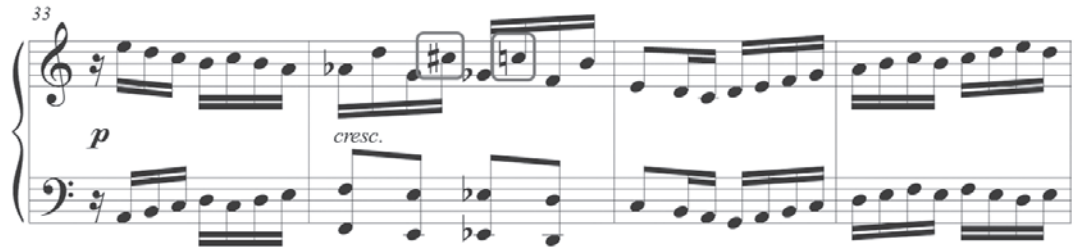
Por ello, no considero oportuno el *mf* que indica el compositor en el compás 20, justo cuando expone por primera vez este material melódico. Aún queda mucho por recorrer, discursivamente hablando, por lo que siento necesario mantener la dinámica *p*, marcada por él en el compás 14, por eso, decidí eliminar este *mf*. En el Ejemplo 48 he colocado un cuadrado donde Camacho indicó esta dinámica.

Ejemplo 48. *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile* / compases 17-20

4 Puede consultarse el video en https://www.youtube.com/watch?v=jmzABhlIG3I

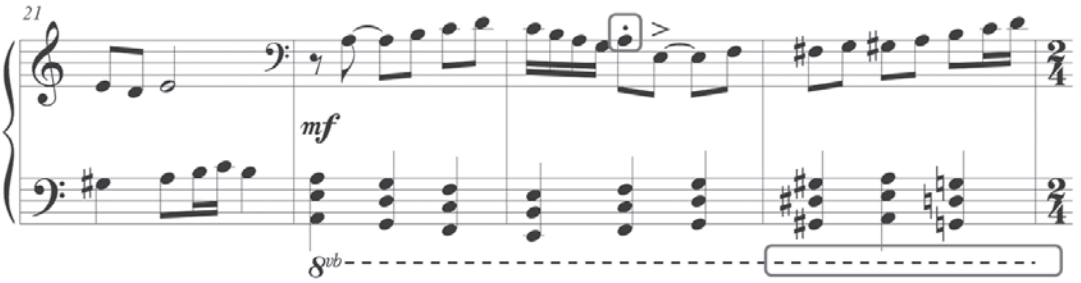
Entre los compases 22 y 25 aparece por primera vez un pasaje que contrasta con el desarrollo melódico mencionado, que reaparecerá posteriormente entre los compases 41 al 44 y 74 al 77. Incluso, en estas dos repeticiones, Camacho expone sucesivamente un nuevo diseño de acordes rítmicos, cuya intensidad sonora es *f*. En las tres veces que aparece este material, el compositor marcó la dinámica *f*. No obstante, considero que la primera debe ejecutarse en *mf*, para luego mantener los *f* durante sus repeticiones (ver ejemplos 49 y 50). Esto contribuye a la construcción dinámica gradual a la que hice referencia al inicio.

Ejemplo 49. *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile /* compases 21-24

Otra indicación dinámica que eliminé es el *f* del compás 62. Este se encuentra como parte del desarrollo melódico de la sección, por lo que considero debe mantenerse suave, sutil, *cantabile*. Así, por regla general, los momentos más sonoros no sobrepasarán el *mf* (dinámica que precede al compás 62) y se mantiene un equilibrio contrastante entre estos y los pasajes *f*, como es el caso del que puede visualizarse en el Ejemplo 50.

El único momento en el cual la melodía alcanza un punto climático de expresión es entre los compases 66 y 69, donde Camacho marca un *crescendo* para llegar al *f*. Con este en particular estoy de acuerdo, ya que el desarrollo melódico alcanza su altura más aguda por última vez (*do 6*). Sin embargo, he tenido a bien incluir un *diminuendo* después de este clímax para que el pianista entienda que debe bajar la intensidad sonora entre el *f* del compás 68 y el *mf* del compás 71, ambos marcados por el compositor. Dicho *diminuendo* se respalda, además, porque la propia melodía hace un breve trazado secuencial descendente, misma planificación dinámica aplicada en pasajes similares del período Barroco (ver Ejemplo 51).

Ejemplo 50. *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile /* compases 41-53

Ejemplo 51. *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile /* compases 66-73

En el compás 34, decidí cambiar la denominación de dos notas en la mano derecha, teniendo en cuenta su enarmonía, para así mantener la construcción de este giro melódico a partir de cuartas aumentadas: de *re*♭ a *do*♯, por lo que al siguiente *do* le antepuse un ♮ aclaratorio (ver Ejemplo 52). Algo similar sucedió en el compás 64, pero esta vez para mantener una secuencia de intervalos de cuarta justa (*fa*♯ y *fa*♮), y en el compás 89 (de *sol*♭ a *fa*♯), ambos también en la mano derecha.

Ejemplo 52. *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile /* compases 33-36

Antes de adentrarme en las articulaciones de este movimiento, debo referirme a un olvido del compositor en la señalización de una octava baja. Se trata del pasaje sonoro que contrasta en toda esta sección con el desarrollo melódico inicial y que aparece en tres ocasiones. En el manuscrito, la indicación de octava baja solo aparece en los dos primeros compases de este material. Al observar la lógica discursiva de la mano izquierda, me percaté de que se trata de un descuido suyo. Por ello, la octava baja debe mantenerse entre los compases 22 y 25, así como en sus apariciones posteriores: compases 41 al 44 y 74 al 77 (ver Ejemplo 53).



Ejemplo 53. *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile /* compases 21-24

A continuación, haré referencia a los criterios que manejé sobre las articulaciones en este *Andante cantabile*. En su documento manuscrito, Camacho utiliza tres tipos de articulaciones: *legato*, *staccato* y acento (>). En cuanto al *legato*, es evidente su presencia a partir de las ligaduras marcadas por él, pero estas no aparecen siempre en todos los pasajes ligados. Llego a esta conclusión, de acuerdo con la observación de la partitura y poniendo en práctica la lógica discursiva.

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

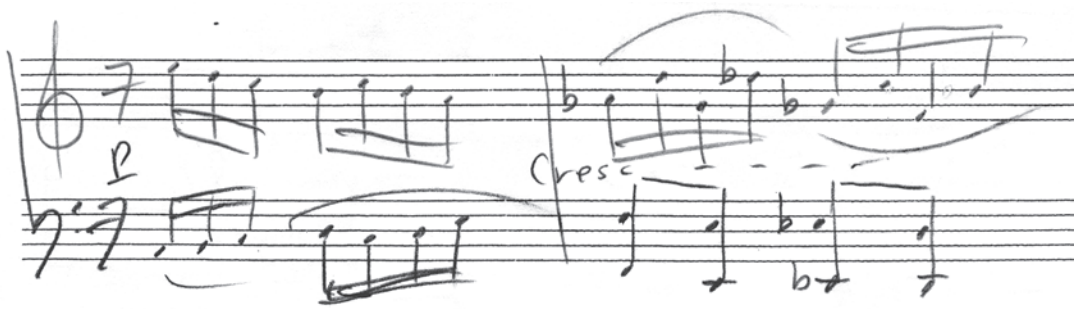
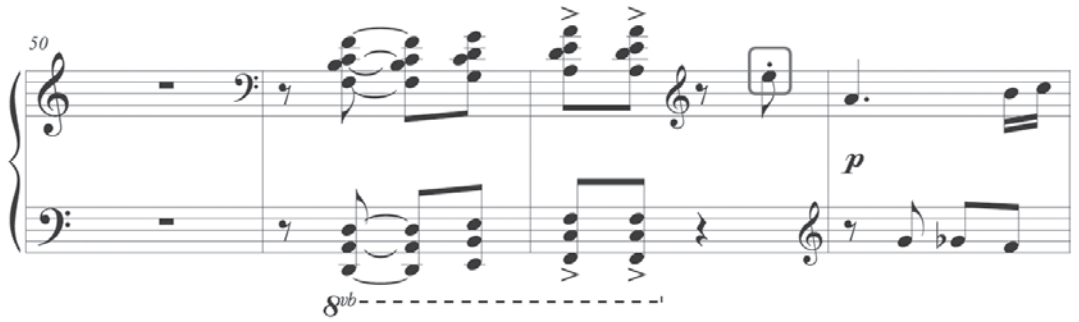



Figura 12. *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile*
Fragmento de la cuarta página del manuscrito.

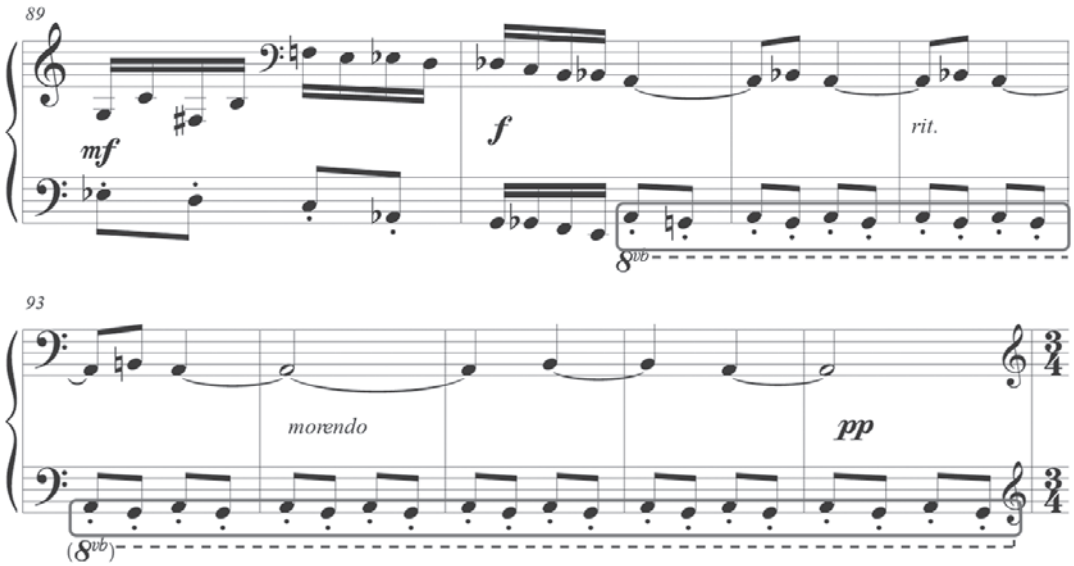
En este sentido, mi postura como editor es la de eliminar todas las ligaduras de articulación marcadas por Camacho en el manuscrito. Por un lado, al indicarse las notas en *staccato* y aquellas que van acentuadas, el intérprete intuye que el resto de los pasajes deben ser ejecutados en *legato*. Por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

En cuanto a los *staccatos*, el propio Camacho los utiliza en varios momentos, principalmente en corcheas. Coincido con él en todos los *staccatos* señalados, a los cuales he sumado otros como, por ejemplo, en el compás 23 y sus repeticiones en los compases 42 y 75. Me baso aquí en la tradición interpretativa, que sugiere una articulación corta

para las corcheas por salto, mientras aquellas que van por grados conjuntos han de ejecutarse en *legato*. Además, en los puntos señalados, la nota siguiente tiene un acento marcado por el compositor, con lo cual es conveniente hacer un *staccato* en la nota anterior para caer en la siguiente de forma acentuada (ver *staccatos* marcados en la mano derecha de los ejemplos 53 y 54).

Tomé este mismo criterio para el *staccato* añadido en el segundo tiempo del compás 38, donde la siguiente nota es acentuada por el compositor y llega a través de un salto por intervalo de cuarta justa. Asimismo, para los compases 52 y 85, donde la nota en *staccato* hace un salto de quinta justa hacia la siguiente (ver Ejemplo 54).

Ejemplo 54. *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile /* compases 50-53

Los últimos *staccatos* añadidos a la partitura de este movimiento se encuentran en las notas graves de la mano izquierda, durante los compases 90 y 97. Mi decisión responde al hecho de ofrecer una textura enriquecida a partir de la combinación de articulaciones entre ambas manos: la derecha va en *legato* y la izquierda en *staccato* (ver Ejemplo 55).

Debo añadir que en el compás 67 incluí un ♮ entre paréntesis para el *fa 3* de la mano izquierda, ya que el compositor utilizó un *fa♯ 2* y no aclaró que el siguiente cambiaba a ♮ (ver Ejemplo 51). Por último, cuando Camacho decide retomar el pasaje inicial del movimiento, pero esta vez en el compás 98, lo hace indicando a su copista que debe repetir la primera página del documento. Es aquí donde se evidencia otro descuido, pues esta repetición del material debe llevar la aclaración *Tempo I*, de manera que el intérprete entienda que la velocidad debe ser la misma que al comienzo. Por ello la incluí en mi propuesta editorial.

Ejemplo 55. *Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile* / compases 89-97

Sonata dall'Paradiso: III. Allegro

Las intervenciones editoriales en el tercer movimiento de la *Sonata dall'Paradiso* son menores, respecto del resto del ciclo dantesco, entre otras razones, porque es el más breve de todos. A pesar de ello, contiene un elemento que lo distingue y es, precisamente, el diseño arpegiado. Es curioso cómo este diseño que utiliza Camacho se asemeja a uno similar empleado por Alberto Ginastera (1916-1983) en el *Preludio No. 6 Homenaje a Roberto García Morillo* de sus *Doce Preludios Americanos Op. 12* (1944). Para comparar ambos materiales, pueden observarse la Figura 13 y el Ejemplo 56.

Evidentemente, los arpegios de ambas obras no son idénticos; sin embargo, contienen elementos que los asemejan: diseño arpegiado; construcción melódica ascendente y descendente a partir de intervalos conjuntos y justos; octavas en el registro grave; y ritmos sincopados en la mano izquierda. Esto fue un descubrimiento durante la investigación, ya que mediante la entrevista realizada al compositor el 11 de junio de 2016, pude constatar que su gusto por el canto le llegó a través de su tía materna, quien le enseñó algunos tangos argentinos. Además, cuando realicé en Mendoza, Argentina, el estreno nacional de la *Sonata dall'Inferno,*[5]

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

una persona del público me preguntó si Camacho había recibido clases de Ginastera, pues el tercer movimiento de esta obra tenía muchos elementos que lo vinculaban con el lenguaje de dicho compositor.

Camacho no estudió con Ginastera, pero Benjamín Gutiérrez (n. 1937) sí, quien fue su profesor en el último año de la Licenciatura en Composición en la UCR. Quizás, sea por medio de Gutiérrez que Camacho recibió alguna influencia de la música de Ginastera. Este no es un tema por desarrollar en la presente investigación, pero puede resultar interesante retomarlo en otros acercamientos a la obra del compositor.

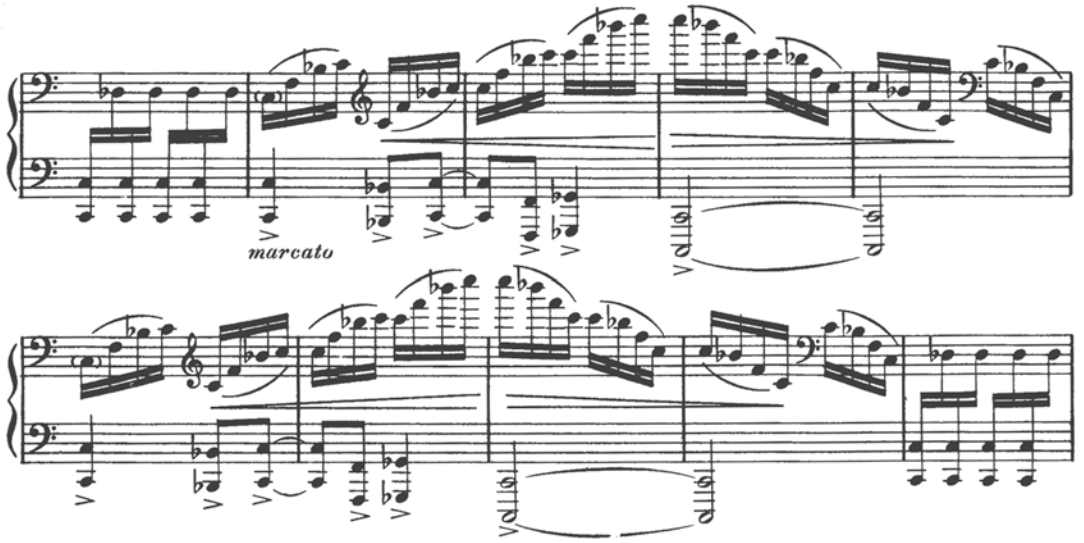
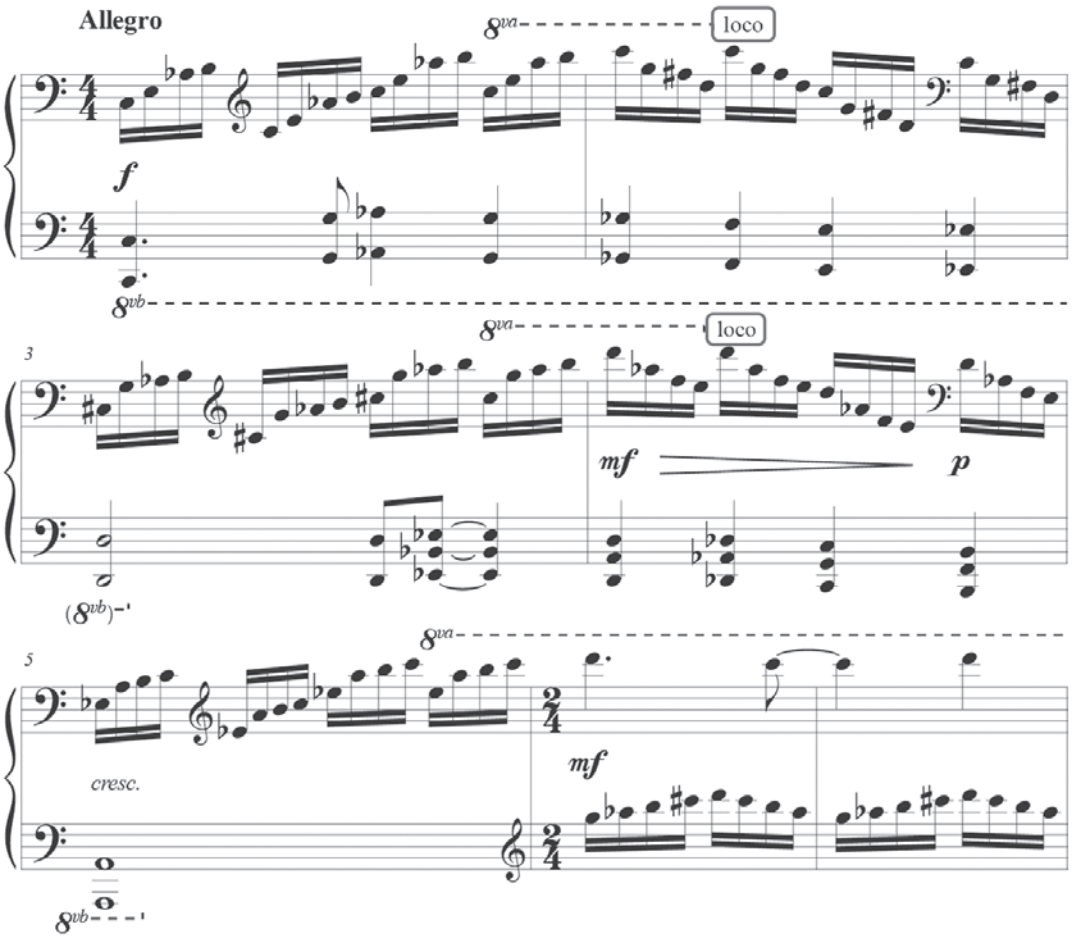
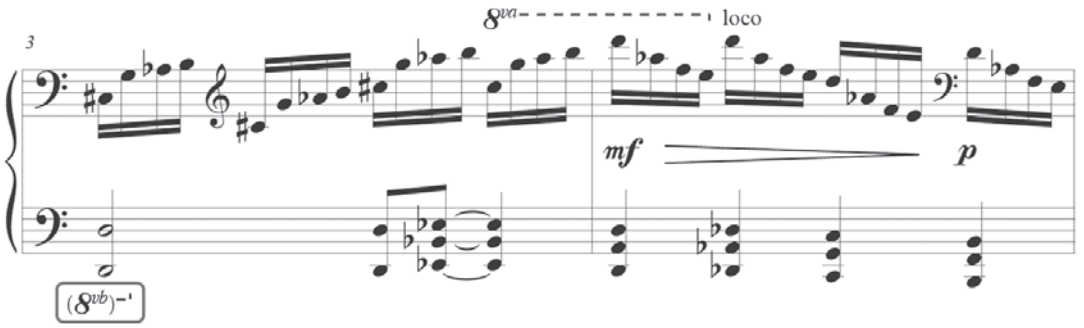
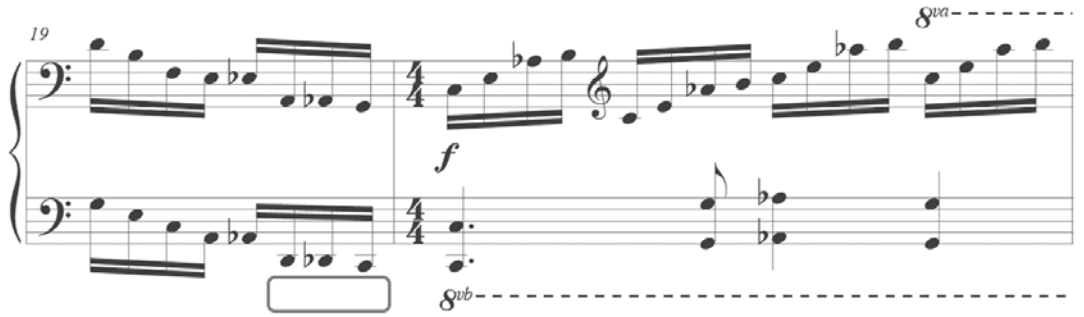



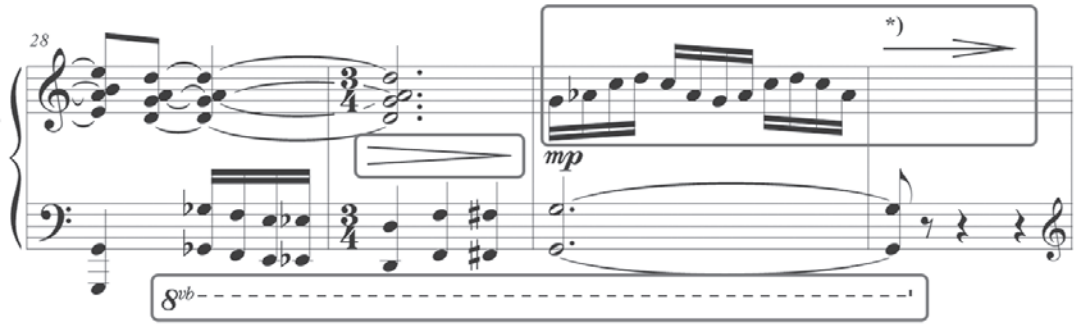
Figura 13. Alberto Ginastera: *Doce Preludios Americanos Op. 12*
Fragmento del *Preludio No. 6 Homenaje a Roberto García Morillo* / compases 6-15.[6]

En el propio Ejemplo 56 puede observarse la indicación *loco* en los compases 2 y 4, para aclarar al intérprete que a partir de ese momento el pasaje de la mano derecha debe ejecutarse en la tesitura indicada, ya que la octava alta ha terminado. Esto mismo fue incluido en las siguientes apariciones de dicho pasaje, en los compases 21, 23, 52 y 54.

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

Ejemplo 56. *Sonata dall'Paradiso / III. Allegro /* compases 1-7

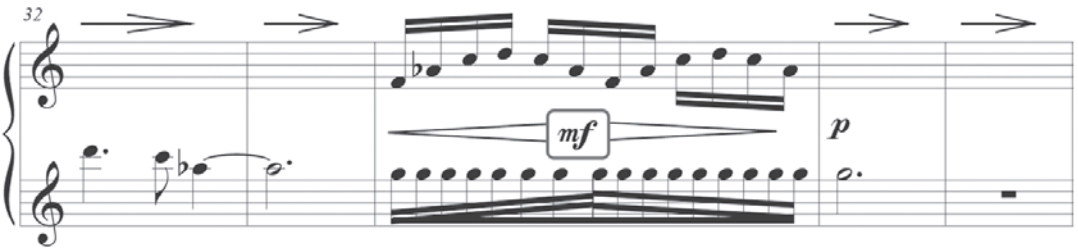
A continuación, me referiré a otros criterios editoriales manejados en este movimiento de la *Sonata dall'Paradiso.* El primero de ellos está relacionado con las indicaciones de octava baja en el diseño arpegiado que lo inicia, específicamente en el compás 3 y sus repeticiones en los compases 22 y 53. Aquí, el compositor utiliza la octava baja en las dos primeras octavas del compás; sin embargo, considero que debe utilizarse solamente en la primera de ellas. Esto, debido a que en el primer arpegio ascendente la relación interválica de la segunda y tercera octava es de segunda menor, mientras que en este segundo arpegio se da por salto de novena. Quizá, visto en la partitura no se evidencia el cambio en la resultante sonora que se produce cuando se ejecutan ambas posibilidades. Por esta razón, eliminé la indicación de octava baja para la segunda octava en los compases mencionados (ver Ejemplo 57).

Ejemplo 57. *Sonata dall'Paradiso / III. Allegro /* compases 3-4

Igualmente, en el compás 19 tomé la decisión de eliminar la octava baja indicada por Camacho para las últimas tres notas de la mano izquierda. Esto, porque dificultaría el coherente devenir del pasaje que, por sus características intrínsecas, es rápido y desemboca en la recapitulación del diseño inicial del movimiento. Por lógica, al eliminarse esa octava baja, el pasaje se mantendría en una tesitura estable. En el Ejemplo 58 marcaré con un rectángulo el lugar donde se encontraba la octava baja.

Ejemplo 58. *Sonata dall'Paradiso / III. Allegro /* compases 19-20

En su defecto, extendí la indicación de octava baja que abarca la segunda mitad del compás 28 y todo el compás 29, hasta en el compás 30 y su respectiva prolongación al compás 31. Esto lo hice porque no tiene sentido subir de registro el material de la mano izquierda, tratándose de un diseño homogéneo, en este caso, octavas en movimiento cromático. Quizá, esto se deba a que, en el manuscrito, el compás 30 aparece al inicio de una nueva página y, por ello, el compositor olvidó alargar esta indicación (ver Ejemplo 59).

Ejemplo 59. *Sonata dall'Paradiso / III. Allegro /* compases 28-31

Las siguientes intervenciones están relacionadas con el aspecto dinámico. En este sentido, el primer detalle añadido se encuentra en el compás 29, donde sugiero un regulador que disminuya la intensidad sonora (*f*) para entrar en el *mp* del compás 30 (ver Ejemplo 59). El resto de los cambios aparecen en la sección central de este movimiento, la cual se extiende entre los compases 30 y 50. Puedo afirmar que en esta parte el compositor hace uso de la armonía postonal, ya que, sin estar apegado a una tonalidad específica, esta sección se construye ilusoriamente a partir de las funciones de dominante/subdominante/dominante/tónica, teniendo a *do* como centro tonal.

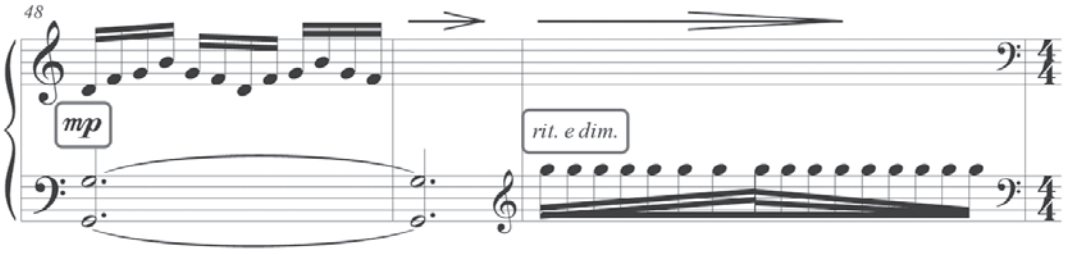
En relación con el aspecto sonoro, considero que aquí el compositor consigue recrear un ambiente más suave, transitorio, reflexivo; ofreciendo cierta distensión respecto del resto del discurso, que transcurre dentro de un gran despliegue virtuosístico. Para que esa sensación de reposo sea más efectiva, la dinámica máxima debe ser *mf* y no *f* como indica la partitura en las breves ondulaciones de los compases 34, 40 y 50: reguladores que se mueven entre *p*, *f* y *p* (ver Ejemplo 60).

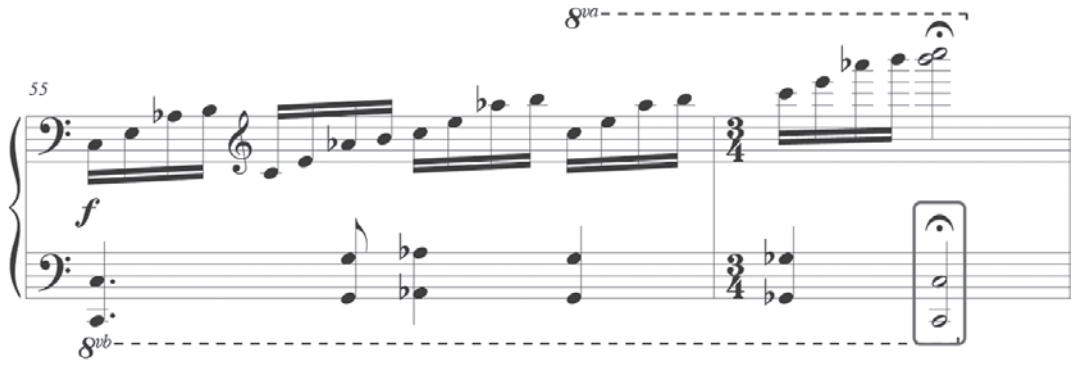


*) Repetir libremente el diseño de la mano derecha del compás anterior.

Ejemplo 60. *Sonata dall'Paradiso / III. Allegro /* compases 32-36

En los tres compases finales de la sección central decidí, primero, colocar un *mp* en el compás 48 y, segundo, eliminar la propuesta dinámica de Camacho (*p*, *f*, *p*) para añadir un *diminuendo* al *ritardando* expuesto por él en el compás 50. Aquí, nos encontramos en un momento de transición hacia la recapitulación del diseño arpegiado, por ello considero oportuno hacer dichos cambios en las intensidades dinámicas (ver Ejemplo 61).

Al estudiar durante varios meses esta sonata, me percaté de que el diseño que utiliza Camacho en la mano derecha, entre los compases 30 y 50, constituye una dificultad interpretativa, por cuanto su propia construcción dentro de una métrica de ¾ es más conveniente a través de tresillos de semicorcheas, que de semicorcheas como tal. Tras la consulta correspondiente al compositor, coincidimos en que la mano derecha está haciendo un diseño de relleno, que acompaña al material de la mano contraria. Por tanto, la decisión fue exponer el primer compás textualmente (cada vez que las notas cambian) e indicar con una flecha en forma horizontal que los compases posteriores pueden tocarse libremente sobre dichos sonidos, manteniendo siempre el mismo giro melódico. Esta explicación fue expuesta con una nota al pie de página a partir del símbolo *), colocado sobre la flecha (ver Ejemplo 59).

Ejemplo 61. *Sonata dall'Paradiso / III. Allegro /* compases 48-50

En cuanto a las articulaciones, el manuscrito contiene ligaduras para cada grupo de cuatro semicorcheas, lo cual considero innecesario, pues al ser un *tempo Allegro* donde predominan los diseños en semicorcheas, se sobreentiende que estas deben tocarse ligadas, además de que las excesivas ligaduras sobrecargan la partitura. Debido a lo anterior, tomé la decisión de eliminarlas del texto. Para concluir, me referiré a la añadidura de una nota en el último bajo de la mano izquierda, donde el compositor solo indicó la nota más grave en el manuscrito. Empero, desde el punto de vista sonoro, y teniendo en cuenta el diseño de octavas que realiza la mano izquierda desde el inicio, es necesario doblar ese sonido con su octava superior (ver Ejemplo 62).

Ejemplo 62. *Sonata dall'Paradiso / III. Allegro* / compases 55-56

Con esta edición pretendo ofrecer a los futuros intérpretes una partitura que dialoga con la concebida originalmente por el compositor. Esta propuesta parte de la experiencia directa con él por más de una década y discute los documentos primarios, los cuestiona y propone aspectos que son el resultado de constantes acercamientos como ejecutante. Al igual que lo afirma Grier, ninguna edición es definitiva, cada estudio crítico constituye una voz más, nunca la última, por lo que esta se convierte en un punto de inicio a ese necesario canon.

Partituras

de las *Tres Sonatas Dantescas*

Sonata dall'Inferno:

I. Allegro con fuoco

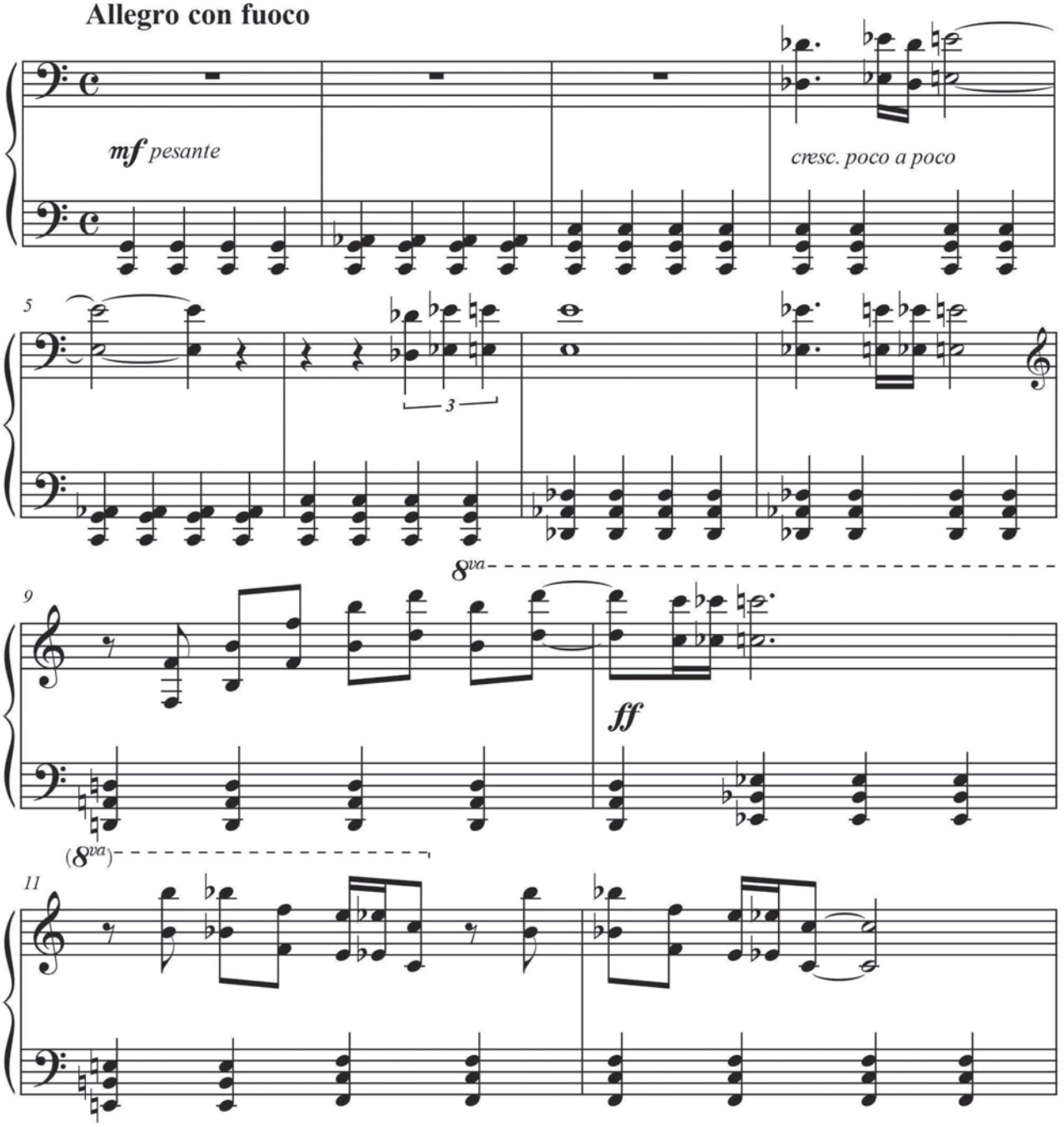
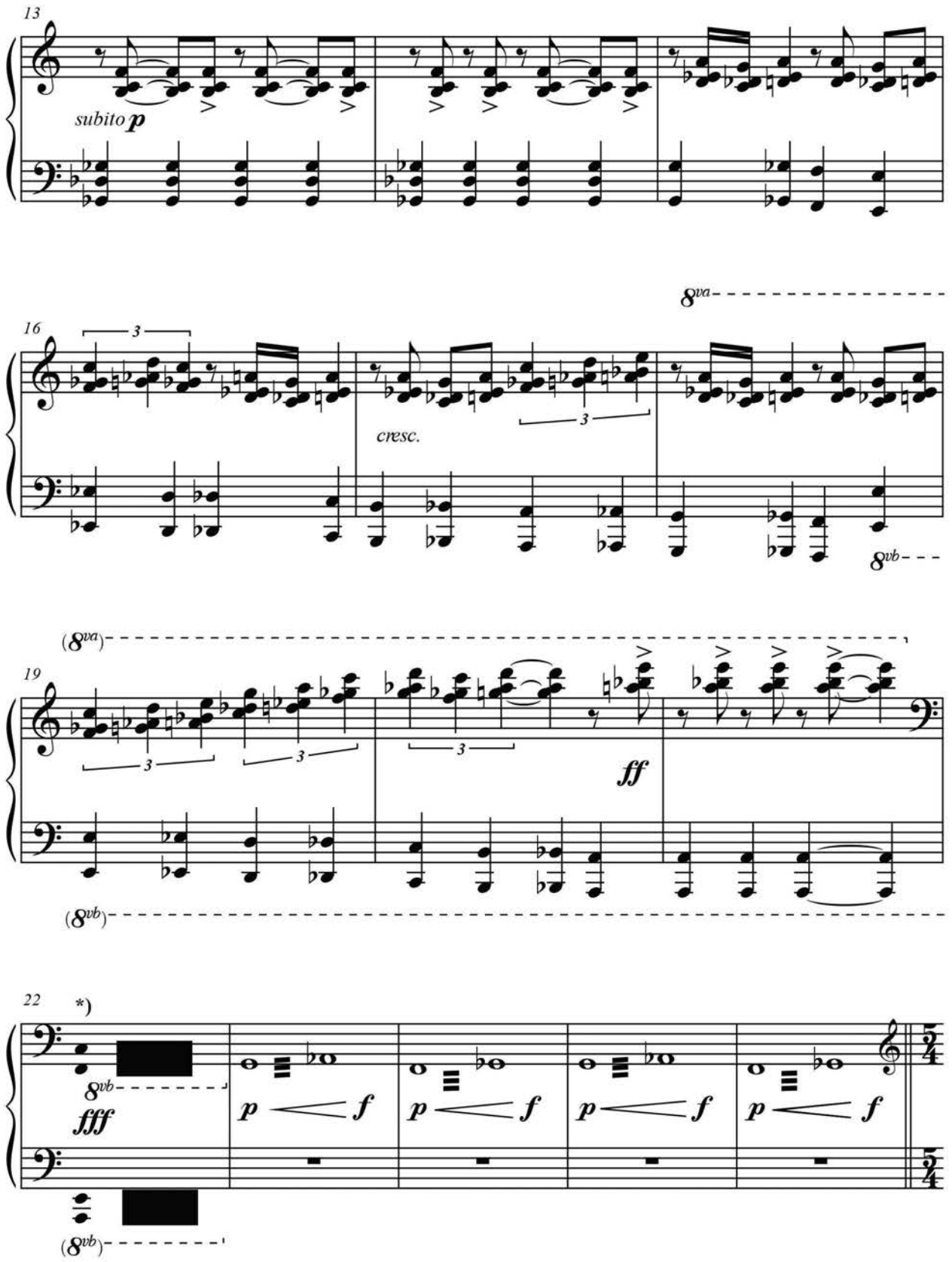
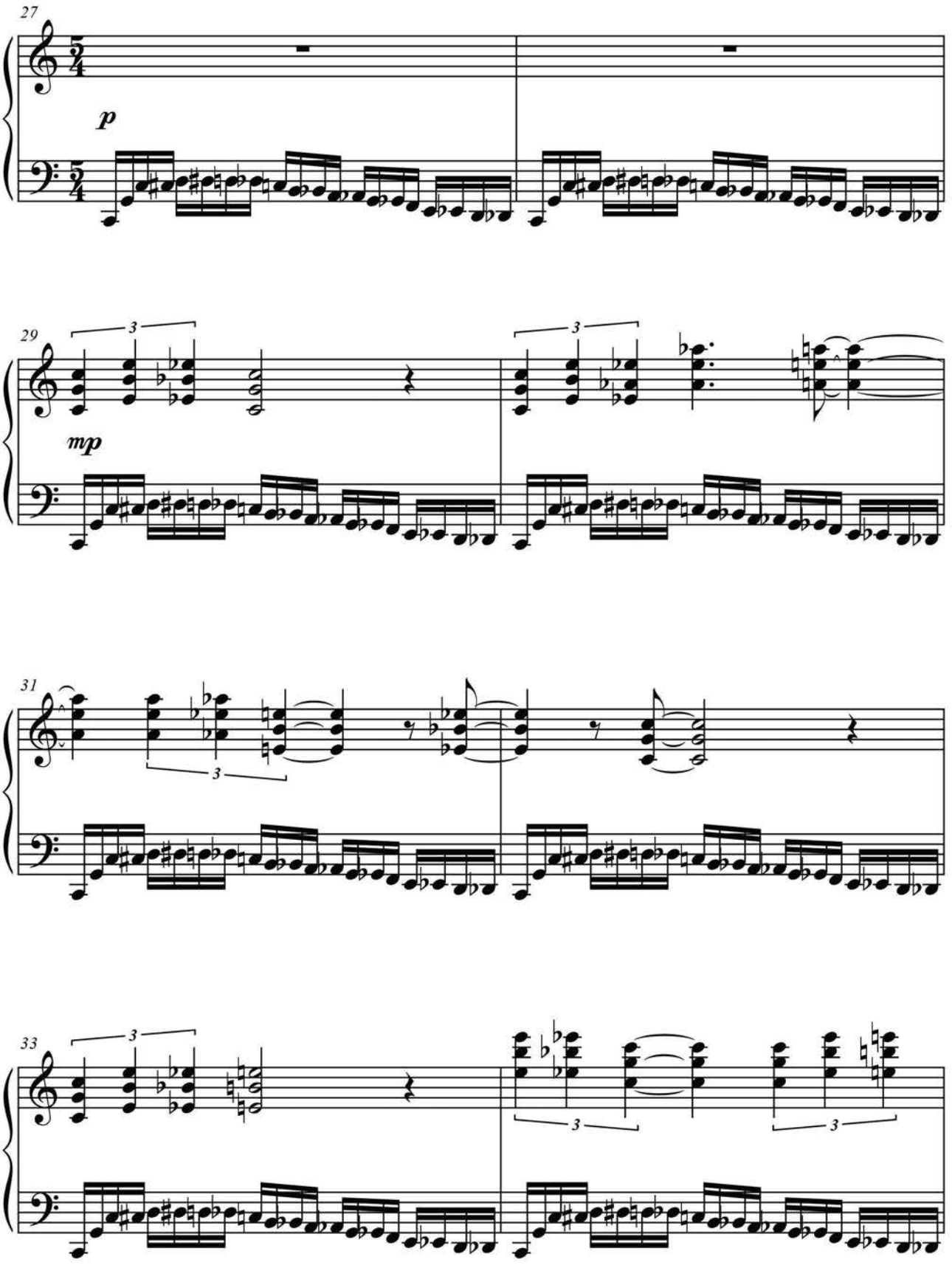
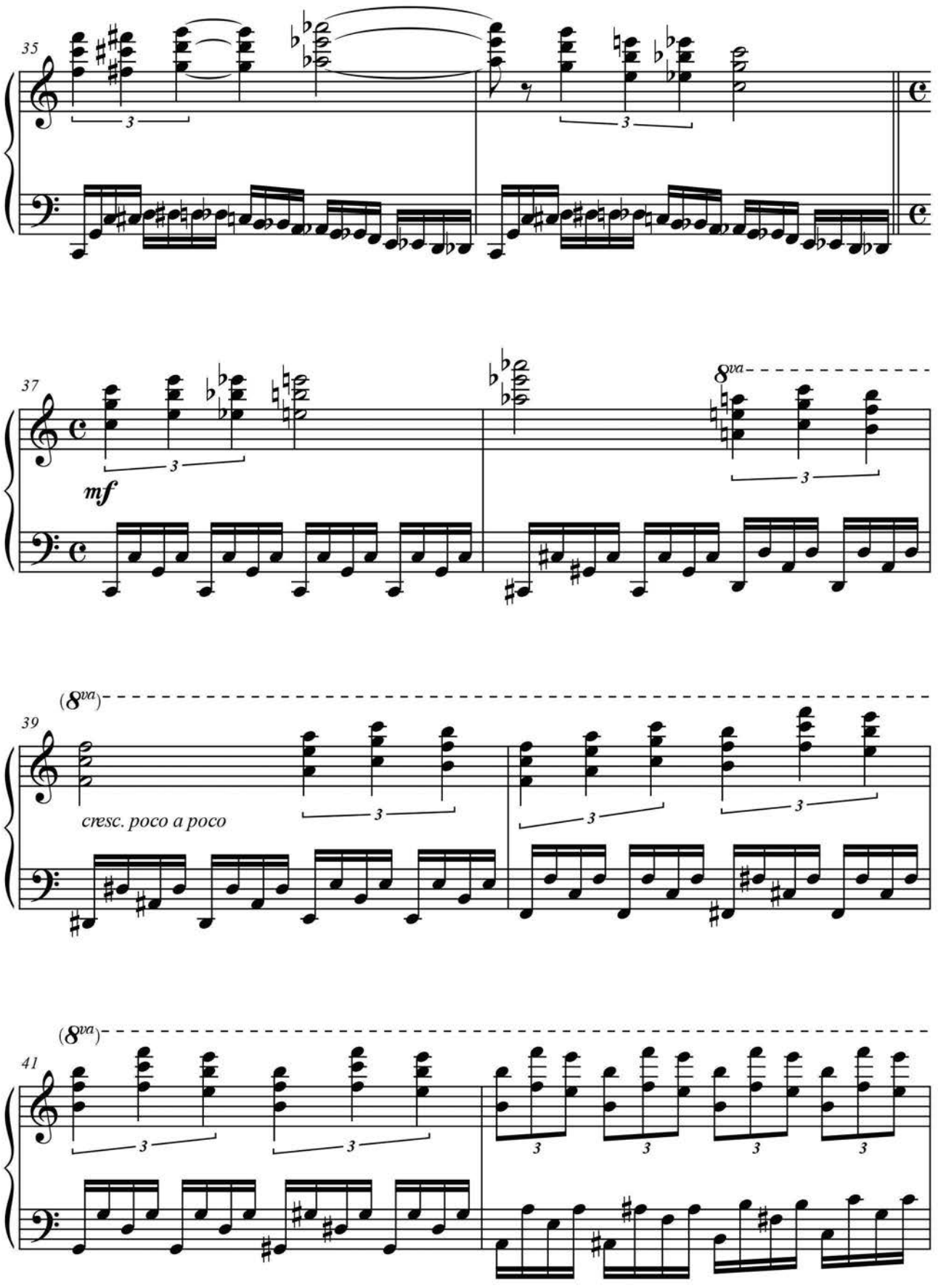
Sonata dall´Inferno

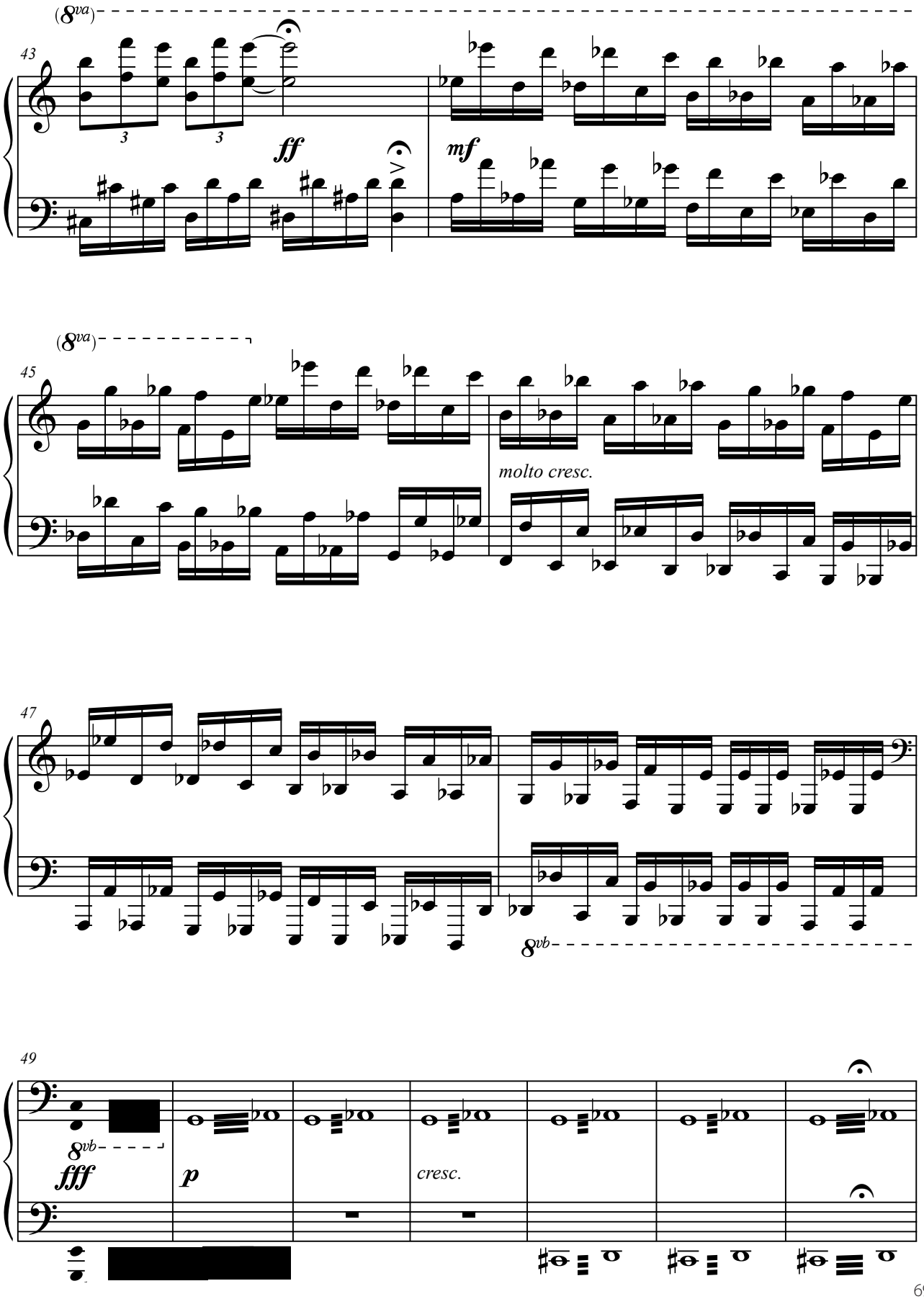
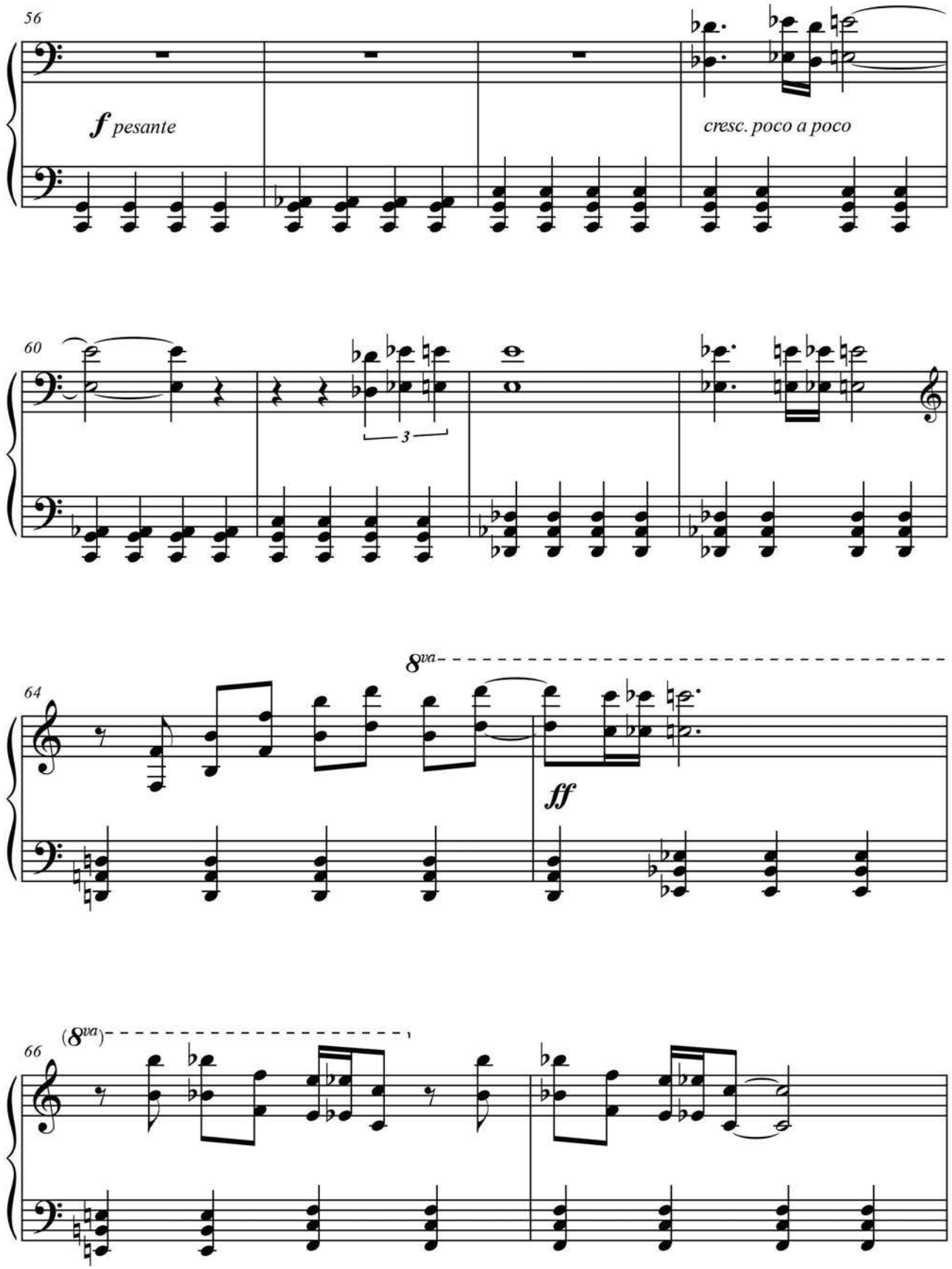
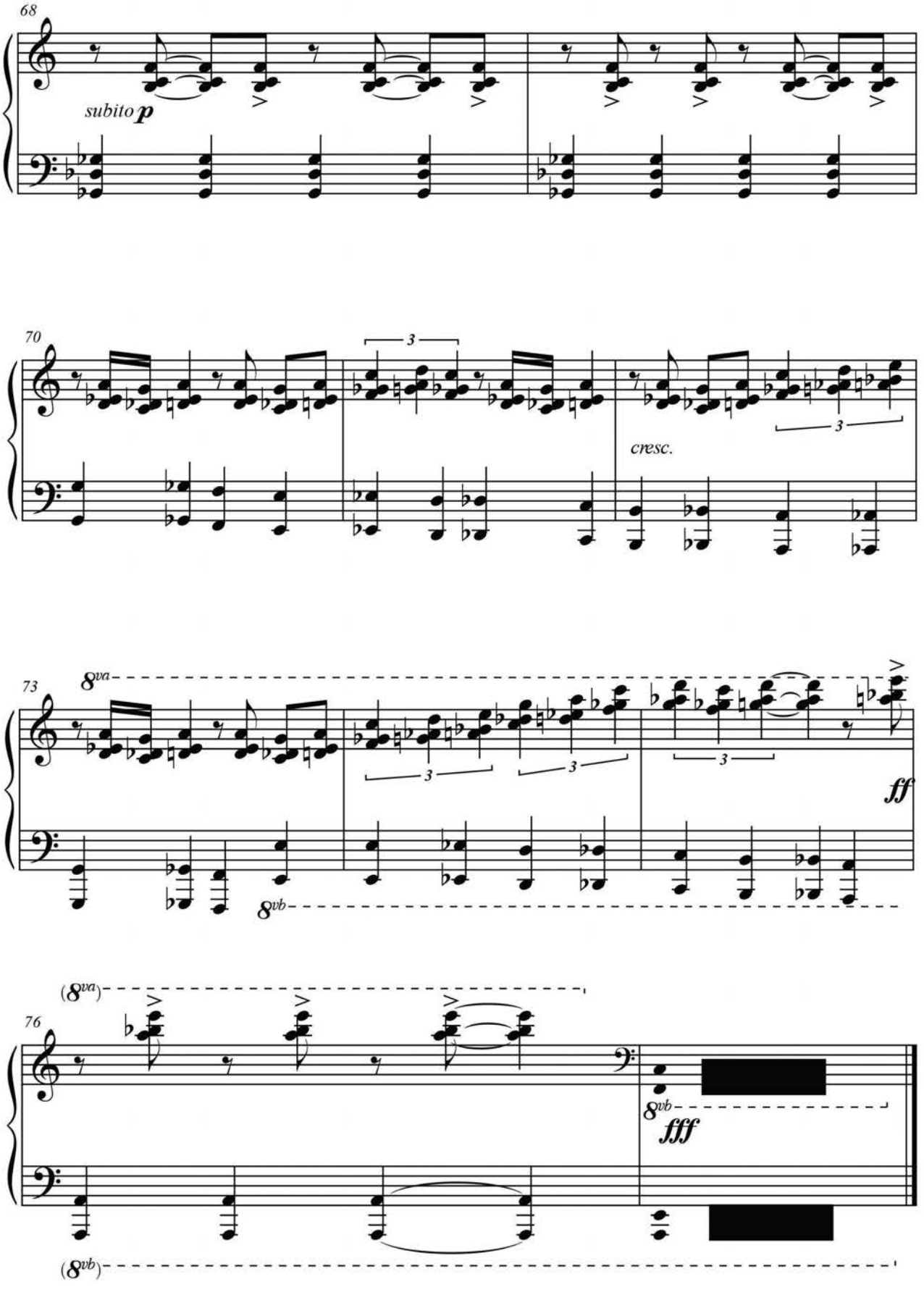
A Flora Elizondo, con todo mi agradecimiento, aprecio y cariño.

I

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

Marvin Camacho

Allegro con fuoco

Edición: Leonardo Gell | Digitalización: Diego Castillo

*) *Cluster*, teniendo en cuenta los sonidos sugeridos por el compositor.

27
p
29
3
3
mp
31
3
33
3
3
3

35
37
mf
8va
(8va)
39
cresc. poco a poco
(8va)
41

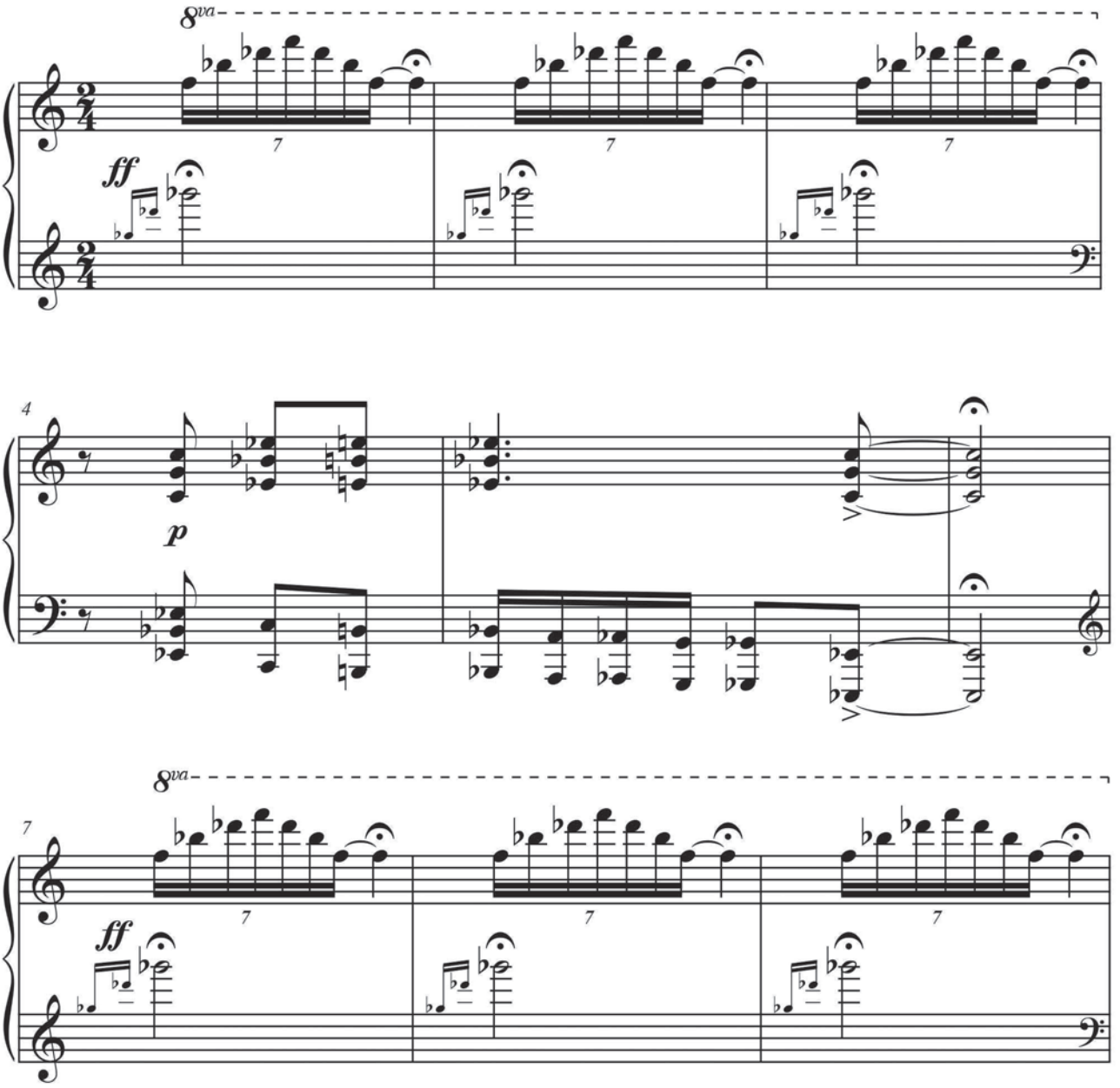
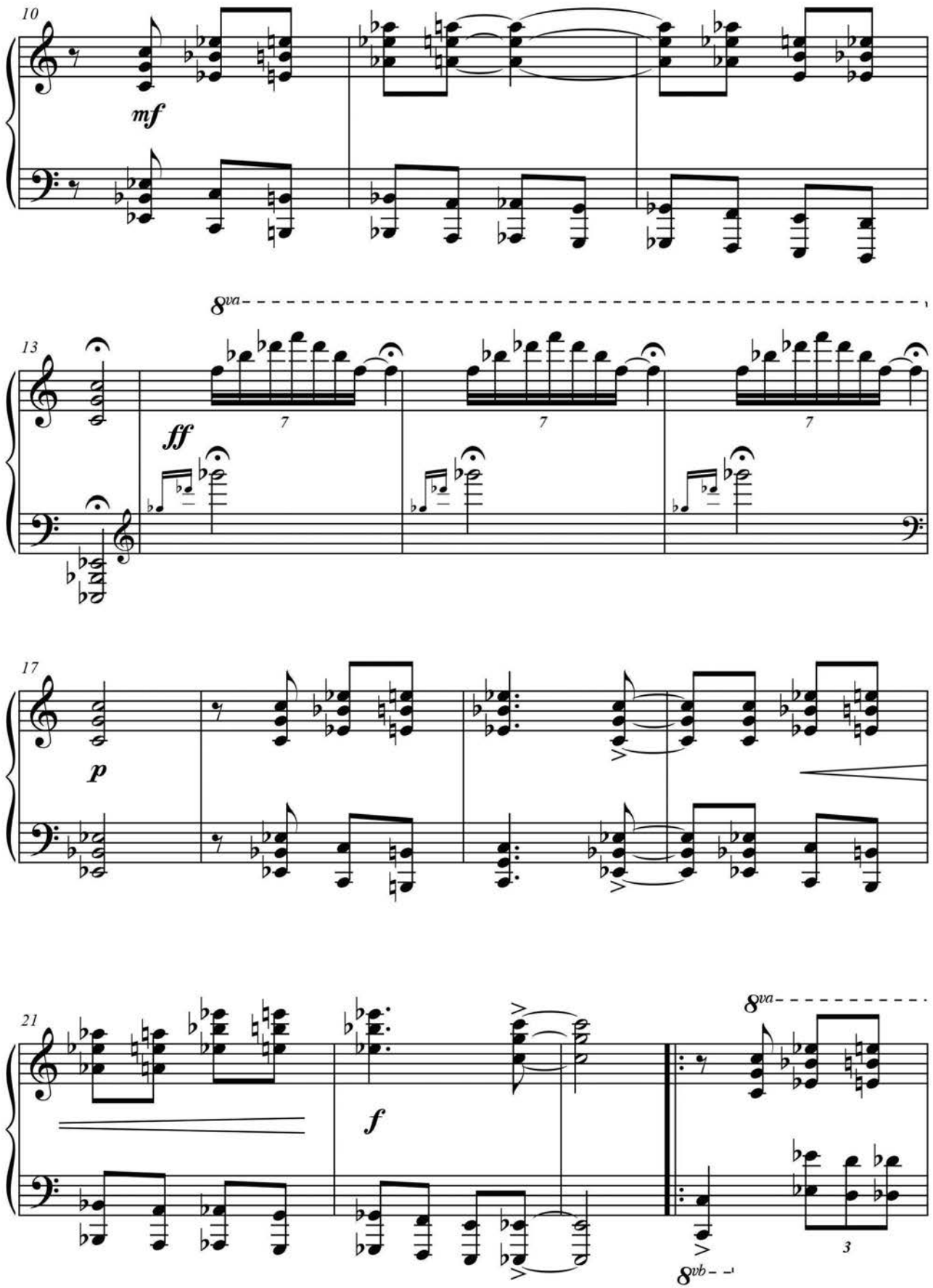
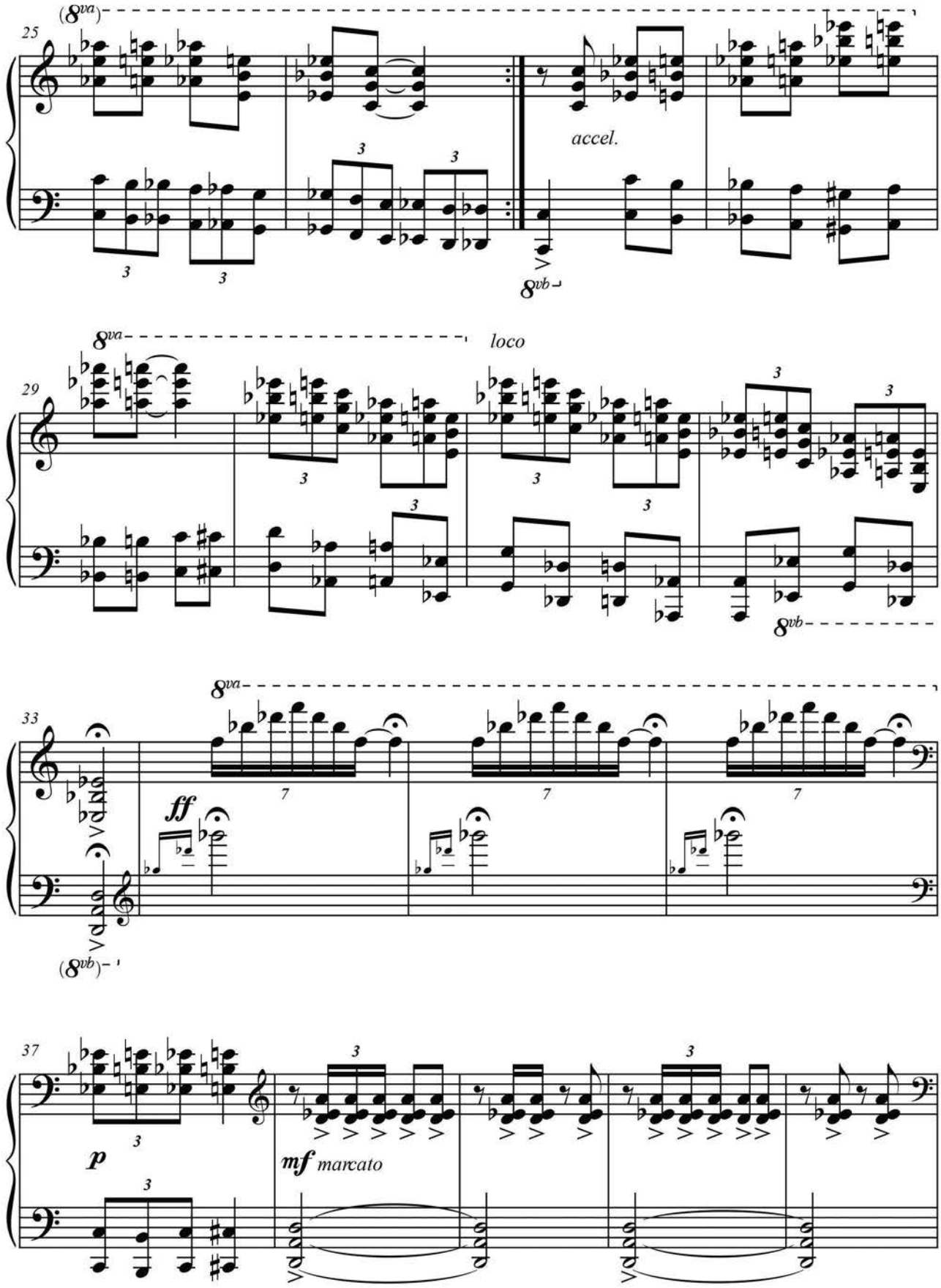
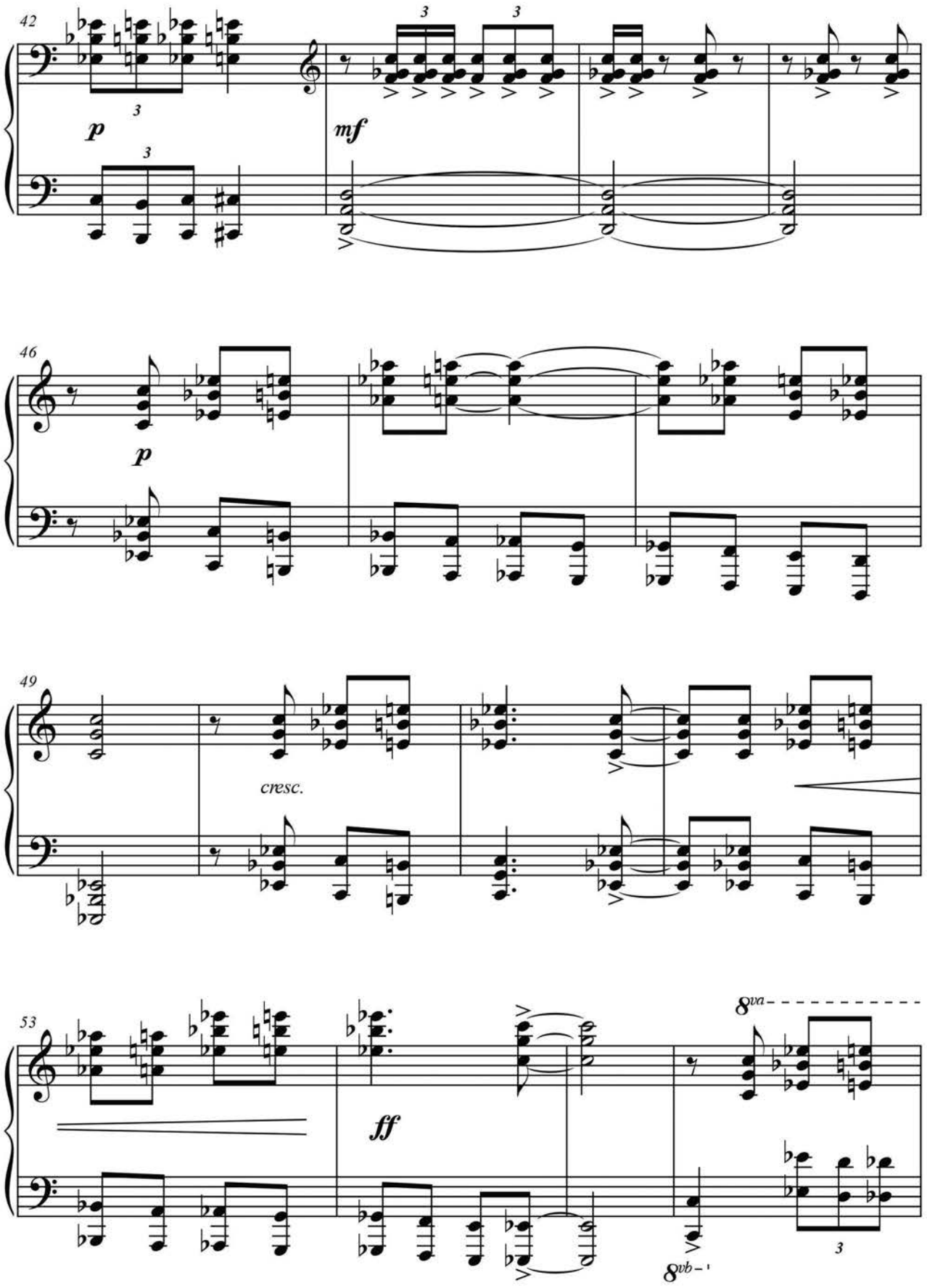
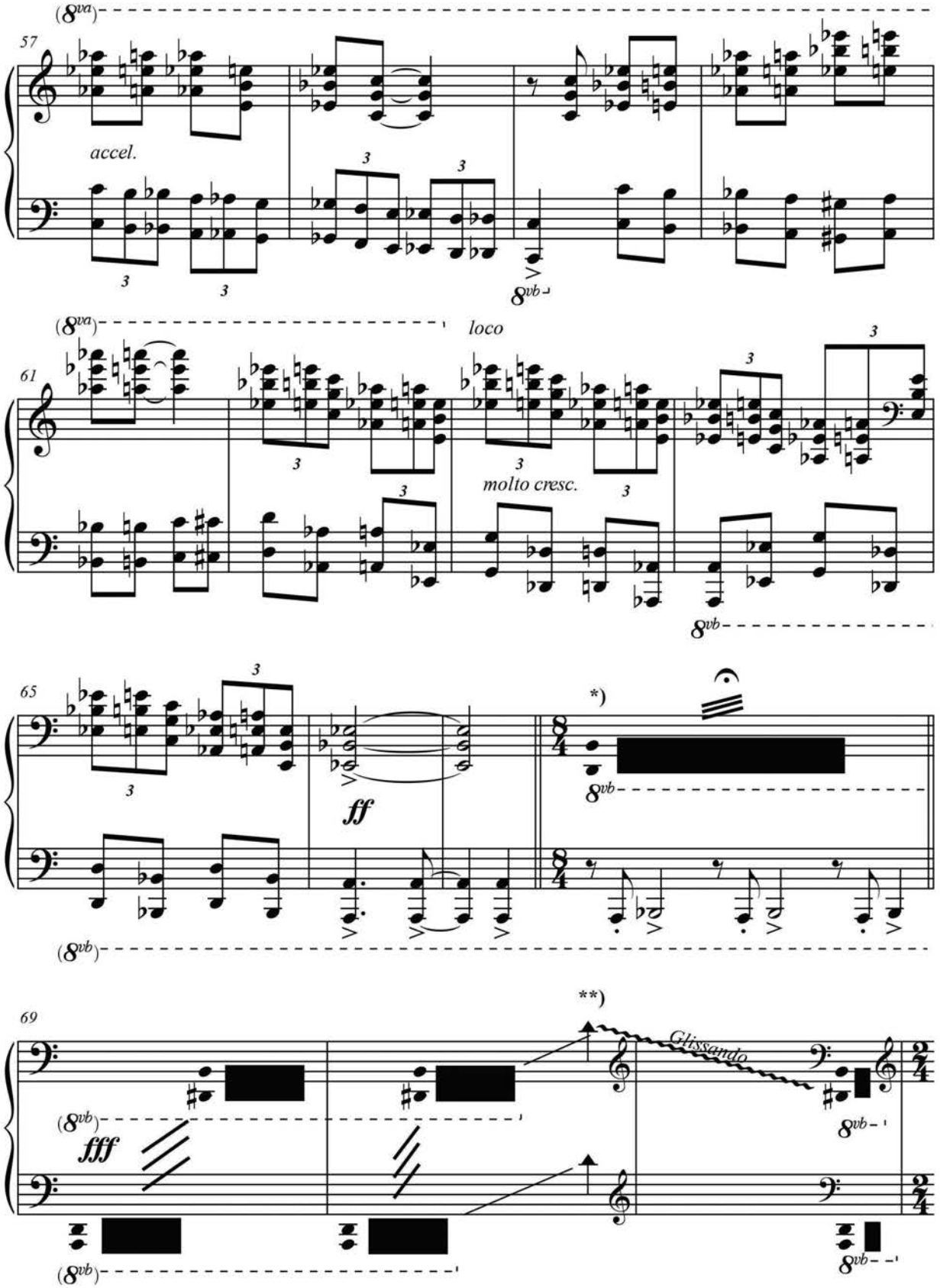

(8va)
43
ff
mf
(8va)
45
molto cresc.
47
8vb
49
8vb
fff
p
cresc.

56
f pesante
cresc. poco a poco
60
3
8va
64
ff
(8va)
66

68
subito p
70
3
3
cresc.
73
8va
3
3
3
ff
8vb
(8va)
76
8vb
fff
(8vb)

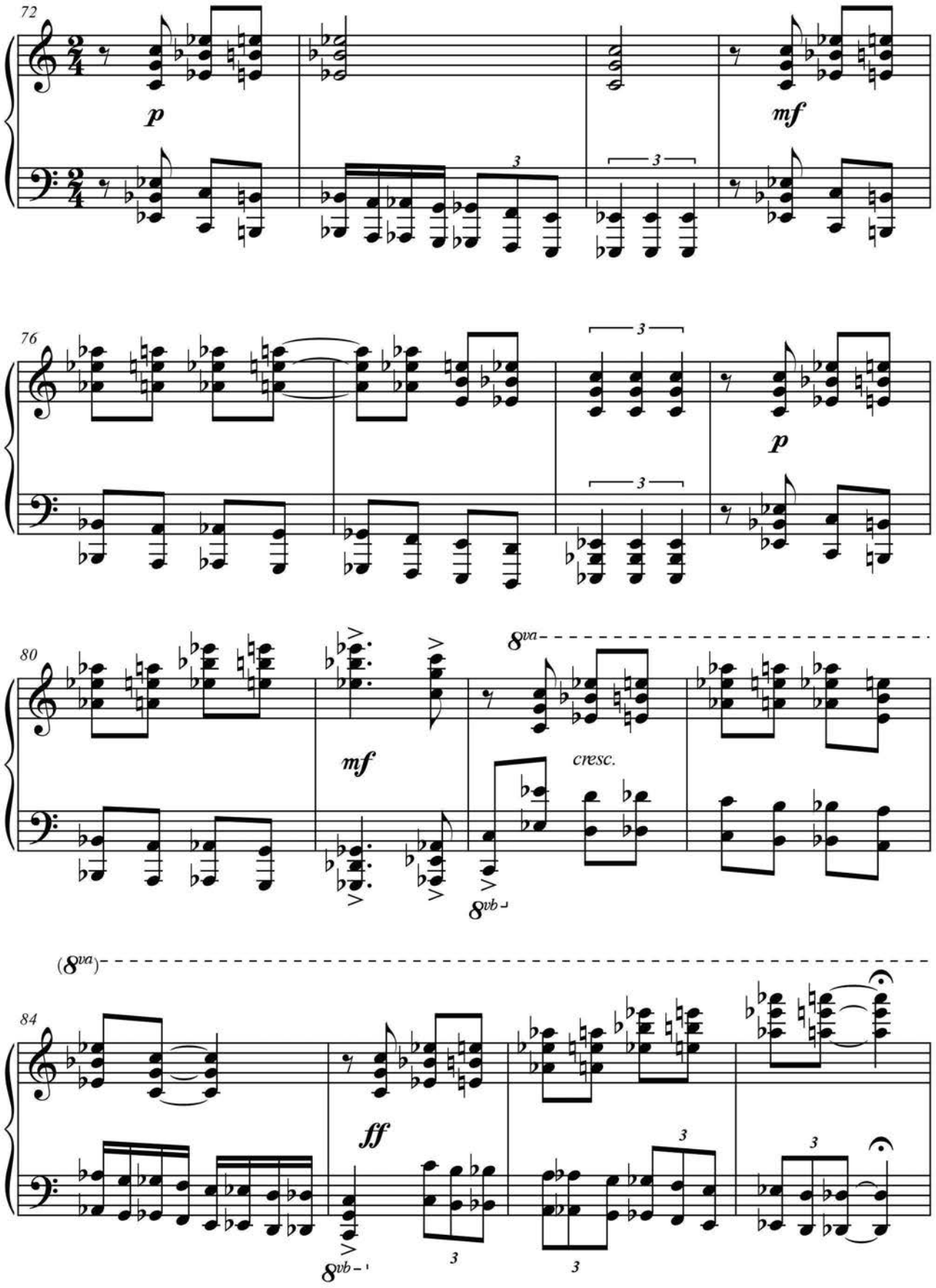
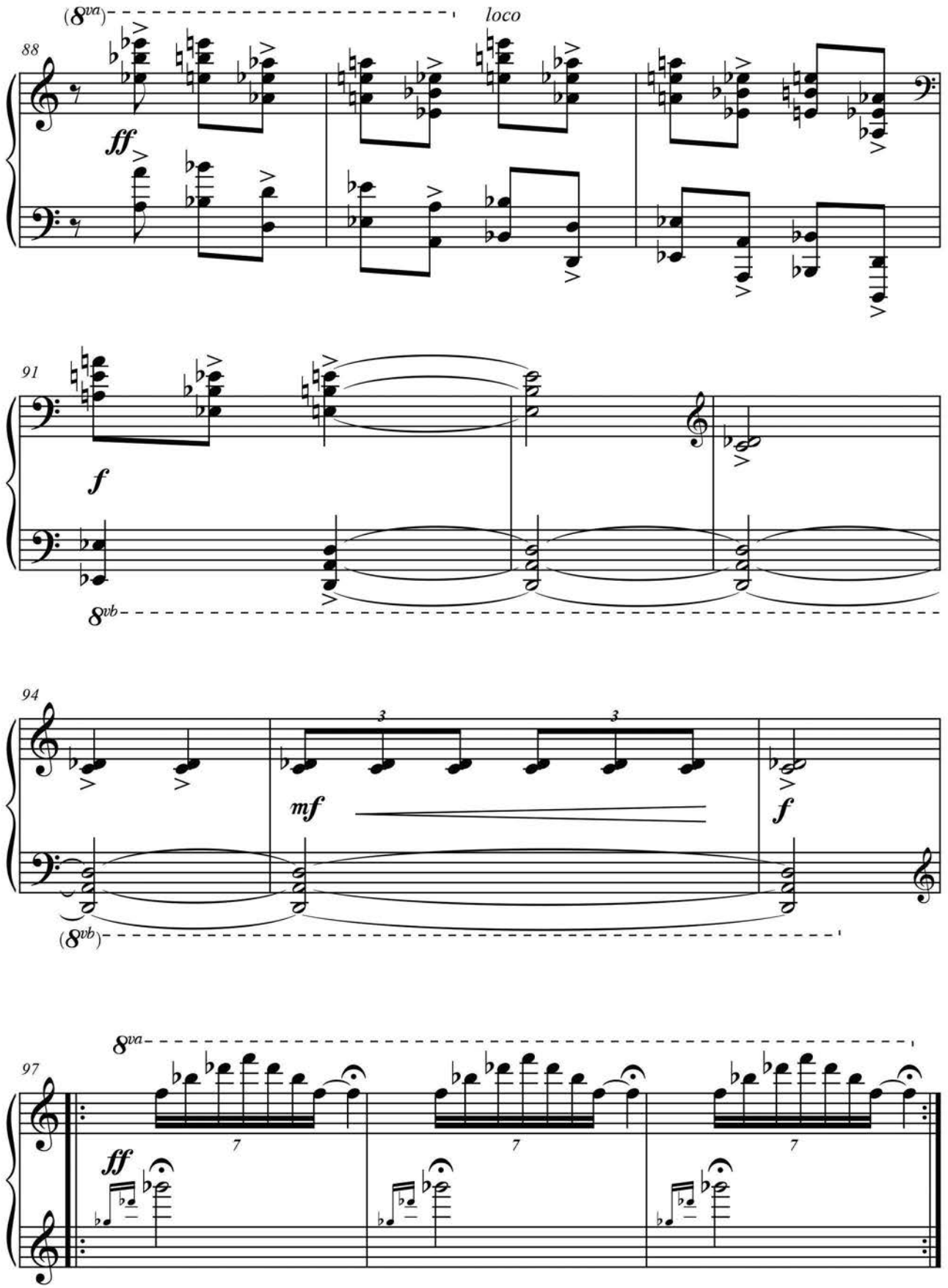
Sonata dall'Inferno:

II. Moderato misterioso

II

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

Moderato misterioso

10
mf
8va
13
ff
7
7
7
17
p
21
f
8va
3
8vb

(8va)
25
accel.
8vb
8va
loco
29
8vb
8va
33
ff
(8vb)
37
p
mf marcato

42
p
mf
46
p
49
cresc.
53
ff
8va
8vb

*) *Cluster* tremolado.

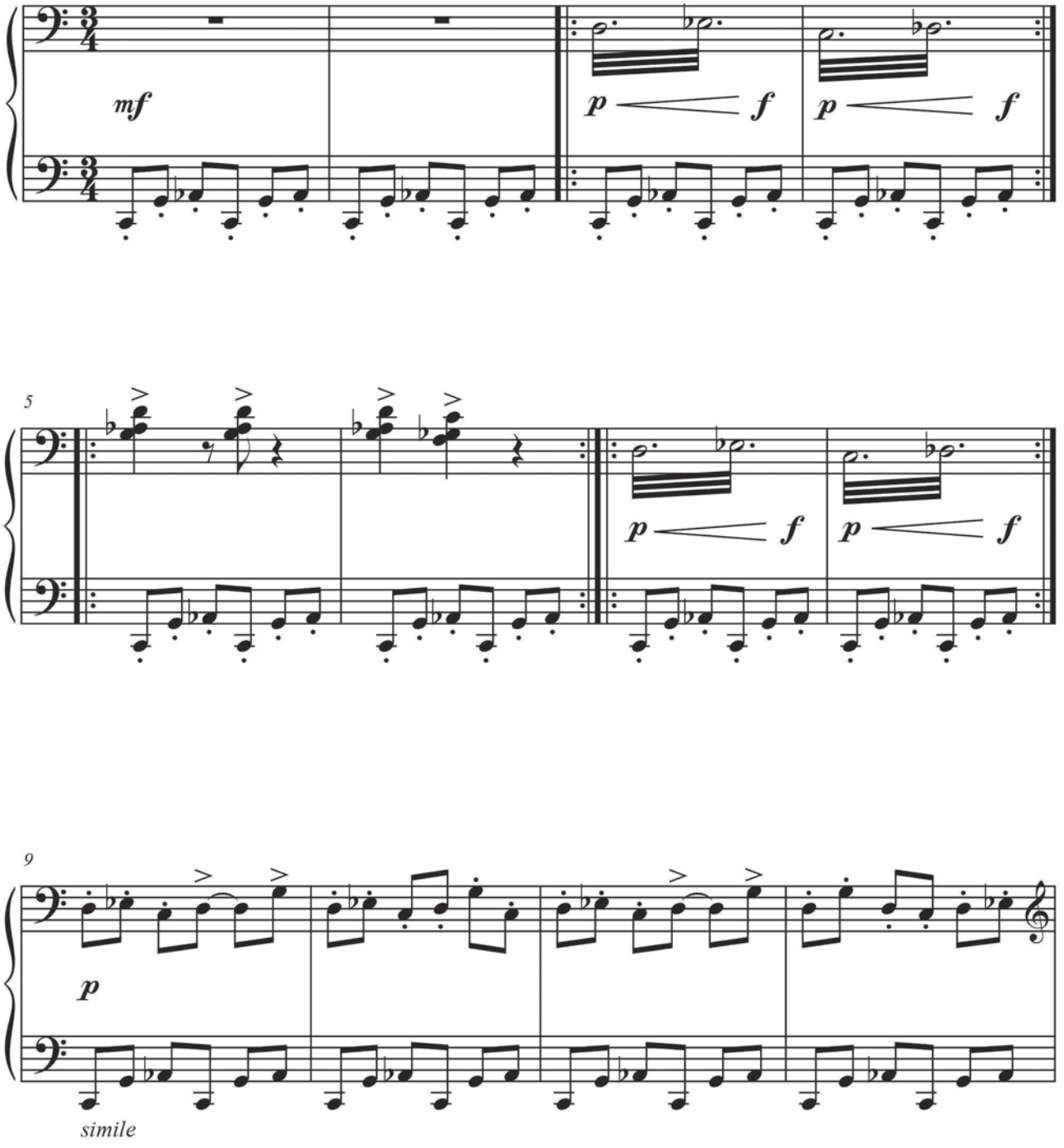
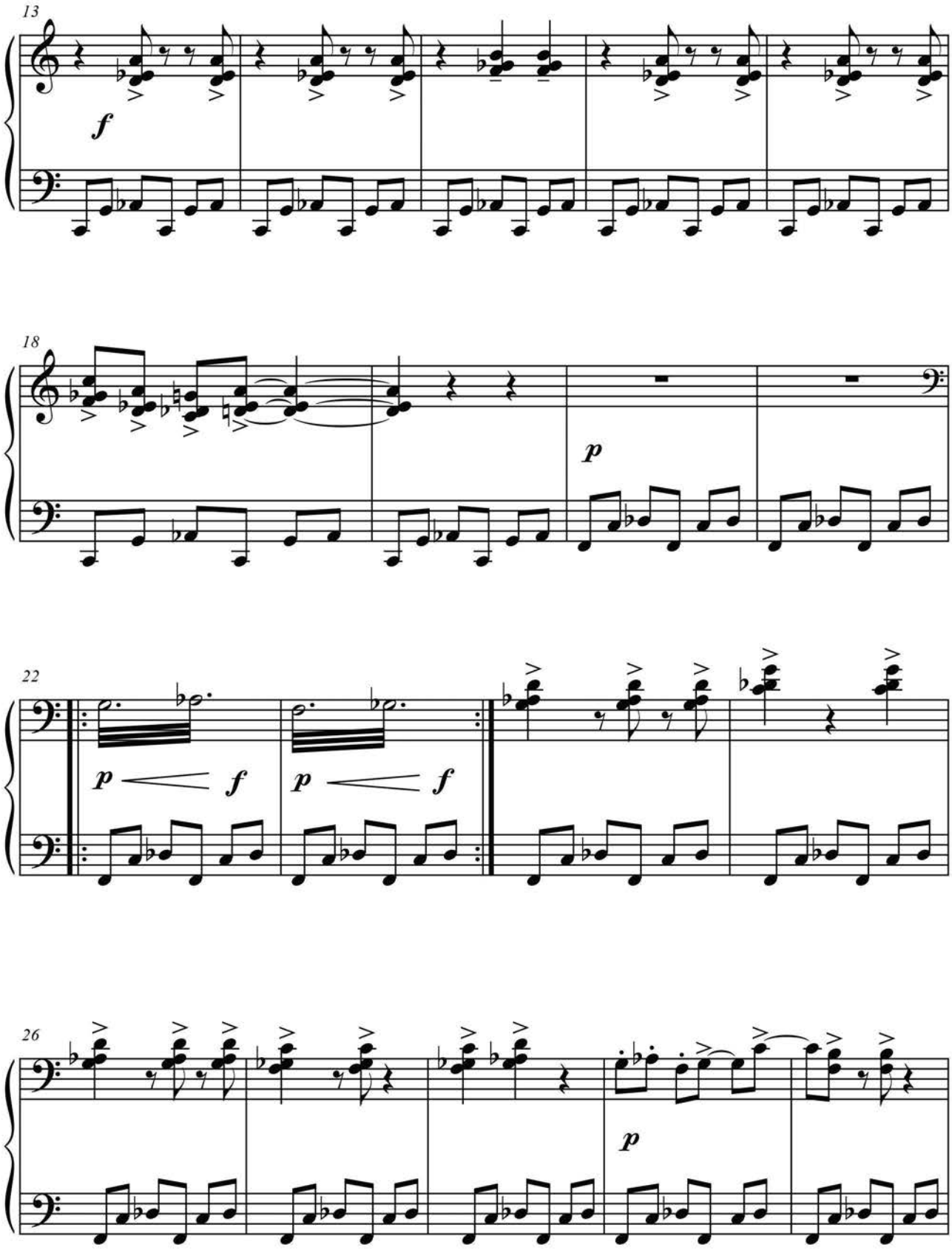
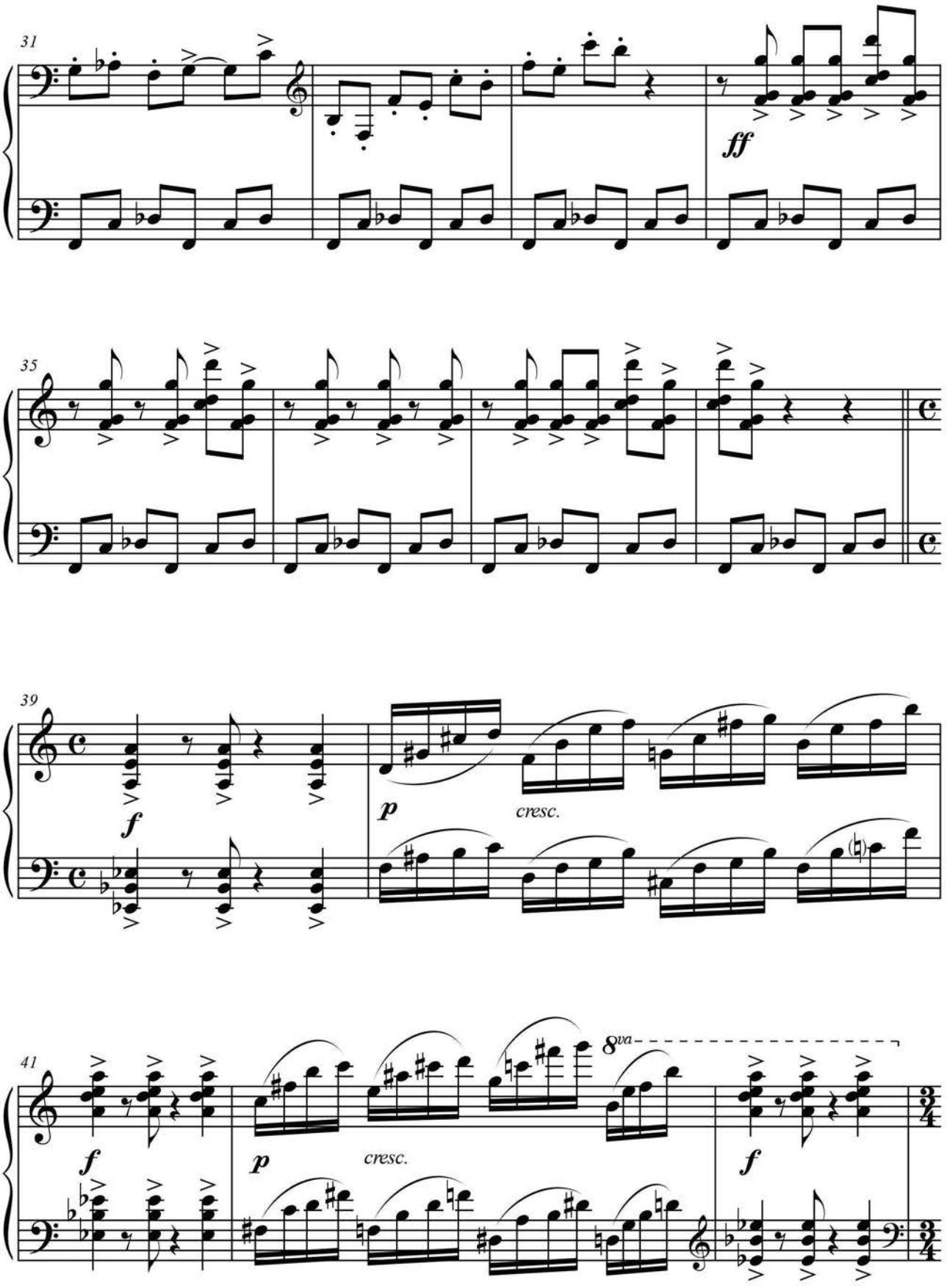
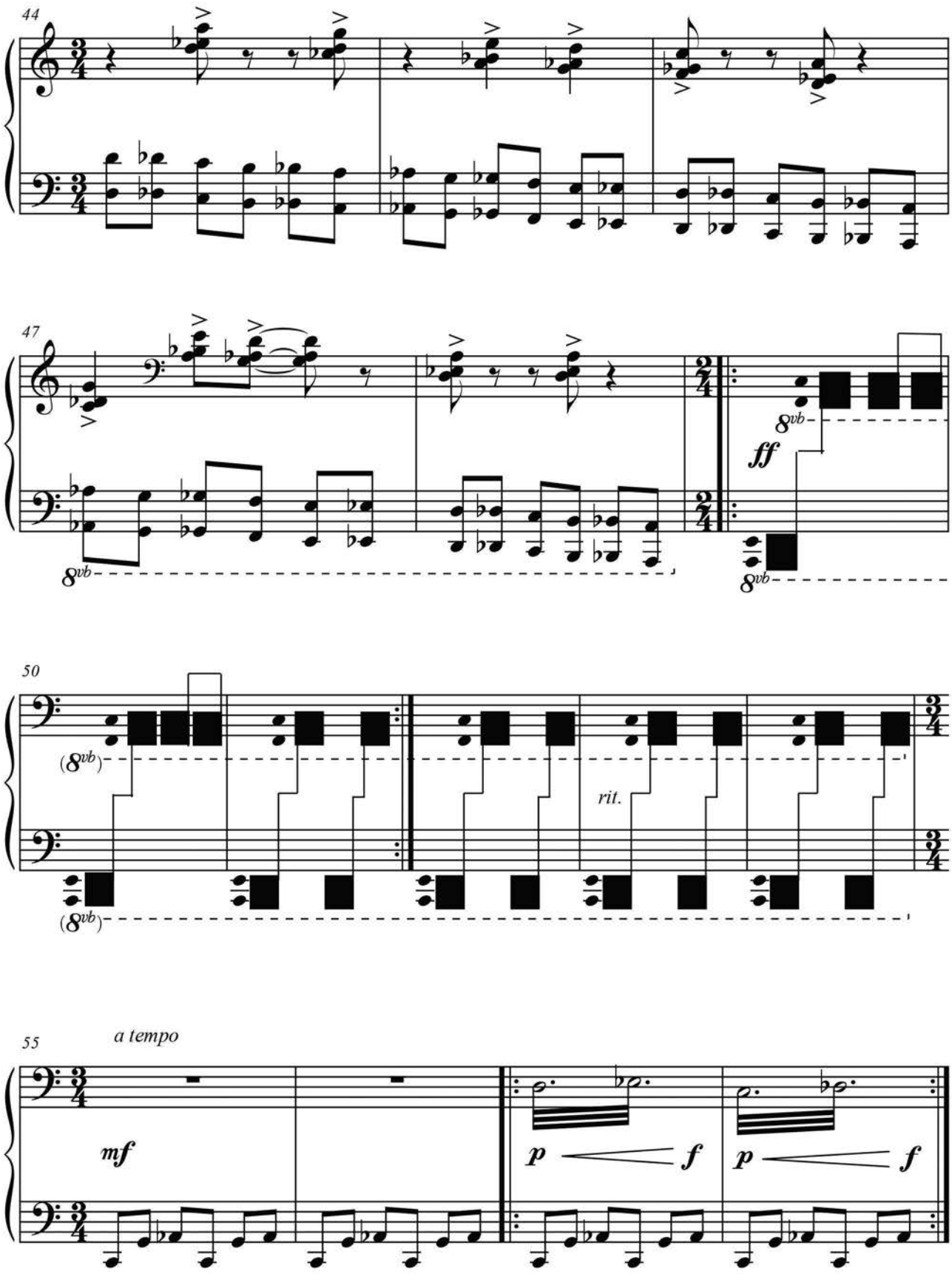
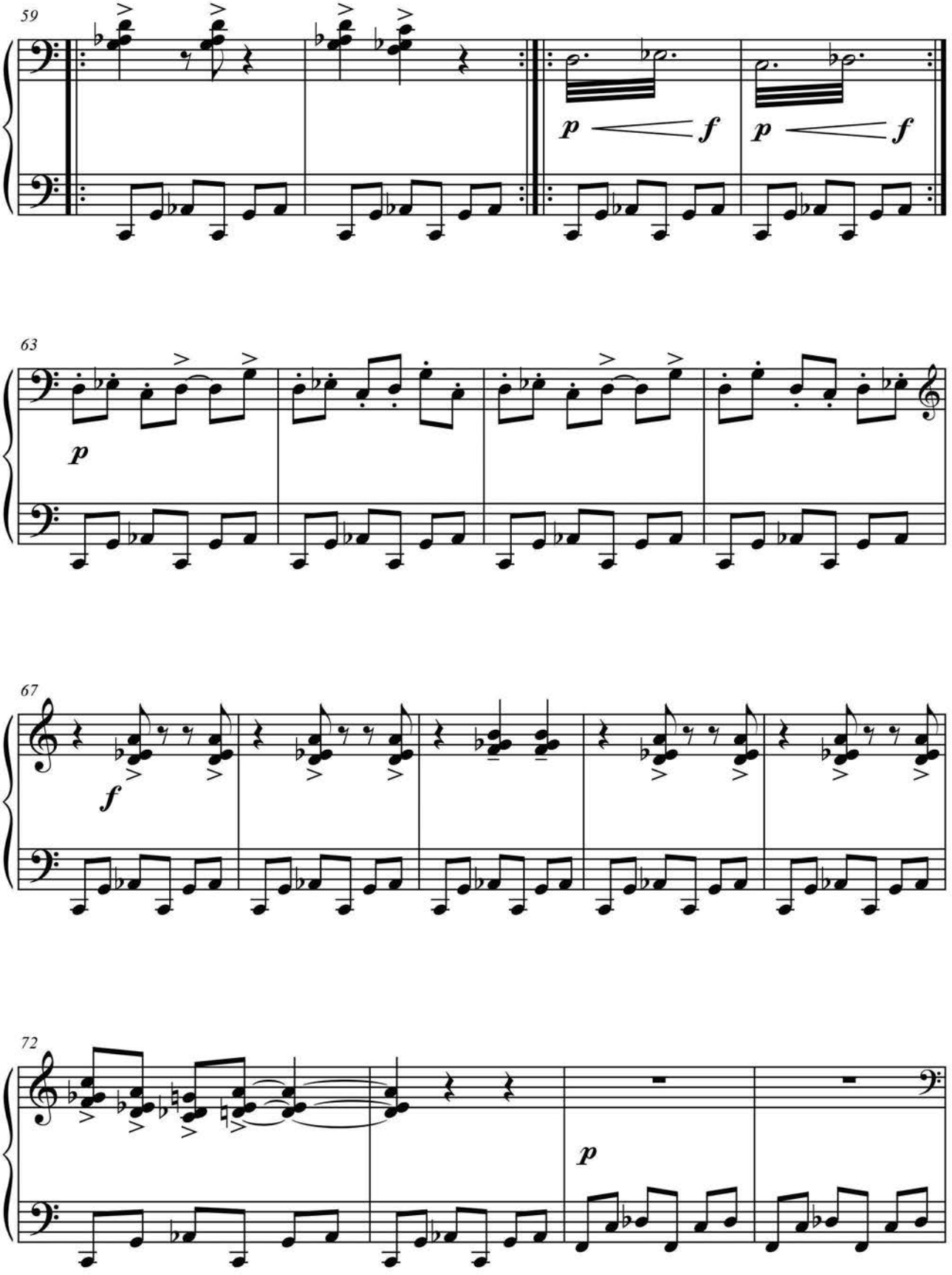
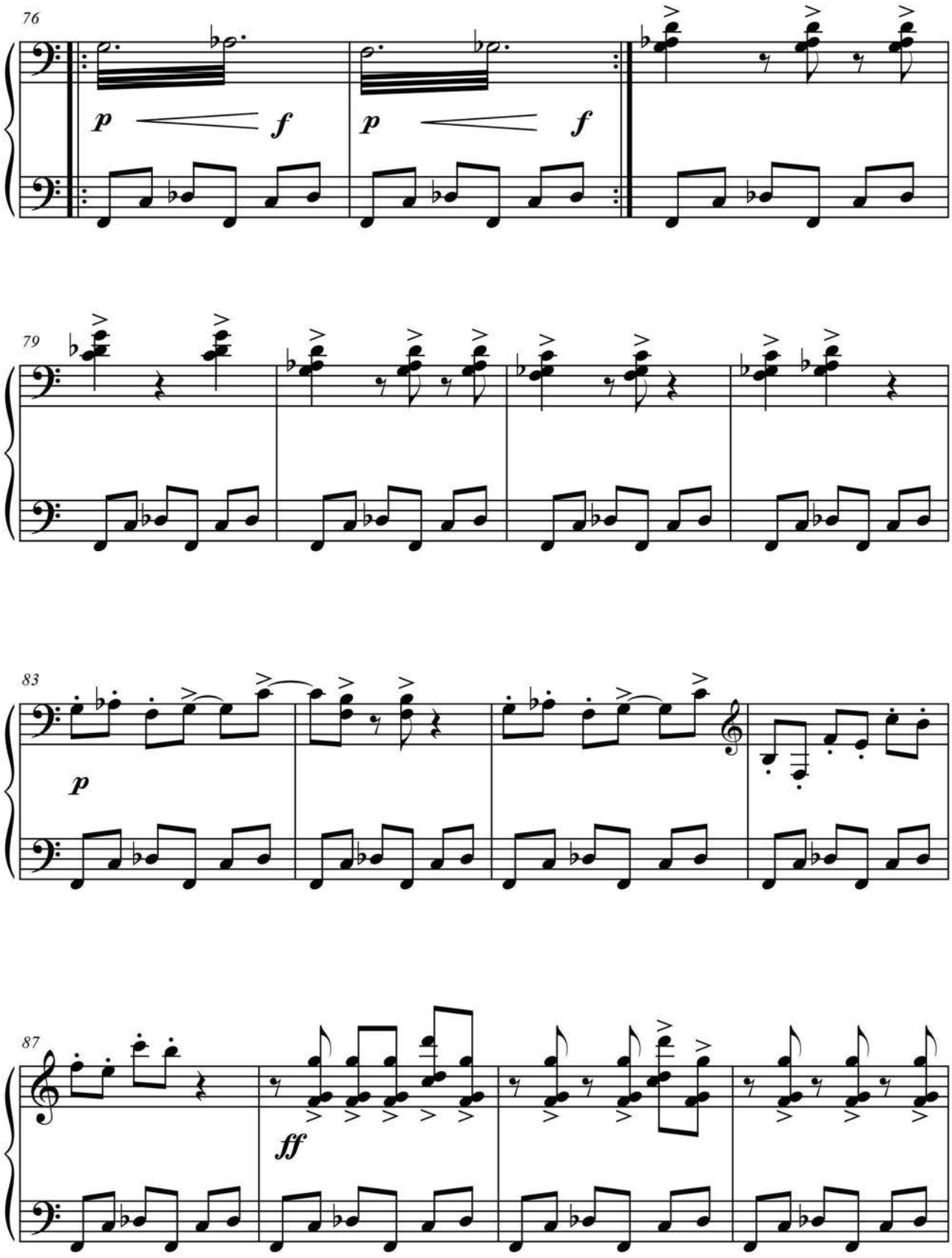
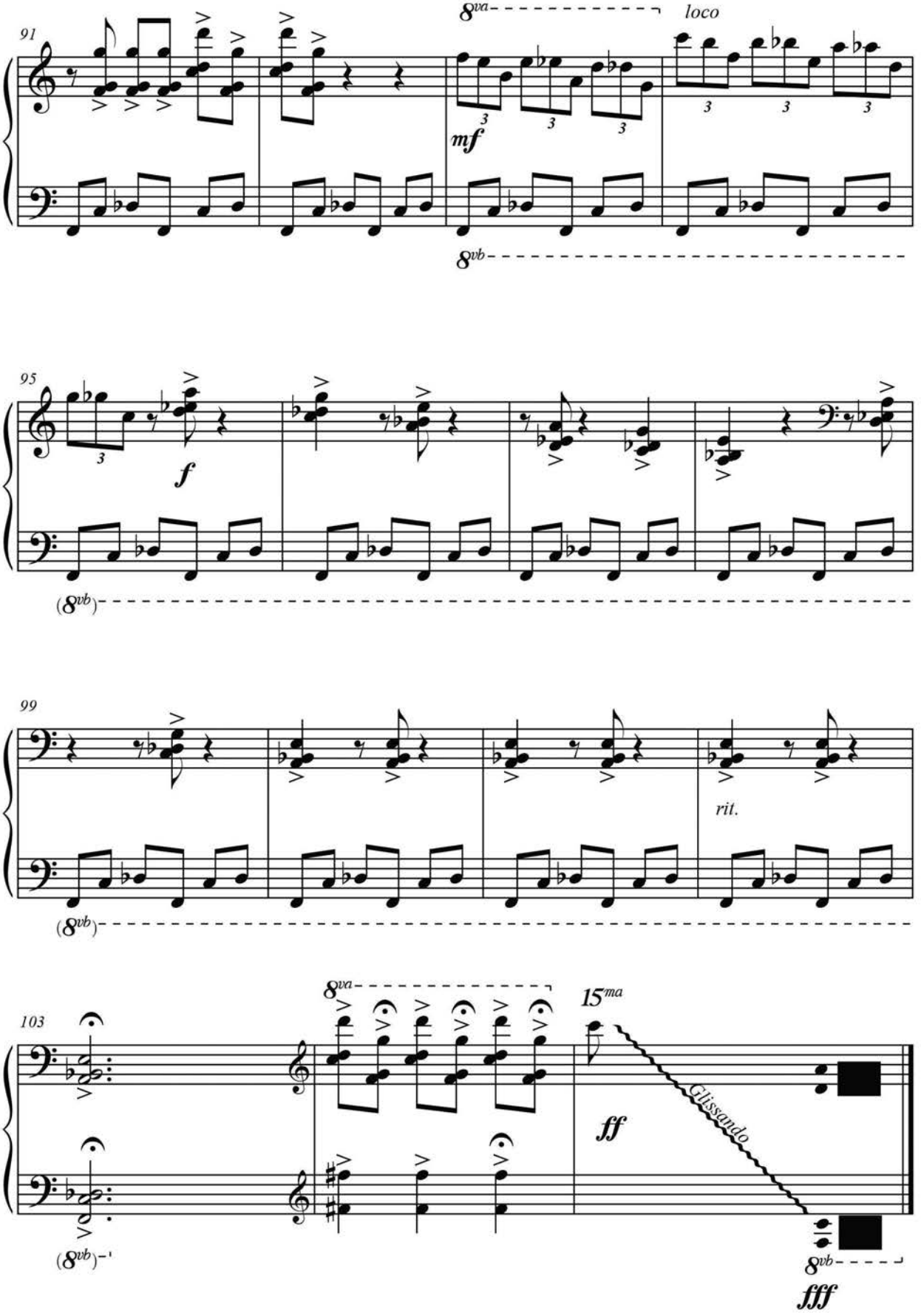
**) Hasta el sonido más agudo posible.

72
p
mf
76
p
80
mf
8va
cresc.
8vb
(8va)
84
ff
8vb

(8va)
loco
88
ff
91
f
8vb
94
3
3
mf
f
(8vb)
8va
97
7
7
7
ff

Sonata dall'Inferno:

III. Allegro vivo

III

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

Allegro vivo

13
f
18
p
22
p
f
p
f
26
p

31
ff
35
39
f
p
cresc.
41
f
p
cresc.
8va
f

44
47
8vb
ff
50
(8vb)
rit.
55
a tempo
mf
p
f

59
p
f
p
f
63
p
67
f
72
p

76
p
f
p
f
79
83
p
87
ff

91
8va
loco
mf
8vb
95
f
(8vb)
99
rit.
(8vb)
103
8va
15ma
ff
Glissando
(8vb)
8vb
fff

Sonata dall'Purgatorio:

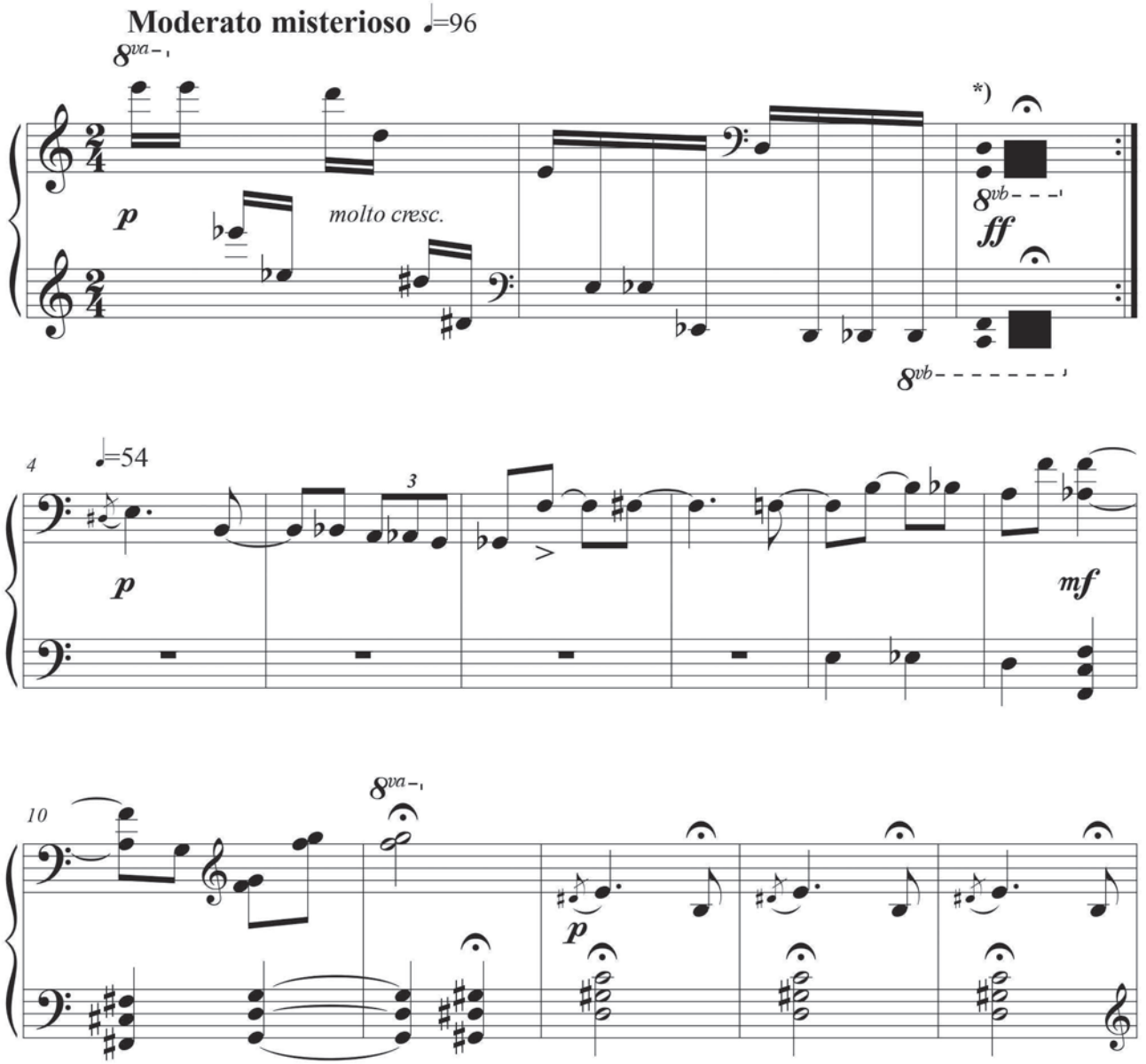
I. Moderato misterioso

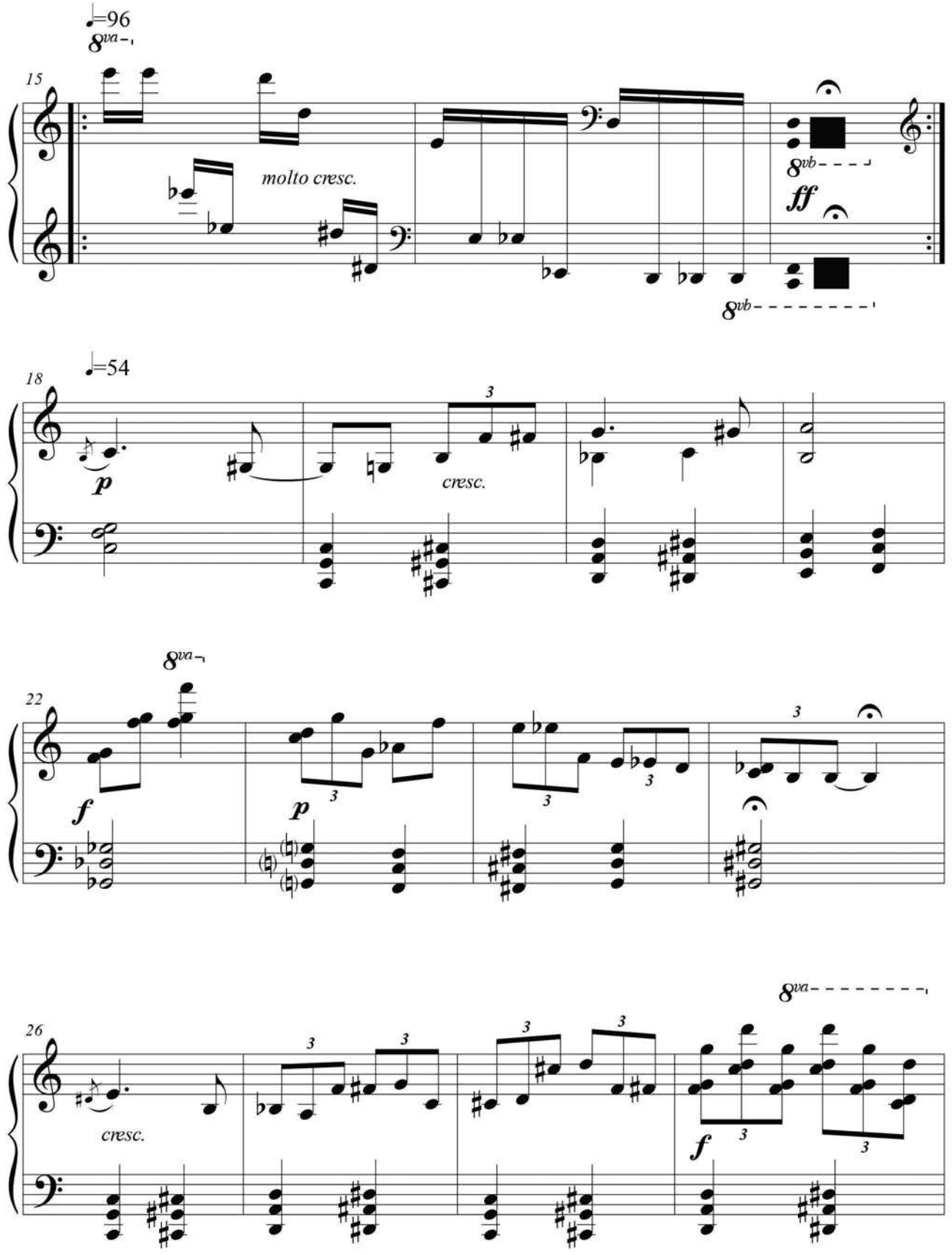
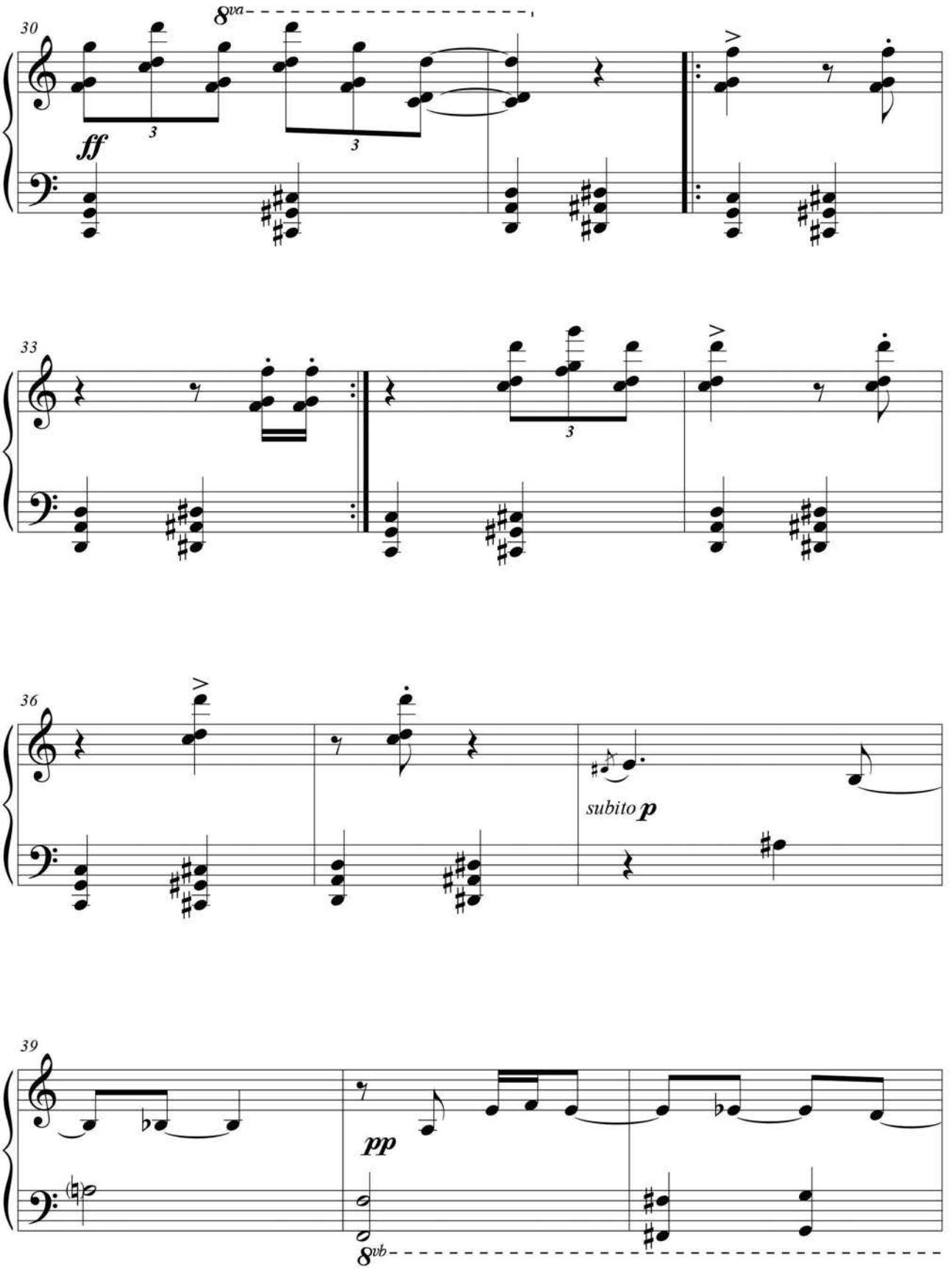
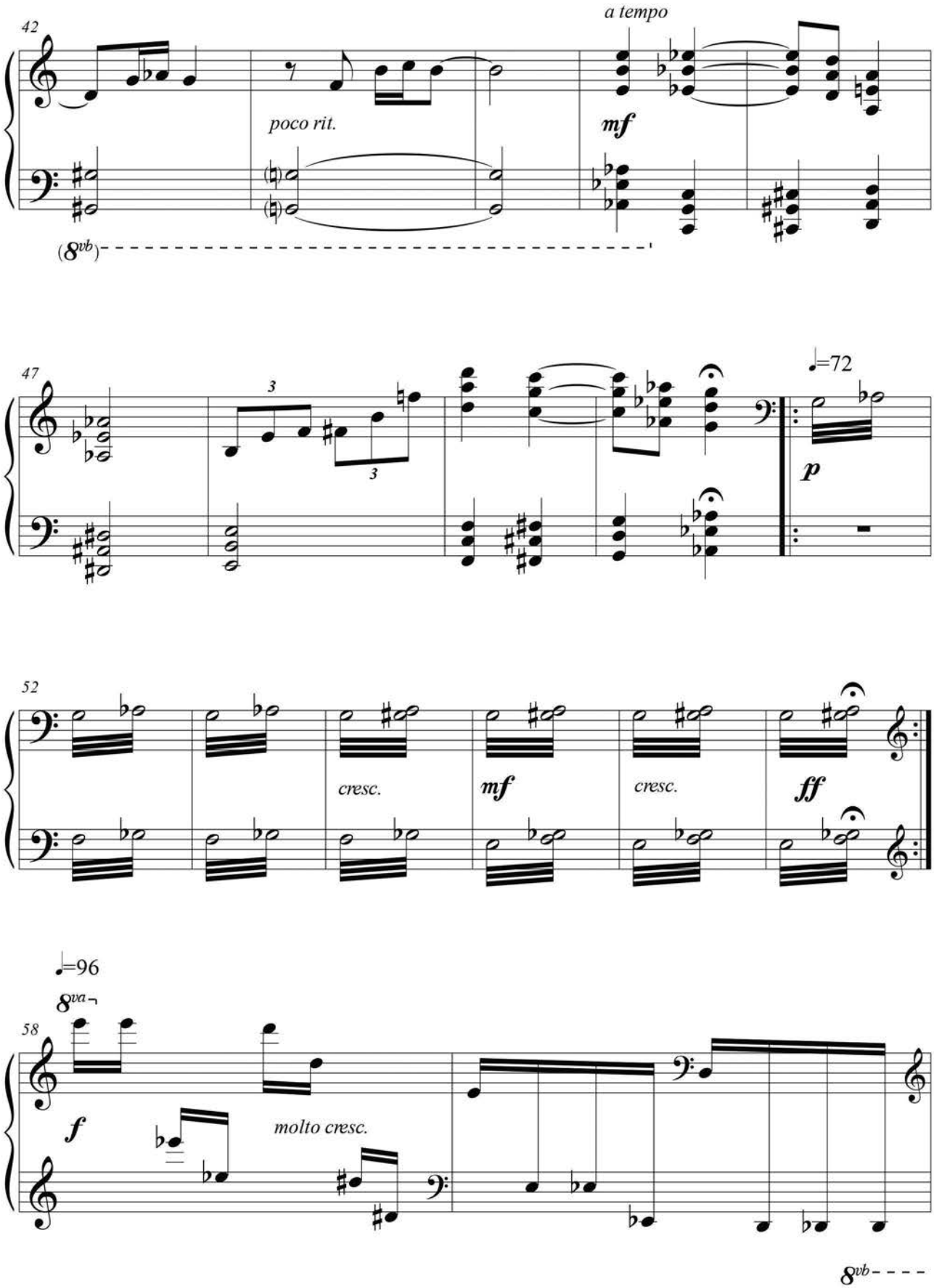
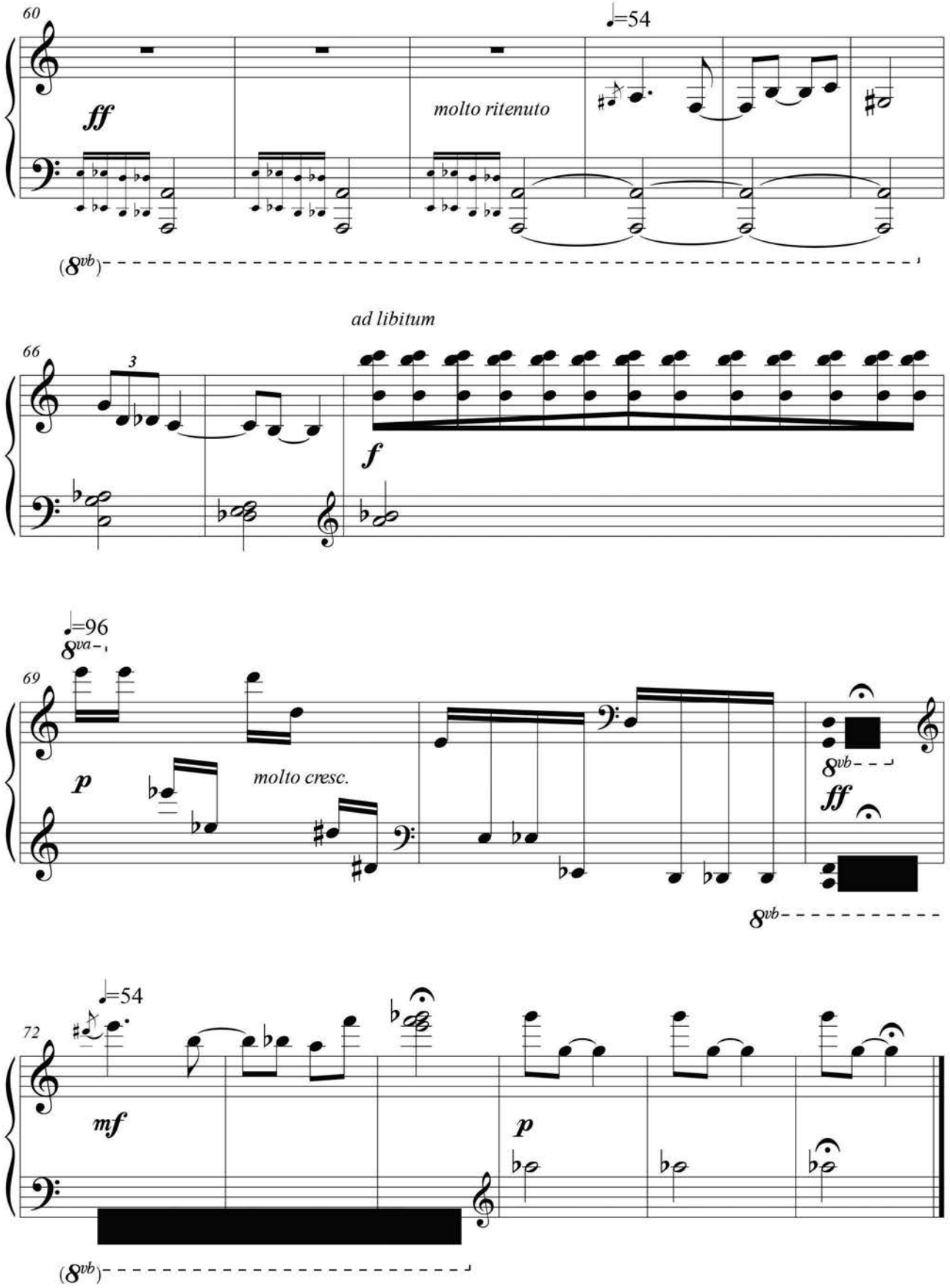
Sonata dall´Purgatorio

A Leonardo Gell, amigo y hermano del alma.

I

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

Marvin Camacho

*) *Cluster*, teniendo en cuenta los sonidos sugeridos por el compositor.

Edición: Leonardo Gell | Digitalización: Diego Castillo

♩=96
8va
15
molto cresc.
8vb
ff
8vb
18
♩=54
p
cresc.
22
8va
f
p
26
cresc.
f
8va

30
8va
ff
3
3
33
3
36
subito p
39
pp
8vb

42
a tempo
poco rit.
mf
(8vb)
47
3
3
♩=72
p
52
cresc.
mf
cresc.
ff
♩=96
8va
58
f
molto cresc.
8vb

60
♩=54
ff
molto ritenuto
(8vb)
ad libitum
66
3
f
♩=96
8va
69
p
molto cresc.
8vb
ff
8vb
♩=54
72
mf
p
(8vb)

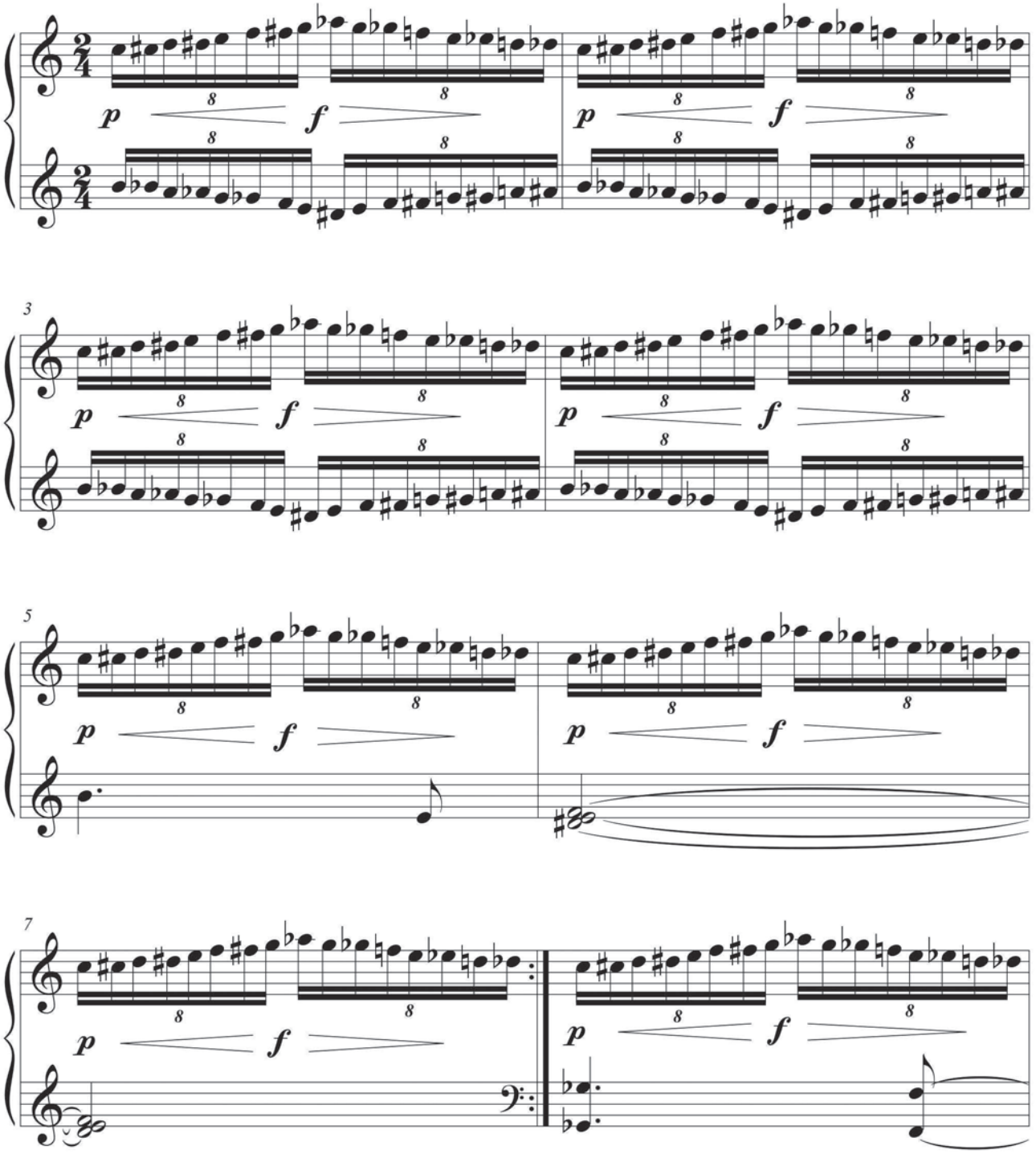
Sonata dall'Purgatorio:

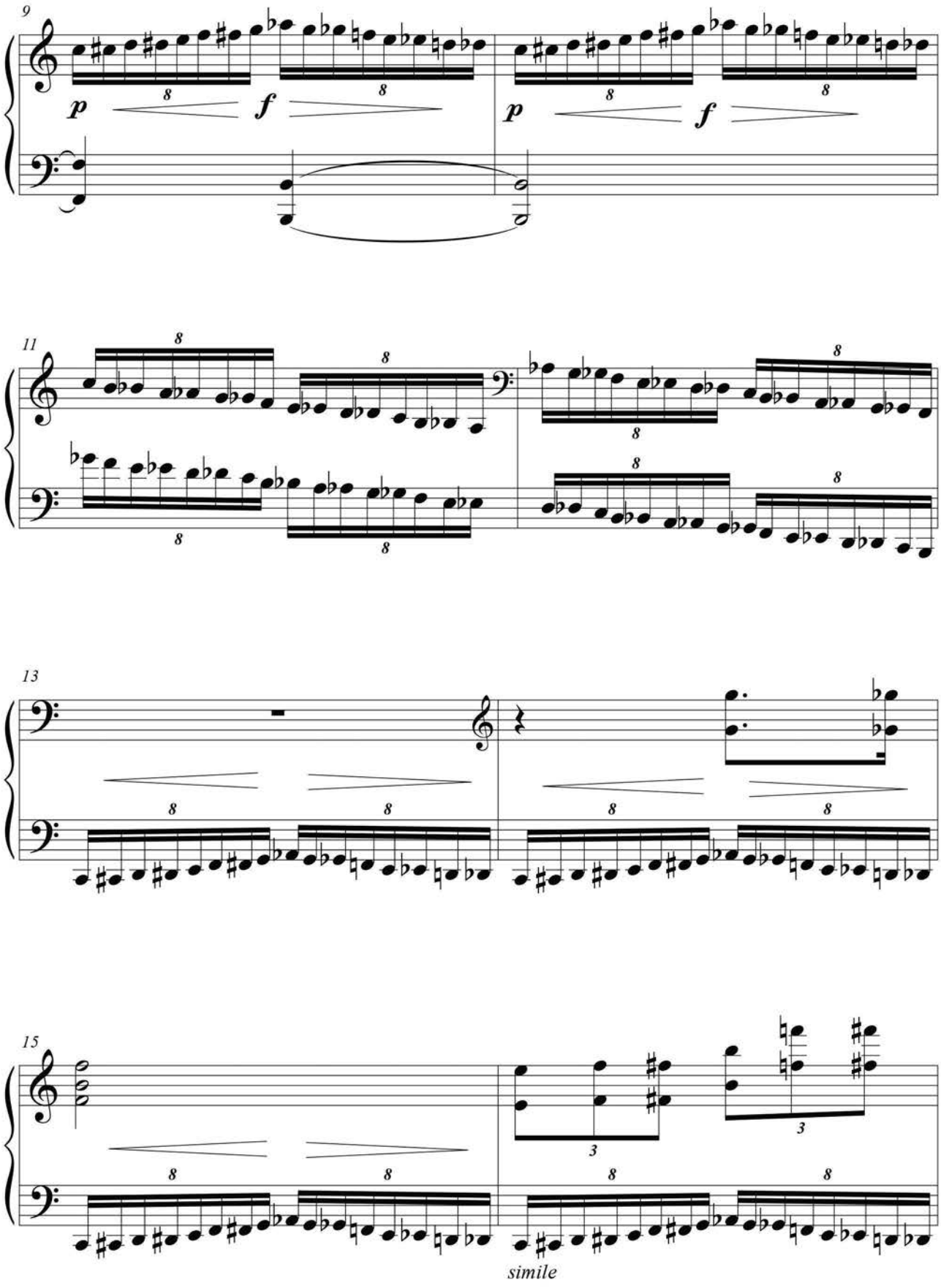
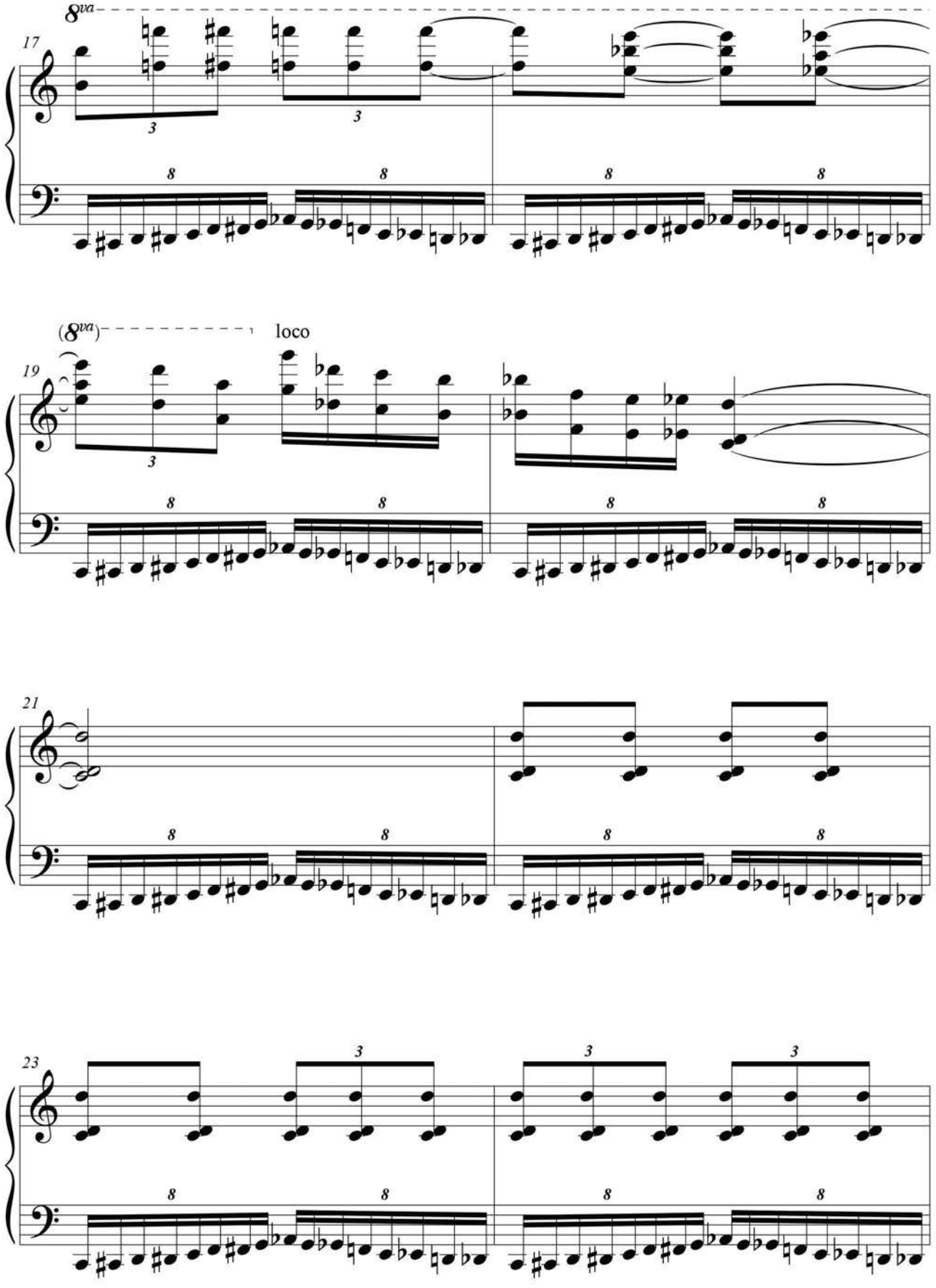
II. Andante poco agitato. Calmo espressivo

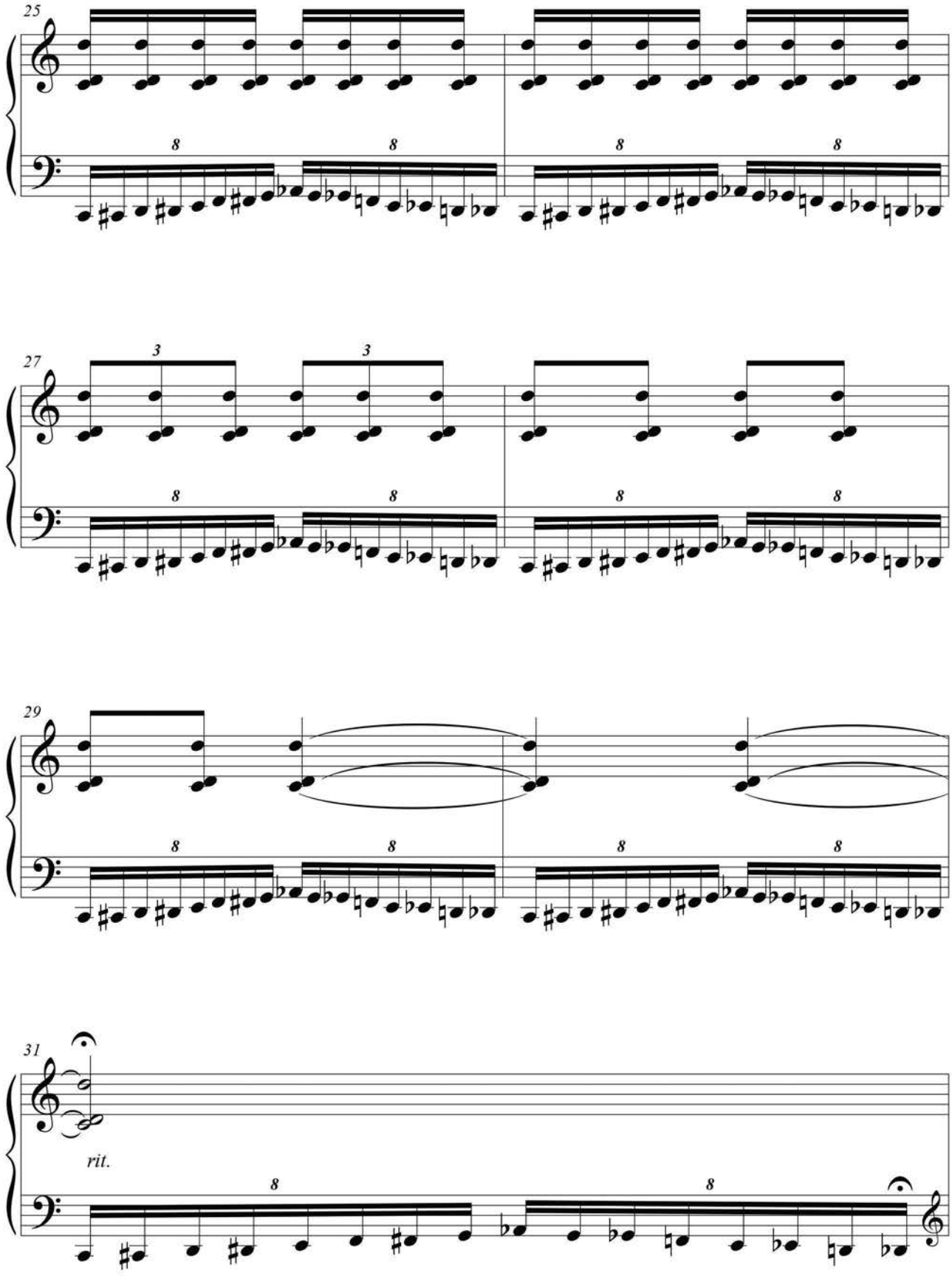
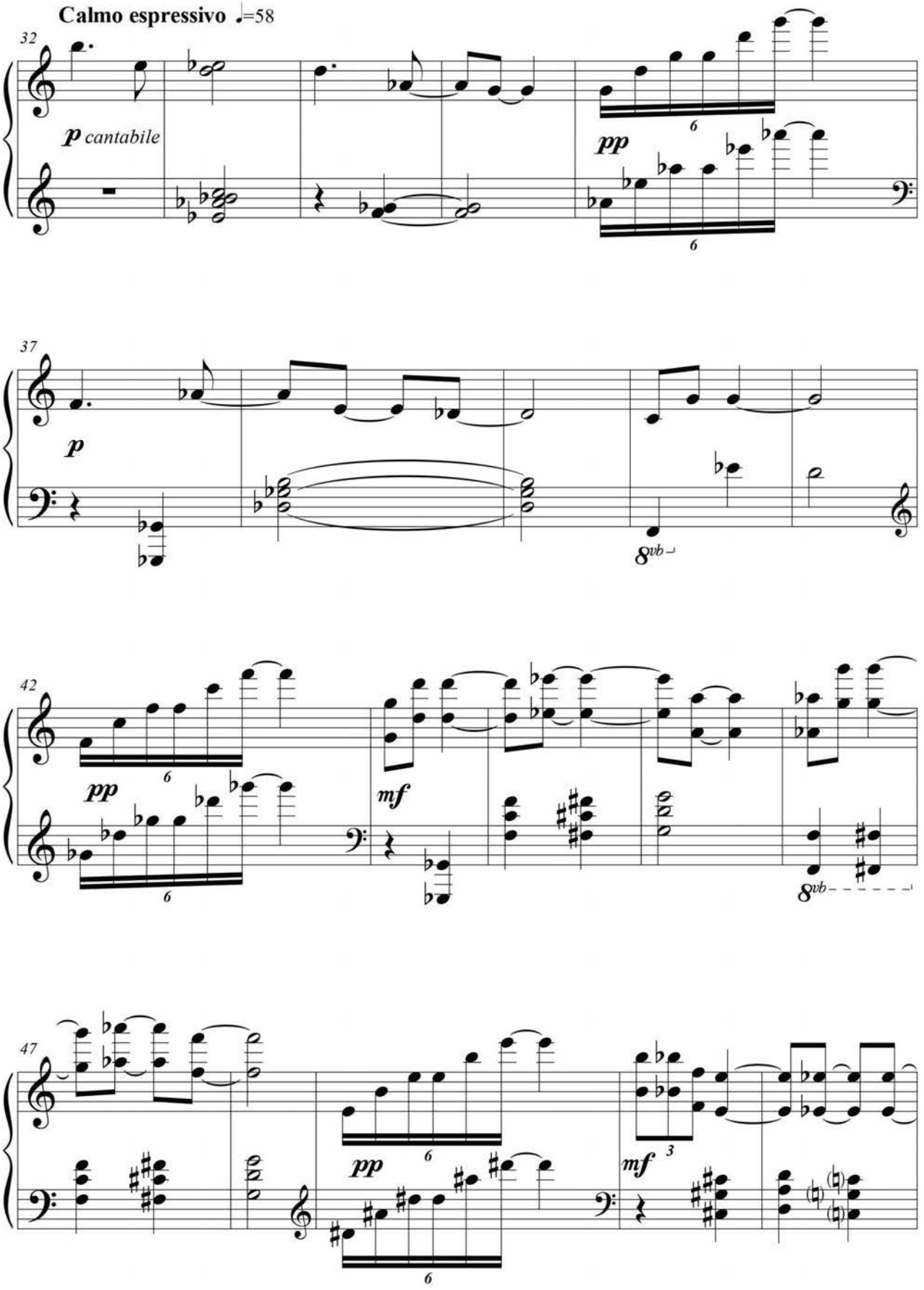
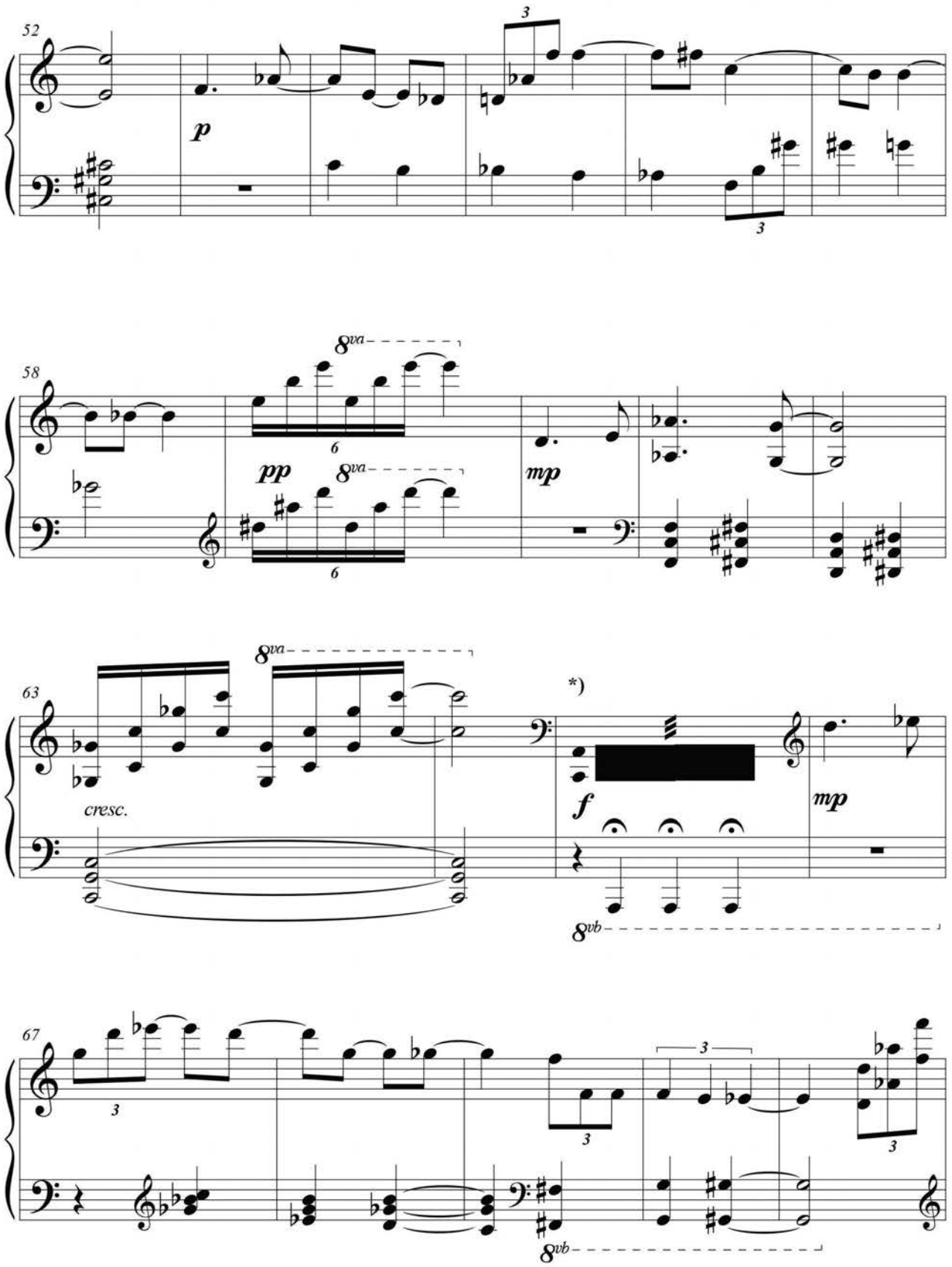
II

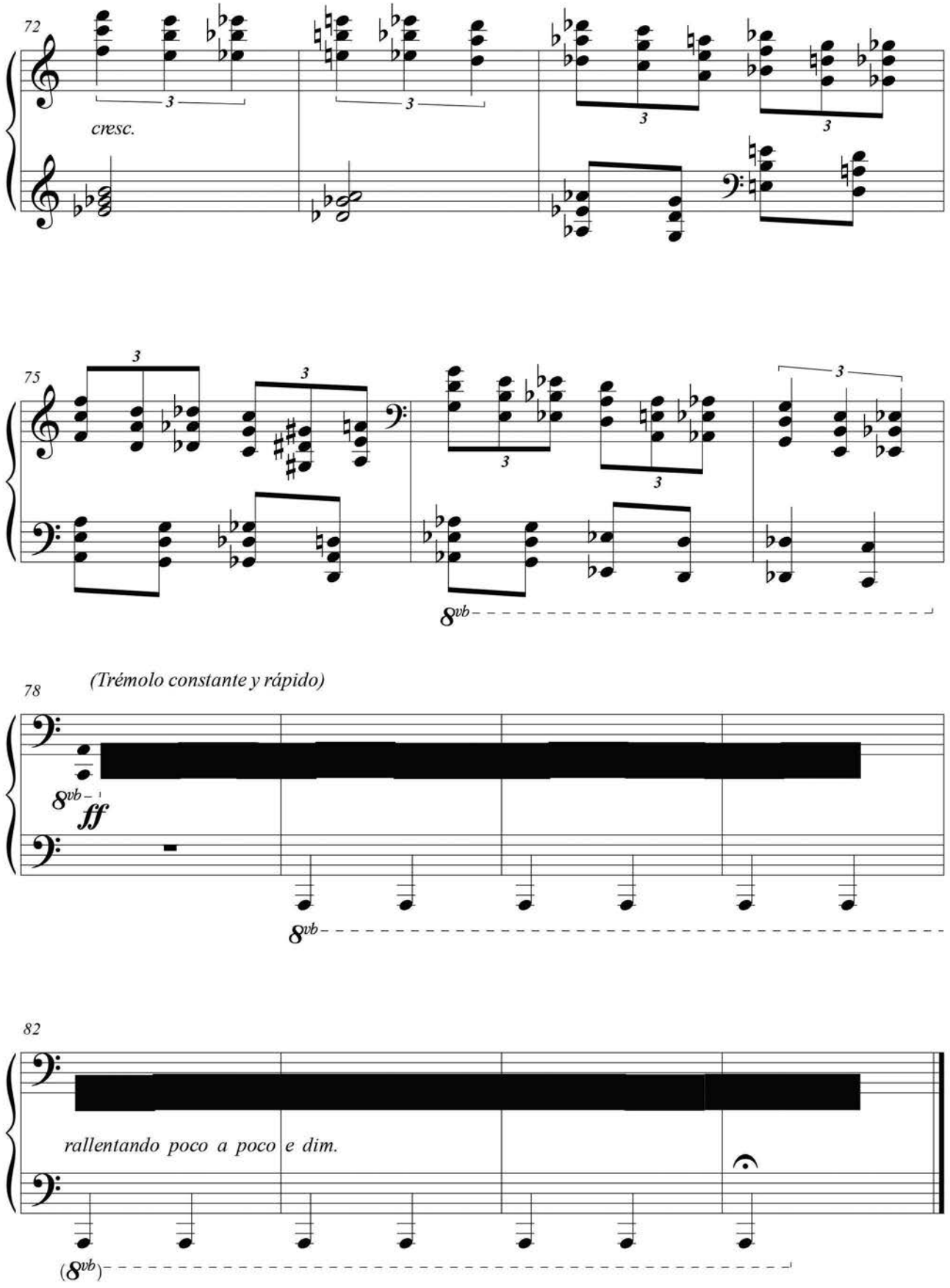
"Por surcar mejor agua alza las velas
ahora la navecilla de mi ingenio
que un mar tan cruel abandona."
Canto I

Andante poco agitato ♩=84




9
p
f
p
f
11
13
15
3
3
simile

8va
17
3
3
8
8
8
8
(8va)
loco
19
3
8
8
8
8
21
8
8
8
8
23
3
3
3
8
8
8
8

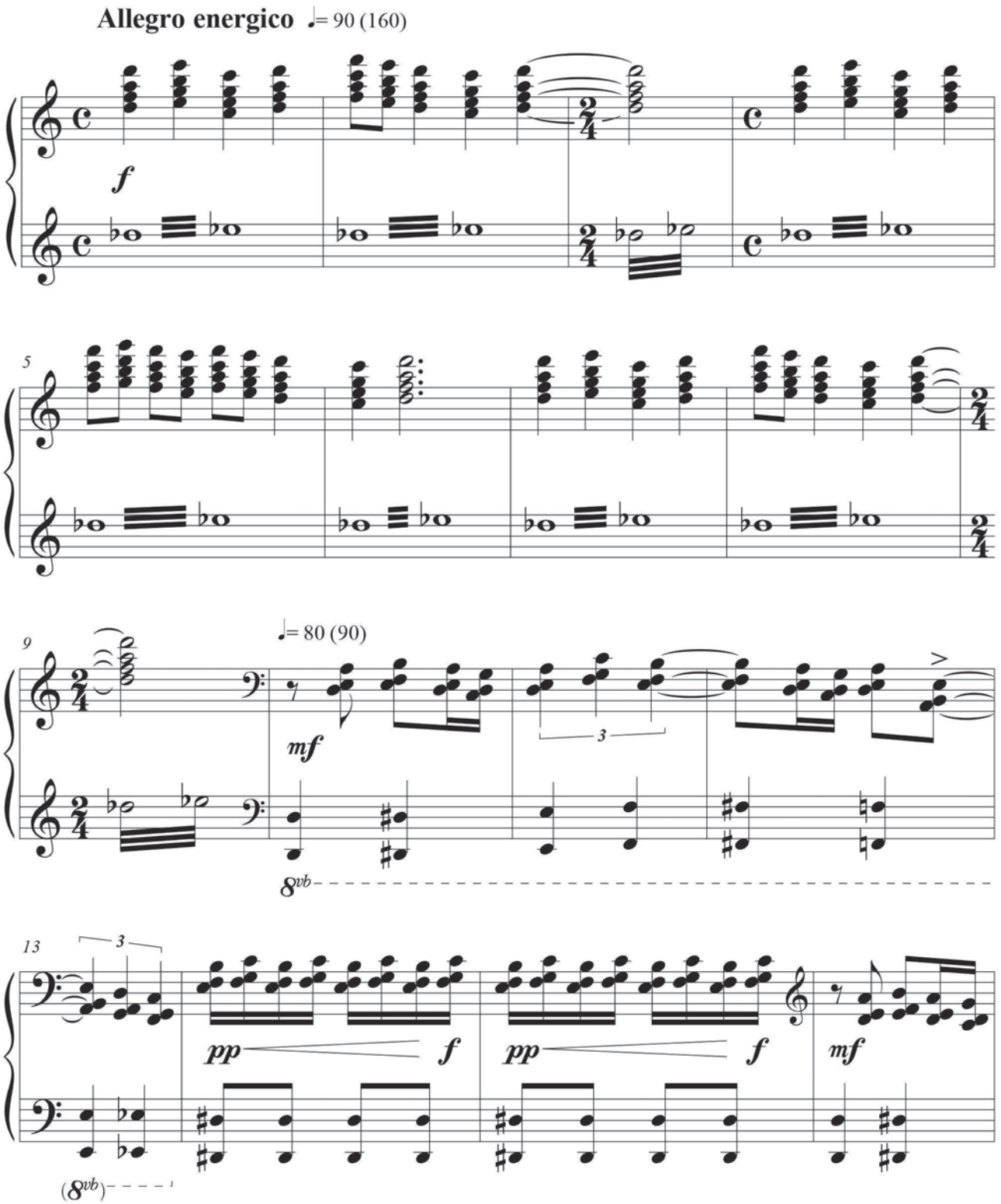
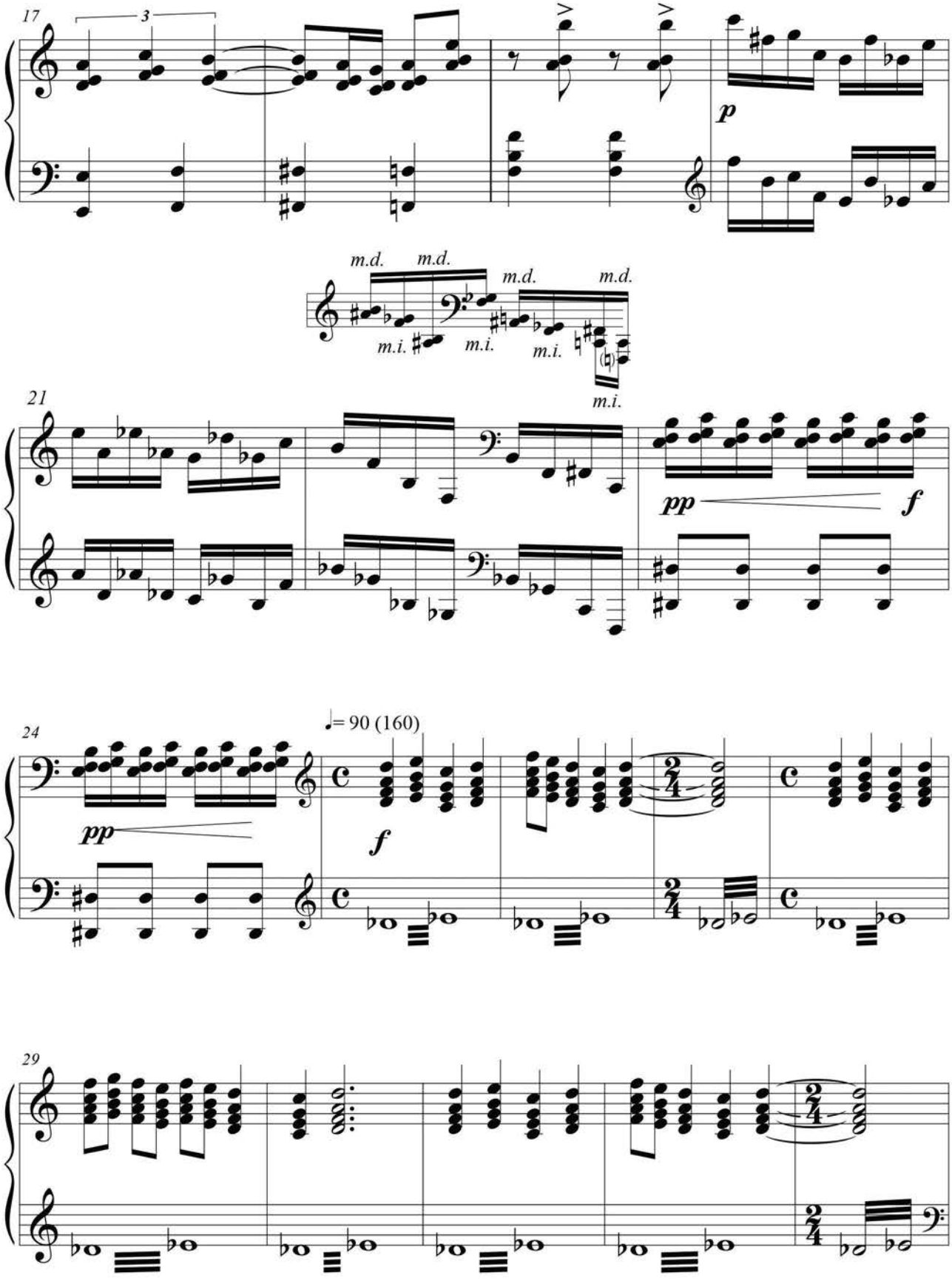
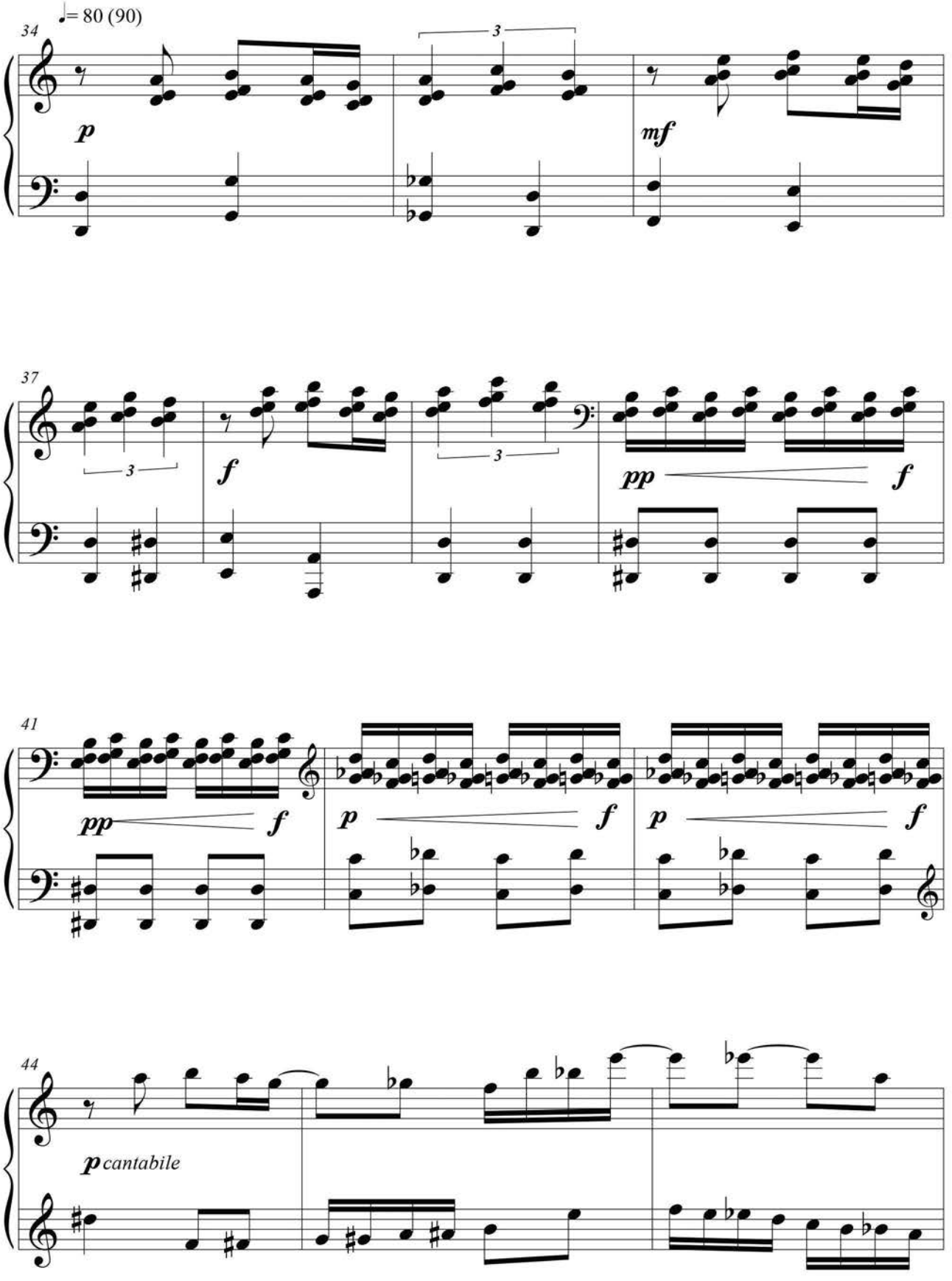
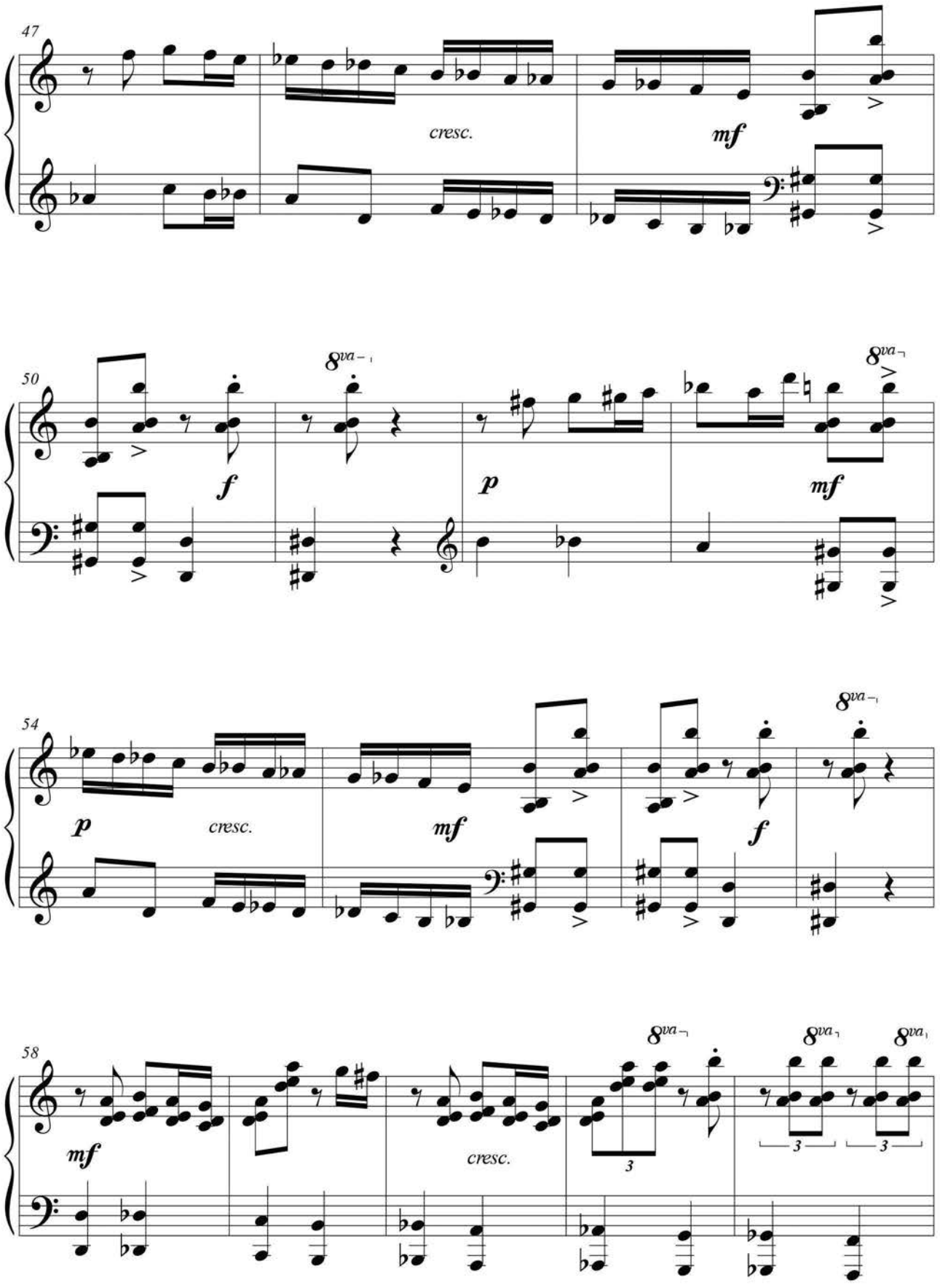
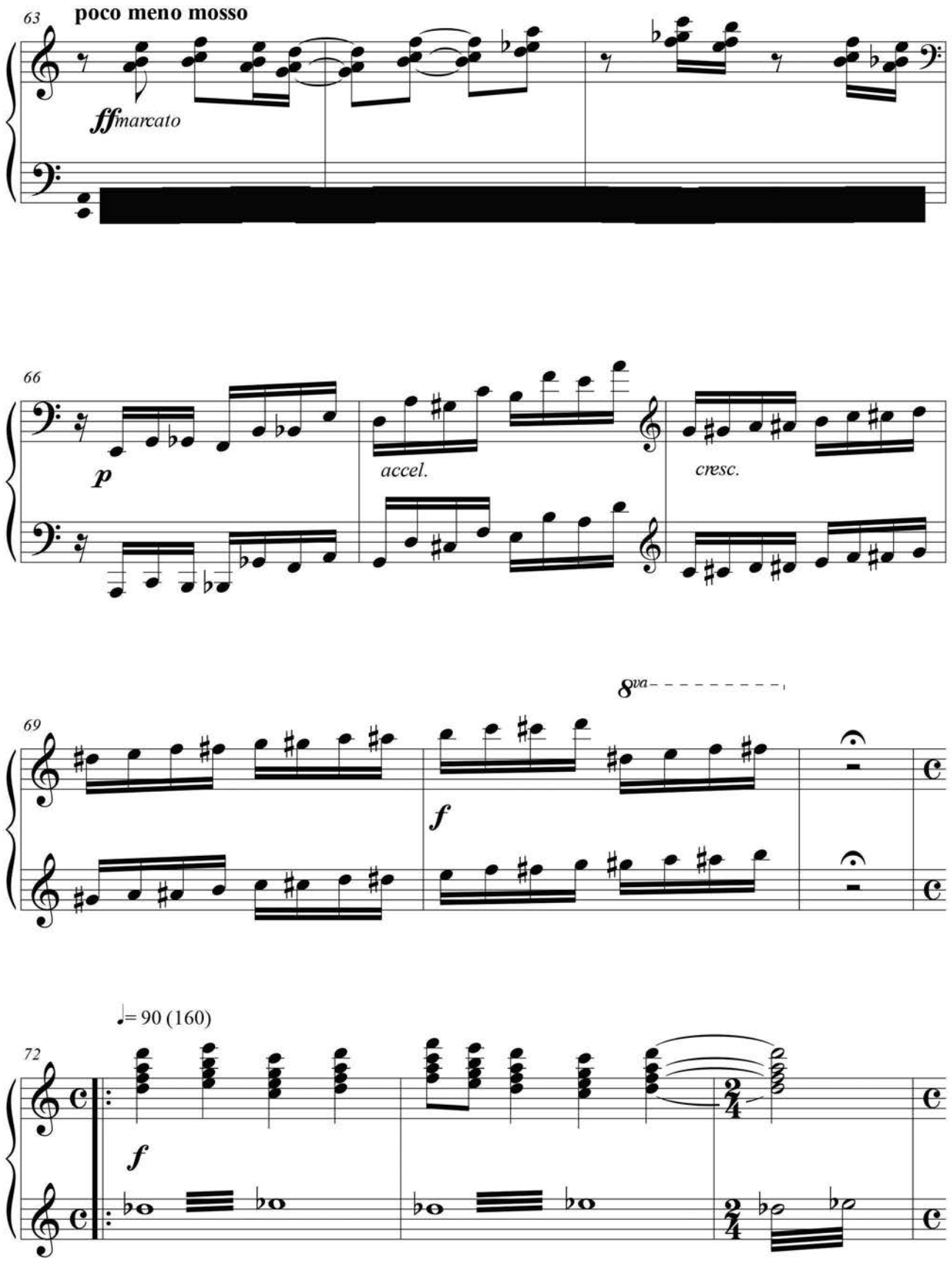
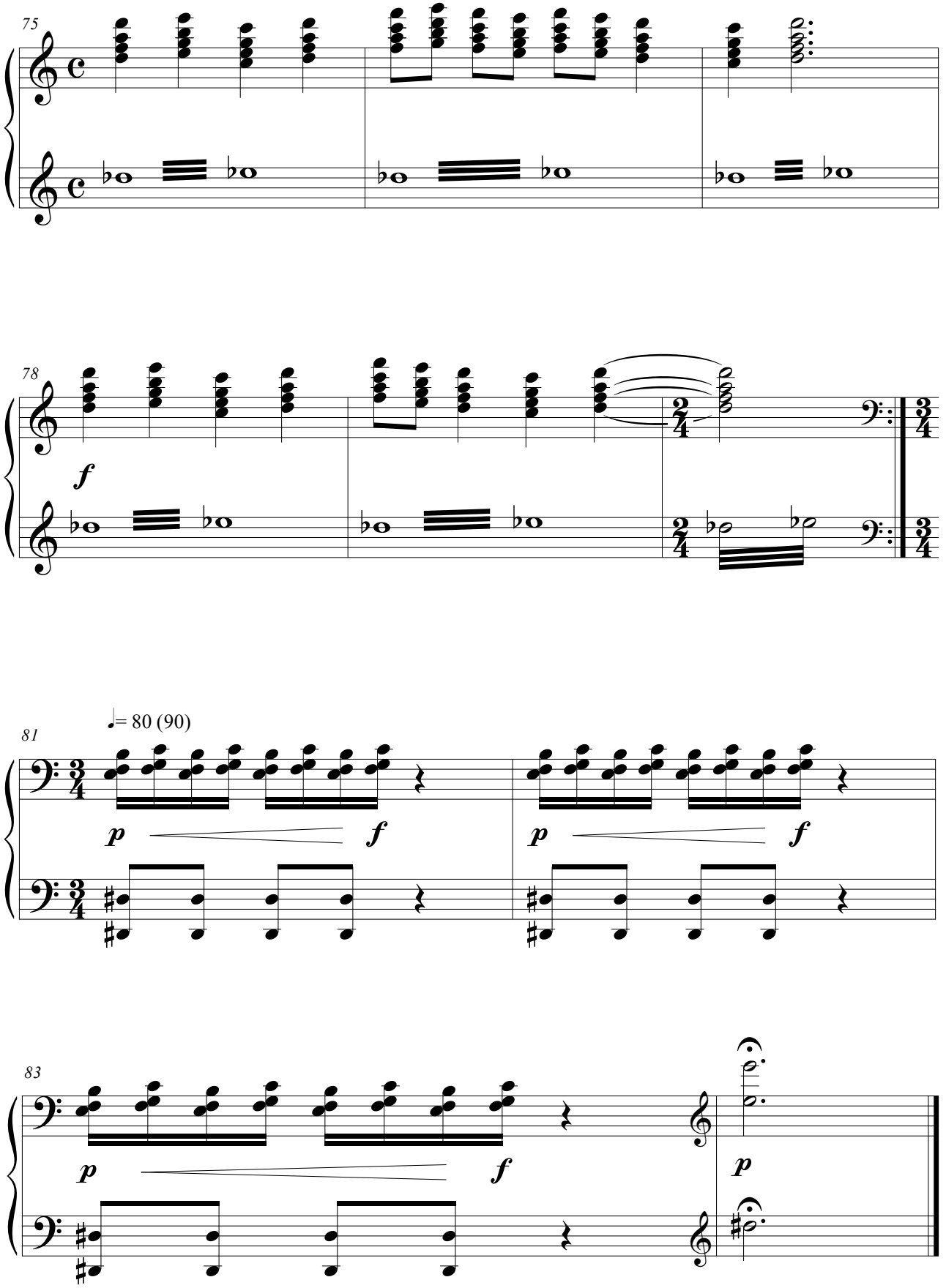

25
8
8
8
8
27
3
3
8
8
8
8
29
8
8
8
8
31
rit.
8
8

Calmo espressivo ♩=58
32
p cantabile
pp
37
p
8vb
42
pp
mf
8vb
47
pp
mf

*) *Cluster* tremolado.


72
cresc.
75
8vb
(Trémolo constante y rápido)
78
8vb
ff
8vb
82
rallentando poco a poco e dim.
(8vb)

Sonata dall'Purgatorio:

III. Allegro energico

III

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

17
3
p
m.d.
m.d.
m.d.
m.d.
m.i.
m.i.
m.i.
m.i.
21
pp
f
24
pp
= 90 (160)
f
29

34
♩= 80 (90)
3
p
mf
37
3
3
f
pp
f
41
pp
f
p
f
p
f
44
p cantabile

47
cresc.
mf
50
8va
f
p
mf
54
p
cresc.
mf
f
58
mf
cresc.
3
3
3

63
poco meno mosso
ffmarcato
66
p
accel.
cresc.
69
8va
f
72
♩= 90 (160)
f

75
78
f
81
♩= 80 (90)
p
f
83

Sonata dall'Paradiso:

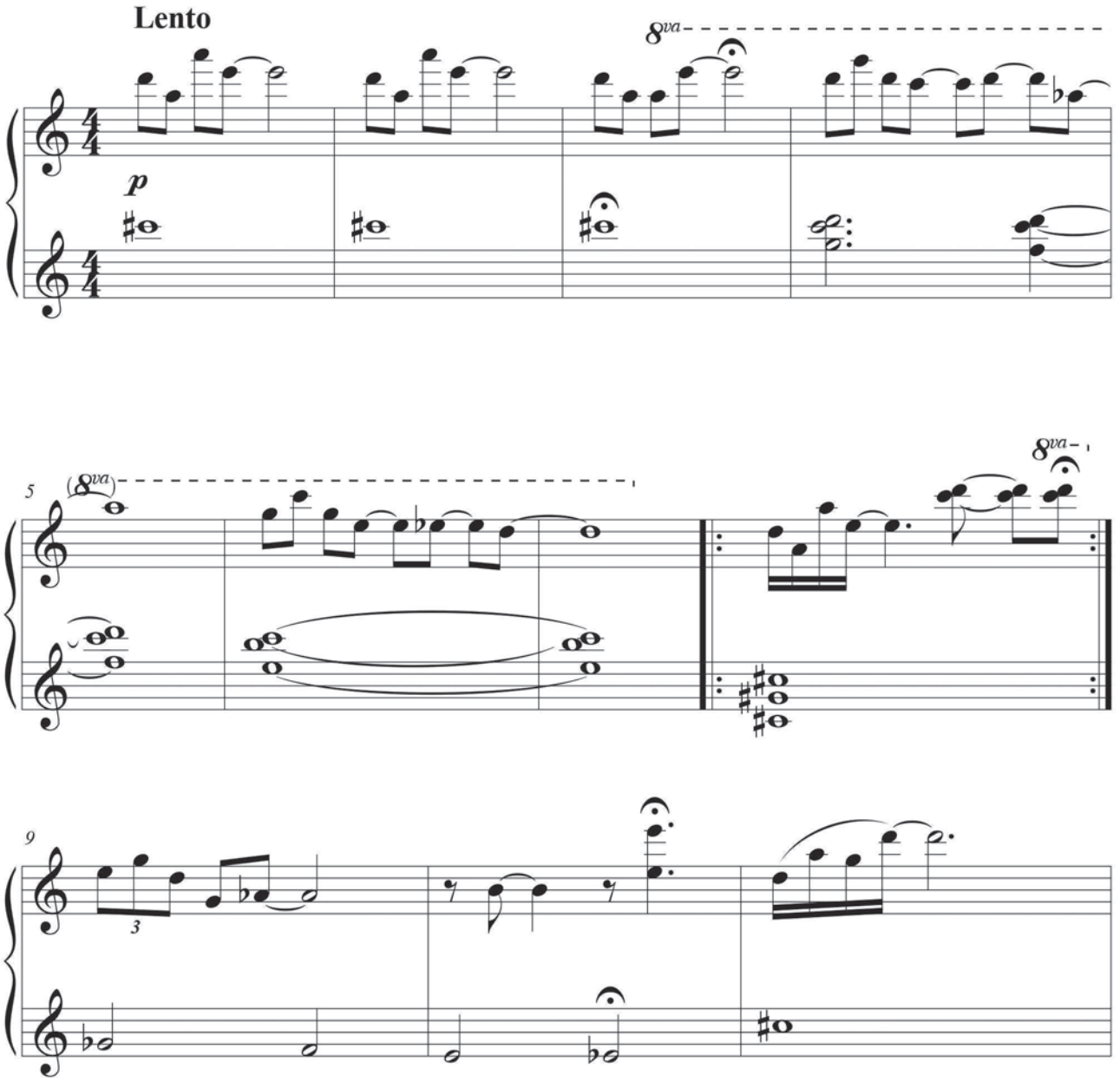
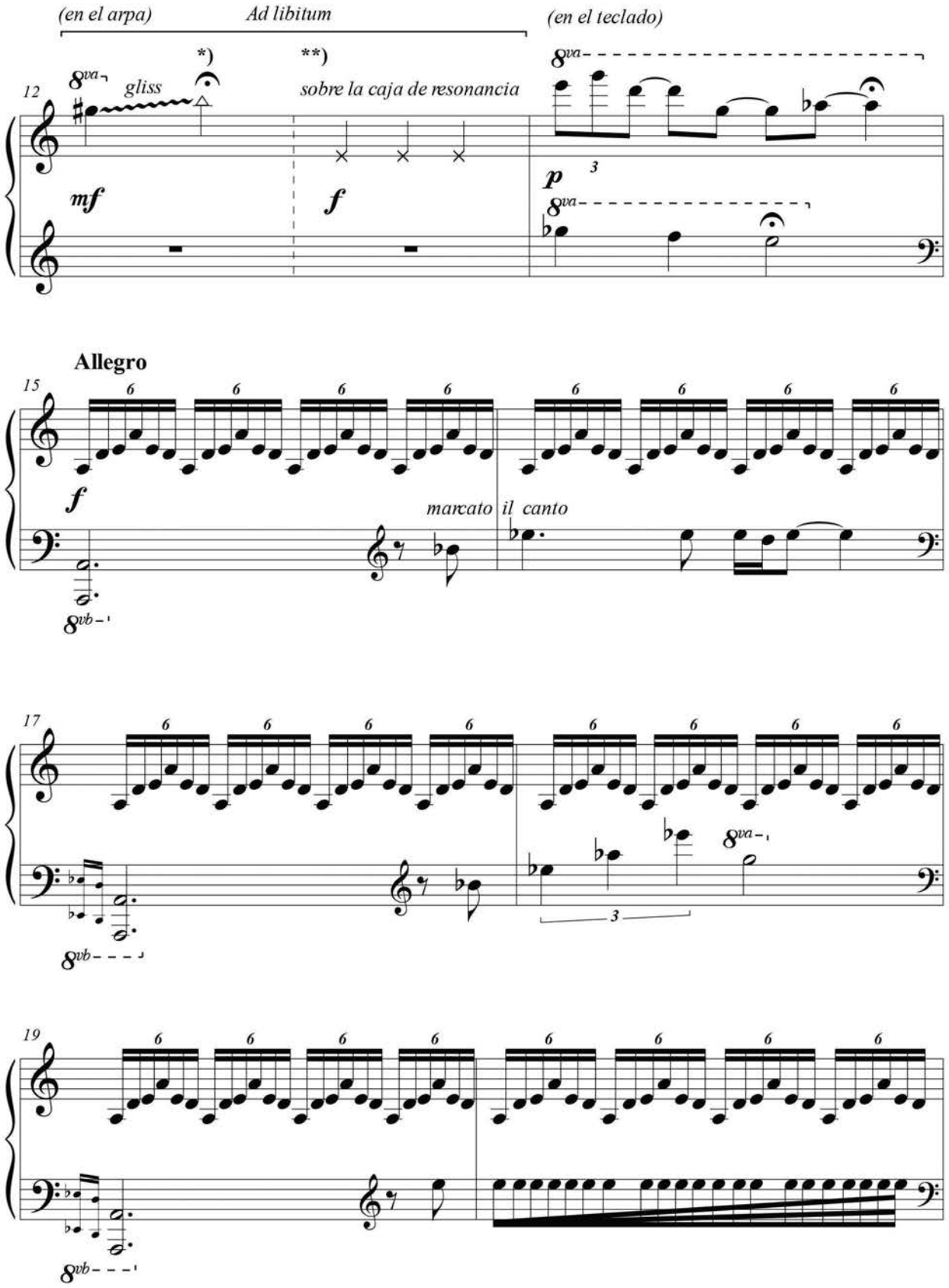
I. Lento. Allegro

Sonata dall´Paradiso

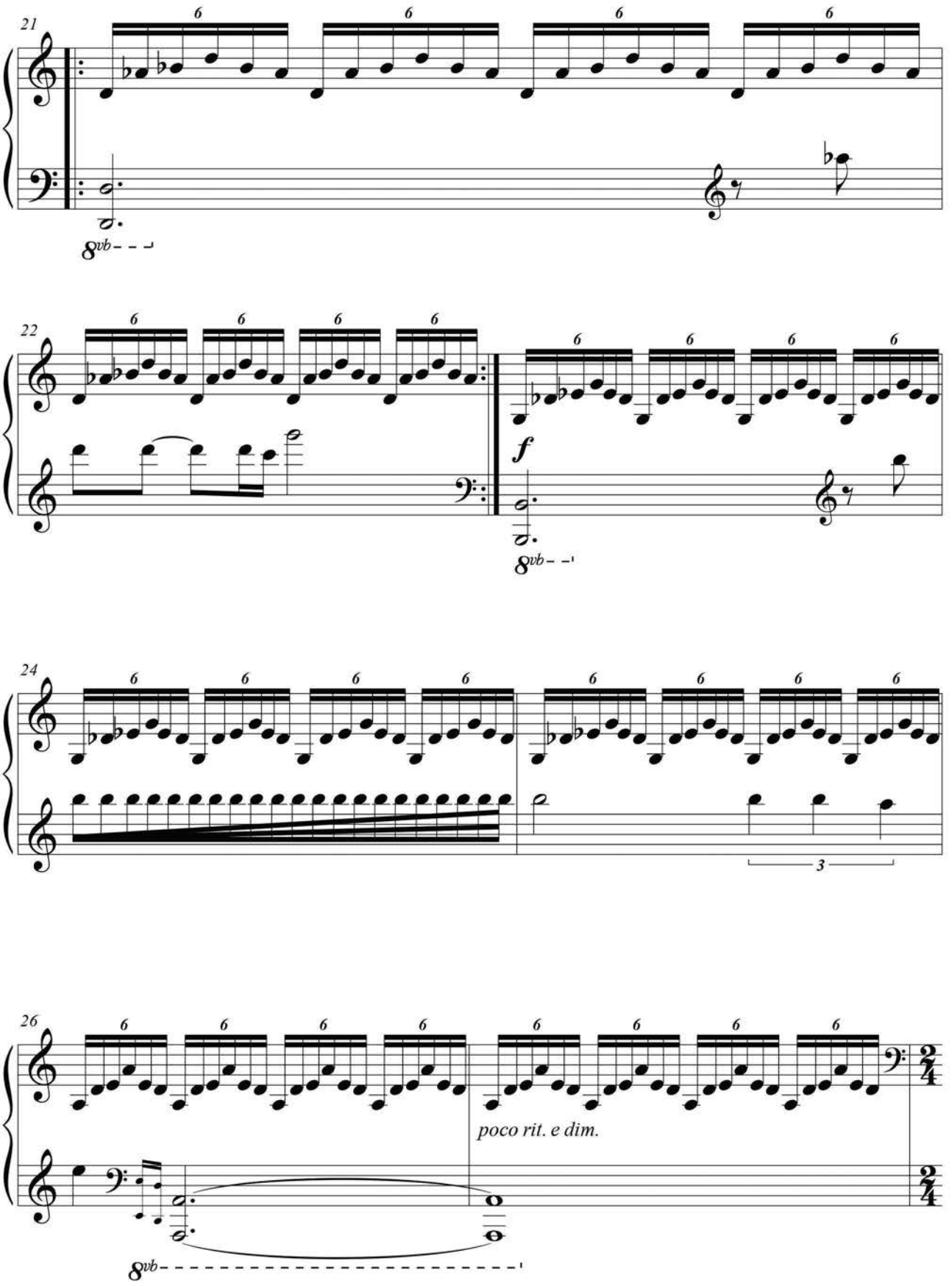
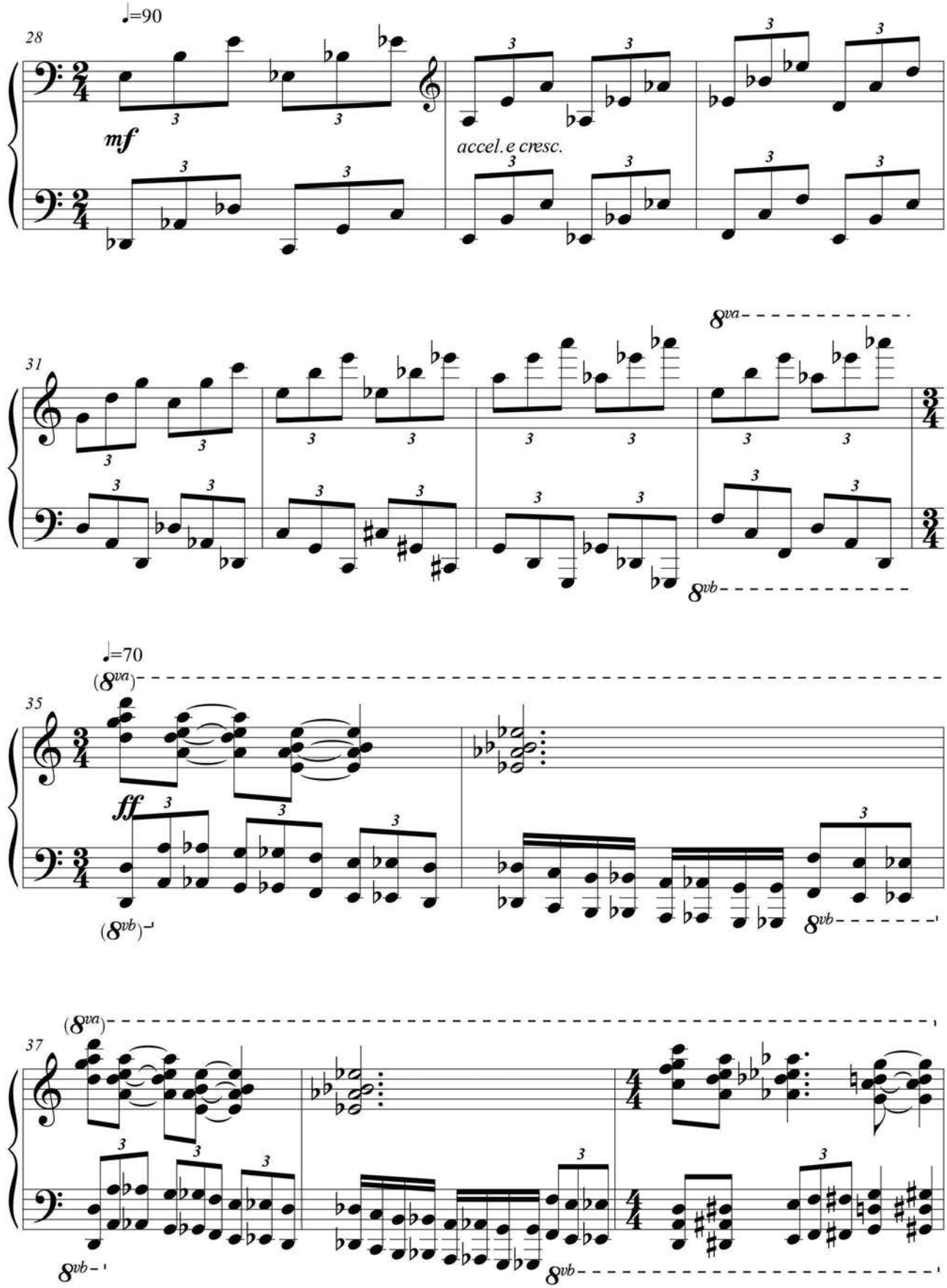
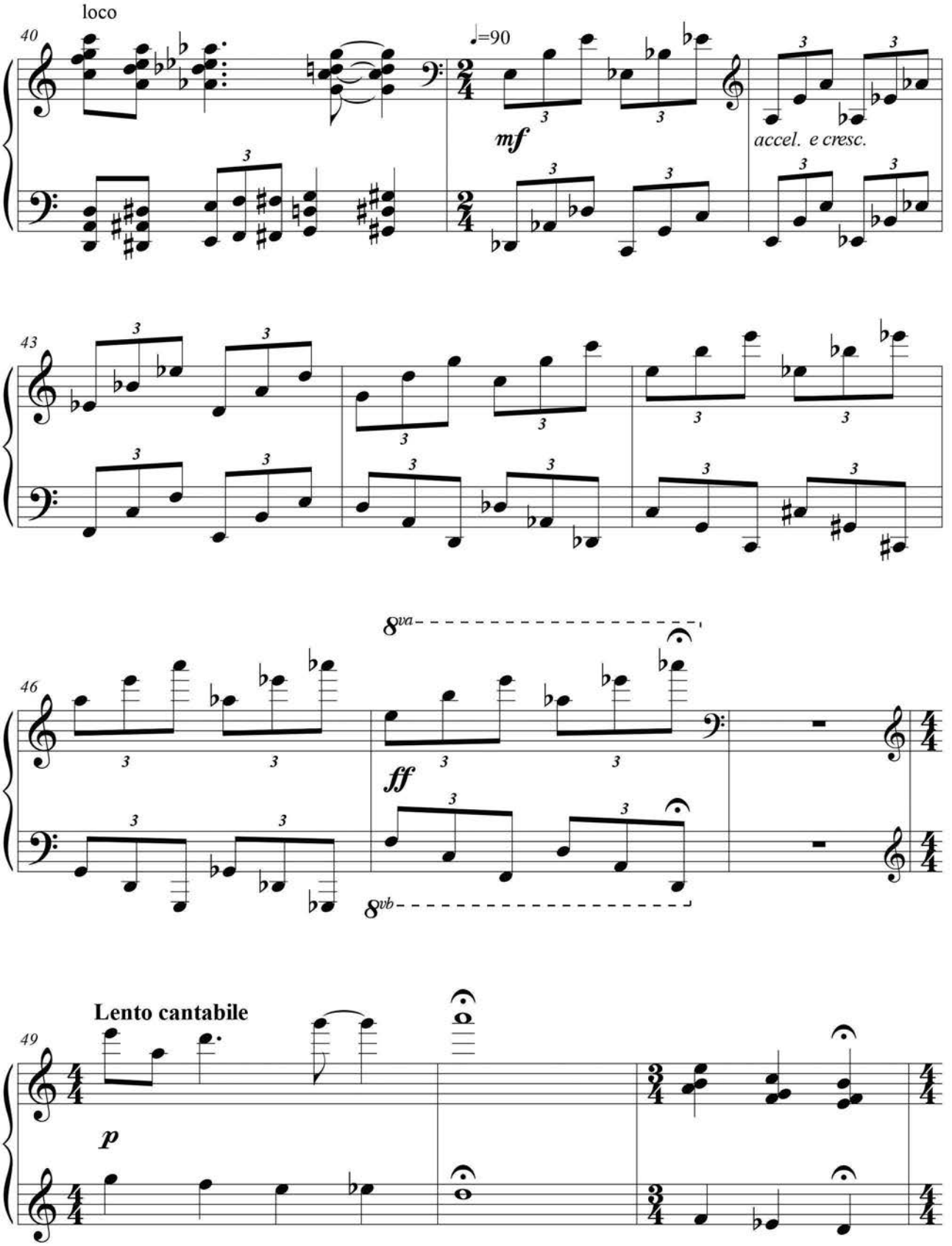
A Manuel Matarrita, con todo mi afecto y cariño.

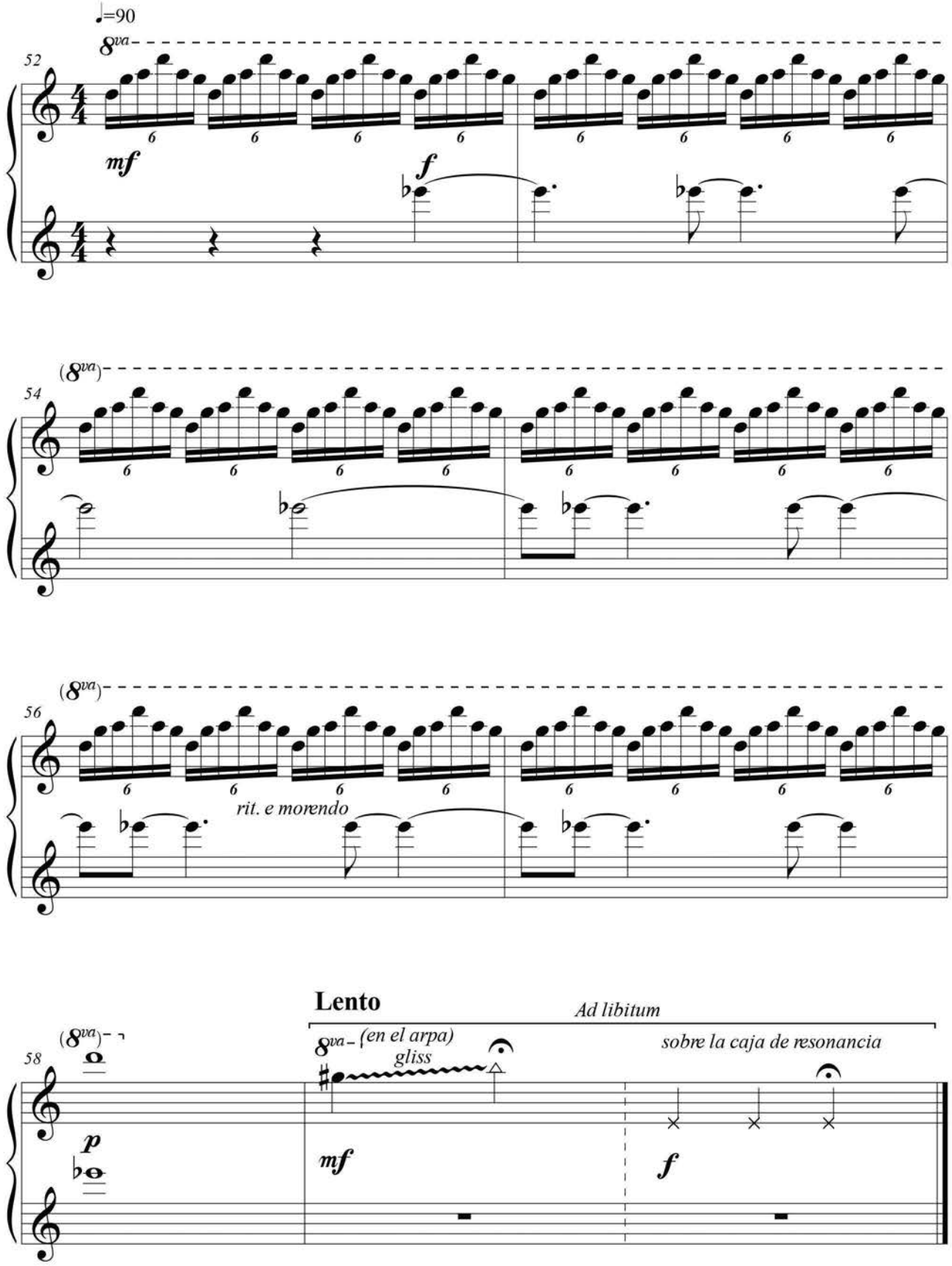
I

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

Marvin Camacho

Edición: Leonardo Gell | Digitalización: Diego Castillo

*) Hacia el sonido más agudo posible.

***)* Golpear la caja de resonancia con el puño cerrado.

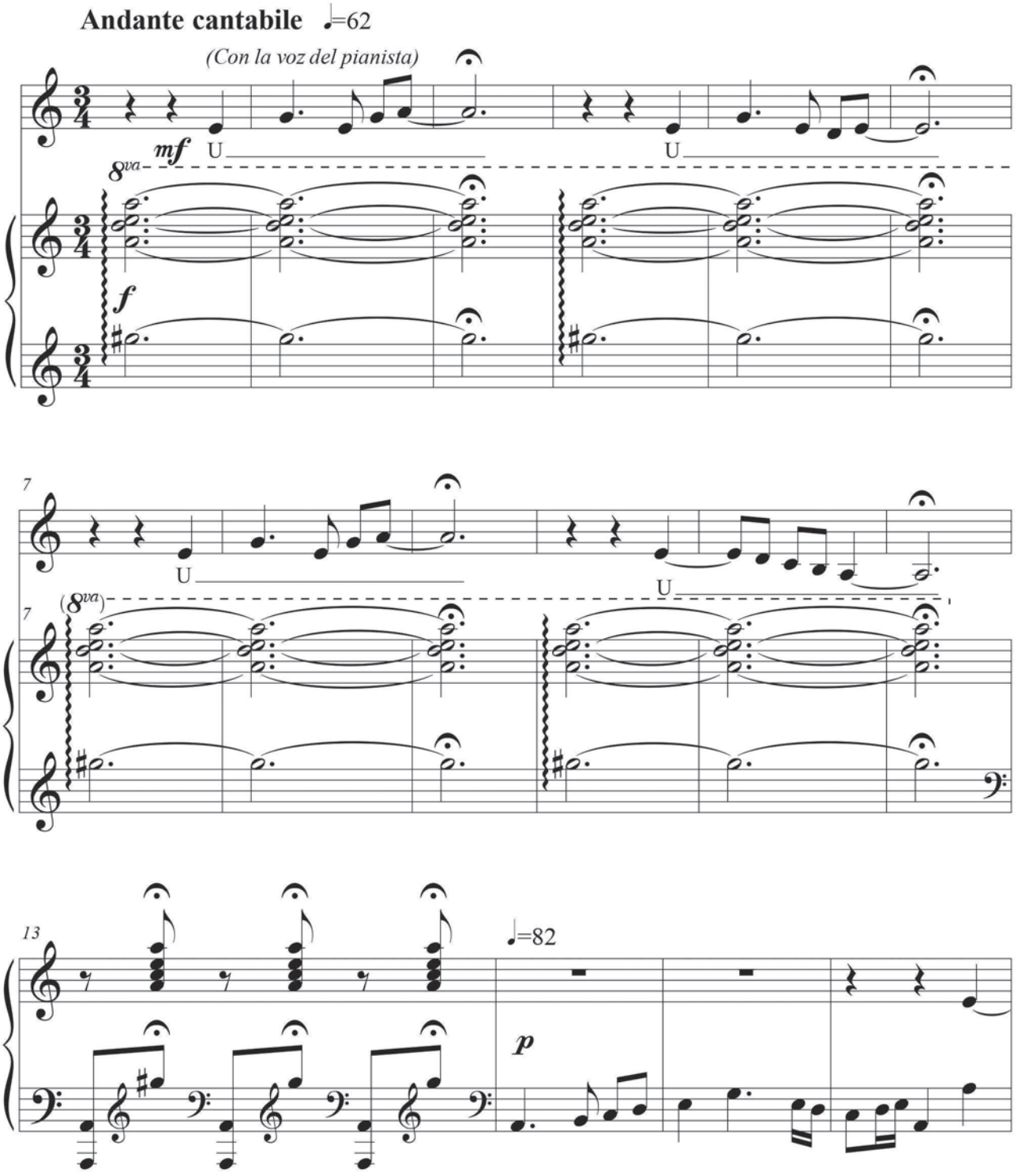
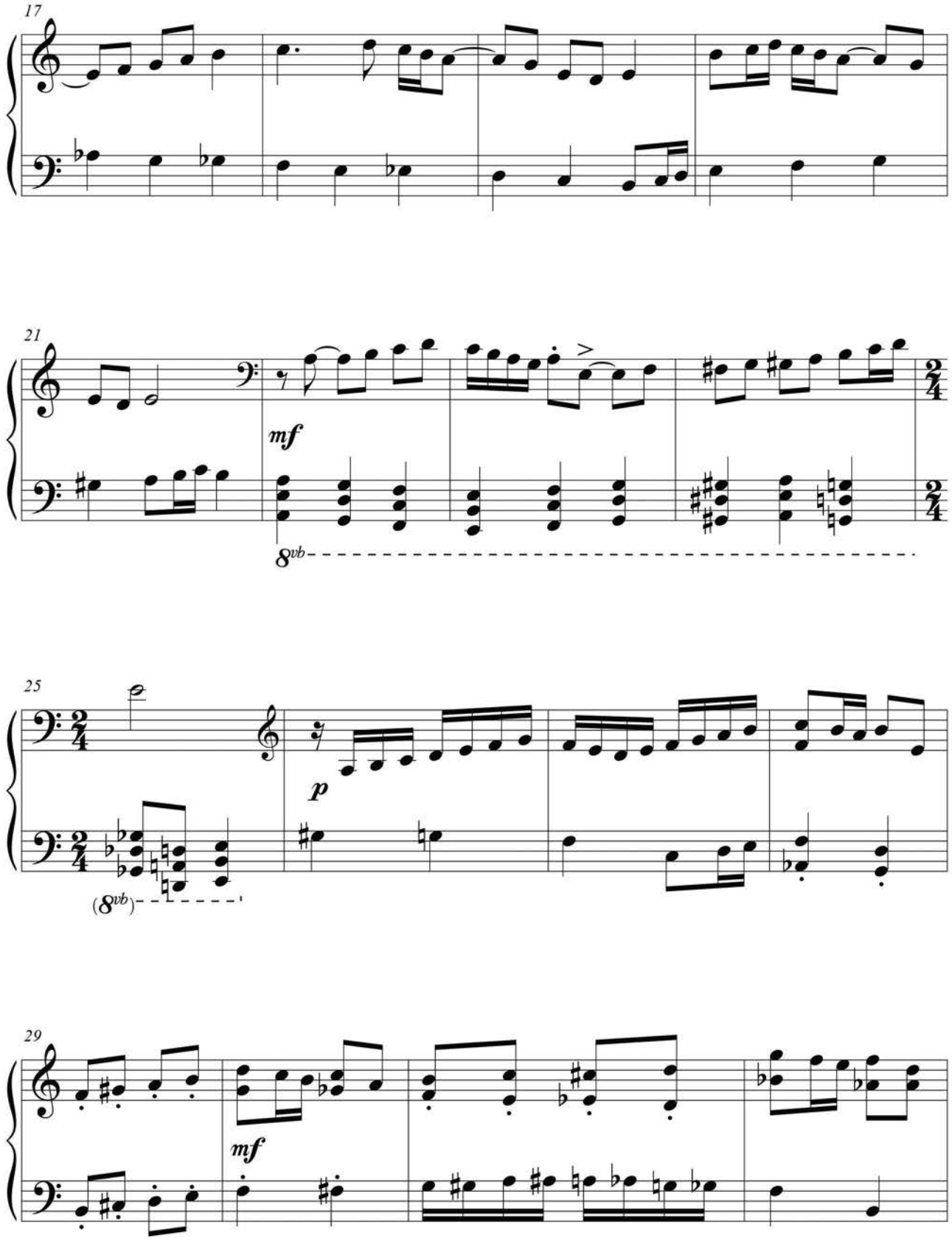
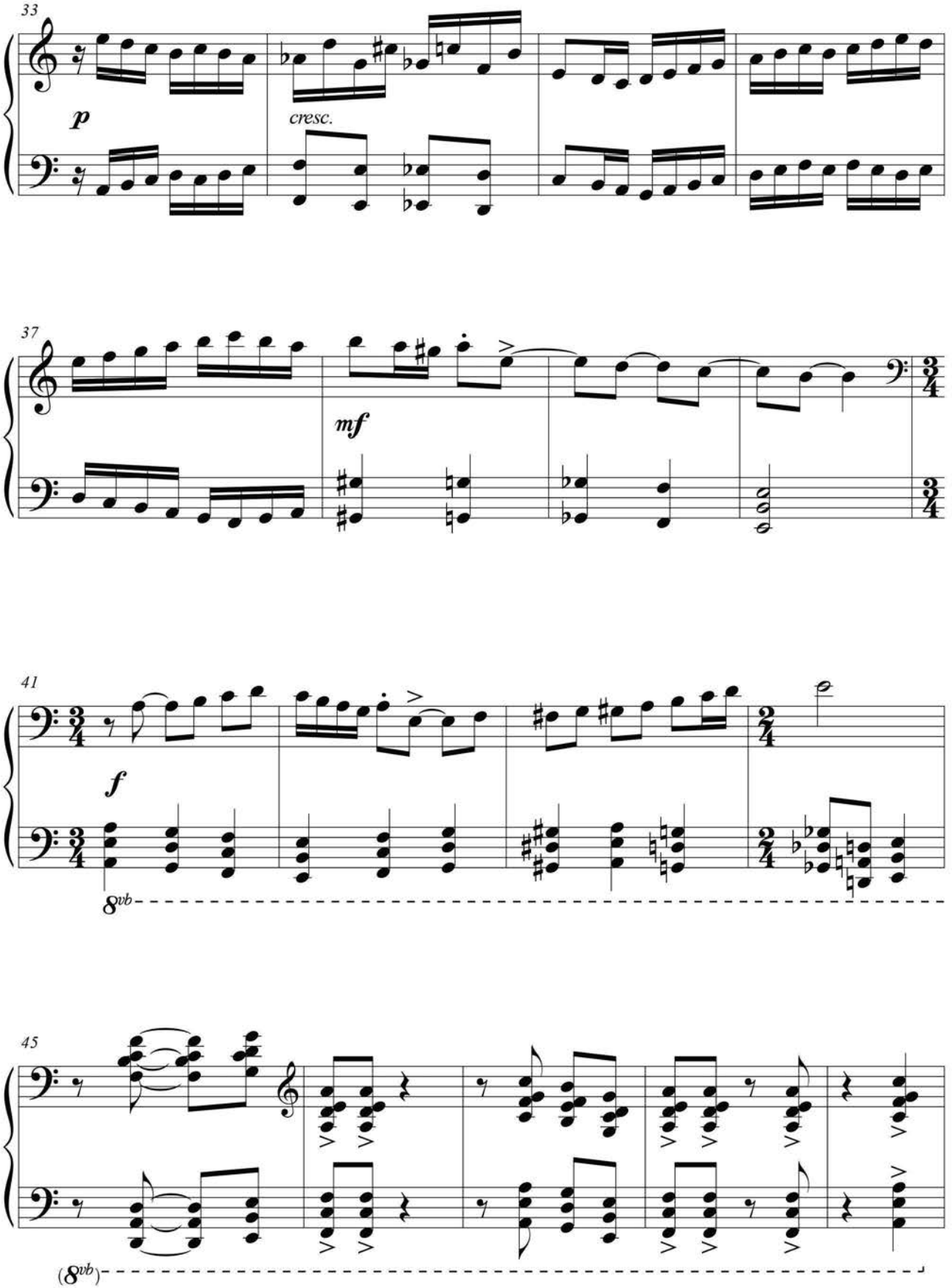
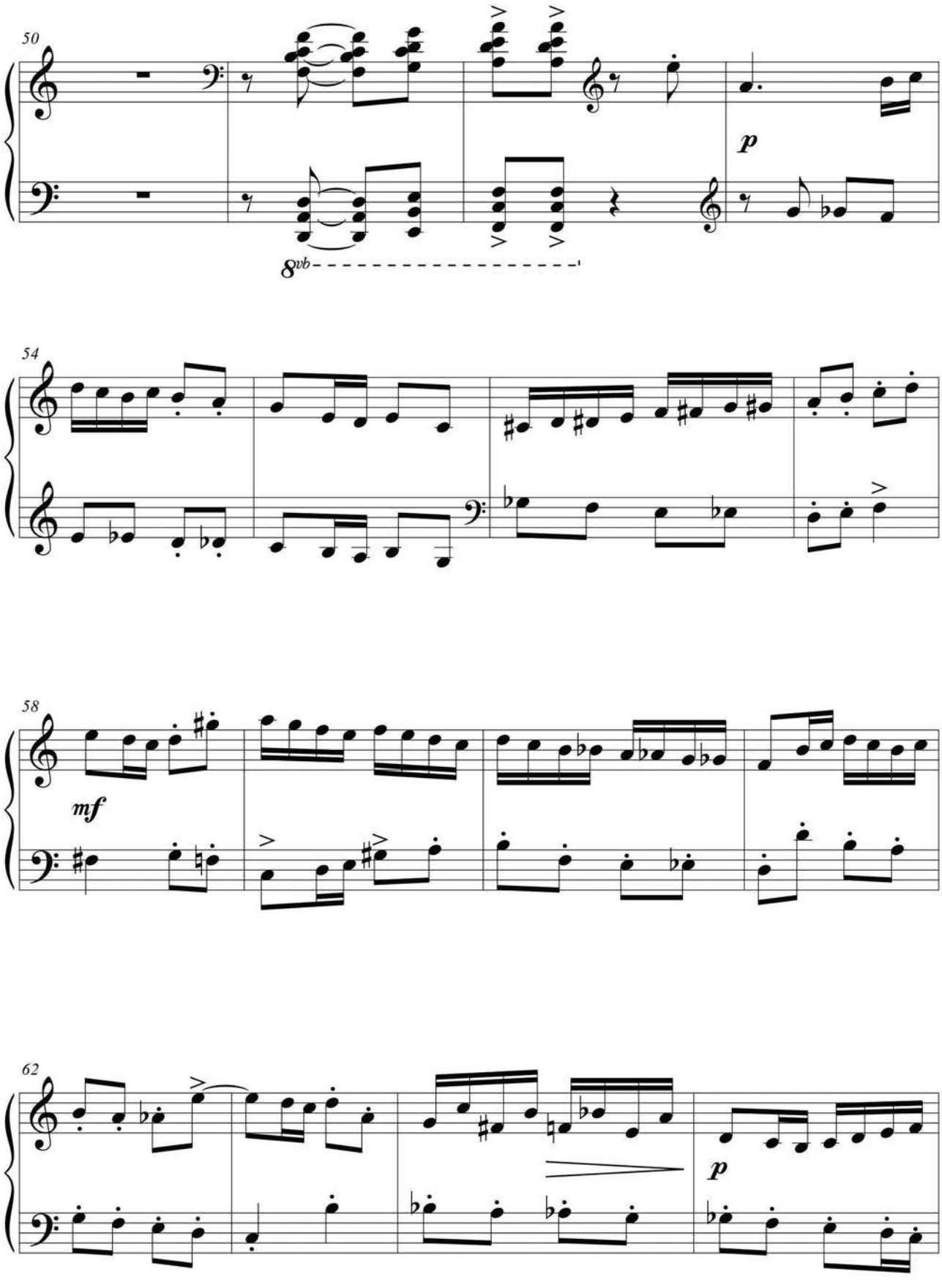
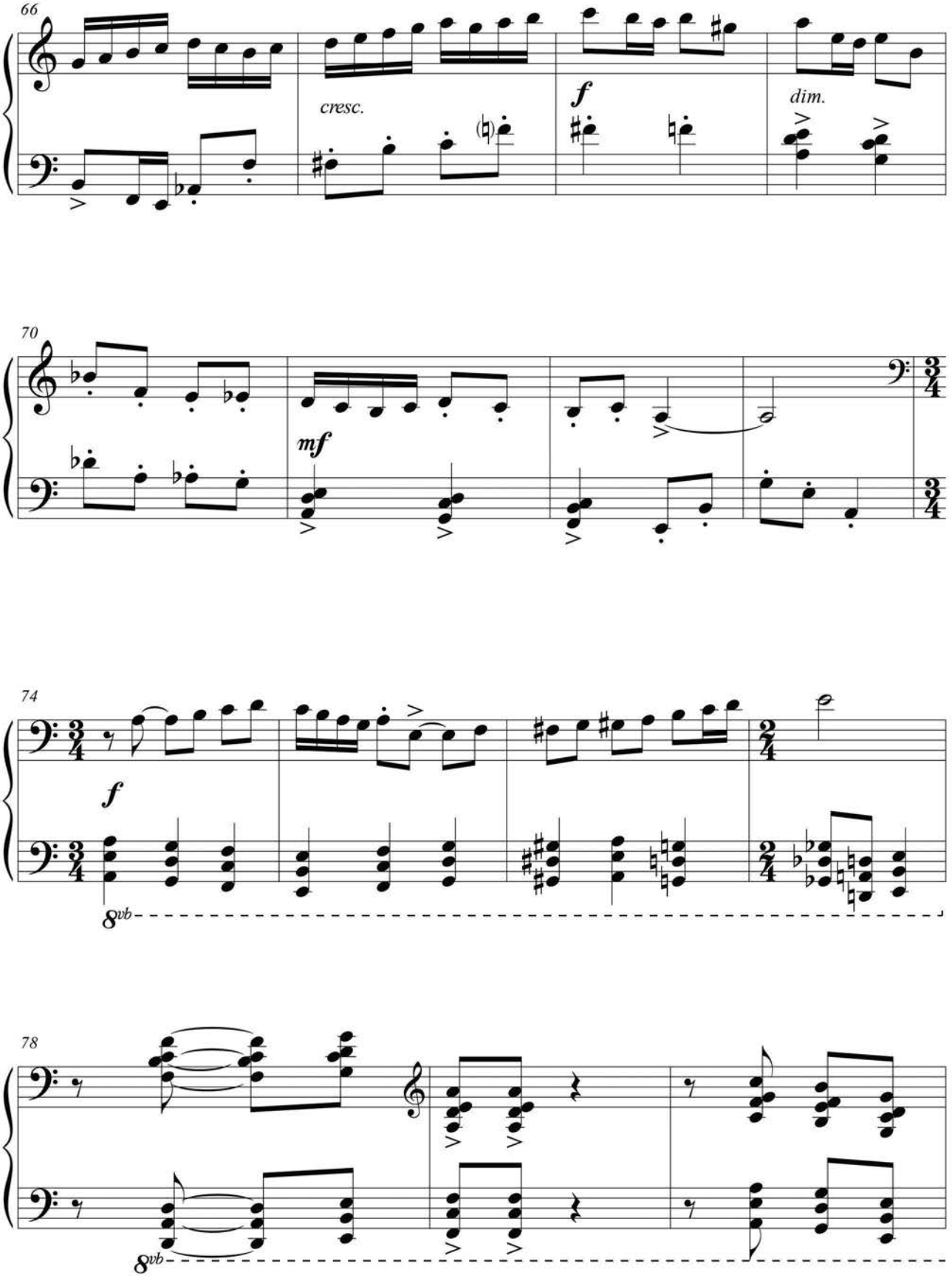
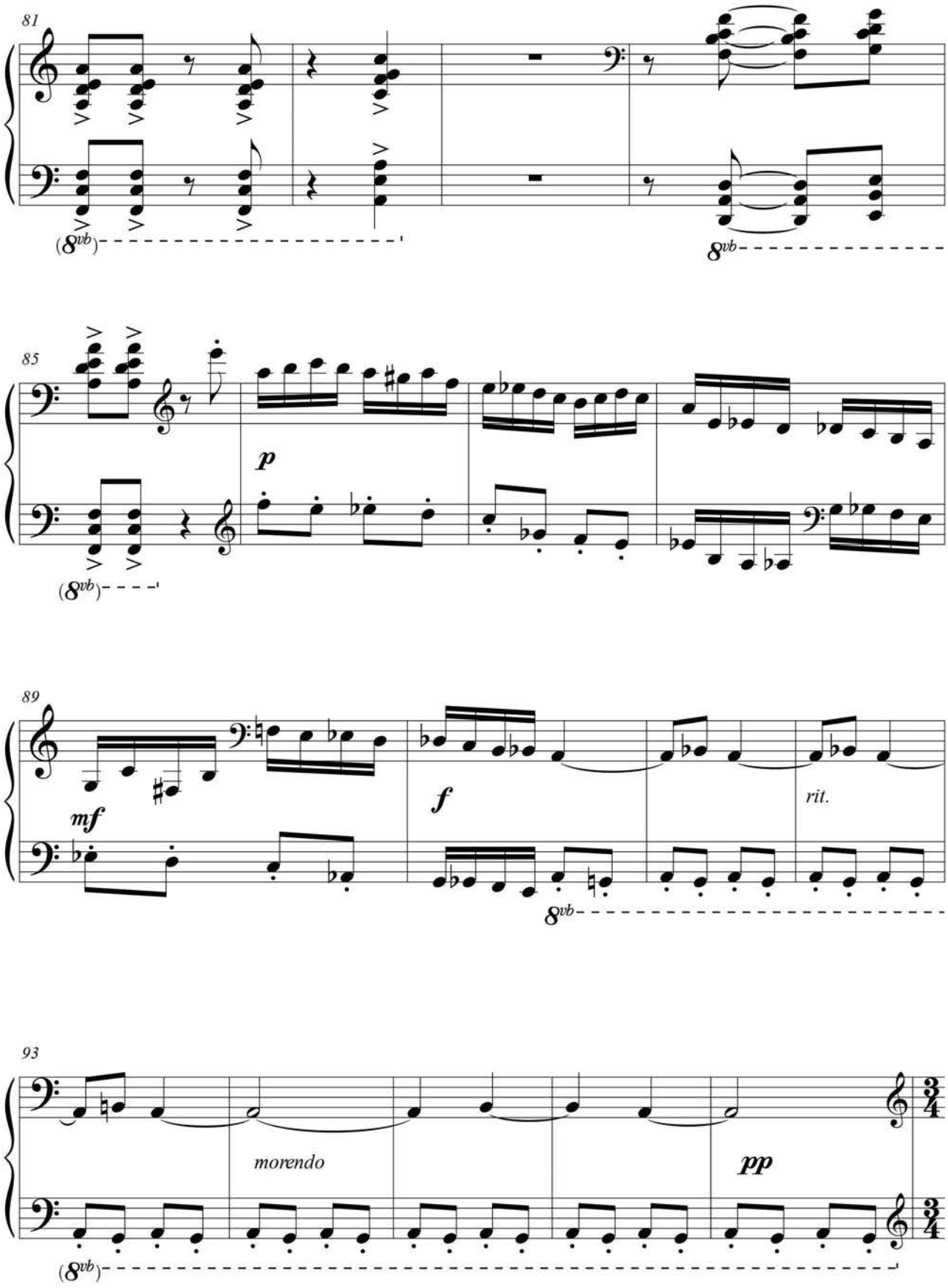

21
6
8vb
22
f
24
3
26
poco rit. e dim.
8vb

♩=90
28
mf
accel.e cresc.
8va
31
8vb
♩=70
(8va)
35
ff
(8vb)
8vb
(8va)
37
8vb
8vb

loco
40
♩=90
mf
accel. e cresc.
43
8va
46
ff
8vb
Lento cantabile
49
p

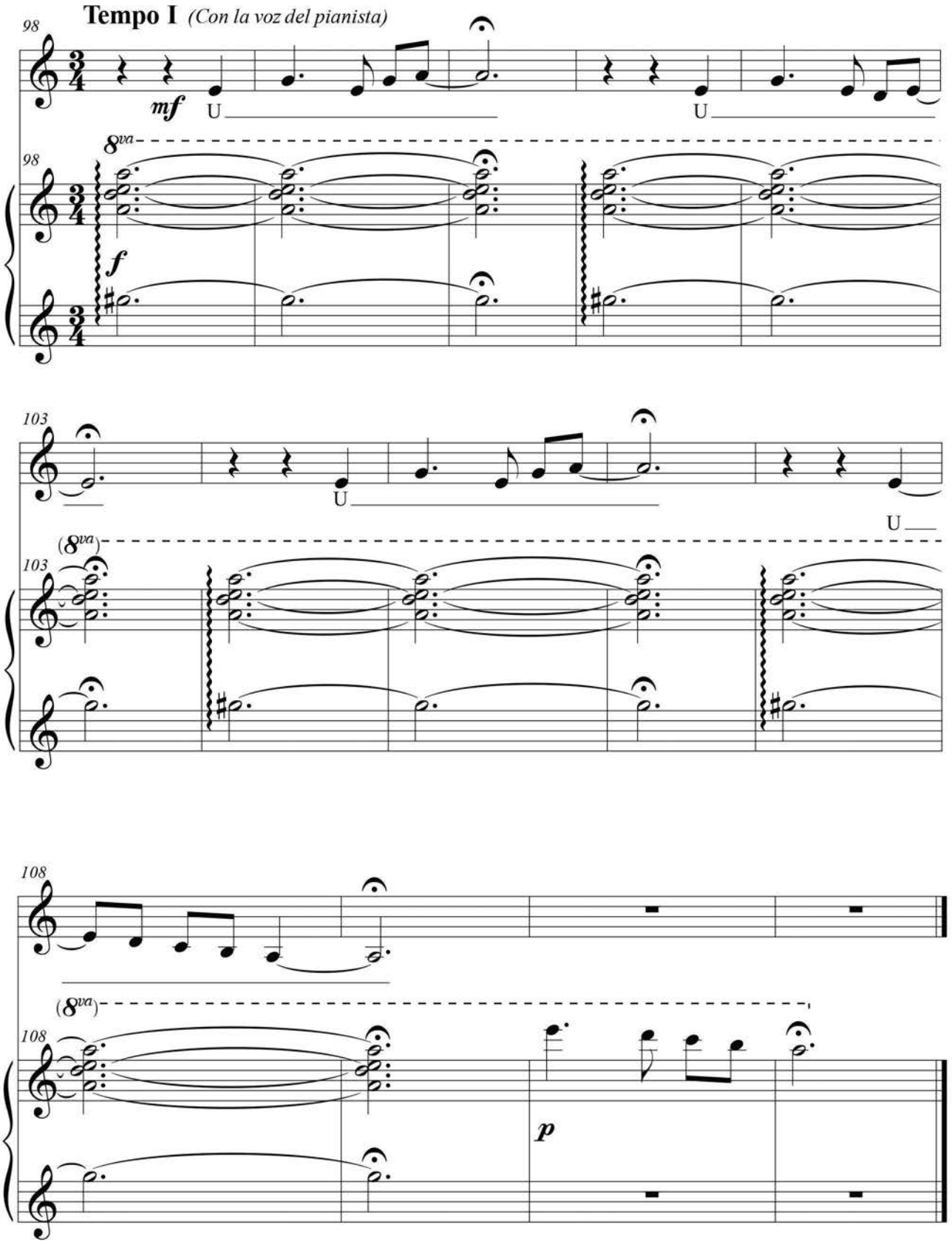

♩=90
8va
52
mf
f
(8va)
54
(8va)
56
rit. e morendo
Lento
Ad libitum
(8va)
58
p
8va – (en el arpa)
gliss
mf
sobre la caja de resonancia
f

Sonata dall'Paradiso:

II. Andante cantabile

II

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

17
21
mf
8vb
25
p
(8vb)
29
mf

33
p
cresc.
37
mf
41
f
8vb
45
(8vb)

50
8vb
p
54
58
mf
62
p

66
cresc.
f
dim.
70
mf
74
f
8vb
78
8vb

81
(8vb)
8vb
85
p
(8vb)
89
mf
f
rit.
8vb
93
morendo
pp
(8vb)


Tempo I (Con la voz del pianista)
98
mf
U
U
8va
98
f
103
U
U
(8va)
103
108
(8va)
108
p

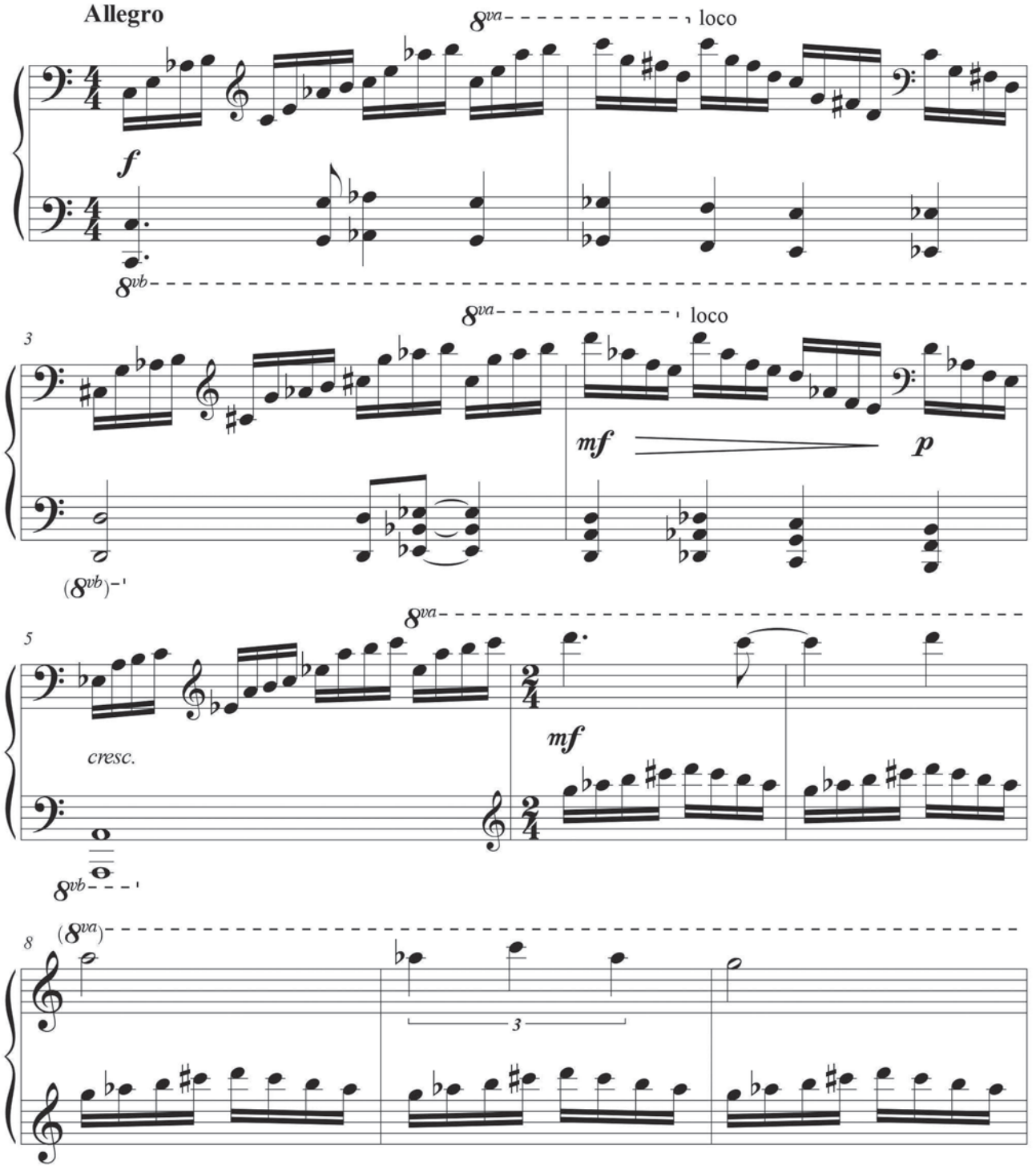
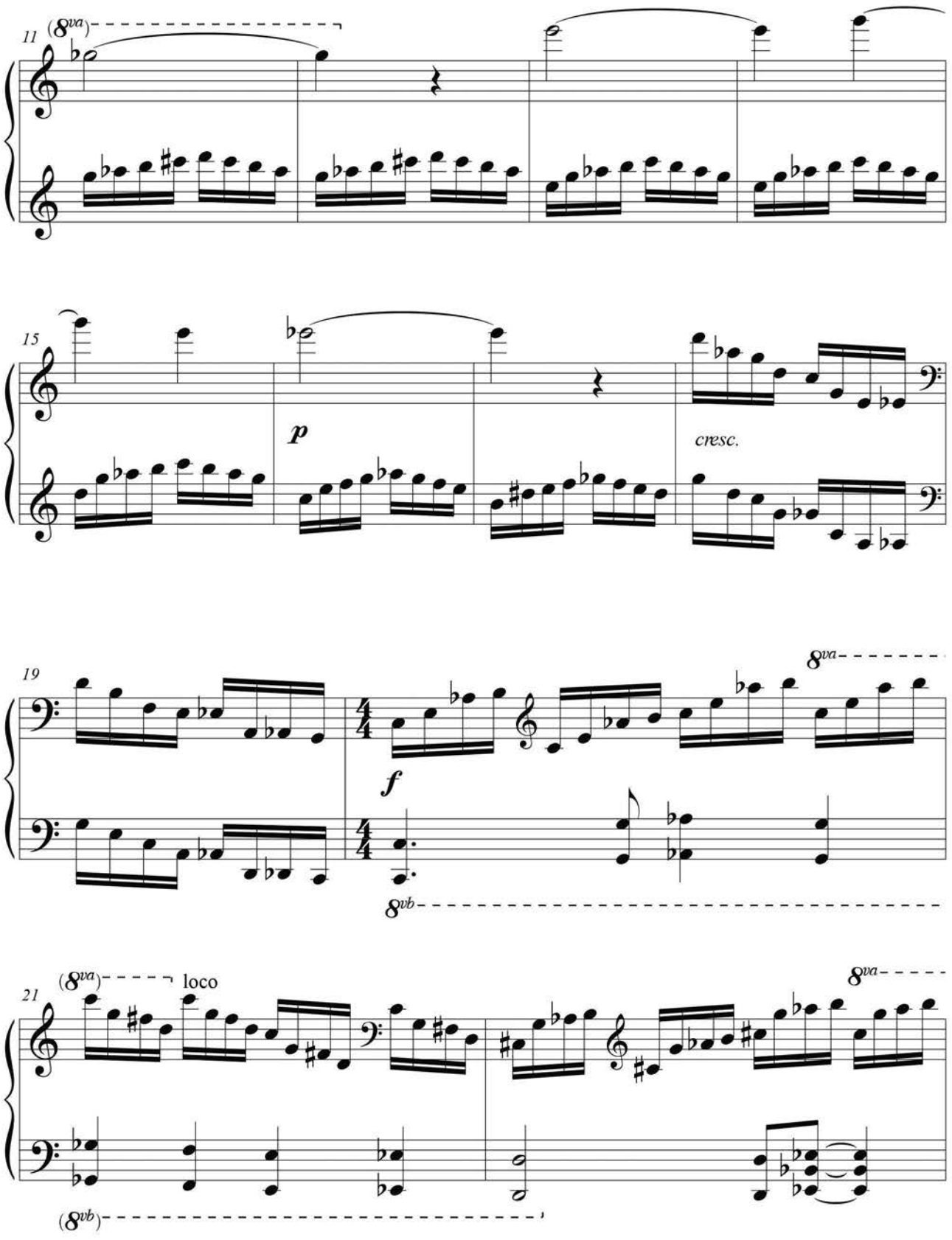
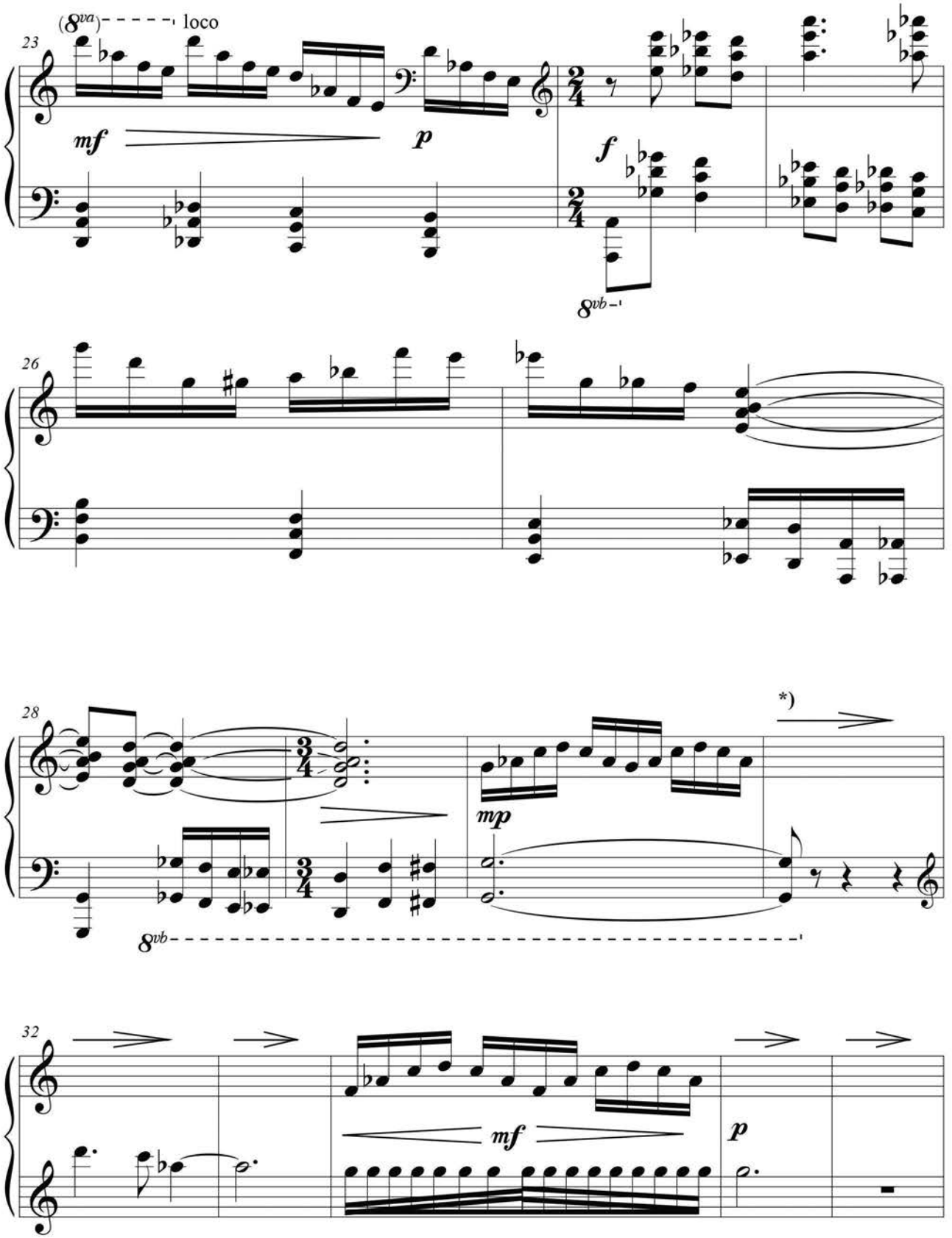
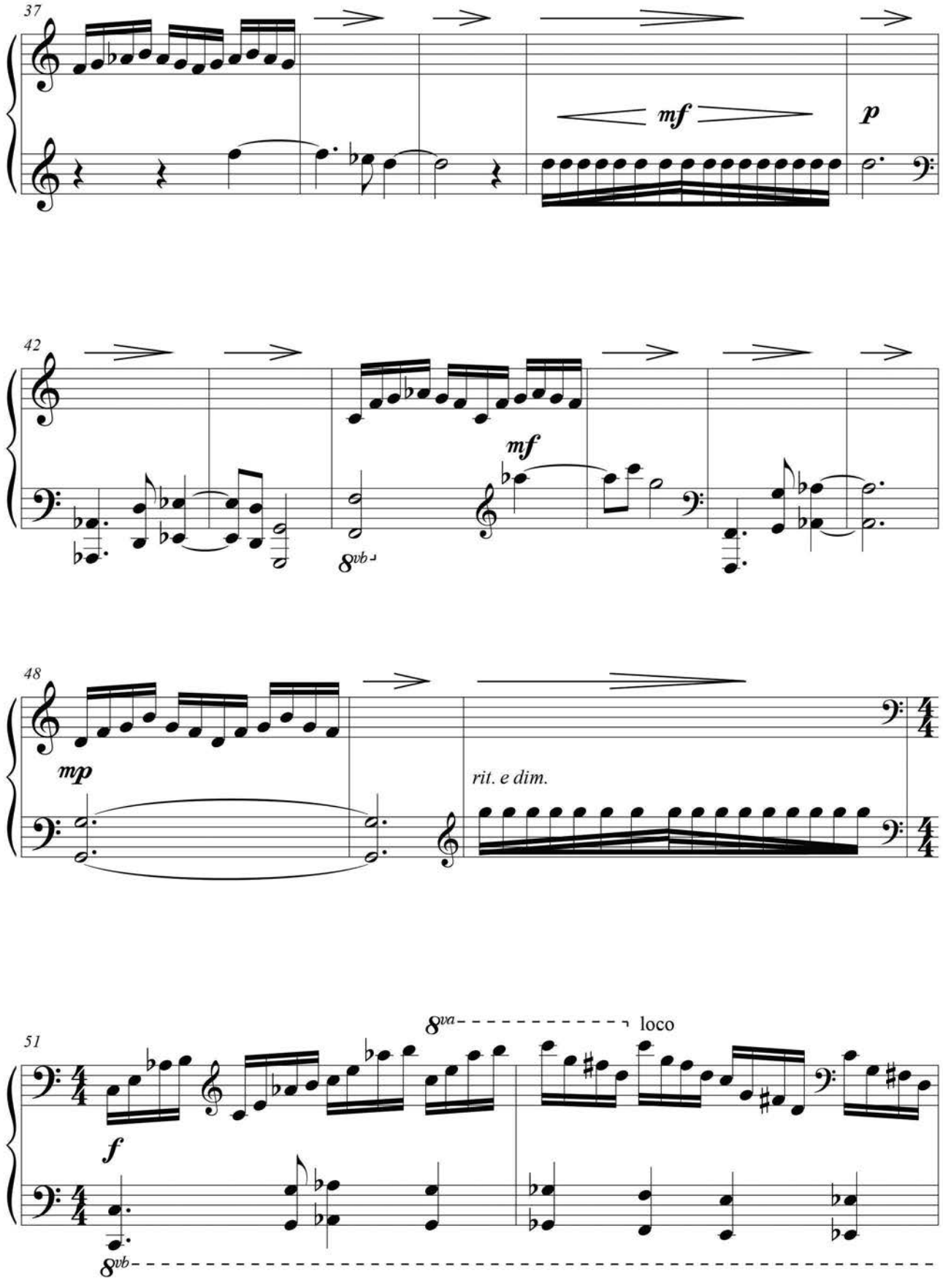
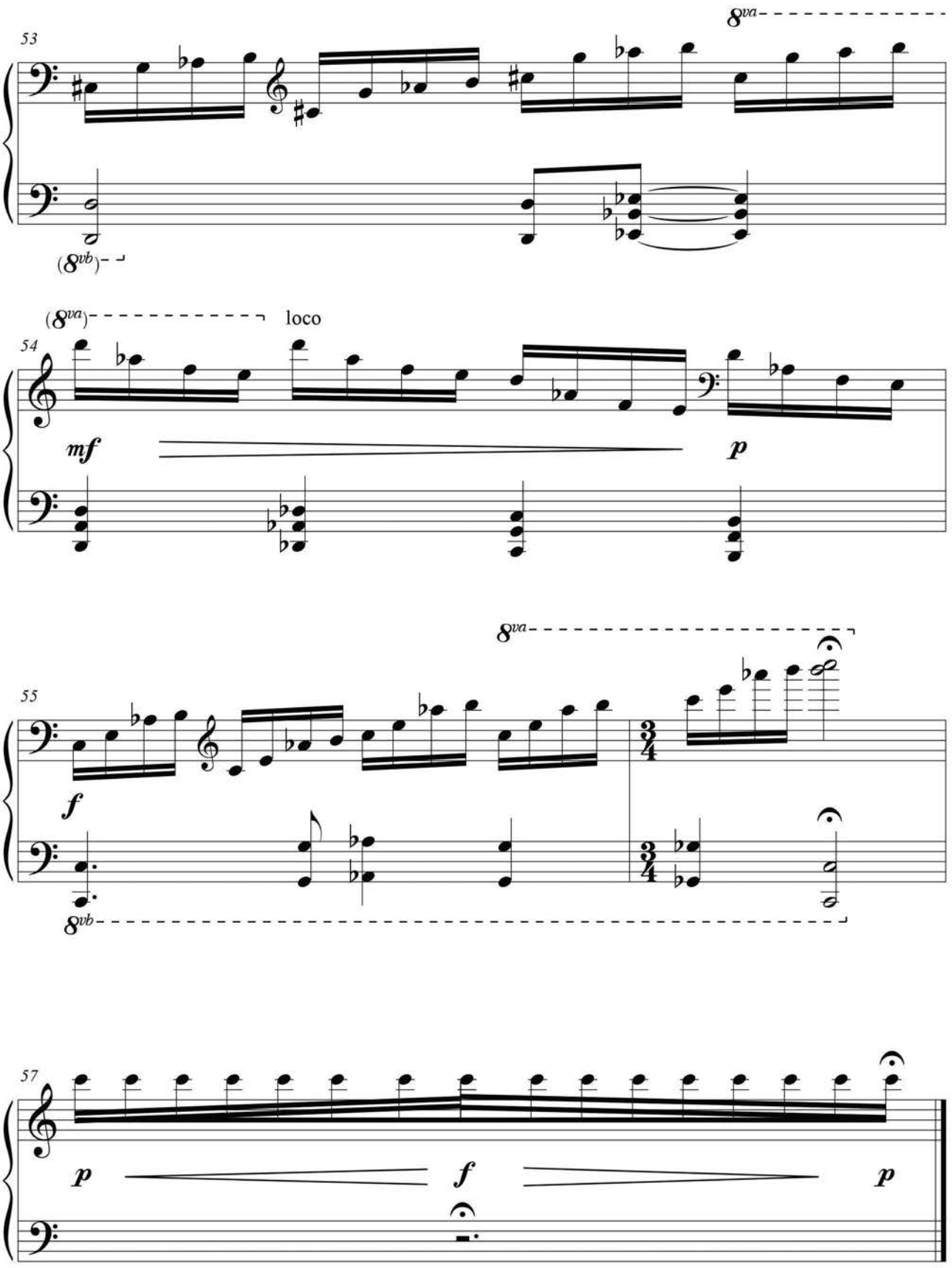
Sonata dall'Paradiso:

III. Allegro

III

"Encuentro con Beatriz"

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

Canto XXIII

11
(8va)
15
p
cresc.
19
8va
f
8vb
21
(8va)
loco
8va
(8vb)

*) Repetir libremente el diseño de la mano derecha del compás anterior.

37
mf
p
42
mf
8vb
48
mp
rit. e dim.
51
8va
loco
f
8vb

53
8va
(8vb)
(8va)
loco
54
mf
p
55
8va
f
8vb
57
p
f
p

Conclusiones

La edición crítica de la partitura de las *Tres Sonatas Dantescas* de Marvin Camacho permitió realizar varios aportes: homogeneizar los títulos de las tres sonatas, ya que cada manuscrito las denominaba de forma diferente; añadir la dedicatoria a cada obra; incluir los textos literarios de la *Divina Comedia* en los cuales se basó Camacho para escribir cada movimiento, expuestos por él solamente en los manuscritos del primer y segundo movimiento de la *Sonata dall'Inferno*; incluir las indicaciones de *tempo*-carácter para cada movimiento; realizar una edición interpretativa, donde propuse articulaciones, dinámicas y agógicas, así como esclarecer la numeración general por compases de algunos movimientos mediante la eliminación de dobles barras de repetición en pasajes de reiteración impar de un mismo material.

Por lo anterior, las partituras obtenidas ofrecen a los pianistas un documento enriquecido en cuanto a aspectos interpretativos se refiere. Así, los futuros ejecutantes del ciclo dantesco se harán menos preguntas a la hora de abordar la ejecución de estas sonatas. Consciente de la pluralidad temática que genera una obra *poiética* como esta, considero que otras líneas de investigación podrían estar dirigidas a desentrañar la relación semiótica y simbólica entre la obra literaria de Alighieri y las partituras de Camacho; así como también ahondar en la auralidad compositiva que generan las representaciones públicas de las sonatas, teniendo como referentes a los actuales estudios de *performances*.

Anexos

1. Biografía del compositor Marvin Camacho

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

Su obra compositiva ha sido reconocida con diversos lauros: Premio Nacional de las Artes (1984), por su *Meditación Bribrí* para contrabajo solo; Premio Nacional en Composición Aquileo Echeverría (2007), por su *Sinfonía No. 2 Humanidades*; Premio ACAM[7] (2010), por su *Sonata dall'Inferno* para piano; Premio Nacional en Composición Aquileo Echeverría (2012), por su *Concierto No. 1 Iniciático* para piano y orquesta; y Premio ACAM (2016), por su *Salmo No. 1: De la sabiduría del Rey Salomón* para orquesta.

Gran parte de su catálogo autoral se ha apreciado en países de América, Europa y Asia, incluso, en el Carnegie Hall de Nueva York y el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México. Algunas de sus obras se han grabado en la serie *Memoria Musical Costarricense Vols. I, II y III* (UCR); CD *Disparate y locura* (Universidad Nacional Autónoma de México-UCR); CD *Reflexiones de Don Quijote* (Universidad Autónoma de Madrid); CD *Caminos*, *Tiempos* y *Abstracto* (Orquesta Sinfónica de Heredia); CD *Nosotros-Música de Cámara Costarricense* (UCR); CD *Tango* (Vincent Gnojek); CD *Lega-dos* (Dúo Caggiano); CD *Emociones del alma* (The Wagner Trio); CD *Dúo appassionato. Piano a cuatro manos* (Dúo Appassionato); y CD *SOLOSH* (Orquesta Sinfónica de Heredia), nominado al Premio Grammy Latino 2019 en la categoría Mejor álbum de música clásica.

7 ACAM: Asociación de Compositores y Autores Musicales de Costa Rica.

Su primer disco monográfico, *Rituales y leyendas*, fue publicado en 2012 y recoge obras para diversas formaciones, interpretadas por músicos de varios países. En 2013, fue presentado su segundo monográfico, el álbum doble *Salmos cotidianos*, con una selección de su obra sinfónica y sinfónico-coral. En 2015, salió a la luz *Las memorias de Sibö*, un disco-libro que recrea la mitología indígena costarricense con interpretaciones del Quinteto de Maderas Kaltak y la narración del propio Camacho. Su más reciente disco, *Piano ritual*, es interpretado por Leonardo Gell y obtuvo nominaciones a los premios Cubadisco 2017 y ACAM 2018. Además, se presentó en Costa Rica, Cuba, El Salvador, Panamá, España y Lituania.

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

En 2012, Camacho donó alrededor de cincuenta partituras de su catálogo al Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, hasta ese momento había sido el único compositor latinoamericano en resguardar su obra en esa prestigiosa institución. Asimismo, en noviembre de 2015, realizó la entrega oficial de todos sus manuscritos al Archivo Histórico Musical de la UCR, con ello se convirtió en el primer compositor costarricense en ofrecer en calidad de custodia su patrimonio original a dicha institución. En 2019, la Editorial de la UCR publicó

el libro *Canciones para voz y piano de Marvin Camacho Villega*s (editores: Ernesto Rodríguez y Diego Castillo).

Su obra *De bosquejos y diabluras* le fue comisionada como obra impuesta en la categoría avanzada del VIII Concurso Internacional de Piano María Clara Cullell (Costa Rica, 2015). Por su parte, *Tres sonatas dantescas*, *Quijotada No. 3*, *Nocturno* y *De bosquejos y diabluras* han sido seleccionadas como obras impuestas en tres ediciones del Concurso Internacional de Piano La música del siglo (Lituania 2014 y 2018, Costa Rica 2016).

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

Actualmente es profesor Catedrático de la Universidad de Costa Rica, donde funge como coordinador de la Sección de Arte y del Programa de Cursos Libres y Extensión Docente de la Escuela de Estudios Generales, y profesor de la Etapa Básica de Música de la sede del Atlántico. Entre 2015 y 2017, fungió como presidente de la Asociación Sinfónica de Heredia, y en 2017, fue designado como Miembro de Número del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte. Ha sido reconocido, además, con las distinciones Hijo Predilecto de los cantones de Turrialba y Barva.

2. Grabación discográfica de las *Tres Sonatas Dantescas*

Este anexo es de vital importancia en mi investigación, ya que constituye el resultado sonoro de un proceso de estudio teórico/práctico sistematizado. De igual forma, es el registro fonográfico –y por ende, demostrativo–

de mi objetivo principal: realizar una propuesta interpretativa del ciclo dantesco de Camacho.

La grabación de las obras se llevó a cabo en la Sala María Clara Cullell de la Escuela de Artes Musicales de la UCR: *Sonata dall'Inferno* (1 de mayo de 2015), *Sonata dall'Purgatorio* y *Sonata dall'Paradiso* (16 de julio de 2016). Dicha grabación fue publicada en el álbum *Piano ritual*, cuarto monográfico de Camacho, presentado hasta el momento en el Foyer del Teatro Nacional de Costa Rica (29 de octubre de 2016), la Basílica Menor del Convento de San Francisco de Asís, La Habana (14 de enero de 2017), el Centro Nacional de Artes de El Salvador (17 de febrero de 2018), la Universidad de Panamá (26 de julio de 2018), la Universidad Autónoma de Madrid (22 de noviembre de 2018) y la Escuela Nacional de Arte M. K. Čiurlionis, Lituania (29 de noviembre de 2018).

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

Referencias bibliográficas

Alighieri, D. (1960). *Divina Comedia*. Milano: RCS Rizzoli Libri S. P. A.

Alighieri, D. (2003). *Divina Comedia*. La Habana: Editorial Félix Varela.

Camacho, M. (2007a). Partitura digitalizada por Diego Castillo con anotaciones del compositor de la *Sonata dall'Inferno*. Archivo personal de Marvin Camacho.

Camacho, M. (2007b). Partitura manuscrita de la *Sonata dall'Inferno* (segundo y tercer movimientos). Archivo personal de Marvin Camacho.

Camacho, M. (2008). Viajes. Siete poemas caminando México. *Káñina XXXII*(2), 125-129.

Camacho, M. (2010a). Copia de la partitura manuscrita de la *Sonata dall'Purgatorio* (tercer movimiento). Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica.

Camacho, M. (2010b). Partitura digitalizada por Diego Castillo de la *Sonata dall'Purgatorio* (primer y segundo movimientos). Archivo personal de Marvin Camacho.

Camacho, M. (2012). Partitura manuscrita de la *Sonata dall'Paradiso*. Archivo personal de Marvin Camacho.

Campos, S. (2013a). Concierto iniciático: colonizando el canon. Semanario Universidad, 7 de agosto. Recuperado de https://semanariouniversidad.com/opinion/concierto-inicitico-colonizando-el-canon/. Consultado el 23 de febrero de 2016.

Campos, S. (2013b). Marvin Camacho: Salmos cotidianos en tiempos de incertidumbre. Semanario Universidad, 27 de diciembre. Recuperado de https://semanariouniversidad.com/opinion/marvin-camacho-salmos-cotidianos-en-tiempos-de-incertidumbre/. Consultado el 23 de febrero de 2016.

Campos, S. (2014a). ¿Arqueologías sonoras del presente? *Boletín Música de Casa de las Américas* (37), 27-43.

Campos, S. (2014b). *Herencias cervantinas en la música vocal iberoamericana. Poiésis de un imaginario cultural*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.

Campos, S. (2015). Pensar desde el 'sonido propio' memorias de 'lo indígena'. Notas al disco *Las memorias de Sibö*.

Campos, S. (2016). Notas al disco *Piano Ritual*.

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

Chatski, E., Vargas, M. y Vicente, T. (2012). *Música académica costarricense. Del presente al pasado cercano*. San José: Universidad de Costa Rica.

Clarke, E. (2006). Escuchar la interpretación. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, 217-229.

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

Davidson, J. (2006b). El lenguaje del cuerpo durante la interpretación. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, 173-182.

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

Gell, L. (2011). Video del tercer movimiento de la *Sonata dall'Inferno* de Marvin Camacho. Recuperado de https://www.youtube.com/watch-?v=Q_esAynLLN0. Consultado el 23 de febrero de 2017.

Gell, L. (2015). Entrevista al compositor Marvin Camacho: 25 de octubre.

Gell, L. (2016). Entrevista al compositor Marvin Camacho: 11 de junio.

Gell, L. (2016a). Video de la *Sonata dall'Inferno* de Marvin Camacho. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=8bliZgYpds4. Consultado el 23 de febrero de 2017.

Gell, L. (2016b). Video de la *Sonata dall'Paradiso* de Marvin Camacho. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=rj6KvZeVqz8. Consultado el 23 de febrero de 2017.

Gell, L. (2016c). Video de la *Sonata dall'Purgatorio* de Marvin Camacho. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=0L4QhQXdUJE. Consultado el 23 de febrero de 2017.

Ginastera, A. (1946). *Doce Preludios Americanos*. Nueva York: Carl Fischer.

Goodman, E. (2006). La interpretación en grupo. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, 183-198.

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

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

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

Lawson, C. (2006). La interpretación a través de la historia. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, 19-34.

Maconie, R. (2007). *La música como concepto*. Barcelona: Acantilado.

Mantel, G. (2007). *Interpretación. Del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial.

Marín, A. (2015). Compositor donó partituras a Archivo Histórico Musical de la UCR. Recuperado de http://www.ucr.ac.cr/noticias/2015/11/11/compositor-dono-partituras-a-archivo-historico-musical-de-la-ucr.html. Consultado el 20 de octubre de 2016.

Nommick, Y. (2005). La intertextualidad: un recurso fundamental en la creación musical del siglo XX. *Revista de Musicología 28*(1), 792-807.

Porras, J. P. (2012). Video arte *Los siete haikus*. Disco compacto *Rituales y leyendas*.

Porras, J. P. (2013). Documental *Salmos cotidianos*. Disco compacto *Salmos cotidianos*.

Reid, S. (2006). *Preparándose para interpretar*. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, 125-136.

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

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

Rumayor, K. (2013). ¿Editores de partituras en Cuba? *Revista Clave 15*(1), 16-20.

Sans, J. F. (2006). La edición crítica de música para piano en el contexto latinoamericano. *Boletín Música de Casa de las Américas* (17), 3-22.

Valentine, E. (2006). El miedo escénico. En *La interpretación musical*. Madrid: Alianza Editorial, 199-214.

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

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

Índice de ejemplos musicales

Ejemplo 1.
Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / compases 1-4 8

Ejemplo 2.
Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / compases 5-12 9

Ejemplo 3.
Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / compases 22-26 10

Ejemplo 4.
Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / compases 39-40. 10

Ejemplo 5.
Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / compases 49-59 12

Ejemplo 6.
Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / compases 19-21 12

Ejemplo 7.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 1-3 14

Ejemplo 8.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 97-99. 15

Ejemplo 9.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 21-24 15

Ejemplo 10.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 49-56. 16

Ejemplo 11.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 80-83 17

Ejemplo 12.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 21-28 17

Ejemplo 13.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 33-36. 18

Ejemplo 14.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 37-45 19

Ejemplo 15.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 88-93 20

Ejemplo 16.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 61-64. 21

Ejemplo 17.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso / compases 69-71. 21

Ejemplo 18.
Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 59-62 24

Ejemplo 19.
Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 13-17 25

Ejemplo 20.
Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 26-38. 26

Ejemplo 21.
Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 103-105. 27

Ejemplo 22.
Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 1-4 27

Ejemplo 23.
Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 50-54 28

Ejemplo 24.
Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 1-3 29

Ejemplo 25.
Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 60-65. 29

Ejemplo 26.
Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 58-65 30

Ejemplo 27.
Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 39-46. 31

Ejemplo 28.
Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 30-38. 32

Ejemplo 29.
Sonata dall'Purgatorio / I. Moderato misterioso / compases 66-68 33

Ejemplo 30.
Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato.
Calmo espressivo / compases 13-16. 34

Ejemplo 31.
Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato.
Calmo espressivo / compases 32-36. 34

Ejemplo 32.
Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo / compases 63-66 35

Ejemplo 33.
Sonata dall'Purgatorio / II. Andante poco agitato. Calmo espressivo / compases 82-85 36

Ejemplo 34.
Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 1-4 36

Ejemplo 35.
Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 63-71 38

Ejemplo 36.
Sonata dall'Purgatorio / III. Alegro energico / compases 24-28. 38

Ejemplo 37.
Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 44-46. 39

Ejemplo 38.
Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 47-49 39

Ejemplo 39.
Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 50-57 40

Ejemplo 40.
Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 58-62. 40

Ejemplo 41.
Sonata dall'Purgatorio / III. Allegro energico / compases 21-23 41

Ejemplo 42.
Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compases 1-8. 42

Ejemplo 43.
Sonata dall'Paradiso / Lento. Allegro / compases 12-14 43

Ejemplo 44.
Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compás 21. 43

Ejemplo 45.
Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compases 15-16. 44

Ejemplo 46.
Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compases 26-30 45

Ejemplo 47.
Sonata dall'Paradiso / I. Lento. Allegro / compases 35-36 45

Ejemplo 48.
Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 17-20 47

Ejemplo 49.
Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 21-24. 48

Ejemplo 50.
Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 41-53 49

Ejemplo 51.
Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 66-73 49

Ejemplo 52.
Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 33-36 50

Ejemplo 53.
Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 21-24 50

Ejemplo 54.
Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 50-53 52

Ejemplo 55.
Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile / compases 89-97 53

Ejemplo 56.
Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 1-7 55

Ejemplo 57.
Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 3-4. 56

Ejemplo 58.
Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 19-20. 56

Ejemplo 59.
Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 28-31. 57

Ejemplo 60.
Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 32-36. 57

Ejemplo 61.
Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 48-50 58

Ejemplo 62.
Sonata dall'Paradiso / III. Allegro / compases 55-56 59

Índice de figuras

Figura 1.
Sonata dall'Purgatorio
Título y dedicatoria 5

Figura 2.
Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco
Fragmento superior de la primera página 6

Figura 3.
Sonata dall'Inferno / I. Allegro con fuoco / compases 1-4
Documento digitalizado con anotaciones manuscritas del compositor ... 8

Figura 4.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso
Fragmento de la segunda página del manuscrito 13

Figura 5.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso
Fragmento de la primera página del manuscrito 14

Figura 6.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso
Fragmento de la sexta página del manuscrito 15

Figura 7.
Sonata dall'Inferno / II. Moderato misterioso
Fragmento de la tercera página del manuscrito 19

Figura 8.
Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 7-13
Fragmento de la primera página del manuscrito 22

Figura 9.
Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo / compases 8-11
Partitura digitalizada con revisiones del compositor 23

Figura 10.
Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo
Fragmento de la primera página del manuscrito 23

Figura 11.
Sonata dall'Inferno / III. Allegro vivo
Fragmento de la segunda página del manuscrito 23

Figura 12.
Sonata dall'Paradiso / II. Andante cantabile
Fragmento de la cuarta página del manuscrito 51

Figura 13.
Alberto Ginastera: *Doce Preludios Americanos Op. 12*
Fragmento del *Preludio No. 6 Homenaje a*
Roberto García Morillo / compases 6-15 54

Acerca del editor

Leonardo Gell nació el 1 de marzo de 1986, en La Habana, Cuba. Se nacionalizó costarricense en marzo de 2019. Recibió su formación profesional en su país natal, donde obtuvo los máximos reconocimientos al culminar sus estudios en el Conservatorio Manuel Saumell (Mejor Graduado, 2001), Conservatorio Amadeo Roldán (Título de Oro, 2005) y Universidad de las Artes (Título de Oro, 2010). Concluyó con Graduación de Honor (2017) su Maestría en Música en la Universidad de Costa Rica (UCR), institución que le otorgó el Diploma de Excelencia Académica como Mejor Promedio del Posgrado en Artes y Mejor Promedio de las maestrías profesionales de las áreas de Artes y Letras, ambos en el 2015. Actualmente cursa el Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura de la UCR.

Ha obtenido más de quince premios de interpretación, entre los que destacan: Gran Premio y Premio Música de Cámara de la Feria Cubadisco (2016), Premio de Oro del Festival Primavera de Abril (Corea, 2009), Gran Premio y Premio Solista Concertante de la Feria Cubadisco (2008), Primer Premio del Concurso Nacional de Música de Cámara de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (2008), Tercer Premio del Concurso Internacional de Música de Cámara Ciutat de Vinaròs (España, 2008), Primer Premio del Concurso Nacional de Piano Amadeo Roldán (Cuba, 2004), Primer Premio del Concurso Nacional de Música de Cámara Musicalia (Cuba, 2007 y 2008), Primer Premio del Concurso Nacional de Piano Musicalia (Cuba, 2002) y Tercer Premio del Concurso Internacional de Piano María Clara Cullell (Costa Rica, 2002).

Desde el 2005 desarrolla una activa carrera como concertista, presentándose en escenarios y festivales de América, Europa y Asia: Festival Primavera de Abril (Corea); Festival Internacional de Piano y Canción Latinoamericana y Festival de Música de Cámara de Aguascalientes (México); Festival Internacional de Música Contemporánea de La Habana y Festival Leo Brouwer de Música de Cámara (Cuba); Festival Internacional de Música Clásica Sonata (El Salvador); Encuentro de Pianistas Costa Rica,

Costa Rica Piano Festival, Sax Fest Costa Rica Internacional, Festival Internacional de Clarinete de Costa Rica y Seminario de Composición Musical (Costa Rica); Encuentro del Colegio de Compositores Latinoamericanos de Música de Arte (Cuba y Costa Rica); Festival de Música Académica Latinoamericana y Festival Internacional Música Clásica por los Caminos del Vino (Argentina); Festival de Piano de Panamá y Festival Internacional de Música Contemporánea La música del siglo (Lituania); entre otros. Se ha presentado, además, en Suiza, España y Estados Unidos.

Desde su debut como solista a los 19 años con la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba, ha sido invitado por las orquestas sinfónicas de Santiago de Cuba y Camagüey; orquestas de cámara de La Habana, Nuestro Tiempo y Música Eterna; Camerata Romeu; Orquestra de Cambra de Vila-seca (España); orquestas sinfónicas de Heredia y Cartago (Costa Rica) y Orquesta y Banda Sinfónica de la UCR, bajo la dirección de Guido López-Gavilán, Iván del Prado, Enrique Pérez Mesa, Roberto Valera, Fernando Marina, Zenaida Romeu, Guillermo Villarreal, Eddie Mora, Alejandro Gutiérrez y Joan Pagès, entre otros.

Leonardo ha dedicado gran parte de su quehacer artístico a la difusión de la música contemporánea, por lo que su repertorio cuenta con más de 50 estrenos absolutos, muchos de los cuales le han sido dedicados por Leo Brouwer, Juan Piñera, Marvin Camacho, Alfredo Diez Nieto, Yalil Guerra, Susan Campos y Julián de la Chica, entre otros compositores. Valen destacarse el *Concierto No. 1 Iniciático* para piano y orquesta y el *Concierto para piano, cuerdas y percusión*, de Marvin Camacho, estrenados en el Teatro Nacional de Costa Rica, en 2012; *De profundis - Concierto para trío y orquesta*, de Marvin Camacho, junto a la Orquesta Sinfónica de Heredia, en el Auditorio Nacional de Costa Rica, en 2011; *Variantes, coral y leyenda* para trío y orquesta de cuerdas, de Guido López-Gavilán, junto a la Orquesta de Cámara Música Eterna, en 2011; la *Integral para trío de violín, clarinete y piano*, de Juan Piñera, en 2011; y *Paisaje cubano con historia* para violín, clarinete y piano, de Leo Brouwer, bajo la dirección del compositor, en 2010.

También ha realizado varios estrenos nacionales, entre ellos: *Nocturnos de la Antequeruela* para piano y orquesta de cuerdas, de Antón García Abril (Orquestra de Cambra de Vila-seca, Cataluña, 2011); *Suite caribeña* para piano y orquesta de cuerdas, de Roberto Valera; *RinoSONoronte* para piano y orquesta de cuerdas, de Alejandro Cardona; *Fantasía No. 1* para piano y orquesta sinfónica, de Marvin Camacho; *Concierto para piano y orquesta de cámara*, de Alberto Villalpando (Orquesta Sinfónica de Heredia, Costa Rica, 2013, 2015 y 2016); *Concierto No. 1 Iniciático* para piano y orquesta sinfónica, de Marvin Camacho (Orquesta Sinfónica Nacional

de Cuba, 2013); y *Rapsodia Negra* para piano y banda, de Ernesto Lecuona (Banda Sinfónica de la UCR, 2014).

En la música de cámara destacan sus dúos junto a la clarinetista Dianelys Castillo (recitales en Cuba, Costa Rica, Argentina y México), el violinista Evelio Tieles (recitales en Cuba, España y Costa Rica), la saxofonista Sofía Zumbado (recitales en Costa Rica, Cuba y México) y el violinista Erasmo Solerti (recitales en El Salvador y Costa Rica, con quien realizó la *Integral de Sonatas para violín y piano de Beethoven*, en 2015). En 2007, fundó el Trío Concertante junto a la clarinetista Dianelys Castillo y el violinista Fernando Muñoz, reconocido entre los mejores conjuntos cubanos. El Trío Concertante marcó un precedente en la camerística cubana a partir de sus premios internacionales. Compositores de varios países conformaron un catálogo de casi 30 obras escritas especialmente para la agrupación. En 2018, fundó junto a otros colegas el Ensamble Eco, dedicado a la exploración y difusión de la música contemporánea.

Leonardo ha colaborado con otros músicos como Antón García Abril, Tania León, Michel Arrignon, Andrés Posada, Susan Campos, Ivette Cepeda, Eliane Reyes, Philippe Cuper, Antonio Saiote, Cuarteto José White, Alejandro Cardona, Milagros de los Ángeles, Carlos Céspedes, Cuauhtémoc Rivera, Darío Martín, Manuel Matarrita, Ana Catalina Ramírez, Gabriel Campos y Alejandro Martínez.

Su discografía con el sello Colibrí incluye el DVD *Mozart en La Habana* (presentado en la Casa de Mozart en Salzburgo durante el Festival Mozarteum 2008 y que obtuviera el Gran Premio y tres premios por categorías en la Feria Cubadisco 2008); dos CD *Capricho cubano* (reconocido en el *Diario Juventud Rebelde* entre los acontecimientos musicales más relevantes de 2012 en Cuba y que le mereció a Alfredo Diez Nieto el Premio Cubadisco 2012 al Compositor del Año); CD-DVD *Piñera-Concertante* (nominado al Premio Cubadisco 2013 en la categoría Música de Cámara); CD-DVD *Caribe nostrum* en coproducción con el sello La Ceiba (ganador del Gran Premio y el Premio en la categoría Música de Concierto y de Cámara de la Feria Cubadisco 2016); CD *Piano ritual* con música de Marvin Camacho (nominado al Premio Cubadisco 2017 en la categoría Solista Concertante, nominado al Premio ACAM Costa Rica 2018 y presentado en Costa Rica, Cuba, El Salvador, Panamá, España y Lituania); y CD *Havana* (Alegna Music Productions, Miami) con música de Leonardo Curbelo. Gell ha participado en los CD *Presagios*, *Caminos*, *Historias propias* y *Nosotros* (UCR); *Rituales y leyendas*, *Salmos cotidianos* y *Estrenos en concierto* (RYCY Productions); *Desde las entrañas de mi tierra* (ACAM); *Abstracto* y *Fuego* (OSH) y *Plegaria* (música de Eddie Mora).

También, ha grabado las bandas sonoras de las películas *El premio flaco* (Premio Cubadisco 2012 a la Mejor Banda Sonora) y *Chamaco*, ambas dirigidas por Juan Carlos Cremata. Aparece además en los documentales *Contar la música: Alfredo Diez Nieto*, *Juan Piñera-Trío Concertante*, *Tres mitos para una noche: Alicia Alonso, Rudolf Nureyev y Victoria de los Ángeles*, *Salmos cotidianos* y *Sinfonía cubana* (Premio Especial Cubadisco 2018).

Como productor musical, Leonardo ha estado involucrado en los álbumes *Retratos*, *Rompiendo moldes*, *Abstracto* y *Fuego* (Orquesta Sinfónica de Heredia), *Salmos cotidianos*, *Las memorias de Sibö* y *Piano ritual* (monográficos de Marvin Camacho), *Havana* (música de Leonardo Curbelo) *Benjamín Gutiérrez: su música* y *Música de compositores costarricenses Vol. I* (Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica), este último nominado al Premio Grammy Latino 2014 en la categoría Mejor álbum de música clásica.

Como docente, se ha desempeñado en el Conservatorio Amadeo Roldán (La Habana, 2005-2009), Conservatorio Manuel Saumell (La Habana, 2005-2008) y la UCR (2013 a la actualidad), donde fungió como coordinador de la Sección de Piano de la Escuela de Artes Musicales (EAM) entre 2015 y 2019. Sus estudiantes han obtenido numerosos lauros en Cuba, Costa Rica, Panamá, Estados Unidos y Lituania. Es cofundador del Concurso Nacional Piano Latinoamericano, realizado en la EAM. Ha ofrecido clases maestras y conferencias en los Conservatorios Manuel Saumell, Esteban Salas, José White y Escuela Vocacional de Arte Raúl Gómez García (Cuba); Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad de las Artes de Aguascalientes y Universidad Autónoma de Zacatecas (México); Centro Nacional de Artes de El Salvador; Universidad de Panamá; National M. K. Ciurlionis School of Art (Lituania); maestro invitado del IX Campamento de Piano de Palmares (Costa Rica) y maestro residente del XIII Festival de Música de Cámara de Aguascalientes (México).

Corrección filológica: *Euclides Hernández P.* • Revisión de pruebas: *Sofía Conejo A.*
Diseño interno y portada: *Abraham Ugarte S.* • Diagramación: *Daniela Hernández C.*
Digitalización de partituras: *Diego Castillo C.* • Control de calidad de la versión impresa: *Abraham Ugarte S.* y *Grettel Calderón A.*
Ilustración de portada: *Retrato #10, autor: Adrián Arguedas R.* • Fotografía de la ilustración de portada: *Luis Moralegui*
Realización del libro digital: *Alban Guerrero C.* • 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).

Edición digital de la Editorial Universidad de Costa Rica. Fecha de creación: agosto, 2023.

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 edición crítica del ciclo *Tres Sonatas Dantescas* para piano (2007-2012) del compositor costarricense Marvin Camacho (n. 1966) tiene un marcado componente autoetnográfico, fruto de la colaboración compositor-intérprete/editor a lo largo de doce años. Durante este tiempo, el autor manifestó la necesidad de dar solución a vacíos en los textos musicales, en aras de guiar a los pianistas hacia una adecuada interpretación de las obras. Luego del estudio de los manuscritos y otros documentos primigenios, Gell cuestiona al compositor y sus partituras para plantear soluciones y propuestas interpretativas que dan como resultado un documento enriquecido para los futuros ejecutantes. La investigación ofrece, además, el registro sonoro de las obras, como colofón a una labor de investigación teórico-práctica sistematizada.

FA
Facultad de **Artes**

EAM
Escuela de **Artes Musicales**

EDITORIAL UCR

Serie Nueva creación