



UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

IIArte Instituto de  
Investigaciones en Arte

EAM Escuela de  
Artes Musicales

ESCENA  
Revista de las artes

ISSN 2215-4906 Volumen 80, 2021

# SIUPIE



# MIENTO

## Músicas de Costa Rica

*Carlos Enrique Vargas*

# SUPLEMENTO

## Músicas de Costa Rica

————— *Carlos Enrique Vargas* —————

# ESCENA

Revista de las artes

IIArte

---

Instituto de  
Investigaciones  
en Arte





UNIVERSIDAD DE  
COSTA RICA

**IIArte** Instituto de  
Investigaciones en Arte

### Editora

M.L. Paola Palma Madrigal

### Asistente editorial

Bach. Nicole Masís Chacón  
Raquel Victoria Wintter Vargas

### Diagramación y retoque

Bach. Yulieth Ávila Salazar

---

792.05

E74e ESCENA: Revista de las artes / Teatro Universitario,  
Compañía Nacional de Teatro.– Año 1,  
No. 1 (jul.1979)- .– San José, C.R.: Oficina  
de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica,  
1979 -  
v.

Semestral

Subtítulo varía

Publicado por: Teatro Universitario, Compañía  
Nacional de Teatro, 1979-1987: Universidad de Costa  
Rica, Vicerrectoría de Acción Social, Extensión Cultural  
1988-2013; por Universidad de Costa Rica, Instituto de  
Investigaciones en Arte, 2014-

La numeración cambia de: Año 36, No. 72-73 (2013)  
a Vol. 74, No. 1 (2014)  
ISSN 1409-2522

1. TEATRO COSTARRICENSE – PUBLICACIONES  
SERIADAS. 2. ARTES – PUBLICACIONES SERIADAS.  
CIP/3024  
CC/SIBDI.UCR

---

*ESCENA. Revista de las artes* es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica. Su propósito fundamental es publicar y divulgar resultados de investigaciones académicas del ámbito de las artes en general, así como documentos inéditos relacionados, con la finalidad de generar y promover el conocimiento en esta área específica. La Revista publica, asimismo, testimonios personales de creadores artísticos, producciones artísticas tales como obras de arte visual, partituras, dramaturgia, etc. y fuentes inéditas, para hacerlas disponibles de ese modo a los diversos investigadores en el campo de las artes.

**Directora**

Ana Patricia Fumero Vargas, Ph.D.

**Consejo editorial**

Universidad de Costa Rica

Dra. Ana Patricia Fumero Vargas

Dra. Karen Poe Lang

Dr. Camilo Retana Alvarado

Dra. Erika Rojas Barrantes

Dr. Bertold Salas Murillo

M.A. Judith Cambronero Bonilla

M.Sc. Tania Marcela Vicente León

**Miembros honoríficos**

Lic. Gastón Gaínza

Dr. Víctor Valembois

**Consejo asesor internacional**

Bradley S. Epps, Ph.D.

(Universidad de Cambridge)

Dra. Claudia Ferman

(University of Richmond)

Dra. Elizabeth Harvey,

(University of Westminster)

Dr. José Luis García Barrientos, (Consejo

Superior de Investigaciones Científicas)

Dr. Rubén López-Cano,

(Universidad de Barcelona)

Dr. Rafael Lara-Martínez,

(New Mexico Tech)

Dra. Elaine Miller,

(Christopher Newport University)

M.Sc. Mijaíl Mondol López,

(Universität Potsdam)

Dr. Iván César Morales Flores,

(Universidad de Oviedo)

Dr. Cristián Noemí,

(Universidad de la Serena)

Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil

(Universidad Autónoma de Madrid)

Dr. Pedro Potayo Sánchez,

(Universidad de Córdoba)

Dr. Luciano Ramírez Hurtado,

(Universidad de Aguascalientes)

Miguel Ángel Santagada, Ph. D. (Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires)

**Editora:**

M.L. Paola Palma Madrigal

**Asistente editorial:**

Bach. Nicole Masís Chacón

Srita. Raquel Victoria Wintter Vargas

**Diseño y diagramación:**

Bach. Yulieth Ávila Salazar

Las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores y no reflejan necesariamente la posición de la Revista.

Revista indizada en LATINDEX, en HAPI (Hispanic American Periodicals Index), Bielefeld Academic Search Engine (BASE), Matriz de Información para el Análisis de Revistas (MIAR), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB), Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc).

Portada principal: fotografía del Archivo Histórico Musical. Diseño y retoque por Yulieth Ávila Salazar.

**Tres canciones para voz y piano  
de Carlos Enrique Vargas Méndez.  
Edición, análisis musical y literario de las obras**

*Three Songs for Voice and Piano  
by Carlos Enrique Vargas Méndez.  
Edition, Musical and Literary Analysis of the Works*

Ernesto Rodríguez Montero<sup>1</sup>  
Universidad de Costa Rica  
Costa Rica

### **Resumen**

Este documento presenta la edición musical de las tres obras para voz y piano del compositor costarricense Carlos Enrique Vargas Méndez (C. E. Vargas). Junto a las partituras, se aporta un cuerpo teórico donde se consignan componentes historiográficos de las obras y la biografía resumida del compositor. Este cuerpo teórico del documento contempla un análisis musical y literario de las tres canciones artísticas<sup>2</sup> presentadas, ambos componentes indivisibles de este género musical.

**Palabras claves:** cultura; arte; música; canción; compositor; Costa Rica.

### **Abstract**

This document presents the musical edition of the three works for voice and piano by the Costa Rican composer Carlos Enrique Vargas Méndez (C. E. Vargas). Along with the scores, a theoretical body is provided with historiographic components of the works, as well as the summarized biography of the composer. This theoretical body of the document contemplates a musical and literary analysis of the three artistic songs presented, both indivisible components of this musical genre.

**Keywords:** culture; art; music; song; composer; Costa Rica.

---

<sup>1</sup> Director de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Máster en Música. Código ORCID: 0000-0003-2954-5146. Correo electrónico: ernesto.rodriguezmontero@ucr.ac.cr

<sup>2</sup> Este concepto se desarrollará en el cuerpo teórico del artículo.

## Introducción

Carlos Enrique Vargas Méndez fue un distinguido pianista, director, organista y compositor costarricense, cuyos aportes al desarrollo de la música académica de Costa Rica son ampliamente reconocidos en el ambiente musical de este país. De acuerdo con Anabel Campos Cantero (2003), algunas de las contribuciones más significativas de Vargas Méndez al campo musical costarricense son las siguientes: fundación del Coro Universitario de la Universidad de Costa Rica (UCR), participación en 381 conciertos como solista y pianista acompañante, creación del primer *Concierto para piano y orquesta* y su función como Director Titular de la Orquesta Sinfónica Nacional de Costa Rica (OSN). Como parte de la conmemoración del centenario del nacimiento de este destacado músico, en esta primera entrega del *Suplemento Músicas de Costa Rica* se presenta la edición musical de las tres canciones para voz y piano compuestas por él (entre los años 1942 y 1950) y un cuerpo teórico que acompaña estas obras. Las canciones, el análisis y las partituras se expondrán en orden alfabético, tomando en cuenta los *incipits* de las obras.

El documento está distribuido en dos partes. En la primera parte del suplemento se presentan las partituras. Estas fueron editadas con base en las copias de los originales, aportadas desde los archivos de la familia Vargas Dengo, y corresponden fielmente a la propuesta composicional de Vargas Méndez.

En la segunda, se expone el cuerpo teórico, el cual consta de tres apartados: uno que aborda los aspectos importantes de la vida del compositor y su obra (principalmente las creaciones cuyo componente primordial es la voz humana), otro dedicado a los aspectos relevantes acerca de la canción artística y su impulso como género musical, desde su concepción europea hasta su desarrollo composicional en Costa Rica, y, en el último, se presenta el análisis de los textos de las canciones y el análisis musical, tomando en cuenta las categorías propuestas por Karol Kimball (2000): melodía, articulación vocal<sup>3</sup>, armonía, ritmo, acompañamiento pianístico y de los textos (p. 3). Lo anterior se complementará con los cánones de armonía tradicional de Walter Pistón (1998) y con algunos componentes de análisis textual planteados por María Isabel Carvajal Araya (2013) en el libro *El himno patriótico al 15 de setiembre en el imaginario costarricense*.

---

<sup>3</sup> Referido directamente al movimiento y métrica de los textos.

# Ansias

Texto: Roberto Brenes Mesén

Música: Carlos Enrique Vargas

1942

Moderato ♩ = 80

Piano

*ff*

3 *p*

8va -

Hay me - le - nas de al - ta es - pu - ma en los

7 *cresc.*

hom - bros de las o - las; van na - dan - do ha - cia la bru - ma ce - ni -

7 *cresc.*

11 1. *dim.* 2. *rall.*

cien - ta de la cos - ta. Hay me cien - ta de la

14 *mf* **Piu mosso** ♩=120

cos - ta. A - mo - ro - sas bri - sas can -

18

tan en los más - ti - les del bar -

22

co y las o - las se le - van -

26

*pp*

tan pa - ra\_o - ír me - jor el can -

30

*mf*

to. A - mo - ro - sas bri - sas can -

34

tan en los más - ti - les del bar -

38

co y las o - las se le - van -

42

tan pa - ra\_o - ir me - jor el can -

46 *mf* **Moderato** ♩ = 80

to. Lue - go na - dan, vue - lan, se hun - den, las si -

46 *mf* *8va*

49 *cresc.*

re - nas de las a - guas, y mis an - sias se con -

49 *cresc.*

52 *ff* *dim.*

fun - den con su rum - bo y con sus an sias

52 *ff* *molto rit.*



6 *f*

gu - ra\_y pa - re - ce que mur - mu - ra be -

8 *p*

san - do mi faz: ¡des - pier - ta! \*

11 *f*

Rom - pe la ní - vea mor - ta - ja de la

\* En la partitura original la palabra aparece sin signos de admiración.

13

fuen - te el sol u - fa - no,

15

y su ful - gor so - be - ra - no me

17

di - ce: ¡lu - cha, tra -

19

ba - ja!

*dim.* *p*

21

*p*

Mue - re el sol, quie - tud in -

*p*

23

men - sa se a -

24

due - ña de cuan - to\_e -

25

xis - te... en -

26

ton - ces, u - na voz

*dim.*

27 *pp*

tris - te sus - su - rra\_en mi\_o - í - do: ¡pien - sa!\*

29 *mf*

Por fin la

*mf*

*mf*

Ped.

32

no - che, ves - ti - da de

\*

\* En la partitura original la palabra aparece sin signos de admiración.

33 *mf*

lu - to, lle - na de en -

can - to, me co - bi - ja con su man - to,

34 *mp*

sus - pi - ran - do: ¡duer - me, ol - vi - da!\*

36 *p* *molto rit.* *pp* *lento*

sus - pi - ran - do: ¡duer - me, ol - vi - da!\*

*p* *molto rit.* *f* *pp* *lento* *ppp*

Red. 2 Red.

\* En la partitura original las palabras aparecen sin signos de admiración.

## Rima XVI

Texto: Gustavo Adolfo Bécquer

Música: Carlos Enrique Vargas

1950

**Moderato** ♩ = 80

*p*

Piano

*p*

Si al me - cer las a - zu - les cam - pa - ni - llas de tu bal -

3

cón, cre - es que sus - pi - ran - do pa - sa el vien - to mur - mu - ra -

3

6

dor; Sa - be que o - cul - to en - tre las ver - des ho - jas, sus - pi - ro

6

9 *mf*

yo. Si al re - so - nar con -

12

fu - so a tus es - pal - das va - go ru - mor,

15

cre - es que por tu nom - bre te ha lla - ma - do le - ja - na voz,

18 *f*

sa - be que en - tre las som - bras que te

20 *p*

cer - can te lla - mo yo.

23 *p*

Si se tur - ba me - dro - so en la al - ta

26  
no - che tu co - ra - zón al sen - tir en tus la - bios un a -

26  
lien - to a - bra - sa - dor,

29  
Sa - be que aun que in - vi - si - ble al la - do tu - yo res - pi - ro yo.

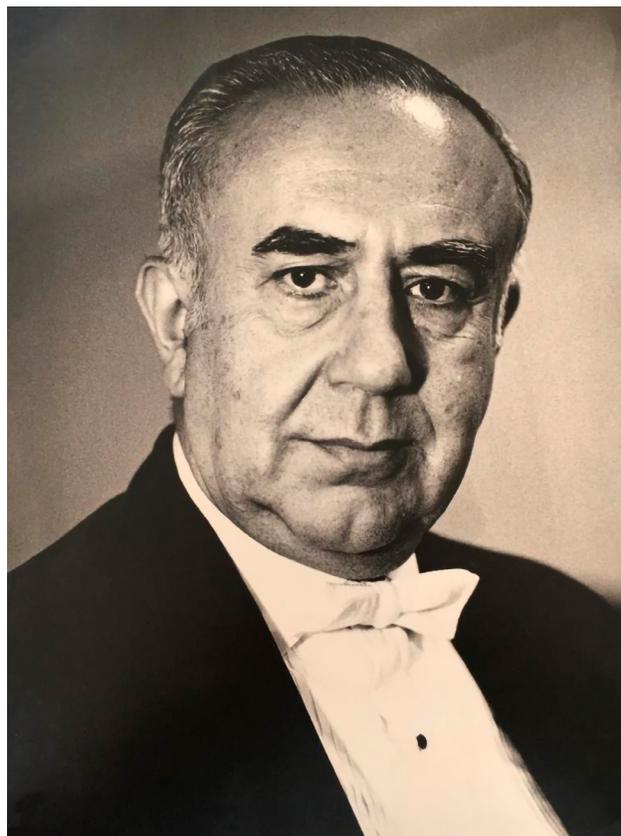
31

31

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 26-28) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system (measures 29-30) includes a dynamic marking of *f* and a crescendo hairpin. The third system (measures 31-32) includes dynamic markings of *ff* and *p*, a triplet of eighth notes, and a fermata over the final note. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand in the third system.

### Reseña biográfica del compositor

**Imagen 1.** Retrato de Carlos Enrique Vargas



Fuente: Archivo familia Vargas Dengo

piano con Tito Aprea. Según Campos (2003), “a los veinte años de edad [sic] (1939), obtiene el ‘Diploma de Licencia Superior’ del Real Conservatorio Santa Cecilia” (p. 41). Durante su estancia en Roma, también estudió canto gregoriano en el Instituto Pontificio de Música Sacra. De 1958 al 1959, realizó estudios en Dirección Orquestal en la Staatliche Hochschule für Musik de Múnich, Alemania.

Carlos Enrique Vargas nació en San José, Costa Rica, el 25 de Julio 1919. Fue un reconocido pianista, director de orquesta y de coro, organista y maestro de capilla, educador musical y compositor costarricense<sup>4</sup>, quien falleció el 13 de Julio de 1998.

Desde muy niño, estudió piano bajo la tutela de su padre José Joaquín Vargas Calvo. Sus estudios primarios y primer año de *high school* los realizó durante su estadía en Estados Unidos de 1927 a 1933. Luego de su regreso a Costa Rica, continuó sus estudios secundarios en el Liceo de Costa Rica, donde se graduó con honores en 1936. En 1938, se trasladó a Roma (Italia) junto a sus padres e ingresó al Real Conservatorio de Música Santa Cecilia, donde estudió armonía e historia de la música con Rossi Vecchi y

---

<sup>4</sup> Esta reseña está basada en los datos aportados en el libro de Campos Cantero (2003) y por el libro *Música académica costarricense: del presente al pasado cercano* de Vargas Cullell, Chatsky y Vicente León (2012).

Los conciertos como pianista de Carlos Enrique Vargas iniciaron en 1936. Según Campos (2003), “participó en 381 recitales y ejecutó diversos conciertos con la Orquesta Sinfónica Nacional” (p. 112). Con esta orquesta, participó como pianista solista en once conciertos durante el periodo que abarcó de 1944 a 1985. También, destacan sus catorce participaciones con el Cuarteto Serrano y el Cuarteto San José. En el ámbito nacional, realizó conciertos en las principales salas del momento, tales como: el Teatro Nacional, el Teatro Eugene O’Neill, el auditorio del Colegio Superior de Señoritas, la Escuela de Música Santa Cecilia y los auditorios de la UCR. Asimismo, desde muy pequeño comenzó sus estudios y participaciones como organista –su primer recital con este instrumento fue en 1939 en la Iglesia de la Merced (Campos, 2003, p. 82). También, fue maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de 1950 a 1972 (Campos, 2003, p. 45); luego de ese año fue declarado Organista Honorario. En total, ofreció 159 recitales en diferentes iglesias del país, además de participar como organista solista con la OSN en 197 y con la Orquesta Sinfónica Heredia en el año 1985.

Por su parte, la labor docente de Vargas Méndez contempla el trabajo en la Escuela de Música Santa Cecilia (1951 a 1956), en el Colegio Superior de Señoritas –donde también ejerció como director por un tiempo– (1940 a 1958) y en el Departamento de Estudios Generales de la UCR, donde laboró como profesor de Actividades Culturales, Coro y Apreciación Musical (1953 a 1971). Su faceta como director musical tiene dos componentes, uno como director orquestal y otro como director coral. Como director de orquesta, se señalan 169 conciertos (Campos, 2003, p. 112) entre los que destacan sus participaciones con la OSN. La primera fue en calidad de Director huésped, el 25 de julio de 1944, luego obtuvo el cargo de Director Titular de la OSN de 1968 a 1970, con lo que se convirtió en el primer y único músico costarricense en ostentar ese puesto (Campos, 2003, p. 104). En total, durante su labor en la OSN, realizó 70 participaciones divididas en 36 como Director huésped o Adjunto y 18 como Director Titular (Campos, 2003, p. 111).

Dentro de su visión repertorial, durante su gestión en la OSN, dio mucha importancia a la interpretación de música de autores costarricenses, entre los que se destacan: Julio Mata, Julio Fonseca, Alcides Prado, Bernal Flores y Benjamín Gutiérrez. De igual manera, su faceta como educador se hizo presente en estas actividades artísticas al realizar conciertos didácticos para estudiantes de escuelas y colegios, cuyo énfasis era la explicación del contexto histórico y musical del repertorio por interpretar, previo al concierto y durante este (Campos, 2003, p. 105). Por su deseo de impulsar el desarrollo cultural en Costa Rica, C. E. Vargas se

preocupó por llevar a las zonas rurales los conciertos de la OSN. Con esto, puso en contacto a las comunidades con las grandes obras sinfónicas universales y de repertorio nacional.

Otras agrupaciones orquestales en las que participó como director fueron: Orquesta de Cámara, entre 1950 y 1956; Asociación Sinfónica, en 1953; la Orquesta de la Universidad de Tübingen, Alemania, en 1958; la Orquesta Pro-Música, en 1962; Orquesta Sinfónica Juvenil de Costa Rica, en 1979; Orquesta Sinfónica de Heredia, entre 1976 y 1979; Orquesta de la Universidad de Costa Rica, entre 1987 y 1988 (Campos, 2003, p. 111-112).

Asimismo, destaca su participación como fundador del Coro Universitario de la UCR, agrupación musical donde permaneció como director coral de 1955 a 1971. Con la fundación del Coro Universitario, promovió el surgimiento de la actividad coral costarricense capacitando en cursos de verano a profesores de escuelas y colegios. También, dirigió el coro del Colegio Superior de Señoritas durante su labor docente en esa institución.

De acuerdo con Campos (2003) y Vargas, Chatsky y Vicente (2012), las composiciones musicales de C. E. Vargas abarcan obras para piano, órgano, orquesta, música de cámara, canciones, obras corales y obras para otros instrumentos. Como parte de los menesteres como director coral, realizó un amplio catálogo de arreglos corales de música costarricense y universal. En el compendio de obras del compositor, se destacan la *Misa en Re* para coro al unísono y órgano de 1940, la *Elegía a la memoria de Sergei Rachmaninoff* de 1943, el *Concierto para piano y orquesta* de 1944, la *Sinfonía en Mi menor* de 1945 y la música incidental de *Antígona* de 1961.

Carlos Enrique Vargas también se destacó en otras actividades relacionadas con el quehacer artístico tales como: la asesoría musical brindada a la Asociación “Pro-Música” en 1962, fue delegado costarricense en el International Music Council (IMC)<sup>5</sup> de 1952 a 1968 y miembro del Consejo de Artes y Letras del Ministerio de Educación Pública. Además, Vargas Méndez fue reconocido por su gran interés por el trabajo musicológico y por desarrollar una amplia labor como conferencista de temas relacionados con la música.

Dentro de los premios y reconocimientos más relevantes, destaca la condecoración de la “Ordre National du Mérite”, orden de estado concedida por el presidente de la República

---

<sup>5</sup> Consejo Internacional de la Música (CIM), órgano adscrito a la UNESCO fundado en 1949 para promocionar y valorizar la música en la vida de las personas.

Francesa, otorgada en 1965. También, fue nombrado “Cavaliere Ufficiale nell’Ordine”, título otorgado por el Parlamento Italiano en 1967. En 1994, se le otorgó el “Premio Nacional de Cultura Magón”<sup>6</sup>, con lo cual, también, fue el primer músico en recibir la distinción más importante que otorga el gobierno costarricense a través del Ministerio de Cultura y Juventud. En 1996, el Foro Latinoamericano de Educación Musical lo declaró miembro honorario. Finalmente, en el 2014, la Ley 9211 *Ley sobre Premios Nacionales de Cultura* (Asamblea Legislativa, 2014), estableció el nombre de Premio Nacional de Música “Carlos Enrique Vargas” para distinguir el trabajo artístico de los músicos costarricenses durante el año correspondiente .

### **El estilo musical: la canción artística**

Las tres obras propuestas en esta edición musical y análisis se enmarcan en lo que se denomina *art song* o canción artística. Según Kimball (2000), este tipo de canción, también conocida como “canción académica”, es una unidad indivisible de texto y música:

La música sin palabras tiene su propio sentido, sus propias causas, significados y estética, la cual podemos estudiar y explorar. La poesía también tiene sus propias sensibilidades y son diferentes a las de la música, aunque algunos de los términos son similares. Pero en una canción de arte, un compositor mezcla música y poesía de tal manera que es imposible pensar en ellos por separado. No escuchamos poesía ambientada con música, escuchamos una canción (Kimball, 2000, p. 1).

Por su parte, Manuel Matarrita (s.f.) señala que “la canción artística, a diferencia de las canciones populares, obedece a intenciones creativas muy específicas por parte de su compositor” (p. 4). Por lo tanto, las diferencias entre las canciones académicas y las canciones populares refieren a aspectos ligados a los lugares en donde se pretenden ejecutar las obras, puesto que las canciones artísticas fueron concebidas específicamente para ser interpretadas en salas de conciertos, en *performance* dentro de la ritualidad de la ejecución musical europeizada. Se avista en este estilo de canción una preponderancia al uso del piano como instrumento complementario a la línea vocal. En adición a lo anterior, distinto de la canción popular, la canción artística requiere un seguimiento fiel de lo consignado por el compositor en la partitura. Finalmente, Matarrita (s/f) y Kimball (2003) coinciden en la importancia de la calidad poética de los textos utilizados en las canciones artísticas y en su influencia directa en las decisiones composicionales del autor musical.

---

<sup>6</sup> Primera vez que se otorgó este premio a un músico en reconocimiento a su labor cultural en Costa Rica.

Con respecto al repertorio universal de la canción de arte, algunas escuelas estilísticas se pueden identificar claramente por su relación directa con las implicancias idiomáticas que generan particularidades rítmicas, melódicas y armónicas. Tal es el caso del *Lied* alemán, la *melodie française*, la canción italiana y la canción española.

A propósito de la importancia del componente textual e idiomático en la creación de la canción artística, Roland Barthes (1986) expone una comparación entre el poema romántico alemán, el *Lied*, y la *melodie française*. El autor asegura que “el *Lied* alemán también ha estado en íntima ligazón con la lengua alemana gracias a la intervención del poema romántico ... pero creo que en el sentido histórico del *Lied* tiene que buscarse en la dirección histórica de su música” (Barthes, 1986, p. 268). Lo anterior, revela que Barthes reconoce la importancia de la poética romántica alemana y su incidencia en el surgimiento del *Lied* y auge de este en el siglo XVIII. Además, el autor señala a dos de los más destacados exponentes compositores, Franz Schubert y Robert Schumann, como grandes conocedores del catálogo poético de su época. Barthes destaca que “Schuman decía de Schubert que si hubiera llegado a viejo habría puesto música a toda la literatura alemana” (Barthes, 1986, p. 268). De ese modo, queda claro que la historia del *Lied* está ligada íntimamente al auge del poema romántico

A diferencia del *Lied*, Barthes (1986) considera que la *melodie française* es un dispositivo por el cual la poética romántica francesa logra trascender y posicionarse en el universo artístico, ya que él estima que la poética francesa “es más oratoria que textual” (p. 268). La relación texto-música dentro de la canción artística francesa es descrita de la siguiente manera:

En estas obras lo que se compromete es algo más que un estilo musical, es una reflexión práctica (por decirlo así) sobre la lengua; hay una asunción progresiva sobre la lengua por el poema, del poema por la melodía y de la melodía por su realización. Lo cual quiere decir que la melodía (francesa) tiene poco que ver con la historia de la música y mucho con la teoría del texto (Barthes, 1986, p. 269).

En el estudio de la canción artística, se pueden señalar compositores de gran relevancia en estilos particulares que entrelazan intrínsecamente su razón con el idioma en el que están escritos sus textos. En el *Lied* alemán, encontramos compositores tales como: Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Richard Wagner y Richard Strauss. En la canción francesa, destacan Héctor Berlioz, Gabriel Fauré, Ernest Chausson, Reynaldo

Hanh, Claude Debussy, Maurice Ravel, Henry Duparc y Jules Massenet. En la canción italiana, sobresalen Giuseppe Verdi, Giacomo Rossini, Gaetano Donizetti, Vincenzo Bellini, Paolo Tosti y Ottorino Respighi. Finalmente, en la canción española, se avistan compositores importantes tales como Manuel de Falla, Enrique Granados, Federico Mompou, Eduardo Toldrá, Joaquín Turina, Fernando Obradors, Emilio López de Saá y Antón García Abril.

Pasando al caso de Latinoamérica, como parte de los procesos de amalgamamiento cultural –especialmente de lo europeo, lo indígena y lo africano–, la canción de arte, como género musical, vivió un proceso de sincretismo que permitió nuevas textualidades armónicas, rítmicas y melódicas. Esta nueva canción de arte guardó, en su esencia, la estructura conceptual y musical europea, pero adhirió las particularidades musicales de lo aborigen y lo africano, por lo que pasó de ser solo una expresión artística a constituirse como un componente de identidad cultural de los nuevos Estados latinoamericanos luego de los procesos independentistas del siglo XVIII. Para Patricia Caicedo (2013):

En la medida en que la canción artística escrita en América Latina es un género que toma como modelo a la música europea, esta representa a la nación imaginada por las élites. Esta situación irá cambiando en la medida en que se incorporan elementos de la música indígena y la música africana en este género (Caicedo, 2013, p. 76).

En esta región se pueden encontrar algunos compositores de canción artística de gran relevancia como Carlos Guastavino, Alberto Ginastera, Melesio Morales, Manuel Ponce, Blas Galindo, Carlos Chávez, Ernesto Lecuona, Alfonso de Silva, Theodoro Valcárcel, Roberto Carpio, Carlos Sánchez Málaga, Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y Agustín Fernández. En el caso de Costa Rica, la canción de arte, al igual que en los demás países latinoamericanos, nació y se desarrolló al tenor de lo que Caicedo (2013) denomina “la nación imaginada por las élites” (p. 76). Tal fenómeno se vio reflejado en la creación del Himno Nacional, como componente musical de identidad y coadyuvante en la instauración del concepto de patria.

A lo anterior, se suma la interacción con músicos de las compañías de ópera itinerante que pasaron por Costa Rica, ya que, algunos de ellos por necesidad y otros por gusto, permanecieron en territorio nacional. Según Vargas (2004), la permanencia de músicos extranjeros fue promovida por el consumo musical privado, para luego trasladar sus injerencias a la incipiente formación musical en las bandas militares de la época. También, en el desarrollo de la canción de arte, se destaca la formación musical de costarricenses en conservatorios extranjeros.

Según Matarrita (s.f.), Alejandro Monestel destaca como el primer compositor de relevancia de este género en Costa Rica. En esta alborada de la canción artística costarricense, se debe resaltar también a Julio Fonseca como uno de los precursores de este estilo musical, quien al igual que Monestel fue instruido en conservatorios de Europa. Otros compositores costarricenses que crearon productos compositivos del mismo tipo de canción en formato voz-piano son: Julio Mata, Félix Mata, Dolores Castegnaro, Rocío Sanz, Benjamín Gutiérrez, Luis Diego Herra, Marvin Camacho, Mario Alfagüell<sup>7</sup>, Fulvio Villalobos, Vinicio Meza, Pilar Aguilar, José Francisco Víquez, Marco Quesada Aguilar y Manuel Matarrita.

A pesar de su inclinación como pianista y organista hacia la composición de obras relacionadas a esos instrumentos, la amplia labor docente y de dirección coral de C. E. Vargas le permitió decantar parte de su caudal compositivo hacia repertorios relacionados con la voz humana. Vargas consideraba que “toda persona, con una buena técnica, tiempo y trabajo continuo, podía llegar a desarrollar su voz para cantar” (Campos, 2003, p. 67). Su catálogo de obras vocales está conformado por *Al Cincuentenario* (1938), *Misa en Re* (1940), *O Salutaris Hostia* (1940), *Sanctus Deus* (1940), *Memorare* (1941), *Balada del día* (1941), *Ansias* (1942), *Canto a la Alegría “Trompetero Místico”* (1944), *Asociación de Adoradores “Casa Santa Margarita”* (1944), *Rima XVI* (1950), *Ave María* (1954), *La Anunciación* (1962), *Canto a los Estudiantes* (1962), *Escuela Nueva* (1964) *Flores Centroamericanas* (1969) y *Lincoln School* (1972). De la misma manera, se debe destacar el interés por hacer arreglos orquestales y corales de canciones de otros compositores, así como la incorporación de textos a melodías de obras instrumentales reconocidas.

### **Análisis de las obras**

Siguiendo lo propuesto por Kimball (2000), para realizar el análisis de cada una de las canciones se tomarán en cuenta las seis categorías utilizadas por ella, las cuales incluyen la melodía, la articulación vocal, la armonía, el ritmo, el acompañamiento pianístico y el análisis de los textos. Tal y como se consignó anteriormente, aunque no se pretende realizar un análisis armónico profundo, se tomará en cuenta la base teórica de Piston (1998) y para el análisis literario, en métrica y rima, lo utilizado por Carvajal Araya (2013).

---

<sup>7</sup> Mario Alfaro Güell

### ***Ansias***

Esta obra fue compuesta en 1942 y tiene como texto base el poema homónimo del poeta costarricense Roberto Brenes Mesén. Según consta en el libro *Hacia nuevos umbrales* (1913), Brenes Mesén escribió “Ansias” el 02 de enero de 1913. El poema está escrito bajo una estructura simétrica de tres estrofas de cuatro versos cada una y es octosílabo de arte menor con versos paroxítonos<sup>8</sup>. En lo correspondiente a la rima, se percibe una rima cruzada consonante en los versos uno y tres de cada *stanza* y de versos pares asonantes (ver tablas 1 y 2).

**Tabla 1.** *Rima consonante, versos impares*

Estrofa	Terminación Verso 1 y 3
1	-uma
2	-anta
3	-unden

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 2.** *Rima asonante, versos pares*

Estrofa	Terminación Verso 2 y 4
1	Verso 2: -las Verso 4: -osta
2	Verso 2: -arco Verso 4: -anto
3	Verso 2: -uas Verso 4: -isias

Fuente: Elaboración propia.

A continuación, se presenta el texto completo del poema, tomado del libro *Hacia nuevos umbrales*, escrito por Roberto Brenes Mesén en 1913.

<sup>8</sup> La última palabra del verso es llana, de acentuación grave.

### *Ansias*

Hay melenas de alba espuma  
en los hombros de las olas;  
van nadando hacia la bruma  
cenicienta de la costa

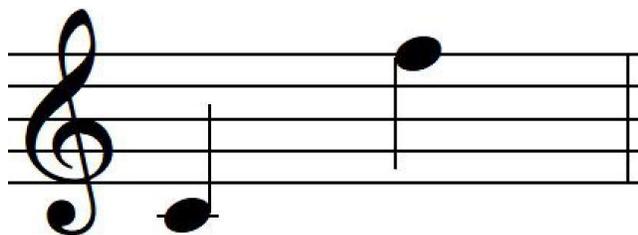
Amorosas brisas cantan  
en los mástiles del barco  
y las olas se levantan  
para oír mejor el canto.

Luego nadan, vuelan, se hunden  
las sirenas de las aguas,  
y mis ansias se confunden  
con su rumbo y con sus ansias (p. 75).

Musicalmente, la canción tiene una estructura tripartita con una introducción en anacrusa de tres compases. La primera sección, tiene consignado un tempo *moderato* y está comprendida desde el compás 5 hasta el 14. La tonalidad de esta sección es Do Mayor, tiene una barra de repetición en el compás 12 y usa el mismo texto para ambas interpretaciones. La segunda sección va desde el compás 15 al 46. En esta parte de la obra se produce un cambio de velocidad de *moderato a piú mosso*, además, se produce un cambio de tonalidad a Fa Mayor. La tercera parte de la canción regresa a la tonalidad y tempo original, Do Mayor y tempo *moderato*, respectivamente. Esta parte está comprendida del compás 46 al 54. Cada sección de la obra corresponde a cada una de las *stanzas* del poema.

El componente melódico es fluido, estable, con pocos cambios de dirección y saltos interválicos amplios. Asimismo, se presentan pocas alteraciones en la melodía, solamente

**Imagen 2.** Rango vocal de la canción *Ansias*.



Fuente: Elaboración propia.

se percibe un Fa# en los compases 18 y 34. El fraseo de la melodía está construido en concordancia con los acentos y versificación del poema. El rango vocal de la canción va desde un Do 5<sup>9</sup> hasta un Fa 6 (ver imagen 2). Por lo anterior, puede sugerirse la canción a cantantes de voz

<sup>9</sup> Quinta octava del piano, tomando en cuenta la primera octava incompleta.

media.

El ritmo de la canción está estructurado en métrica de 3/4 en anacrusa, ajustado y correspondiente al pie poético del texto. La figuración rítmica de la melodía en la primera parte se avista fluida y continua con esquemas rítmicos de negras y corcheas. En la segunda parte, con el cambio de velocidad, Carlos Enrique Vargas utiliza, con sentido anacrúsico, la corchea con puntillo para atacar el primer tiempo de cada frase, advirtiendo y enfatizando el inicio de cada verso (ver imagen 3). En la tercera sección retoma la figuración rítmica de **Imagen 3**. Canción *Ansias*, compases del 14 al 16. Uso de corchea con puntillo.

14 *mf* **Piu mosso** ♩=120

cos - ta. A - mo - ro - sas bri - sas can -

Fuente: Elaboración propia.

la primera sección.

La armonía, como componente de análisis, es, a su vez, tanto elemento musical como complemento expresivo en la consecución del *mood* o atmósfera sonora que acuerpa el sentido poético del texto. Para Kimball (2000), “la manera en que un compositor organiza los materiales armónicos resulta importante en la creación de la atmosfera, refuerza el drama e ilustra los elementos poéticos” (p. 6). Carlos Enrique Vargas, en correspondencia con el texto, divide la canción en tres secciones, comenzando en Do Mayor, la segunda sección modula a Fa Mayor en el compás 15 y, a manera de recapitulación, busca darle un carácter conclusivo a la obra, vuelve a la tonalidad de Do Mayor en la tercera sección en el compás 47. En general, la canción tiene una textura tonal que se avista estable. Sin

embargo, utiliza algunos acordes diferentes que enriquecen las transiciones, como el Lab 7 del segundo compás en la introducción.

Del acompañamiento pianístico, es destacable la duplicación de la línea vocal en el pentagrama de la mano derecha para el piano, que prevalece durante toda la canción, salvo en algunas notas largas de la melodía donde utiliza tresillos de corcheas o semicorcheas para adornar el acompañamiento. La parte pianística no es estática o en bloques armónicos, sino que posee mucho movimiento, alternando con mucha fluidez, la estructura rítmica y armónica entre los pentagramas de las dos manos.

### ***La balada del día***

La canción fue escrita en 1941 y consignada originalmente para soprano y piano. Dentro de las referencias históricas de la obra se puede señalar la interpretación de la soprano Zamira Barquero Trejos, acompañada por el pianista Jorge Carmona, el 15 de junio de 1996 en el Teatro Nacional<sup>10</sup>. *La balada del día* tiene como texto el poema “Perlas Negras IV” escrito por Amado Nervo<sup>11</sup> (1870-1919), poeta y escritor mexicano, perteneciente al movimiento modernista (Mejías, 2010). El texto forma parte del libro *Perlas negras y Místicas* publicado en 1898. “Perlas Negras IV” es un poema simétrico de cuatro *stanzas* de cuatro versos cada una. Es un poema octosílabo de arte menor con versos paroxítonos. Nervo utiliza una rima abrazada<sup>12</sup> consonante en los versos uno y cuatro, así como entre los versos dos y tres en una forma ABBA (ver tablas 3 y 4).

---

<sup>10</sup> Tomado del programa de mano del concierto “Música latinoamericana”.

<sup>11</sup> El nombre completo del poeta era Amado Ruiz de Nervo Ordaz.

<sup>12</sup> En la rima abrazada los versos externos tienen una rima diferente a la rima de los dos versos internos.

**Tabla 3.** Versos consonantes uno y cuatro

Estrofa	Terminación Verso 1 y 4
1	-ierta
2	-aja
3	-ensa
4	-ida

Fuente: Elaboración propia.

**Tabla 4.** Versos consonantes dos y tres.

Estrofa	Terminación Verso 2 y 4
1	-ura
2	-ano
3	-iste
4	-anto

Fuente: Elaboración propia.

Seguidamente, se presenta el poema completo transcrito desde el libro *Perlas negras*, publicado por Amado Nervo en 1904:

#### *Perla negra IV*

El alba, con luz incierta,  
en el espacio fulgura,  
y parece que murmura  
besando mi faz: ¡Despierta!

Rompe la nivea mortaja  
de la fuente el sol ufano,  
y su fulgor soberano  
me dice: ¡Lucha, trabaja!

Muere el sol, quietud inmensa  
se adueña de cuanto existe...  
entonces, una voz triste  
susurra en mi oído: ¡Piensa!

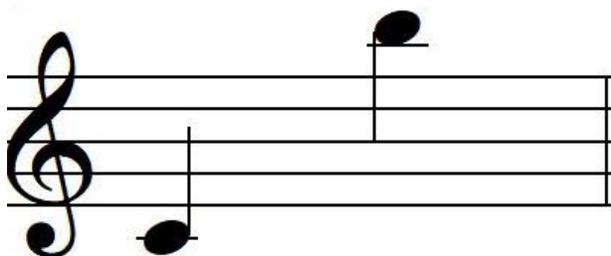
Por fin, la noche, vestida  
de luto, llena d'encanto,  
me cobija con su manto,  
suspirando: ¡Duerme, olvida! (p. 10).

Se debe señalar del texto que Carlos Enrique Vargas, por omisión o por gusto, no consigno en la partitura los signos de admiración de las palabras “despierta” del final de la primera estrofa, “lucha y trabaja” de la segunda estrofa, “piensa” en la conclusión de la tercera estrofa y, finalmente, las palabras “duerme” y “olvida” del último verso de la cuarta estrofa. En esta edición musical se consignan en la partitura los signos de admiración del texto original.

*La balada del día* da inicio con una pequeña introducción de tres compases, en métrica<sup>13</sup> de 4/4 que se mantiene durante toda la obra. Además, tiene consignado el *tempo* de *poco mosso* constante durante toda la canción, la cual cambia solamente en el *molto ritardando* y *lento* de los compases finales. La canción se divide en cuatro secciones correspondientes a las cuatro estrofas del poema. Las secciones se organizan de la siguiente forma: primera sección, del compás 4 al 9; segunda sección, del compás 11 al 19; tercera sección, del compás 21 al 28; y cuarta sección, del compás 31 al 38. Se avistan algunos compases de transición entre cada una de las secciones, tal es el caso de los compases 10-20 y 29-30.

La línea melódica es fluida y continua, marcada por la estructura general de la obra, injerida esta por las cuatro *stanzas* del texto. La melodía está construida en correspondencia a la homogeneidad tonal consignada por la armadura de la partitura. El compositor usa algunas alteraciones para diversificar el color tonal de la obra, es así cómo emplea becuadros en las notas Do, Re, Sol y La en la segunda sección, de forma tal que cambia el centro tonal de la obra sin cambiar la armadura. También, utiliza un becuadro en la nota Do en la cuarta sección como parte del acorde disminuido del final de la canción.

**Imagen 4.** Rango vocal de la canción  
*La balada el día*



Fuente: Elaboración propia.

La línea vocal tiene un rango amplio que va desde el Do 5 hasta el Si 6 (ver imagen 4). Tomando en cuenta lo consignado en la partitura original y la extensión del rango vocal, *La balada del día* esta sugerida para la voz de soprano.

La canción mantiene constante hasta el final la tonalidad de Si Mayor, asignada en la armadura. Sin embargo, se

<sup>13</sup> En la presente edición se consignó la métrica como 4/4, sin embargo, en la partitura original el compositor la representó como “C”, compás de compasillos.

percibe una tendencia por variar acústicamente el centro tonal, en el cual se decanta en algunos pasajes hacia el cuarto grado de la tonalidad. Por ejemplo, esto se puede percibir en los compases del 6 al 8 y del 27 al 30. Carlos Enrique Vargas utiliza una armonía de textura tonal enriquecida de acordes extraños a la tonalidad, como el Do Mayor 7 del compás número 7 o el Do# disminuido 7 entre los compases 11 y 15.

El tratamiento armónico contribuye a la creación de una atmósfera sonora de irresolución, con centros tonales inestables, pero bien contruidos, preparados y resueltos. Lo anterior conlleva a un clímax propiciado por una textura armónica empujada por las cinco rítmicas, hasta alcanzar la nota más aguda en la línea vocal sobre un acorde de Do# disminuido 7. De la misma manera, se deben subrayar los cambios transitorios de modo mayor a menor, en especial el que se percibe entre los compases 24 al 26, donde se utiliza La menor trasponiendo a becuadros los sostenidos señalados en la armadura.

La estructura rítmica de la canción se enmarca en la métrica de 4/4. La melodía comienza en anacrusa del compás 3 al 4. En la primera sección, el compositor atiende a los requerimientos del texto consignando silencios de negra y de corchea para corresponder a las comas o dos puntos del escrito, este último, usado para acentuar la orden “despierta”. En esta primera parte, se percibe un esquema rítmico fluido y de uso de pocas figuras rítmicas, tales como: negras, blancas, corcheas y unas pocas semicorcheas. En la segunda parte, se avista un cambio, y la estructura rítmica se entrecorta con silencios de negra y de corchea. Vargas divide la frase en dos, usa un silencio de blanca correspondiente a la coma del texto que sirve de preámbulo al clímax de la obra en los compases 15-16, en donde se empuja a la nota Si de la línea vocal usando una corchea con puntillo (ver imagen 5). En esta sección, también se enfatiza la orden del final del cuarto verso con una anacrusa de corchea que recae sobre el primer tiempo fuerte del compás 19, en la palabra “trabaja”.

**Imagen 5.** *La Balada el día*, clímax de la canción. Compases 15 y 16

15

y su ful - gor so - be - ra - no

Pno.

*f*

*f*

3 3

3 3

Fuente: Elaboración propia.

En la tercera sección, el compositor también propone una línea rítmica entrecortada. Las frases se construyen en correspondencia a los requerimientos del texto, así pues, cada uno de los versos está dividido por silencios de corchea y negras que, aunados al modo de la tonalidad menor, cobijan ambos el sentimiento de tristeza y muerte que se describe en el poema. Finalmente, los tres primeros versos de la cuarta sección se desarrollan sobre una línea rítmica continua, dividida del último verso por un silencio de blanca. Este último verso corta cada una de las palabras con silencios y aporta, de esta manera, más dramatismo al final de la canción. Esto último se combina con la textura irresoluta del acorde disminuido con el cual se concluye.

En la parte pianística, el compositor, durante gran parte de la obra, alterna en las líneas del pentagrama de la mano izquierda y derecha, bloques armónicos sobre figuras blancas en una mano y negras con tresillos de semicorcheas en otra. Entonces, se percibe desde el inicio de la línea del canto, los tresillos de semicorchea escritos en el pentagrama de la mano derecha y la mano izquierda en bloques armónicos. Lo anterior proporciona movimiento y fluidez al acompañamiento. Asimismo, se debe remarcar la alternancia de este uso rítmico del acompañamiento entre los compases 22 al 25, donde los tresillos de semicorchea pasan al pentagrama de la mano izquierda.

El acompañamiento se puede describir como “muy pianístico”, es decir, en la obra el piano tiene un gran protagonismo interpretativo como complemento sonoro de tensión dra-

mática en correspondencia a los requerimientos del contenido textual. Un ejemplo de lo anterior se puede encontrar en la segunda sección de la obra (compases desde el 11 al 14) en donde se utilizan arpeggios y síncopas de semicorchea, los cuales atacan el segundo tiempo fuerte de cada compás en el pentagrama de la mano izquierda. Más aún, el efecto rítmico sobre la línea de los bajos del piano prepara el arribo al clímax en los compases 15-16, con un movimiento contrario entre los dos pentagramas del acompañamiento pianístico. Luego de lo anterior, se mantiene la tensión usando tresillos de corchea en los pentagramas de ambas manos, además, en el primer tiempo fuerte de cada compás, se acentúa con bloque armónico de negras entre los compases 16 al 19.

### ***Rima XVI***

La obra fue escrita en 1950. Como referencia de algunas de sus interpretaciones se consigna aquí la realizada por la soprano Zamira Barquero el 15 de junio del 1996 en el Teatro Nacional, acompañada al piano por Jorge Carmona<sup>14</sup>. También, fue interpretada por la soprano Anabel Campos acompañada por el pianista Jorge Carmona el 1 de octubre del 2003, en el paraninfo Daniel Oduber de la UNED<sup>15</sup>.

La canción tiene como texto el poema homónimo escrito por el poeta español Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870). “Rima XVI” forma parte de la compilación titulada *Rimas*, editadas de forma póstuma en 1871, y es un poema de 18 versos, de estructura simétrica de tres *stanzas* con seis versos cada una. El poema alterna los tipos de versos, pues los impares son endecasílabos paroxítonos de arte mayor y los pares son pentasílabos de arte menor con versos oxítonos. Bécquer no utiliza una rima formalmente dicha, pero concatena la estructura del poema con el inicio del primer verso y el último verso de cada *stanza* (ver tabla 5).

---

<sup>14</sup> Tomado del programa de mano del concierto “Música latinoamericana”.

<sup>15</sup> Tomado del programa de mano del concierto “Carlos Enrique Vargas: vida y música”.

**Tabla 5.** Rima XVI, estructura del poema.

Estrofa	Inicio	Último verso
1	Si al mecer...	suspiro yo
2	Si al resonar...	te llamo yo
3	Si se turba...	respiro yo

Fuente: Elaboración propia.

A continuación, se muestra el poema completo transcrito del libro *Rimas y leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer:

### *Rima XVI*

Si al mecer las azules campanillas  
de tu balcón,  
crees que suspirando pasa el viento  
murmurador,  
sabe que, oculto entre las verdes hojas,  
suspiro yo.

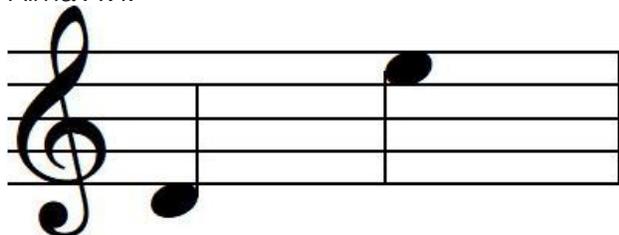
Si al resonar confuso a tus espaldas  
vago rumor,  
crees que por tu nombre te ha llamado  
lejana voz,  
sabe que, entre las sombras que te cercan,  
te llamo yo

Si se turba medroso en la alta noche  
tu corazón,  
al sentir en tus labios un aliento  
abrasador,  
sabe que, aunque invisible, al lado tuyo  
respiro yo  
(Bécquer, 2001, p. 12).

La canción tiene una estructura tripartita y corresponde a las tres *stanzas* del poema. No posee introducción y comienza en anacrusa. La primera sección comprende los compases del 1 al 8, la segunda del 10 al 22, y la tercera del 24 al 33. No se avistan interludios, pero cada sección está separada por un compás de transición hacia las nuevas tonalidades, estos son los compases 10 y 23.

La melodía tiene como característica un movimiento continuo y ondulatorio en intervalos pequeños, sin muchos saltos más allá de una quinta (salvo dos saltos de intervalos de sexta en los compases 29 y 32). El fraseo en la melodía responde directamente a los requerimientos del poema, el cual pasa de versos endecasílabos a versos pentasílabos y, atendiendo a esto, las frases están marcadas con la simbología musical de pausas, silencios o comas de respiración.

**Imagen 6.** Rango vocal de la canción  
*Rima XVI.*



Fuente: Elaboración propia.

Por su parte, se avistan pocas alteraciones en la línea melódica, algunas de ellas se observan en el compás 8 y 31 con el  $Mi\flat$  y  $Fa\sharp$  como parte del acorde de Do menor, así como en el compás 20 con  $La\sharp$ ,  $Mi\sharp$ ,  $Do\sharp$  como parte del acorde de La Mayor 7 del compás 20. El rango vocal de la obra va desde el Re 5 al Mi 6 (ver imagen 6).

La canción se estructura sobre la métrica de 4/4, con cambios esporádicos a 2/4 en los compases 14, 21 y 24. Al igual que la melodía, la estructura rítmica es fluida y solo se pausa para marcar el movimiento de los pies poéticos del texto. Se utiliza poca diversidad de figuras rítmicas en la melodía, solo negras, corcheas, blancas y un par de semicorcheas en el compás 28. En la melodía, los patrones rítmicos tienen una estructura binaria, solo se avistan dos tresillos de corchea: uno en el compás 19 y otro en el 31.

*Rima XVI* presenta una textura armónica tonal. La propuesta armónica gira alrededor de dos centros tonales que se estructuran tomando en cuenta las secciones de la obra, de tal manera que la primera parte está escrita en tonalidad de Sol Mayor, la segunda modula a  $Re\flat$  Mayor y la tercera parte vuelve a la tonalidad original, Sol Mayor (ver imagen 7). La estabilidad armónica se ve enriquecida por acordes disminuidos en los compases 2, 12 y 16, así como algunos prestados de otras tonalidades como los que se perciben en los compases 3, 8, 9, 12, 14, 31 y 33.

**Imagen 7.** Rima XVI, primera modulación a Re♭ Mayor. Compases del 9 al 11

Fuente: Elaboración propia.

El acompañamiento pianístico tiene como característica principal la duplicación en el pentagrama de la mano derecha, de la línea melódica de la voz durante toda la obra. Solo se aparta de la duplicación de la melodía en momentos en que la línea vocal presenta notas largas o durante los compases de transición, entre secciones de la canción. El pentagrama de la mano izquierda, de la parte pianística, funge como complemento de la duplicación de la melodía, a veces en bloque armónico y otras de contra canto.

### Conclusiones

Han sido suficientes tres canciones para descubrir la cosmovisión composicional de Carlos Enrique Vargas. Se percibe en sus canciones su amplio conocimiento de las técnicas y herramientas de composición de la música tonal, la destreza en el manejo de las estructuras poéticas y su injerencia en la construcción de la canción artística que, como género musical, requiere un manejo eficaz del equilibrio entre música y texto. En sus canciones, Vargas Méndez trata con sencillez cada uno de los componentes musicales y en apego a los requerimientos del texto, sin dejar de lado la profundidad y versatilidad en lo armónico, lo rítmico, lo melódico y, en especial, en lo pianístico.

A cien años de su nacimiento, se debe posicionar a Vargas Méndez como parte del distinguido grupo de músicos académicos costarricenses nacidos en la primera mitad del siglo XX que han dejado un legado profundo en el quehacer cultural de Costa Rica. En

este selecto grupo se cuenta a Benjamín Gutiérrez Sáenz (pianista, compositor y director de orquesta), Bernal Flores Steller (compositor), Félix Mata Bonilla (compositor), Walter Field Gallegos (violinista), Mario Alfagüell (compositor), Rocío Sanz Quirós (compositora), Julia Araya Rojas (cantante), Alcides Prado Quesada (compositor y violinista), Dolores Castegnaró Catellani (compositora y directora), Claudio Brenes Rojas (cantante) y Arnoldo Herrera González (director de orquesta).

### Referencias

- Asamblea Legislativa. (2014). *Ley sobre Premios Nacionales de Cultura, N° 9211*. Recuperado de [http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm\\_texto\\_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=76889&nValor3=96132&strTipM=TC](http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=76889&nValor3=96132&strTipM=TC)
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Bécquer, G. A. (2001). *Rimas y leyendas*. Santiago: Pehuén Editores.
- Brenes, R. (1913). *Hacia nuevos umbrales*. San José: Imprenta Alsina.
- Caicedo, P. (2013). *La canción artística latinoamericana: identidad nacional, "performance practice" y los mundos del arte* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperado de <https://eprints.ucm.es/22624/>
- Campos, A. (2003). *Carlos Enrique Vargas: vida y música*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.
- Carvajal, M. I. (2013). *El Himno Patriótico al 15 de Setiembre en el imaginario costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Kimball, C. (2000). *Song: A Guide to Style & Literature*. Washington: Pst.Inc.
- Matarita, M. (s.f.). *El desarrollo de la canción artística en Costa Rica*. Recuperado de [https://www.academia.edu/662508/El\\_desarrollo\\_de\\_la\\_canci%C3%B3n\\_art%C3%ADstica\\_en\\_Costa\\_Rica](https://www.academia.edu/662508/El_desarrollo_de_la_canci%C3%B3n_art%C3%ADstica_en_Costa_Rica)
- Mejías, A. (2010). *Amado Nervo*. Valparaíso: Editorial del Cardo.
- Nervo, A. (1904). *Perlas negras*. París: Librería de la avenida de Ch. Bouret.
- Piston, W. (1998). *Armonía*. New York: Norton & Company.

Vargas, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Vargas, M. C.; Chatski, E. & Vicente, T. (2012). *Música académica costarricense: del presente al pasado cercano*. San José: Sistema Editorial de Difusión de la Investigación.