

Introducción

La presente edición crítica de las obras religiosas del compositor costarricense Julio Fonseca Gutiérrez, es el producto de muchos años de investigación, en el seno de la Facultad de Bellas Artes y Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. El estudio aquí ofrecido es una visión musicológica del legado religioso del destacado compositor josefino, nacido en 1885 y desaparecido en 1950, quien, según palabras del compositor nacional Bernal Flores, “vivió con gran sencillez en el palacio armonioso de la música”¹. Así pues, para dar inicio a esta entrega, a modo de preludeo, abrimos comillas y citamos:

“Con la bula *Praedecessorum Nostrum*, Benedicto XV elevó la sede de la antigua Diócesis de San José, con su cabildo y catedral, al rango de arquidiócesis, comprendiendo las provincias de San José, Cartago y Heredia; erigió la Diócesis de Alajuela, con las provincias de Alajuela, Puntarenas y Guanacaste; y creó el vicariato apostólico de Limón, que abarcó la provincia del mismo nombre y una faja territorial del noroeste de Heredia”²,

Lo anterior, se lee en el texto *La Iglesia Católica en Costa Rica en el siglo XX*, del investigador Gustavo Adolfo Soto, quien nos cuenta, que allá por el año 1921, Costa Rica fue una diócesis³ con

¹ Bernal Flores, *Julio Fonseca*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973.

² Gustavo Soto, "La Iglesia Católica" en *Costa Rica en el siglo XX*, 3er tomo. Editado por Eugenio Rodríguez Vega. San José: EUNED, 2004, 278.

³ Según el investigador Gustavo Soto, "La configuración diocesana se refiere: una sola Diócesis y un solo obispo". El rango Arquidiócesis comprende varias diócesis. "La existencia de Arquidiócesis permite una mejor presencia y coordinación de la acción d la Iglesia, pues varios obispos conjugan sus esfuerzos entre sí por el bien de los fieles de la región encomendada a su celo pastoral. De aquí la importancia para la Iglesia en Costa Rica de contar con una provincia eclesíástica en el país". (Gustavo Soto, *op.cit.*, 277).

sesentaiséis parroquias, y que a partir de ese año pasó a ser la provincia eclesiástica de América Central.

Junto a este desarrollo institucional, empezó a crecer la obra material de la Iglesia, que se manifestó en las construcciones de templos y capillas. En el lapso comprendido entre 1920-1950, fueron edificadas muchas iglesias, tales como: la Basílica de los Ángeles, La Candelaria de Naranjo, la Capilla de Barrio los Ángeles, el Colegio de los Salesianos en Cartago; así como, las iglesias de Curridabat, La Dolorosa, Goicochea, Coronado, Santa Teresita, Nuestra Señora de los Desamparados, Puriscal, Rincón Grande de Pavas, Sagrado Corazón de Jesús, San Cayetano, San Gabriel de Aserrí, San Isidro de El General, San Nicolás de Cartago, San Rafael de Escazú, San Ramón, Santo Domingo, Sarchí y la de Zarcero, entre otras.

Como resultado de esta eclosión de construcciones religiosas, se abren plazas laborales para los maestros de capilla como músicos asalariados. Muchos de ellos componen para el efecto, legando un significativo acervo de obras sacras.

Cuadro #1⁴

LISTA DE COMPOSITORES ACTIVOS ENTRE 1920 -1950 CON REPERTORIO RELIGIOSO

Compositor	Obras religiosas en el catálogo personal	Desempeño como maestro de capilla	Iglesia en la cual se ejerció
Alfaro, Juan Rafael	Canciones religiosas	Sí	En la ciudad de Heredia
Arguello, Teodulo		Sí	
Barahona Suárez, Isaac		Sí	
Blanco Alvarado, Jorge	Canciones religiosas	Sí	Iglesia del Carmen (ca. 1923 -)
Calderón Navarro, Pedro	Canciones religiosas		
Campabadal, Roberto	Un réquiem y canciones religiosas	Sí	Catedral Metropolitana (1903 - 1932)
Campos Chanto, Alirio	Canciones religiosas		
Cardona, Ismael	Canciones religiosas, coros con acompañamiento para pequeña orquesta y pieza para órgano	No	
Coto, Manuel Alberto		Sí	
Fonseca, Julio	Cinco misas, cantata, música para auto místico (obra teatral), cuarteto, piezas para órgano, canciones religiosas, himnos y marchas para banda.	Sí	Iglesia de la Merced (1922 -1950)
Freer García, Manuel	Canciones religiosas	Sí	
García, Emmanuel	Canciones religiosas	Sí	Catedral Metropolitana (1932 -)
González Castro, Francisco		Sí	
Gutiérrez, Carlos María	Canciones religiosas	Sí	Catedral de Alajuela (1888 -)
Herrera Solís, Mariano	Dos misas, un réquiem, coros y canciones religiosas.	Sí	Iglesias de Guadalupe y Santiago de Puriscal
Jiménez, Pilar		Sí	Heredia
Jiménez Núñez, Enrique	Canciones religiosas	Sí	Guadalupe y Cartago
León Rojas, Emilio	Himno de la Juventud Católica.	Sí	San Ramón

⁴ Espacios en blanco corresponden a la respuesta *no se sabe*.

Mata Oreamuno, Julio	Canciones e himnos religiosos, música de cámara.		
Monestel, Alejandro	Diez misas, cuatro réquiems, cinco cantatas, canciones religiosas y música de cámara.	Sí	Catedral Metropolitana de San José, Costa Rica (1884 – 1903); Iglesias de Santa María en Roselyn, Nuestra Señora de las Mercedes en Brooklyn, San Juan Bautista y Santa Isabel en Ridgewood,
Mora, Tertuliano	Canciones religiosas	Sí	
Murillo, Fernando		Sí	En Grecia, Heredia y Santo Domingo
Nieto Casabo, César		Sí	Catedral de San José, en el último cuarto del siglo XIX
Prado Quesada, Alcides	Un réquiem, canciones religiosas		
Valenciano, Rosendo de J.	Una misa y canciones religiosas	No	Pbto. De la Iglesia de la Merced
Valle Martínez, Luis		Sí	Basílica de la Virgen de los Ángeles
Vega, Emiliano		Sí	Iglesia Juan Bautista de Tibás (ca.1921 -)
Zumbado, Ramón		Sí	Iglesias de Heredia, Cartago y Barba
Zúñiga, José Daniel		Sí	Heredia

Fuente: *Revista Musical*, No.6, 1950; José Rafael Araya, *Vida Musical en Costa Rica*, 1957; Serie documentos “Cuentas” del ACM; Julio Fonseca, “Apuntes sobre la música costarricense” en Bernal Flores, *Julio Fonseca*, 1973, pp. 303-314; Ana Isabel Herrera Sotillo, *Descubriendo la Catedral de San José*, en edición; Pompilio Segura, *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX*, 2001.

Catálogo de obras religiosas de Julio Fonseca

Julio Fonseca es uno de aquellos pocos compositores nacionales que se han desempeñado como maestros de capilla. En efecto, Fonseca fungió como tal en la Iglesia de la Merced de San José, entre los años 1922 y 1950⁵. En el ejercicio de sus funciones, escribe diferentes opus de música con la temática religiosa: cinco misas, treintaisiete canciones e himnos, la cantata *Los siete dolores de la Virgen*, música para el Auto Místico *La virgen de los Ángeles*, el poema evangélico *El Cenáculo y el Gólgota* para cuarteto de cuerdas y piano, entre otros.

Cuadro #2

CATÁLOGO DE LAS OBRAS RELIGIOSAS DE JULIO FONSECA

Nombre de la obra	Año de creación	Género	Instrumentación
A la Reina de los Cielos	1927	Canción religiosa	Voz y órgano
A María Inmaculada	s/f	Canción religiosa	Dos voces y órgano
A María Inmaculada	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Al nombre de María?	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Al nombre de María	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Al Santísimo Corazón de María #1	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Al Santísimo Corazón de María #2	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Auto místico "Virgen de los Ángeles"	Noviembre 1938	Música para el teatro	Solistas, coro, orquesta y piano
Ave María de Lourdes (A la Virgen de Lourdes)	Febrero 1923	Canción religiosa	Voz y órgano

⁵ El mismo compositor en los "Apuntes sobre música costarricense #2", publicados en la Revista Musical (Año II - Julio de 1941, #4) escribe: "Julio Fonseca Gutiérrez (1885)...desde 1922 es Organista y Maestro de Capilla de la Iglesia de la Merced".(Sic).

Ave María #1	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Ave María #3	1939	Coro de auto místico	Coro, órgano y violín
Ave María #4	Abril 1899	Aria	Voz y piano
Ave María #6	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Ave Maris Stella	1941	Misa	Versión para solistas, coro, orquesta y órgano; versión para solistas, coro y órgano
Balada a la Santísima Virgen	Septiembre 1939	Canción religiosa	Voz y órgano
Balada a la Santísima Virgen?	1942	Canción religiosa	Voz y órgano, partichelas ⁶ de violín y violonchelo
Cántico a la Virgen María	Julio 1923	Canción religiosa	Voz y órgano
Cantemos noche y día	1945	Canción religiosa	Voz y órgano
Cómo prenda de mi afecto (canción a la Sma. Virgen María)	Septiembre 1940	Canción religiosa	Voz y órgano
Corazón Inmaculado	Agosto 1923	Canción religiosa	Voz y órgano
¡Dios te Salve!	Agosto 1923	Canción religiosa	Voz y órgano
¡Dios te Salve! #1	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Es toda pura	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
El cenáculo y el Gólgota	1905, revisión 1934	Poema evangélico	Quinteto de piano
Gran marcha a San Rafael Arcángel	Octubre 1947	Marcha	Orquesta
Himno a Jesús agonizante #1	s/f	Himno	Voz y órgano
Himno de la Congregación Mariana	s/f	Himno	Voz y órgano
Himno al Arcángel San Rafael	20 de octubre 1941	Himno	Orquesta
Himno a San Isidro Labrador	s/f	Himno	Voz y órgano
Himno del Centenario de la Virgen de los Ángeles	1935	Himno	Voz y órgano
Himno oficial a Nuestra Señora de las Mercedes	Septiembre 1923	Himno	Dos voces y órgano
Homenaje de la Congregación Mariana de Caballeros al Excelentísimo, y Reverendísimo Doctor don Rafael Ottón Castro y Jiménez	s/f	Himno	Voz y órgano

⁶ Se prefiere, de ahora en adelante, la escritura castellanizada partichela, ya que el plural en su respectivo italiano es particelle, no particellas.

Invocación de Auto místico "Virgen de los Ángeles"	Abril 1938	Coro	Coro con acompañamiento del piano
I.N.R.I (marcha fúnebre)	s/f	Marcha	Versión para órgano; versión para banda
Los siete dolores de la S. Virgen	1920	Cantata	Solistas, coro y orquesta
Madre nuestra	1928	Canción religiosa	Voz y órgano
Festival de la Venerable Orden Tercera de Nuestra Señora de las Mercedes	1939	Marcha	Versión para órgano; versión para banda; versión para Marcha voz y piano
Misa en honor del Santísimo Corazón de María	Junio 1933	Misa	Versión para solistas, coro, orquesta y órgano; versión para solistas, coro y órgano
Misa en Sol en honor de Nuestra Señora de Ujarrás	1935	Misa	Versión para solistas, coro, orquesta y órgano; versión para solistas, coro y órgano
Misa Teologal	1943	Misa	Versión para solistas, coro, orquesta y órgano; versión para solistas, coro y órgano
Nuestros cantos	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Ofrenda a María	Noviembre 1922	Canción religiosa	Voz y órgano
¡Oh Corazón Sagrado!	Junio 1923	Canción religiosa	Voz y órgano
Oración	s/f	Canción religiosa	Coro
Oración de la mañana	1922	Canción religiosa	Voz y órgano
O salutaris!	Febrero 1902	Canción religiosa	Voz y piano
¡Por ti, oh dulce Virgen!	28 de enero de 1905	Canción religiosa	Voz y órgano
¡Por ti, oh dulce Virgen!	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
¿Quién es esta que destella?	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
¡Sálvame, Virgen María!	1922	Canción religiosa	Voz y órgano
Salve Regina #1	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Salve Regina #1	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Salve Regina #2	Marzo 1922	Canción religiosa	Voz y órgano
Solo un amor	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Suspiros (canción a la Virgen)	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Tantum Ergo	1928	Canción religiosa	Voz y órgano
Tantum Ergo #1	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano

Tantum Ergo #2	s/f	Canción religiosa	Voz y órgano
Triunfo tu gracia (canción a la Santísima Virgen)	Setiembre 1941	Canción religiosa	Voz y órgano
Tu gloria	Setiembre 1941	Canción religiosa	Voz y órgano
Vitis et Palmitis	1948	Misa	Versión para solistas, coro, orquesta y órgano; versión para solistas, coro y órgano

Fuente: Archivo Histórico Musical, realizado por Esteban Cabezas y revisado por Ekaterina Chatski.

En total, según se desprende del catálogo religioso del compositor, Julio Fonseca legó sesenta y una obras de esta temática, entre las cuales tiene cinco misas, que son compuestas según la secuencia cíclica tradicional y se conforman en cinco movimientos: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei*. Estas misas son de corta duración, cercanas a la *missa brevis* y, por la escogencia del texto utilizado - *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus y Agnus Dei* -, pertenecen al llamado Ciclo Ordinario del calendario litúrgico. En todas ellas, dicho de paso, “religiosamente” se guarda este mismo esquema.

Cuadro #3

TÍTULOS Y FECHAS DE CREACIÓN DE LAS MISAS DE JULIO FONSECA

Nombre de la misa	Año de composición
Misa en honor del Santísimo Corazón de María	1933
Misa en Sol en honor de Nuestra Señora de Ujarrás	1935
Ave Maris Stella	1941
Misa Teologal	1943
Vitis et Palmitis	1948

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie partituras: 531, 533, 535, 536, 534, 537.

La estructura de la misa *Ave Maris Stella*

El primer movimiento, *Kyrie*, corresponde a la tradición clásica del género musical; se divide en tres partes, las cuales se basan en el texto eclesiástico: *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison* (Del lat., Señor, ten piedad; Cristo, ten piedad; Señor, ten piedad). Cada enunciado compuesto por esas tres partes, en el Ciclo Ordinario de la liturgia se repite tres veces, principio que es respetado en la obra por el compositor costarricense.

Los movimientos *Gloria* y *Credo* contienen una gran cantidad de texto, el cual juega, desde el punto de vista dogmático, un importante rol en las celebraciones eclesiásticas. En la misa *Ave Maris Stella*, Julio Fonseca aplica el principio formal muy utilizado por varios compositores en este tipo de piezas: los cambios del texto eclesiástico dictan la renovación del material musical temático, la distribución entre las partes corales y las de solistas, así como los interludios musicales; esta estructura parte del siguiente principio: nuevo texto–nueva frase musical⁷.

La forma del *Sanctus* está compuesta por cuatro partes (*Sanctus - Hosanna - Benedictus - Hosanna*) con el principio *da capo*; aquí, el segundo *Hosanna* se repite exactamente igual:

⁷ Vladimir Protopopov, *Zapadnoevropeiskaya muzyka XVII – pervoi chetverti XIX veka*. Moscú: Música, 1985, 35.

The image shows a musical score for a piece titled "Piu mosso". It consists of two systems of staves. The top system features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The lyrics "Ho - san - na in ex - cel - sis Ho - san - na in ex -" are written below the vocal line. The bottom system shows a piano accompaniment with both treble and bass clefs. The tempo marking "Piu mosso" is present above both systems. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Aunque el texto litúrgico del *Agnus Dei* está dividido en dos estrofas, lo que supone el uso de la forma musical de dos partes (bipartita), Julio Fonseca lo construye en forma tripartita, es decir, en tres estrofas. De manera tal que, de acuerdo con esta nueva forma, en su misa se repite la primera estrofa del texto con diferentes dibujos armónicos y melódicos.

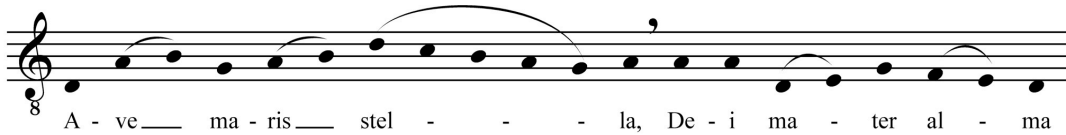
La tercera parte del *Agnus Dei* desarrolla la segunda estrofa del texto litúrgico, en el que Fonseca reproduce los motivos iniciales del primer movimiento, el *Kyrie*. De esta manera, se realiza una recapitulación del material inicial de la obra, cerrándola cíclicamente.

La utilización de la técnica *cantus firmus*⁸

Tres de las misas (*Teologal*, *Ave Maris Stella* y *Vitis et Palmites*) tienen su fundamento en un motivo determinado. Las misas *Teologal* y *Ave Maris Stella* son construidas sobre temas gregorianos, mientras que *Vitis et Palmites*, sobre un motivo propio del compositor.

⁸ El *cantus firmus* es una técnica de composición polifónica basada en el desarrollo de un canto dado (litúrgico, secular o una composición de forma libre).

En lo que respecta a la misa *Ave Maris Stella*, esta está escrita sobre la base de un himno⁹ gregoriano. De este himno, el compositor utiliza solamente las dos primeras estrofas:



Estas estrofas de la misa *Ave Maris Stella* contienen ciertas características, concretamente:

- el himno es modal en *re* dórico,
- uso del intervalo inicial de quinta en las primeras dos frases.

En la primera frase, este intervalo es ascendente. A su vez, la segunda frase inicia con una quinta descendente.

Estas características, el modo y movimiento melódico, son desarrollados por el compositor en toda la misa.

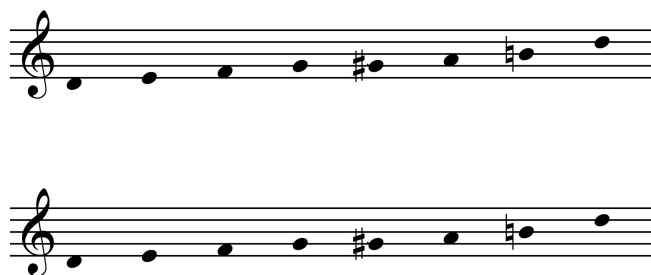
La primera frase del himno gregoriano aparece en cada movimiento. El compositor varía el tratamiento de esta frase según el contexto:

- el uso de la frase completa,
- la armonización de la frase completa,
- la utilización del motivo inicial de la frase,
- la armonización de este motivo inicial.

⁹ Himno es la poesía latina de alabanza de carácter solemne.

En la clasificación anterior, se pueden resaltar los puntos 2 y 4, para darnos cuenta cómo el compositor armoniza la frase completa o su motivo inicial. Esta manera de componer está relacionada con el hecho de que, el compositor utiliza, particularmente, diferentes sistemas de armonización, a saber, modal y tonal. Así las cosas, el sistema modal lo utiliza en el *Kyrie*, la sección del *Credo* y el *Sanctus*. El *Kyrie*, por su parte, está escrito en *re* dórico.

De la misma manera está escrita una sección del *Credo: Deum de Deo, Lumen de lumine, Deum vero de Deo vero*¹⁰, que es consruido sobre la base de la cabeza del motivo en una alternancia de los modos dóricos (*re-sol; la-re*). En el *Sanctus*, en su primera sección, también aparece la cabeza del motivo, pero la escala modal es diferente que en los casos anteriores. A la escala dórica se le suma el cuarto grado alterado. Dadas así las cosas, la escala entonces queda construida de este modo:



Esta se transporta dos veces (sobre *la* y *mi*).

¹⁰ Del lat. Dios de Dios, Luz de luz, Dios verdadero de Dios verdadero.

En los restantes movimientos, el compositor utiliza el sistema armónico funcional.¹¹ Asimismo, comparando la aparición del motivo principal en diferentes sistemas armónicos, se puede subrayar la oposición armónica, sobre la cual escribe Hatten (2004): “Los términos marcados ocurren con menos frecuencia que los no marcados”.¹² Solo tres veces el motivo principal es destacado por el compositor con una armonización modal (en el *Kyrie*, una sección del *Credo* y en el *Sanctus*). De tal manera esta armonización, diferente de la manera tradicional adquiere relevancia, resaltando dichas secciones.

La segunda estrofa del himno es utilizada por el compositor en dos de los movimientos: en la segunda parte del *Kyrie* y en el *Agnus Dei*. Posiblemente, de acuerdo con lo visto, la utilización de la segunda estrofa del himno está relacionada con ciertos aspectos formales. En este sentido, se dibuja un arco estructural que conecta a dos movimientos solidariamente cercanos en carácter. Como escribe Simakova (1985), “en los movimientos externos de la misa – *Kyrie* y *Agnus Dei* – se expresaban las súplicas, ruegos y las plegarias del perdón”¹³. No obstante, el sistema armónico de estos dos movimientos de la misa *Ave Maris Stella*, de Fonseca, es diferente: modal, en el *Kyrie*, y tonal, en el *Agnus Dei*.

¹¹ Según W. Piston “La tonalidad no es simple una manera de utilizar las notas de una escala particular. Es más bien un proceso de establecimiento de relaciones de estas notas con la nota que representa el centro tonal. Cada grado de la escala tiene su parte en el esquema de la tonalidad, su *función tonal*”. (Walter Piston, *Armonía*. Traducido por Juan Luis Milán Amat. Rambla de Monserrat: Editorial Labor, 1995, 50).

¹² Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven*, Bloomington: Indiana University Press, 2004, 36

¹³ Natalia Simakova, *Vokal'nyie janryi epohi Vozrojdeniya*. Moscú: Música, 1985, 16.

La retórica musical

No es posible establecer con certeza si Julio Fonseca utilizó de manera consciente el recurso retórico musical. A pesar de ello, es notorio que algunas figuras que se describirán a continuación son usadas de manera similar en sus misas. Probablemente, estas figuras melódicas se enraizaron en la práctica musical, transmitiéndose de generación en generación, y están en la memoria creadora de los músicos. Antes bien, el significado de estas es muy claro: destacar las palabras medulares en la liturgia católica. El *Motu Proprio* Tra le sollecitudini, del Sumo Pontífice Pío X, sobre el texto para la música sagrada, confirma lo dicho:

“El texto litúrgico ha de cantarse como está en los libros, sin alteraciones o posposiciones de palabras, sin repeticiones indebidas, sin separar sílabas, y siempre con tal claridad que puedan entenderlo los fieles”¹⁴.

La distinción de ciertas palabras, concretamente en el caso de las misas de Julio Fonseca, se produce por medios de efectos retórico-musicales; los cuales, en su mayoría, se consideran como una característica de la época barroca: “El origen de músicos, teóricos y prácticos de la era Barroca [sumerge] en la fascinante y compleja maraña de procedimientos, principios y técnica de la retórica”¹⁵.

¹⁴ Sumo Pontífice Pío X, “Tra le Sollecitudini”, en http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini_sp.html, 1 de agosto de 2008.

¹⁵ Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco*, México: UNAM, 1985, 33.

Para demostrar los elementos de la retórica musical en la misa *Ave Maris Stella*, prestamos atención a la palabra *Passus*, que aparece en el tercer movimiento de la misa, el *Credo*. Al musicalizarla, el compositor utiliza una serie de acordes disminuidos, los cuales se pueden ligar con la figura retórica musical (también del discurso oral) llamada *pathopoeia*, que López Cano explica como:

“Nombre genérico que reciben aquellas figuras de disonancia, que se aplican en las partes donde el texto de la música vocal denota los afectos más intensos: *pathos*”¹⁶.



El otro ejemplo de la retórica musical que podemos traer a colación, aparece también en la sección central del *Credo*, la cual termina con la expresión latina *et sepultus est*¹⁷. En todas las misas, el compositor utiliza el calderón. Este recurso de signo gráfico, implica una pausa que se puede ligar con la figura retórica musical (también del discurso oral) llamada *aposiopesis*, que significa ‘pausa general o silencio impuesto a todas las voces’. Según

¹⁶ *Ibid.*, 161.

¹⁷ Del lat. ‘Y fue sepultado’.

López Cano (2000), “el silencio es un elemento musical que con frecuencia se relaciona con la muerte y la eternidad”¹⁸.

Empleo de conjuntos vocales

Un gran porcentaje de piezas religiosas de Julio Fonseca está escrito para voz con acompañamiento de órgano. Opuestamente, hay pocas obras compuestas para dos o más voces y órgano. A menudo, en estas últimas, el compositor recurre al canto responsorial (cuando la solista responde el coro a una voz). Entre las misas de Fonseca, las dos primeras (*Misa en honor del Santísimo Corazón de María* y *Misa en Sol en honor de Nuestra Señora de Ujarrás*), están escritas entre los años 1933 y 1935, para solistas y coro femenino. En las últimas tres misas, entre estas, *Ave Maris Stella*, creadas en los años cuarenta del siglo pasado, el compositor recurre al coro mixto. Este cambio que se observa entre las primeras misas y las compuestas en la década de los cuarenta del mismo siglo, presume la autorización eclesiástica en torno de la ejecución musical religiosa¹⁹. Otra presunción acerca de este tema, es el hallazgo de las copias datadas en el año 1947, de la *Misa en Sol en honor de Nuestra Señora de Ujarrás* (originalmente escrita para coro femenino) para cuatro voces (soprano, alto, tenor y bajo).

¹⁸ Rúben López Cano, *op.cit.*, 196.

¹⁹ Acerca de esto, ver *Boletín Parroquial de la Merced* (San José de Costa Rica, 1923, 11, y Enrique Bolaños, *Padre Valenciano*, 179). También, en las mismas partituras de Fonseca hay un documento “silencioso” de que hubo un cambio en la ejecución musical de las misas.

En lo que respecta a la *Misa en honor del Santísimo Corazón de María*, también existen algunas copias exclusivas para voces masculinas (tenor y bajo). Lo que lleva a la suposición de que había diferentes interpretaciones, tanto para coro femenino como para coro masculino.

Asimismo, es interesante destacar que el lenguaje musical empleado por Julio Fonseca en las obras religiosas creadas en esta época, tiene relación directa con la vivencia real del compositor. Acerca de la conformación de los coros, algunas notas del boletín parroquial de la Iglesia de la Merced relatan los hechos:

"Para oficios fúnebres en la Merced, es el Cura quien arregla lo concerniente a Señores sacerdotes que han de participar en ello y el coro de la música.

La Merced tiene músicos adheridos al coro todas las funciones. No se permiten voces en coro mixto, es decir, de hombres y mujeres simultáneamente por ser ello reprobado por la Iglesia. La Santa Iglesia quiere en el coro de música religiosa de preferencia voces de niños; si o, de hombres: y tolera en Costa Rica por concesión a Monseñor Store, las voces de mujeres, pero no autoriza los coros mixtos"²⁰.

²⁰ *Boletín Parroquial de la Merced* (San José, Costa Rica, 1923:11'). **Nota:** se respeta la ortografía original.

También, en el libro "Padre Valenciano" de E. Bolaños, encontramos la siguiente nota:

"En la Iglesia de la Merced, durante su curato, un nutrido coro femenino, cantaba las misas...en los grandes festejos parroquiales y demás actos piadosos corrientes, que son las armonías del gran Órgano, llevaban las amplias naves del soberbio templo. En la preparación de este grupo cooperó la profesora Gloria Picado durante dos años. En el transcurso de los años variaban los elementos componentes, porque algunas se retiraban por haber tomado estado matrimonial"²¹.

Utilización de la orquesta

Un hecho significativo de las misas de Julio Fonseca es que no existe partitura de orquesta de las misas estudiadas, sino solo *partichelas*. Sin embargo, sí podemos contar con una partitura de órgano y coro, y las partes de orquesta separadas. Las *partichelas* de la orquesta coinciden literalmente con la parte del órgano²². Probablemente, el compositor haya dirigido este ensamble tocando el instrumento. Esto lo confirma la parte del órgano, sobre la cual están escritos los nombres de los instrumentos de la orquesta, así como voces agregadas puestas por el compositor con la escritura en tamaño pequeño con respecto al tamaño original.

²¹ Enrique Bolaños, *op.cit.*, 179. **Nota:** Se respeta la ortografía original.

²² Era una práctica común en la música de los compositores costarricenses de la primera mitad del siglo XX, utilizar la parte de piano (órgano) como piano "conductor".

Este hecho se ve reforzado por una carta del 11 de enero de 1949, que el compositor dirigió a su hijo Jaime:

“Este domingo que pasó, el 9, se ejecutó de nuevo la Misa Vitis et Palmitos...Pero este bendito órgano de la Merced siempre se luce; cuando más precisaba, a media misa, se fue la corriente y claro, no resultó brillante a pesar de que había una buena orquesta”²³.

Tampoco sabemos con precisión en cuáles festejos religiosos estaban contratados los músicos instrumentistas. Es muy posible que el compositor no contara con la orquesta completa, porque las partituras que se encuentran en el Archivo Histórico Musical de la Escuela Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, muestran una conformación orquestal diferente de misa a misa, y de año a otro año.

²³ Julio Fonseca, *Carta #18 del enero del 1949*, cit. por Bernal Flores, *Julio Fonseca*, 241.

Cuadro #11

CONFORMACIÓN ORQUESTAL EN LAS MISAS DE JULIO FONSECA

Misa Teologal: (1943)	Misa en honor del Santísimo Corazón de María (1933)	Ave Maris Stella (1941):	Misa en Sol en honor de Nuestra Señora de Ujarrás (1935)	Vitis et Palmitas (1948)
Flauta Clarinete en Si b 2 Trompas Cornetín en Si b Trombón Timbales	Flauta Clarinete en Si b Trombón	Flauta Clarinete en Si b 2 Cornetines en Si b Trombón	Flauta Oboe Clarinete en Si b Fagot 2 Trompas en Fa Cornetín Trombón Tuba	Flauta Clarinete Trompa Cornetín Trombón Tímpano
Violín I Violín II Viola Violonchelo Contrabajo	Violín I Violonchelo Contrabajo	Violín I Violín II Viola Violonchelo Contrabajo	Violín I Violín II Viola Violonchelo Contrabajo	Violín I Violín II Viola Violonchelo Contrabajo

Fuente: elaboración propia de la autora.

En la misa *Ave Maris Stella*, en la sección de los vientos, no aparecen ciertos instrumentos, tales como oboe y fagot. Probablemente, estas secciones fueron extraviadas. Esta probabilidad de extravío tiene asidero en la aparición de las "guías" de los instrumentos de madera, entre estos, fagot, en las *partichelas* de las cuerdas en los compases 9,10 y 11 del movimiento *Kyrie*; 49 y 50 del movimiento *Gloria*. Sin embargo, en ninguna *partichela* se encuentra la guía con la indicación oboe.

La partitura para la orquesta dobla en tamaño la parte del órgano, donde se destaca el papel de los instrumentos de cuerda, los cuales se mantienen constantemente a través de la obra, contrario a los instrumentos de viento que tienen una aparición intermitente.

En las partes de flauta y violín, tanto en unos como en otros instrumentos, el compositor utiliza de manera frecuente los contracantos, contruidos sobre los *arpeggios* de los acordes que se emplean en determinado momento.²⁴

Fuentes

Ubicación de los materiales originales

Las principales fuentes se encuentran en el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, bajo el número 0531. Existen varias carpetas, a saber:

- 1- Voz-partes
- 2- Partitura a tres voces
- 3- Partitura a cuatro voces
- 4- Texto
- 5- Partes poligrafiadas
- 6- Partes

Descripción de los materiales originales

a. Hay dos partituras completas, una es para coro a cuatro voces y órgano copiada por Julio Fonseca, que contiene 19 folios; la otra, es para coro a tres voces y órgano, pasada por el copista, que contiene 27 folios. Las otras dos partituras están incompletas.

b. Hay 28 folios que contienen las partichelas orquestales. Todas están copiadas por Julio Fonseca.

²⁴ Ver los primeros compases del *Gloria*; cc.81 a 84 del *Gloria*; los primeros compases del *Credo*; cc.25 a 31 del *Credo*; cc.77 a 80 del *Credo*; cc. 28 a 34 del *Sanctus*; etc.

c. Hay 49 folios que contienen partes de coro, las cuales presentan letra diferente que corresponde a distintos copistas. Algunas letras pertenecen a Julio Fonseca, otras están poligrafiadas, y un tercer tipo pertenece a otros copistas.

Fecha de creación y ejecuciones

En la primera página de la partitura para coro a tres voces y órgano aparece escrita por Julio Fonseca, la fecha de creación (1941), y las ejecuciones:

- Merced (Iglesia de la Merced) 24 de setiembre, 1941
- Merced, 8 de octubre, 1945
- Merced, 24 de agosto, 1946
- Merced, 24 de setiembre, 1946

También, encontramos que la misa fue ejecutada en el quincuagésimo aniversario de la coronación de Nuestra Señora de Guadalupe, el 9 de octubre del año 1945.²⁵

Diferencias en las partituras para 3 y 4 voces y órgano

Kyrie

Compás 17: Re natural (segunda voz en la partitura para tres voces) y Re sostenido (en la partitura para cuatro voces). El juego entre lo modal y lo tonal descrito en las páginas 11 y 12, es una guía para escoger una de las variantes: la variante con Re natural representa la modalidad; mientras que con Re sostenido, representa acorde de dominante para Mi menor.

²⁵ "Música sagrada". Comisión de música sagrada insigne y nacional basílica. México - octubre 1945, 23-24.

Compás 37: aparece la palabra *bells* que indica la aproximación interpretativa a las sonoridades de campanas.

Gloria

Compás 5: acentos y ligaduras en la parte de órgano aparecen solamente en la versión para coro a 4 voces. En la copia para coro a 3 voces se encuentran algunas ligaduras y, en vez de acentos, aparece *marcato*.

Compás 57: las ligaduras y el *staccato* aparecen en la versión a 4 voces.

Compases 69 a 72: en el manuscrito, están tapados por un papel que contiene la versión a 3 voces.

Credo

Compás 76: los matices aparecen en la versión a 4 voces. En la versión a 3 voces no existen las alternancias de *f* y *mf*.

Compás 89: en la versión a 3 voces aparece el *afrettando molto*, mientras a 4 voces, *piu mosso*.

Compás 99: el *f* está en la versión a 4 voces.

Compas 133: probablemente es un error, debería ser la nota *fa*. Pertenece a la primera inversión de la subdominante de Do Mayor.

Compás 153: el calderón cambia su lugar: en la versión a 3 voces se encuentra sobre el tercer tiempo; en la versión a 4 voces, entre el tercer y cuarto tiempo.

Compás 163: la voz adicional aparece en el manuscrito del copista.

Compás 170: la indicación *tratten*. aparece en la versión a 4 voces.

Sanctus

Compás 1: la indicación *cresc.* aparece solamente en la versión a 4 voces.

Agnus Dei

Compás 16: en el manuscrito del autor hay un *mi bemol* en el bajo, mientras en las restantes versiones aparece la nota *do*.

La partitura orquestal

La partitura para orquesta fue reconstruida a partir de todas las fuentes encontradas.

Gloria

Compás 6: en la partichela viola, parece un error, debería ser *f*, como en el resto de la partichelas.

Compás 29: la indicación de cambio de *tempo* aparece solamente en la partichela de la flauta.

Compás 37: la indicación de cambio de *tempo* aparece solamente en la partichela del primer violín.

Compás 49: guías de los instrumentos de madera en las partichelas de las cuerdas, difieren de lo escrito en las partichelas de flauta y clarinete. Guía en la partichela de flauta no se refleja en ninguna otra partichela. Esta voz no existe.

Compás 62: en algunas partichelas, *poco affrett.* y *accel.* aparecen en el compás anterior.

Compás 63: Do sostenido no aparece en las partichelas de violín y de flauta. Sin embargo, las otras voces lo tienen.

Credo

Compás 50: mi sostenido en la partichela de flauta debería ser el error. Las otras voces de coro y orquesta que son dobladas por la flauta contienen mi natural.

Sanctus

Compás 4: en el manuscrito la nota *si* está tachada.

Compás 28: probablemente, la indicación de lo que han de interpretar los violines en una octava más arriba es hasta el compás 9 (la indicación “loco”). En la partichela del segundo violín, la indicación de la octava más arriba corresponde a las dos primeras notas. No hay indicación “loco”, como se observa en la partes del primer violín.

Bibliografía

ARAYA, JOSE RAFAEL. *Vida Musical en Costa Rica*, San José.1957

BLANCO SEGURA, RICARDO. *1884, la Iglesia, el Estado y las reformas liberales*. San José: Editorial Costa Rica, 1983.

Boletín Parroquial de la Merced. San José de Costa Rica, 1923.

BOLAÑOS, ENRIQUE. *Padre Valenciano*, s.f.

CABEZAS, ESTEBAN y BARQUERO ZAMIRA. *Catálogo de manuscritos e impresos del Archivo Histórico Musical*. San José: Escuela de artes Musicales, Universidad de Costa Rica, 2002.

CHASE BRENES, ALFONSO. *Nuestra Señora de los Angeles: Madre de Nuestra Cultura*. San José: Editorial Costa Rica, 1995.

EVDOKIMOVA, JULIA. *Muzyika epoži vosrojdeniya. XV vek*. Moscú: Música, 1989.

FLORES, BERNAL. *Julio Fonseca*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, 1973.

FONSECA, JULIO en "Apuntes sobre música costarricense #2", Revista Musical. Año II - Julio de 1941, #4

HATTEN, ROBERT. *Musical Meaning en Beethoven*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HERRERA SOTILLO, Ana Isabel Herrera. *Descubriendo la Catedral de San José*, en edición.

KILIAN, GITIERICH. Editor *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe. Samtlicher Werke*. Serie VII, Band 3. Leipzig, Veb Deutscher Verlag fur musik, 1989.

LÓPEZ CANO, RUBEN. Rubén López Cano, *Música y retórica en el barroco*. México: UNAM, 1985.

"Música sagrada". Comisión de música sagrada insigne y nacional basílica. México - octubre 1945.

POMPILLO SEGURA. *Desarrollo musical en Costa Rica durante el siglo XIX*, Heredia: EUNA, 2001.

PISTON, WALTER. *Armonía*. Traducido por Juan Luis Milán Amat. Rambla de Monserrat: Editorial Labor, 1995.

PROTOPOPOV, VLADIMIR. *Prinzipyi muzyikal'noi formy J.S.Bacha*. Moscú: Música, 1981.

SIMAKOVA, NATALIA. *Vokal'nyie janryi epohi Vozrojdeniya*. Moscú: Música, 1985.

SOTO, GUSTAVO. "La Iglesia Católica" en *Costa Rica en el siglo XX.*, 3er tomo. Editado por Eugenio Rodríguez Vega. San José: EUNED, 2004.

Serie documentos "Cuentas" del Archivo de Curia Metropolitana.