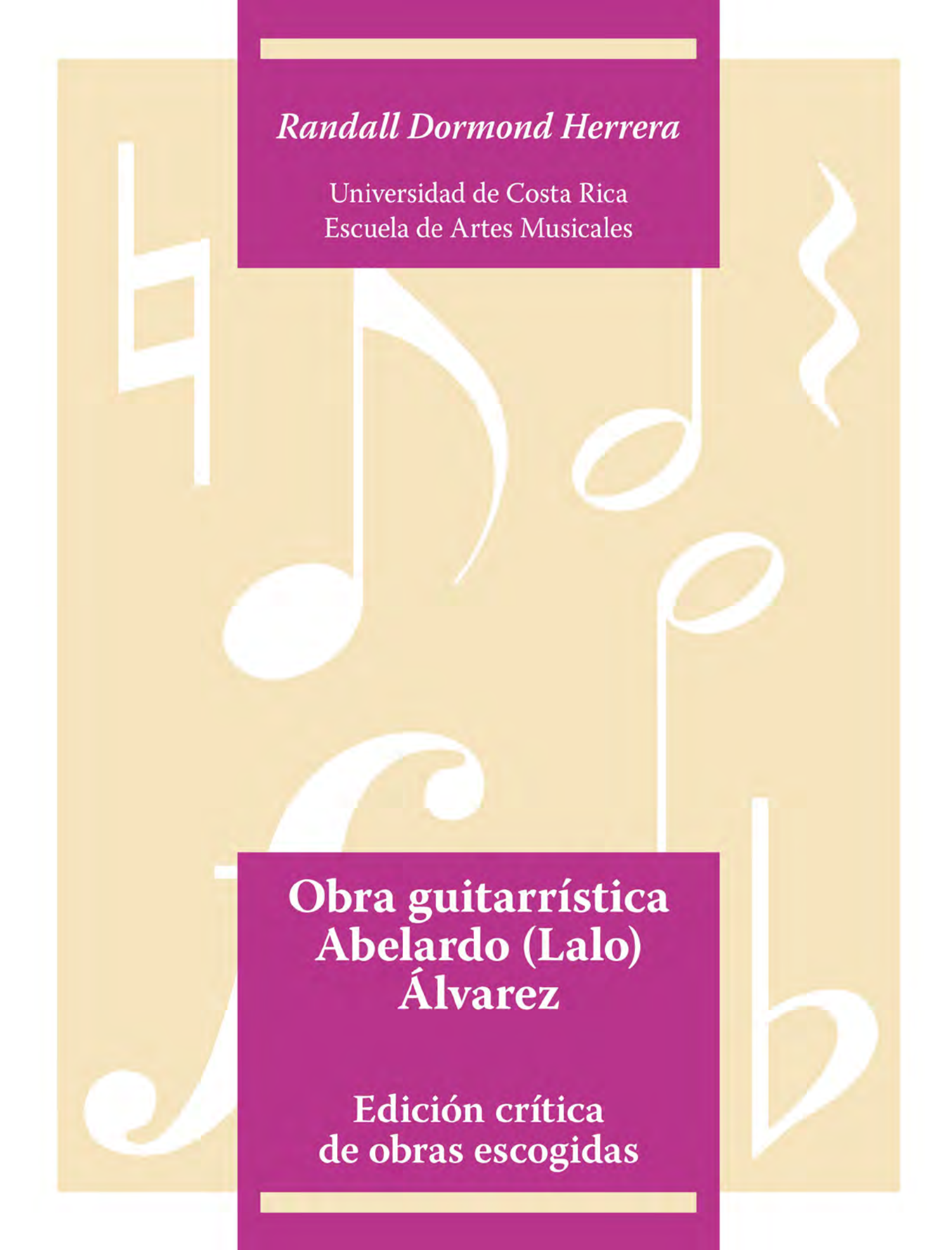


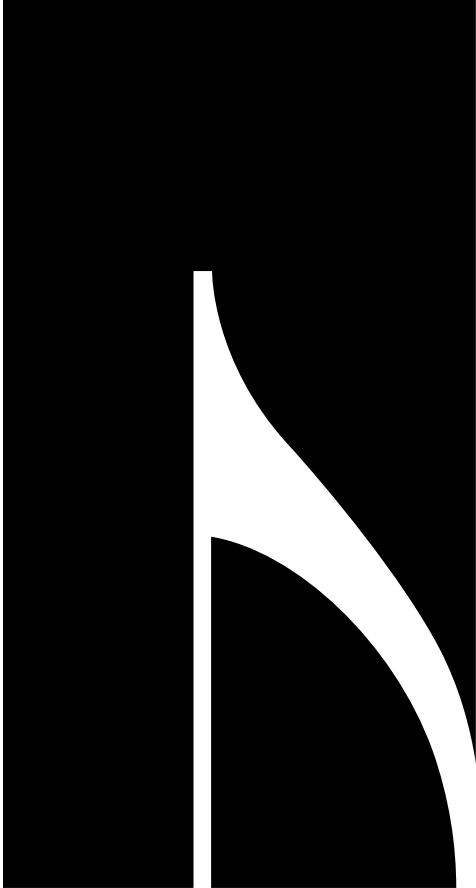
The background of the cover is a solid gold color. Overlaid on this are several large, white, stylized musical notes and symbols. These include a treble clef on the left, a large eighth note in the center, a wavy line on the right, and a bass clef at the bottom right. The notes are of varying sizes and are positioned to create a sense of musical movement across the cover.

Randall Dormond Herrera

Universidad de Costa Rica
Escuela de Artes Musicales

**Obra guitarrística
Abelardo (Lalo)
Álvarez**

**Edición crítica
de obras escogidas**



Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez

Edición crítica
de obras escogidas

Randall Dormond Herrera



Patrimonio Musical Costarricense



787.870.92

A445d Dormond Herrera, Randall

Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez : edición crítica de obras escogidas / Randall Dormond Herrera. – Primera edición digital. – San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2020.

1 recurso en línea (2 volúmenes) : ilustraciones a color, retratos en sepia, música, archivo de texto, PDF, 3.0 MB. – (Patrimonio Musical Costarricense)

ISBN 978-9968-46-923-4

1. ÁLVAREZ BERROCAL, ABELARDO, 1895-1973.
2. MÚSICA PARA GUITARRA. 3. MÚSICOS
COSTARRICENSES. 4. COMPOSITORES
COSTARRICENSES. I. Título. II. Serie

CIP/3567

CC/SIBDI.UCR

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

Primera edición impresa: 2015

Primera edición digital (PDF): 2020

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

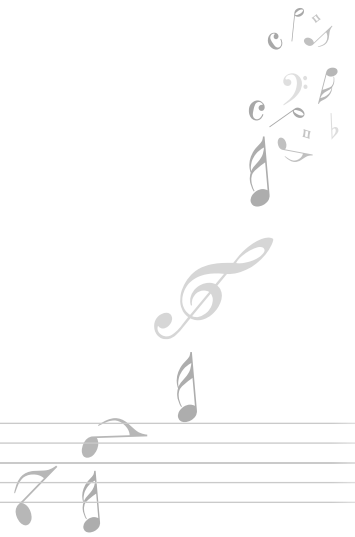
Corrección filológica y revisión de pruebas: *Gabriela Fonseca* • Diseño, diagramación y portada: *Daniela Hernández C.* • Control de calidad de la versión impresa: *Grettel Calderón A.* • Realización del PDF: *Alonso Prendas V.* • Control de calidad de la versión digital: *Hazel Aguilar B.*

© Editorial de la Universidad de Costa Rica. 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.

Edición digital de la Editorial Universidad de Costa Rica. Fecha de creación: agosto, 2020
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

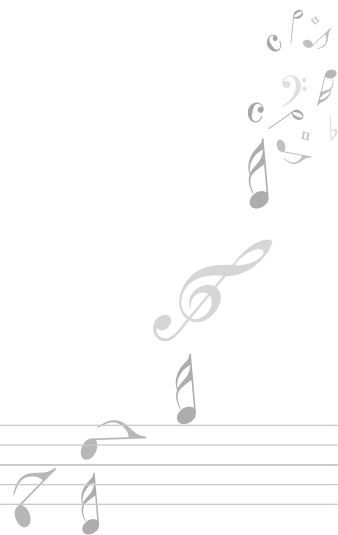
Dedicatoria



A Dios, Jesús, la Virgen María
y a los tres ángeles de inspiración
de vida que me enviaron:
Tatiana, Raquel y Michelle.

A la memoria de Guillermo Araya García,
guardián del legado musical de Abelardo Álvarez B.

Agradecimientos



Al Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales, a Annette Seas y muy especialmente a su directora, Lic. Zamira Barquero T. por su entusiasta e incondicional apoyo para la realización del presente trabajo y su incansable esfuerzo por preservar nuestra memoria musical.

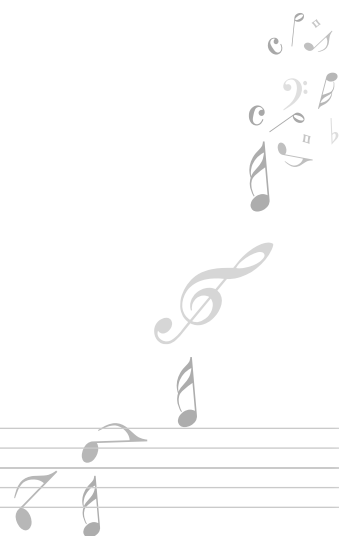
A Diego Solano U. por su colaboración, trabajo y paciencia en la digitalización de las obras musicales.

Al Museo Histórico Cultural Juan Santamaría por su colaboración para la concreción de este documento y por su ayuda para preservar nuestra memoria histórica. Muy especialmente a Antonio Vargas C. y a Dhamuza Coudin S. por su disposición y colaboración.

A la Comisión de Investigación y Libros de Texto (Escuela de Artes Musicales), por su apoyo y especialmente a María Clara Vargas C. por sus valiosos aportes.

A todas la personas que de una u otra manera intervinieron para la realización de este material; especialmente a quienes me permitieron estar en sus hogares para recoger los vivos testimonios que permiten instalar en nuestras vidas un pasado que se creía muy lejano... ¡infinitas gracias!

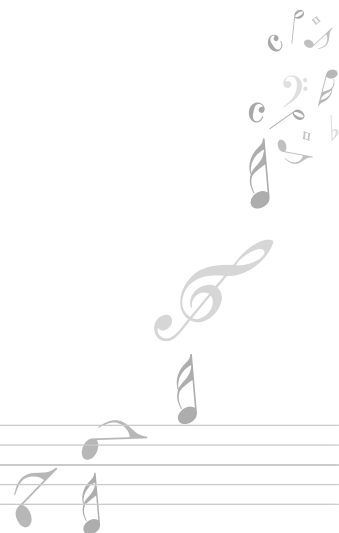
Contenido



Introducción.....	xi
ABELARDO ÁLVAREZ BERROCAL:	
GUIARRA A INICIOS DEL SIGLO XX.....	1
Entorno sociocultural.....	3
<i>Alajuela.....</i>	3
<i>Infancia</i>	10
<i>Entorno familiar</i>	10
El guitarrista y compositor.....	13
Producción musical.....	16
FUENTES: DESCRIPCIÓN	19
<i>Tu sonrisa</i>	22
<i>Primaveral.....</i>	22
<i>Magnolia.....</i>	23
<i>El sueño de las hadas (versión estudio).....</i>	24
<i>El sueño de las hadas (trémolo)</i>	25
<i>El último arpeggio de la lira (obra para dos guitarras).....</i>	26
INTERVENCIONES EDITORIALES.....	29
<i>Tu sonrisa</i>	31
<i>Primaveral.....</i>	31
<i>Magnolia.....</i>	32
<i>El sueño de las hadas (versión estudio).....</i>	33
<i>El sueño de las hadas (trémolo)</i>	34
<i>El último arpeggio de la lira.....</i>	34

MANUSCRITOS.....	37
FOTOGRAFÍA DE ABELARDO ÁLVAREZ BERROCAL.....	53
OBRAS.....	57
<i>Tu sonrisa</i>	59
<i>Primaveral</i>	62
<i>Magnolia</i>	65
<i>El sueño de las hadas</i> (versión estudio).....	67
<i>El sueño de las hadas</i> (trémolo)	72
<i>El último arpeggio de la lira</i> (obra para dos guitarras).....	77
Bibliografía.....	83
Acerca del autor.....	85

Introducción



La presente edición es un esfuerzo más del Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales (Universidad de Costa Rica) por recopilar, preservar y difundir el patrimonio musical costarricense. En esta ocasión corresponde dar a conocer parte del trabajo musical elaborado por el guitarrista alajuelense Abelardo Álvarez Berrocal, conocido como Lalo Álvarez, quien nació en las postrimerías del siglo XIX y desarrolló su actividad musical en la primera mitad del siglo XX, en la ciudad de Alajuela.

Este autor reviste una importancia enorme no solo para el ámbito de la guitarra en Costa Rica, sino también para todo el contexto musical costarricense y por ende, para todo el repertorio universal de la guitarra, puesto que se convirtió en el primer guitarrista costarricense, de quien hasta ahora se tiene noticia, en escribir y ejecutar música original para este instrumento a inicios del siglo XX y cuyo legado musical trascendió las distancias temporales hasta la actualidad.

Hoy sus obras recobran nueva vida y abandonan el ostracismo al cual habían sido sometidas, debido principalmente al desconocimiento de la labor desplegada por este artista autodidacta de la guitarra. Reconocido en su momento como *un gran guitarrista*, su arte en la ejecución así como en la composición para la guitarra, piano y otras agrupaciones instrumentales, fue presenciado, reconocido y admirado por muchas personas; sus testimonios elocuentes se hacen hoy presentes y dan fe de sus virtudes artísticas. No obstante, este artista y su producción musical también sufrieron un gran menosprecio a causa de los prejuicios sociales impuestos tanto hacia la guitarra como a sus ejecutantes, como se verá más adelante.

Esta edición crítica de algunas de las obras de Abelardo Álvarez brinda, primero que todo, un vistazo al entorno social, cultural y familiar que le rodeó. Continúa con una semblanza del artista

y su obra musical; describe posteriormente el estado de las fuentes (manuscritos originales del autor) y las intervenciones realizadas, con el fin de elaborar la propuesta final de las obras que se brindan para su ejecución.

Abelardo Álvarez Berrocal: guitarra a inicios del siglo XX



Entorno sociocultural

Para comprender de una manera más integral las condiciones en las cuales Abelardo Álvarez Berrocal produjo su legado musical, y por lo tanto la relevancia del aporte brindado por este al patrimonio musical costarricense, a continuación se expondrá cómo fue su entorno social y cultural en la ciudad de Alajuela, y dónde habitó y desarrolló su obra. Conocer lo anterior es de suma importancia, ya que, como bien dijo Grier (2008, p. 25), “cada pieza de música se crea bajo una combinación única de circunstancias culturales, sociales e históricas”.

Alajuela

Alajuela es el vocablo que derivó de La Lajuela, nombre con el que era conocido el río homónimo en el siglo XVII, por poseer enormes lajas en su caudal. La primera referencia existente acerca de Alajuela data de 1657, en el “testamento de Juana de Vera y Sotomayor, quien tenía una estancia en el río de La Lajuela con 400 yeguas y un burro, 200 reses vacunas y 30 y tantas bestias mulares” (Ocampo, 2013, p. 5).

Los testimonios sobre el proceso poblacional de Alajuela continuaron durante el siglo XVII y XVIII, dando cuenta de propiedades con ganado vacuno principalmente y se da por ubicación diferentes ríos como La Lajuela en el Valle de Barba (cercano del Río Grande de la Canoa), río de las Ciruelas y río Itiquís. Finalmente, Alajuela fue erigida como ciudad el 10 de noviembre de 1824 (Picado, 1966, p. 30).

Justamente en ese año, el 25 de junio de 1824, el Partido de Nicoya se había anexado a Costa Rica (Díaz, 2005) y fue con ese complemento territorial que Costa Rica inició un largo proceso de consolidación como Nación durante todo el siglo XIX. Inevitablemente los conflictos armados estuvieron presentes en este proceso y los habitantes de la ciudad de Alajuela fueron grandes protagonistas en ellos, como en 1826 cuando derrotaron al español José Zamora que pretendía restablecer la monarquía. En 1842, la intervención de los alajuelenses fue vital para la caída del general Francisco Morazán, quien había depuesto al jefe de Estado Braulio Carrillo y pretendía una República Federal haciendo la guerra a las otras naciones centroamericanas (Chacón, 1985) y finalmente en la campaña nacional de 1856 –en la lucha contra William Walker y los filibusteros–, de donde emergió el héroe nacional Juan Santamaría, nacido también en la provincia de Alajuela (Picado, 1966, p. 74).

En la Costa Rica de ese momento, la agricultura constituía la principal actividad económica de sustento para las familias y fue la que permitió la inserción del país en el mercado mundial, primero con

el cultivo del tabaco desde la segunda mitad del siglo XVII hasta aproximadamente la década de 1830, cuando se impuso el cultivo y la exportación del café (Pérez Brignoli, 1997). En poco tiempo, este cultivo se transformó en un importante factor de desarrollo para el país, pero a su vez descansó sobre él un proceso de polarizaciones que acabaron en conflictos internos: grupos de poder que tomaron el control de su producción y el control del país mientras que la población se veía inmersa en un lento pero continuo proceso de proletarización. Posteriormente, hacia 1890, se dio el cultivo del banano en la zona atlántica del país, el cual se convirtió en el segundo producto de exportación (Acuña, 1991). Sin embargo, se produjo un fuerte deterioro en las condiciones de vida de sus trabajadores y este sería uno de los detonantes de grandes huelgas que se dieron durante la década de 1930 y parte de 1940, donde participaron además “artesanos y obreros manufactureros: zapateros, panaderos, sastres, carpinteros de las ciudades del Valle Central y los trabajadores de haciendas de café y azúcar” (Abarca, 1991, p. 7).

Por lo tanto, el cultivo de café había llegado para quedarse y, como se dijo, se había convertido en un factor importante de desarrollo. Como una consecuencia de ello, a finales del siglo XIX, la ciudad de San José se había transformado en una ciudad de avanzada que ofrecía: “agua potable, electricidad, telégrafo, teléfono, centros de enseñanza, teatros, salones de esparcimiento, centros de lectura, clubes y modernos sistemas de transporte” (Fumero, 1996, p. 21), y a inicios del siglo XX, el cultivo del café se daba más allá del Valle Central.

Sin embargo, el desarrollo no llegó a todas las provincias por igual, ya que para esa misma época

Alajuela era una ciudad pequeña, compuesta por 110 cuadrantes o manzanas, limitadas por la Calle Ronda -hoy Calle Ancha-, sean 11 cuadras de este a oeste y 10 cuadras de norte a sur (...). De la Calle Ronda para cualquiera de los puntos cardinales no existían más que cafetales, potreros y fincas (Alfaro, 2001, p. 4).

Las calles eran en su mayoría de tierra, algunas tenían lastre y otras “fueron construidas en piedra, con un desnivel hacia el centro por donde discurrían las aguas” (*ibid.*, p. 5).

No obstante, en cuanto a infraestructura se refiere, la ciudad ya poseía para ese momento el Parque Central (1892), el Parque y el Monumento dedicado al héroe Juan Santamaría (1884), el Parque de Palmares (1916), cuatro iglesias entre las cuales destaca: la iglesia parroquial –hoy día la Catedral–, “luciendo cinco naves y cúpula de techo rojo”, con un “reloj para el servicio público, colocado en la parte delantera, al centro, equidistante de las dos torres o campanarios”. La carátula del reloj tenía una dimensión de metro veinte centímetros de circunferencia, los numerales en color negro con

números romanos, agujas en metal anticorrosivo y de maquinaria europea (Chacón, 1985).

Esta iglesia se ubicó en el costado este de la Plaza Central –Parque Central–; en el costado norte de dicha plaza se construyó un Cuartel de Armas (1877). Durante la primera mitad del siglo XIX, en los alrededores del Parque Central se desarrolló un próspero comercio donde hubo oferta de artículos para todas las clases sociales, desde almacenes que ofrecían sedas, casimires, carteras de cuero fino y cristalería importados de Europa, hasta las pulperías que vendían los artículos necesarios para la vida diaria, así como las cantinas y el Mercado; muchas veces la pulpería y la cantina estaban unidas en un mismo local (Chacón, 1985).

Hacia fines del siglo XIX, Alajuela contaba con un Cuerpo Militar y también con una Banda Militar, la cual hacia 1906

tenía un Director con cien colones mensuales de sueldo; y las dotaciones del músico mayor eran de 70 colones; 24 músicos clasificados de 1.^a, 2.^a, 3.^a y 4.^a clase, con las dotaciones por clase de 50, 45, 40 y 35 colones (Chacón, 1985, p. 42).

En cuanto a la educación, desde 1822 existió la preocupación de fundar un centro de instrucción pública, que constituyera la base y el fundamento principal de la felicidad humana y de la prosperidad común por parte de la Junta Superior Gubernativa y con tal intención se convocó a sesiones para tal efecto, donde además se contemplaba la necesidad de hacer colectas mensuales y anuales para lograr su objetivo. Ya hacia 1920, Alajuela poseía varias escuelas e inclusive, hacia 1926 comenzó a funcionar una Escuela de Cultura Popular (como fue llamada) para dar instrucción a la clase obrera, en la cual se observaba un alto porcentaje de analfabetismo (Picado, 1966).

Por otra parte, la educación secundaria fue tomada en cuenta también pero tuvo mucha inestabilidad; así por ejemplo, en 1866 se fundó un colegio particular donde

se impartían lecciones de caligrafía, gramática castellana, geografía, aritmética, física, geometría, gimnasia y los idiomas inglés y francés; en 1870 abrió sus puertas el Instituto Municipal, cuyo nombre cambió luego a Instituto Universitario; en 1878 el Colegio de Sión para la juventud femenina; en 1879 el Instituto Municipal de Varones, que cerró sus puertas cuatro años más tarde. Finalmente, en 1887, se fundó el Instituto de Alajuela (Picado, 1966, p. 109).

Hacia 1902, dicha institución tuvo un elegante edificio de dos pisos en el costado suroeste de la Plaza Principal –hoy Parque Central–, donde comenzó a funcionar también la Biblioteca Pública (Chacón, 1985).

Desde fines del siglo XIX, también existió un Hospital (1883) en beneficio de la población y posteriormente, hacia 1914, se organizó para

los niños desvalidos lo que se denominó LA GOTA DE LECHE: “ahí entregaban a las madres un cargador de madera con botellitas de una cuarta, llenas de leche” (Alfaro, 2001, p. 124). Al mismo tiempo, en beneficio de los menesterosos se fundó en 1888 la sociedad SAN VICENTE DE PAÚL (Picado, 1985).

Más tarde, a inicios del siglo XX, Alajuela poseía una red de cañería con agua potable, almacenada en tanques ubicados al norte de la ciudad, dejando atrás los tiempos de los aguadores que pasaban por la ciudad vendiendo agua a cinco centavos la tinaja (Picado, 1985). Lámparas de luz incandescente puestas en postes de hierro sustituyeron al farolero que se encargaba de encender los faroles del alumbrado de canfín a las seis de la tarde y de apagarlos a las cinco de la mañana (Chacón, 1966).

En cuanto a organización social se refiere, se puede decir que las divisiones de clases a inicios del siglo XX en Alajuela existieron tal como siempre han existido en los núcleos de convivencia humana. No obstante, convivieron con

gran sencillez las clases altas y sin humillaciones las bajas (...). Ni el de abajo se sentía menos ni el de arriba se sentía más. Los pudientes vivían en casas grandes pero austeras; los estratos inferiores, donde estaba la gran mayoría de la población, habitaba en construcciones muy humildes: casitas de barro o de madera rústica con techo de tejas, por lo general sin piso; algunas contaban con piso de madera en el área de la sala. Muchas de ellas carecían de electricidad, agua potable y excusado. Otras contaban con todos los servicios, aunque muchas veces de uso compartido (Alfaro, 2001, p. 107).

Es importante señalar que esas familias más acomodadas –económicamente hablando–, daban un espacio en sus hogares al cultivo de la música, pues en estas

familias de nivel cultural y de posibles pesos bancarios, se aprecian en sus salas de recibo, el piano de fino acabado. En otras casas de igual nivel, guitarras o mandolinas se divisaban en preciados estuches en lugar preferente de sus salas (Chacón, 1985, p. 116).

Asimismo, había lugares donde se mostraba también la diferencia de clases como en los clubes de reunión que existieron: estaban los clubes exclusivos para los adinerados; luego los clubes deportivos, bares y cafés para la clase media; la cantina y el billar para los menos favorecidos y desposeídos. Existió otro ámbito en la vida cotidiana de la provincia, donde la división de clases era muy evidente y palpable: en la costumbre de caminar alrededor del Parque Central principalmente los domingos, cuando había Recreos o Retreta a cargo de la Banda. Los pudientes daban vueltas al parque por las

aceras exteriores, mientras que los obreros y desposeídos lo hacían por las aceras internas (Alfaro, 2001).

En ese momento existían grandes limitaciones económicas para un altísimo porcentaje de la población, razón por la cual era imperioso y necesario que los muchachos aprendieran un oficio para que ayudaran a paliar las necesidades del hogar. Debido a ello, pocos podían estudiar y la mayor parte de los trabajadores se desempeñaban como “obrerros o artesanos especializados, en oficios de zapateros, sastres, barberos, carpinteros, albañiles, ebanistas, panaderos y otros” (Alfaro, 2001, p. 122). Creando nuevas opciones de formación y de ayuda a la comunidad, se creó hacia 1908 una Escuela de Tejidos, donde enseñaban a confeccionar diversas prendas en telas, responsabilidad que recayó sobre la Srta. Mirtala Arroyo (Chacón, 1985, p. 45).

Con las condiciones de vida mencionadas anteriormente, podría decirse que en el ámbito de las manifestaciones artísticas, los habitantes de la provincia de Alajuela tenían serias limitaciones de acceso a presentaciones de este tipo. Efectivamente, parece que hacia 1911 existía solamente un Teatro Municipal, donde se realizaban las presentaciones culturales y donde también se pasaban películas. Allí se brindaron representaciones de Compañías de Comedia y Drama como la de Evangelina Evans, Virginia Fábregas, Esperanza Iris y la de la Familia Uguetti, que representaron zarzuelas y operetas vienesas. Posteriormente, bajo una oferta de arrendamiento del Lic. Buenaventura Casorla Soto, se brindaban películas los días martes, jueves, sábado y domingo. Al ser películas mudas, las diferentes escenas eran musicalizadas por el gran maestro Carlos Gutiérrez Rodríguez (Chacón, 1985). Posteriormente, hacia 1930, existió en Alajuela otro teatro llamado Victoria, donde se presentaban diversos tipos de espectáculos, películas y peleas de boxeo, con capacidad para 300 personas.

Donde sí puede decirse que hubo una exposición constante de música para todos los sectores de la población, fue en las presentaciones brindadas por la Banda Militar de Alajuela: “antes de la Segunda República, la Banda tocaba retretas los lunes, miércoles y viernes a las 8 p.m.; los domingos Misa de Tropa a las 8 a.m. y Recreo a las 10 a.m.” (Corella, 2013). Esta misma banda tuvo el honor de ser dirigida por los maestros Carlos Gutiérrez Rodríguez y Jesús Bonilla; sobre el tipo de repertorio que ejecutaban, se dice que

la influencia de las composiciones europeas reinaba en esos conciertos: las romanzas, mazurcas, vales de Strauss (padre e hijo), selecciones de operetas de Franz Lebrar, Paul Linke (sic), Víctor Herbert, Offenback (sic) y otros grandes del comienzo de siglo. Junto con trozos operáticos de Wagner, Verdi, Mayerber (sic), Puccini, Donizetti, Poncelli (sic), Mozart, Beethoven, etc., tuvieron influencia cultural inapreciable en la sociedad de mi tiempo (Chacón, 1985, p. 89).

En la provincia también hubo grupos que desde diversos ámbitos, iban contribuyendo a cultivar la música a pesar de las dificultades. Los grupos de música popular que existieron también contribuían a diseminar el gusto por la música:

yo podría decir que durante la primera mitad del siglo XX, la mayor parte de la música que se escuchaba era música de cuerda: violín, guitarra y mandolina... para los rosarios, los bailes... yo me acuerdo allá en mi pueblo, cuando había baile era con violín, guitarra y mandolina...esa era la música. Con Jesús Bonilla formamos una Orquesta Típica, así le llamábamos, que era de cuerdas: Humberto Morux, Manuel Morux y Fernando Lizano con guitarra; Albino Rodríguez, Beto Argüello, Jorge Zamora y yo en violines; en el bajo 'Callo' Porras. Tocábamos Valses, Fox Trot, Paso Doble, etc. Fernando Lizano llegaba más por amistad con Jesús Bonilla que por otra cosa. Lo de él era la guitarra clásica (Corella, 2013).

Si a las precarias condiciones de vida descritas anteriormente se le aunaba el hecho de que

ser músico por aquella época era mal visto, porque la inmensa mayoría era amigo del traguito... muchos músicos populares se reunían por amistad, para serenatear... no se ganaba nada porque todo era gratis... si usted le pedía a alguien que diera una serenata, al final si acaso le daba cinco pesos a cada uno porque en ese tiempo ni se cobraba (Alfaro, 2013),

entonces se puede ver que el cultivo de la música era muy difícil y sacrificado para aquellos que dedicaron su vida a esta disciplina artística. Más si se toma en cuenta que “prácticamente en Alajuela no había espacio para presentar los artistas... tal vez el Teatro Victoria, donde también hacían peleas de boxeo ”(Alfaro, 2013).

No obstante, a pesar de todas estas circunstancias adversas para cultivar la música en la primera mitad del siglo veinte en Alajuela, existió un número importante de personas que dedicaron su vida al arte, en especial a la música, y cuyos productos artísticos llegaron a ser reconocidos tanto en nuestro país como más allá de las fronteras costarricenses.

Solo por hacer un breve recuento de esas personas, se debe empezar por mencionar a los músicos y directores de la Banda Militar, pues, como ya se dijo, ponían en contacto semanalmente a las personas con diversos estilos de música. Esta misma agrupación tuvo el honor de tener como su director al insigne compositor costarricense Jesús Bonilla Chavarría, allá por 1946. Otro lugar donde la exposición musical fue constante para la población, fue en el ámbito religioso. Aquí destaca el hecho de que Alajuela tuvo el orgullo de contar con Maestros de Capilla de la Catedral a insignes músicos pertenecientes a la misma familia –padre e hijo–: Carlos María Gutiérrez Rodríguez (creador de la marcha fúnebre *El Mártir del Gólgota* de

reconocimiento internacional) y Carlos Gutiérrez Gamboa (premiado internacionalmente por su vals *Bajo la luz de la Luna*).

Asimismo destacan el pedagogo y compositor Gonzalo Sánchez Bonilla con su obra más representativa *La Bachillera*, zarzuela en dos actos que alcanzó un éxito rotundo a nivel nacional. Alajuela también vio nacer a grandes y consagrados intérpretes como Raúl Cabezas Duffner (violín) y Zoraide Caggiano de Maffuttis (piano), quienes como dúo y matrimonio, realizaron una prolífica carrera tanto a nivel nacional como internacional (Cabezas, 2010). Igualmente, hubo intérpretes reconocidos que se dedicaron a promover el gusto por la música en la juventud de ciertas familias acomodadas de la provincia que gustaban de la música de moda en Europa –referente cultural de nuestro país por aquella época– como el profesor Ronulfo Arroyo Alfaro. Este músico, quien al parecer dominaba varios instrumentos, fue contactado por don Espíritu Santos Ruiz y su señora Ermelinda Rodríguez de Ruiz para que instruyera a sus hijas y a otras jóvenes que

concurrían a practicar en guitarras y mandolinas, las piezas musicales de moda (...) de allí nace la constitución de la Sociedad La Lira, que en veladas y otras representaciones públicas ofrece programas de música ligera, salida de guitarras y mandolinas, que encantan a mi ciudad (Chacón, 1985, pp. 116-117).

Evidentemente, la división de clases implicaba a su vez formas diferentes de cultivar la música; sin embargo, lo importante era que el terreno fértil para el cultivo de la música se iba abonando de una u otra manera. Así las cosas, en el ámbito de la música popular, también existieron muchas personas que cultivaron el arte musical. Solo por nombrar algunos de sus actores, ya bien avanzado el siglo XX, se puede mencionar

el Trío Ron Colorao, donde participaba Guillermo (Memo) Ugalde Álvarez, sobrino-nieto de Abelardo Álvarez; las Orquestas Siboney, la de Beto Argüello, también Cirilo Meza en la guitarra y Melico Valverde en el canto (Alfaro, 2013).

No se puede dejar de mencionar que esta provincia también fue la cuna de grandes personalidades en las letras costarricenses como Carlos Luis Fallas (Calufa), el periodista y presidente de la República (1949-1953), Otilio Ulate Blanco; así como también don Tranquilino Chacón Chaverri, quien compartió con Rubén Darío en El Salvador la redacción del diario *La Unión*; Miguel González Soto, poeta que poseía gran agudeza satírica y firmaba con el seudónimo de Gumiel, y finalmente Eulogio Porras, quien utilizó el seudónimo de Aníbal Reni (Chacón, 1985).

Fue entonces en este entorno en el centro de la ciudad de Alajuela, donde Abelardo Álvarez Berrocal nació, creció y desarrolló su obra durante la

primera mitad del siglo XX. Una ciudad con contrastes y donde a pesar de las dificultades, hubo personas que trabajaron por dejar un legado a las nuevas generaciones con su arte o su pensamiento.

Infancia

Abelardo Álvarez Berrocal nació el 23 de setiembre de 1895 en el cantón central de la provincia de Alajuela. Fue el menor de tres hermanos –Zoraida, Rigoberto y Abelardo en su respectivo orden–, hijos de Magdaleno Álvarez Murillo y Benigna Berrocal Carmona; su hogar estaba ubicado 75 metros al este de la Catedral. Magdaleno era oriundo de Santo Domingo de Heredia y Benigna siempre residió en Alajuela.

De su infancia se sabe poco, pero se ha logrado determinar que su madre murió cuando era muy niño y por lo tanto los tres hermanos fueron criados por Ramona Berrocal Carmona, hermana de Benigna, su madre. Asistió al menos a la formación escolar básica, la misma que sus hermanos mayores tuvieron que haber cursado para desempeñarse en las actividades propias que se enunciarán más adelante:

Sí hizo la escuela...él hablaba del quinto grado... Lalo (Abelardo) decía que el quinto grado era como el tercer año de colegio, por todo lo que aprendían. Él contaba que en aquel tiempo los maestros eran muy estrictos... les daban (golpes) con una regla si no aprendían inmediatamente lo que les dictaban (Araya, E., 2013).

En esos días de infancia, Abelardo tuvo una vivencia que lo llenó de mucha frustración:

parece que él se hizo ateo porque él pequeñito oyó el asunto de la Noche Buena y que venía el Niño Dios y que traía regalos... y él se puso feliz, feliz, con el asunto del Niño Dios. Y cuando al otro día vio que nada le había dejado, ya está... se apartó de Dios y se apartó de todo, de todo... y no quiso saber nada... se frustró con ese asunto (Araya, E., 2013).

Entorno familiar

Es importante conocer algunos aspectos acerca del entorno familiar de Abelardo Álvarez, pues no fue solamente el medio en que se desarrolló su vida, sino que también las actividades desempeñadas por sus miembros no pasaron inadvertidas para los habitantes de entonces.

De don Magdaleno Álvarez se sabe que fue policía en Orotina (distrito de Alajuela) y en otros lugares. Luego estuvo en el Cuartel Bellavista y en el Cuartel de Alajuela con un rango mayor. También fue relojero y prestamista. De su actividad como relojero cabe resaltar que en 1897, durante el Gobierno de Rafael Iglesias, “don Magdaleno

Álvarez es nombrado Relojero Público, puesto que desempeñó con gran acierto (...)” (Chacón, 1985, p. 71), fundamentalmente para darle mantenimiento al reloj de la iglesia parroquial (Catedral):

Es junto a este histórico reloj que aparece un viejo respetado, de pulcro vestir y sombrero de fieltro, ladeado a la derecha de su cabeza de pelo blanco, paso cansado, es don Magdaleno Álvarez, Relojero Oficial, guardián responsable de la hora cronométrica anunciada por mi admirado reloj. Tenía su taller y casa de habitación, 75 metros de la esquina este de la Iglesia. Todas las tardes se allegaba frente a su hijo adoptivo y sacando su reloj de bolsillo de dos tapas con larga cadena de plata, consultaba la coincidencia de la hora entre el uno y el otro, y con gran satisfacción y una leve sonrisa, era convencido de que su labor se cumplía con exactitud (Chacón, 1985, p. 71).

De su actividad como prestamista, el escritor Carlos Luis Fallas dejó plasmado un encuentro con don Magdaleno, allá por 1932. En ese momento se estaba organizando una célula regional del Partido Comunista en Alajuela, y el coronel de Plaza se burlaba de ellos diciendo que no tenían dinero ni para pagar el local y no los dejaban en paz. Carlos Luis se enteró que el mismo coronel le debía dinero a don Magdaleno, así que le hizo una falsa propuesta para tratar de sacarle información de cuánto le adeudaba el coronel y así exponerlo públicamente, y esto fue lo que sucedió:

—¡Ay mi muchachito, no, no, no, no! —Interrumpió don Magdaleno haciendo mil aspavientos. Luego respiró profundamente y dijo: —*Yo se lo agradezco mucho, pero con ese bandido yo no me meto para nada. Mire, hace muchos años, estábamos en el Cuartel Bellavista, y llegó ese sinvergüenza —que entonces era un muchacho— y me pidió cien pesos prestados —justed sabe lo que eran cien pesos en ese tiempo!—, y yo se los presté. Bueno, pasaron los meses y como no me pagaba fui a hablar con él. ‘Mirá hombre! Yo te he prestado el dinero con toda buena voluntad. ¿Por qué no me lo pagás?’ Y entonces me metió un cuento tan, pero tan enredado y tan convincente, ¡que me sacó cien pesos más!... Al tiempo vuelvo a cobrarle, ¡y me arrancó doscientos pesos más! Bueno, para no cansarlo, hasta que subió la cuenta a setecientos pesos. He llegado al convencimiento que mejor no vuelvo a tocar el asunto, porque entonces se me van a ir mil cuatrocientos pesos cuando menos (...).* Eso me contó don Magdaleno (...) (Fallas, 2013, pp. 30-31. La cursiva enfatiza la narración).

Siguiendo con los otros miembros de la familia, doña Benigna estaba dedicada a los oficios domésticos y atendía estudiantes, a quienes les daba de comer. Luego estaba la hermana mayor de Abelardo, Zoraida. Ella se dedicó a la enseñanza primaria, actividad que combinó con el comercio:

mamá fue maestra y fue de las que inició el comercio de ropa en el mercado. Hacía ropa para vender los domingos en una mesita (delantales, ropita, calzoncillos de manga larga...). Luego consiguió un

local en el mercado... así que iba a trabajar a la escuela, luego llegaba a la casa a coser la ropa que iba a vender los domingos; algunas veces cosía hasta las 11:00 p.m. Mamá murió realmente metida en el mercado (Ugalde, 2013).

Rigoberto fue el segundo hijo de la familia Álvarez Berrocal. Se dedicó a las letras, fue poeta, maestro y su padre lo envió a estudiar a México. Escribió el libro titulado *Las Fuentes Iluminadas*, y sobre su talento para las letras quedó plasmado el siguiente testimonio:

Debo mencionar a un joven que truncó su porvenir debido al alcohol. Me refiero a Rigoberto Álvarez Berrocal. Sus composiciones poéticas merecieron la atención de los intelectuales. Un intenso sentimiento poético se reflejó en ellas. Desgraciadamente su debilidad por el licor lo apartó de su camino a figurar entre los grandes del pensamiento (Chacón, 1985, p. 101).

Finalmente, estaba Abelardo, el tercero de la familia Álvarez Berrocal y la persona más importante en esta investigación. De oficio zapatero, dedicó su vida a cultivar la música y la ejecución de la guitarra:

Lalo vivió con mi abuelo y una tía frente a la Unidad Sanitaria –75 metros al este de la Catedral–. Ahí tenía él su taller de zapatería en un cuarto hasta que tuvo que irse al fallecer su padre, pues mi abuelo, de noventa y pico de años, se había casado con una joven de veinte y pico de años. La casa le quedó a la muchacha y mi madre, Zoraida, amparó a los dos hermanos aquí en su casa –a un costado del cementerio–. Recuerdo muy bien a Lalo, siempre con una cachimba, su guitarra y escribiendo su música. Eso le gustaba mucho y era muy serio a la hora de tocar. Él iba a retretas, era muy individualista, tenía pocos amigos... venía del trabajo y se metía a su cuarto a componer. Después de que murió el papá, se fue a trabajar con Omar *Chichas*, que tenía una remendona –taller de reparación de calzado– (Ugalde, 2013).

Tuvo dos hijos con Clemencia Araya Saborío, Elizabeth y Santiago, quienes llevaron solo los apellidos de su madre. Al igual que su hermano Rigoberto, fue víctima del alcoholismo pero a diferencia de este, nunca tuvo el apoyo de su padre para la música: “siempre estaba a disgusto con el papá de él porque no le tomó en serio la música a él; no le tomó en serio nada de lo de él. Al otro hermano sí le tomó en serio el estudio y lo mandó a México” (Araya, E., 2013). Si a este hecho adverso, se le suma lo mencionado acerca de lo difícil que era en aquellos momentos en Alajuela dedicarse a la disciplina de la música y más de la guitarra, con un entorno que subestimaba la guitarra, no es de extrañar que Abelardo Álvarez fuera recordado por algunos como una persona que pasaba mucho tiempo en las cantinas y de vestir desaliñado, que “tocaba en una guitarra que daba lástima, con huecos y él le pegaba pedazos de tela para taparle los huecos... pero era fino para tocar y acompañar” (Corella, 2013).

Las cuerdas eran de metal y por las precarias condiciones, le hacía reparaciones cuando se reventaban: las entrelazaba y las volvía a poner. Muchas veces él hacía el papel pentagramado a mano y también yo le ayudaba tirando hojas en un polígrafo con pentagramas hechos por mí en un estencil (Araya, G., 2013).

El guitarrista y compositor

No se logró precisar en qué momento de su juventud se inició Abelardo en la música, ni quién o quiénes pudieron darle ayuda en su interés por el arte musical y la guitarra clásica. Según las narraciones de sus familiares y personas que le conocieron, él se inició en forma autodidacta en esos campos ya que amaba la guitarra y la música clásica. Por su obra *Desepción* (sic) –vals lento para piano, fechado por el autor en 1916–, se puede deducir que si a los veintiún años produjo obras como esta, su inicio en la música debió darse años antes, durante su época de adolescencia.

Lalo era pequeño, gruesito, trabajaba siempre con sombrero fino pero roto, saco café y corbata muy deteriorada, con zapatos rotos. Él aprendió la guitarra solo, con el método de Sageras y el de Aguado Sinópoli; él le llevaba a Carlitos Gutiérrez –Carlos Gutiérrez Gamboa– lo que hacía para piano para que viera cómo estaba... tal vez Carlitos las tocara. Lalo era amigo de Jesús Bonilla, (y otros compositores como) Gonzalo Sánchez Bonilla, que también sabía de la guitarra, y William Fernández Rotte (Araya, G., 2013).

Por lo tanto, de este testimonio se puede inferir que algunos de estos compositores y otros no nombrados pero que pudieron estar cerca de él, fueron parte importante en la iniciación de Abelardo tanto en el camino de la composición musical como en la interpretación. Precisamente es el nombre de Carlos M. Gutiérrez, el que se menciona como partícipe con Abelardo en la interpretación y estreno de su obra *Odalisca* para guitarra y dos voces instrumentales en 1925, así como también se nombra su amistad con Jesús Bonilla, quien también llegó a ser director de la Banda de Alajuela.

En cuanto a la guitarra se refiere, recuérdese que los testimonios recogidos hablan de mucha música ejecutada con violín, guitarra y mandolina; que a pesar de las condiciones socioculturales imperantes en aquella época, había buenos músicos intérpretes, compositores e intelectuales que de una u otra manera impactaban positivamente en el crecimiento artístico de Abelardo. Asimismo, las actividades públicas que se llevaban a cabo semanalmente como las retretas, a las cuales era infaltable la presencia de Abelardo, eran una vitrina importante de la música europea que ampliaba su bagaje cultural.

Por otra parte, es de suponer que dentro de esos impactos positivos en el arte de Abelardo, estuvo la presencia del gran guitarrista y compositor paraguayo Agustín Pío Barrios Mangoré (1885-1944), quien visitó dos veces Costa Rica: de abril a junio de 1933 y de agosto de 1938 a julio de 1939. En 1933, brindó un recital en el Teatro Victoria, situado en el centro de Alajuela, al cual probablemente acudió Abelardo, pues en sus manuscritos figuran arreglos de algunas de las obras presentadas por Mangoré en sus recitales.

Del breve recuento nombrado anteriormente acerca de intérpretes, compositores e intelectuales de Alajuela por aquella época, es necesario recordar que en el caso de la guitarra, se reconocía a Fernando Lizano Porras como un intérprete de la guitarra clásica, quien a su vez era amigo de Abelardo Álvarez. Abelardo acudía a casa de Fernando Lizano a interpretar música:

todo el tiempo venía Lalo Álvarez. Era guitarrista pero el problema con él es que tomaba mucho. Lalo se hizo solo; venía cuando estaba bueno y traía música para que tocaran... le gustaba mucho oír a Fernando tocar... hablaban de la guitarra y solo de eso hablaban. Decía Fernando: *lástima que Lalo se haya dedicado a tomar licor porque es un gran guitarrista* (Rodríguez, 2013).

Fue precisamente a este guitarrista y amigo, a quien Abelardo dedicó su obra para dos guitarras *El último arpeggio de la lira*, que al mismo tiempo es un homenaje a la escritora costarricense María Isabel Carvajal.

Este testimonio revela que a Abelardo Álvarez se le reconocía por sus grandes cualidades como intérprete, las cuales lo llevaron a realizar cierto tipo de presentaciones públicas. Probablemente debido a su buena reputación como guitarrista y compositor, era llevado a casas donde realizaba dichas presentaciones:

tocaba sin uñas y con cuerdas de metal; lo llevaban a casas a que tocara o que diera serenatas. Lalo hacía un programa para que anunciaran las obras que tocaba en las casas; invitaban amigos, vecinos y Lalo tocaba. Nunca me enteré si le pagaban o no por las presentaciones (Araya, G., 2013).

Sus cualidades también eran reconocidas por otros músicos que le conocieron, como Mario Corella, quien tocaba la trompeta en la Banda de Alajuela y también tocaba el violín, instrumento con el cual hizo música a dúo con Abelardo:

yo pasé por la casa y lo oí tocar... y entonces entré y ya conocí a Lalo; yo sabía que él tocaba guitarra pero no me dijo cómo aprendió... seguro él ya traía el arrastre de la música. Yo le pedí que si podía tocar con él, porque en la música hay que buscar conjunto...una golondrina sola no hace verano... porque en la música se cumple aquello de *dime con quién andas y te diré...*, si usted

se acerca a buenos músicos, se hace buen músico y si se acerca a malos, pues malo. Me dijo *sí, sí, traiga el violín...* era muy amable... tocamos como unos dos años. Me daba la música, yo tocaba y él acompañaba. Tocábamos música de Lalo... él tenía un buen repertorio... entonces yo buscaba ahí. Tenía música impresa pero también tenía su música... tenía buen punto. Tal vez algún músico de la Banda le haya ayudado. Tenía alguna música italiana... seguro le habían regalado supongo yo, alguien lo conoció mejor que yo y le daba la música para que él la conservara, porque tenía tamaño poco (Corella, 2013).

¿Además de sus obras originales, Abelardo obtenía repertorio solamente por donación? Pues parece que no. Él no solamente hizo escritura a mano de obras suyas y de otros compositores, sino que también adquirió obras impresas traídas del extranjero:

recuerdo que él me llevó a la librería Universal a recoger una música que él había pedido que se la enviaran de Argentina. Él pedía música a la Universal. Recuerdos de Guadalquivir o algo así era lo que él iba a recoger. Yo estaba muy jovencito...él era alcohólico pero esa vez seguro no estaba tomando porque me llevó (Ugalde, 2013).

En cuanto a las presentaciones artísticas llevadas a cabo por Abelardo, se puede decir que debido a las condiciones socioculturales imperantes en la Alajuela de aquella época y a sus condiciones personales, él no se negaba a realizar presentaciones en los lugares donde tenía acceso: las casas, la cantina y la Sede del Partido Comunista en Alajuela: “en las cantinas tocaba, le gustaba el traguito... entonces iba a una cantina, ahí tocaba para que le dieran un traguito” (Corella, 2013).

¿Y por qué el Partido Comunista? Abelardo estaba identificado con las luchas que en ese momento lideraba el Partido Comunista a favor de los trabajadores bananeros, obreros y artesanos –luchas en las cuales el gremio de zapateros fue muy activo– y por lo tanto, acudía con frecuencia a la Sede del Partido Comunista en Alajuela: “en los altos de Liga Bar estaba el Partido Comunista y él iba ahí a reuniones. Ahí le pedían mucho que tocara la obra dedicada a Carmen Lyra –que es para dos guitarras– y la tocaba solo” (Araya, G., 2013.). Carmen Lyra fue el seudónimo que utilizó María Isabel Carvajal (1887-1949), quien fue una importante escritora costarricense socialmente comprometida, simpatizante también del partido comunista y de las luchas sociales que este lideraba en la década de 1930. También “era admirador de Manuel Mora y de Carlos Luis Fallas (Calufa); a él lo nombraba mucho. Todos los primeros de mayo, iba a las marchas de los trabajadores. Iba al Partido y luego se iban en tren a San José” (Araya, E., 2013). Ellos fueron otros actores importantes en esas luchas, y Fallas fue el mismo que tuvo el encuentro con su padre, citado anteriormente.

Probablemente, producto de la identificación de Abelardo Álvarez con las luchas sociales que se libraban en aquella época y su afinidad con el Partido Comunista fue que surgieron también sus creaciones *El Regimiento de Rojos* (marcha militar para guitarra sola) y *Marcha Proletaria* (canto con acompañamiento de piano, fechada en 1932) : “yo lo admiraba porque él era zapatero y tenía esas ideas de la gente pobre, de la gente trabajadora... tenía tendencias comunistas y le gustaba mucho leer... le gustaba mucho leer literatura socialista” (Ugalde, 2013). Probablemente, también inducido por ese espíritu combativo que lo caracterizaba, “se fue a pelear en los tiempos de los Tinoco y por eso, le habían dado una pensioncita” (Ugalde, 2013).

Abelardo se interesaba tanto por la lectura como por todo tipo de actividad cultural, más si éstas tenían relación con la guitarra:

a él lo llevé al Teatro Nacional a ver una zarzuela que se llamó MI CAFETAL. Después lo llevé a ver a la gran guitarrista María Luisa Anido –estuvo por Costa Rica aproximadamente en 1957 y en 1966– y con ella vio cómo hacer armónicos (Araya, G., 2013).

Producción musical

La producción de Abelardo Álvarez estuvo centrada principalmente en: obras originales para guitarra, arreglos de obras de otros autores para guitarra y obras originales para piano. Sus obras y arreglos fueron un fiel reflejo de la influencia ejercida por el contexto en el que creció Abelardo, musicalmente hablando, pues en su mayoría se corresponden con el tipo de obras y ritmos del repertorio europeo de los grandes maestros, ejecutados por la Bandas en aquellos momentos: vals, fox-trot, gavota, mazurka, bolero, marchas y partes de óperas famosas como *La Traviata de Verdi*, *Intermezzo de Caballería Rusticana de Puccini*. Asimismo figuran obras de Schubert, Chopin y otros compositores europeos, sin dejar de lado obras importantes del repertorio nacional costarricense, entre ellas: Himno Nacional, Patriótica Costarricense, Punto Guanacasteco, Luna Liberiana, etc.

Por otra parte, un fiel reflejo de las duras condiciones en que Abelardo Álvarez desarrolló su obra lo constituyen sus manuscritos, pues existen obras en pentagramas hechos a mano, bocetos hechos en el reverso de cajas de productos comerciales y en el reverso de estados de cuenta de su padre, aunque también existen muchas obras en hojas de imprenta.

Hacia el final de sus días y producto del alcoholismo, Abelardo había desarrollado cirrosis. Estando en el hospital, en el último día de su vida, hizo una declaración de su amor por la música y su admiración por los grandes maestros:

estando Ena –su sobrina– de visita en el hospital, él le dijo... *Bueno Enita... ya me voy*. Ella le dijo, ¡No usted no se va!, y Enita caminó. Una monjita la llamó y le dijo: *devuélvase que su tío está muy mal*. Estando con él dijo: *Vamos a hacer una oración por usted para que se encuentre con Dios*. Pero Lalo respondió: *yo me voy a encontrar con los grandes maestros*, y comenzó a nombrarlos a todos... a Mozart... y a todos ellos”(Araya, E., 2013).

Las honras fúnebres de Abelardo se realizaron el 16 de abril de 1973, en la Iglesia del Corazón de Jesús en Alajuela, a las 16 horas. En el reporte eclesiástico se consigna que murió de un tumor canceroso Abelardo Berrocal Berrocal, soltero, hijo de Benigna Berrocal. Es probable que después del problema familiar que implicó para los hijos el citado matrimonio de don Magdaleno con una joven, Abelardo haya decidido cambiar sus apellidos. Esto por cuanto en su cédula de identidad emitida en 1968, se consigna al portador de la misma Abelardo Berrocal Berrocal, conocido como Abelardo Álvarez Berrocal, hijo de Benigna Berrocal, pero el lugar del padre está vacío... en blanco.

Pero definitivamente, lo que no quedó en blanco, fueron las hojas que estuvieron a su alcance para verter sobre ellas obras que fueron pioneras en el arte de la guitarra en Costa Rica y que hoy representan un legado de valor incalculable para las nuevas generaciones. Su arte no pasó desapercibido y dio lugar a una anécdota, difícil de comprobar después de transcurrido tanto tiempo, pero que refleja una vez más la percepción de su talento por parte de quienes le conocieron:

me contaron que una vez vino Andrés Segovia a Alajuela porque era muy amigo de don Dagoberto Cruz Selva. Don Dagoberto le pidió que viniera a una pulpería y cantina que él tenía y que se llamó El Periquito. Alguien le dijo a Lalo que ahí estaba el guitarrista español tocando y entonces él llegó y lo oyó. Después le dijo: *vea amigo, la primera de su guitarra anda mal*. Entonces le dijo él ¿Cómo mal? Entonces arrégla usted, y le puso la guitarra en las manos a Lalo, y él se la afinó. *Y bueno le dijo, ya que afinó la guitarra, tóquese una pieza*. Él tocó y quedó muy sorprendido el español, y entonces lo invitó a ver el concierto de él en el Teatro Nacional (Araya, E., 2013).

Fuentes: descripción



Según lo indican los testimonios, luego de la muerte de Abelardo Álvarez Berrocal en 1973, los originales de sus obras estuvieron un tiempo en manos del señor Mario Corella González, quien fue su compañero informal de dúo durante poco tiempo. Luego él se los entregó al señor Guillermo Araya García, quien finalmente los entregó en 1999 al Museo Histórico Cultural Juan Santamaría (situado en la ciudad de Alajuela) para su resguardo final, junto con una versión en digital realizada por él mismo de algunas de las obras.

Posteriormente, el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica realizó una copia digitalizada de cada uno de los manuscritos en resguardo. Para dicho fin, se respetó tanto la forma de clasificación como la signatura acreditada por el Museo Histórico a los manuscritos, de tal manera que con el número de referencia que se brinda para cada obra, esta puede ser localizada en la base de datos de ambas instituciones. Cada página de las diversas obras fue guardada digitalmente como una imagen y, por lo tanto, al acceder a cada referencia, se puede visualizar la obra de dos maneras: en forma completa (formato pdf) o en imágenes individuales, donde cada imagen es una página y están numeradas a partir de 001. Dadas las características del presente trabajo, se ha seleccionado trabajar con las imágenes individuales, por lo cual se brinda entonces como ya se dijo el número de referencia con el que puede ser localizada cada obra en las bases de datos y la imagen o imágenes que le corresponde.

Con respecto al estado en el que se encuentran estos documentos, es necesario indicar que muchos de los originales están sumamente deteriorados e inclusive les faltan trozos. Quizá, debido a las condiciones en que Abelardo Álvarez tuvo que sobrellevar su vida y su arte, sus partituras reflejan de alguna forma lo duro de su vida. Asimismo, algunos de sus originales tienen visibles daños de quemaduras; probablemente eso se debe al hecho de que “una vez la casa de Zoraida tuvo un pequeño incendio en una pared de la cocina, porque se cocinaba con leña, pero nada más” (Araya, E., 2013). Recuérdese que esta fue la casa donde también habitó Abelardo y, por lo tanto, es muy probable que algunos de sus originales fueron víctimas de esa conflagración.

Por otra parte, es necesario mencionar que algunas de las obras seleccionadas para esta edición poseen varias versiones, algunas de ellas con un punto de escritura bastante diferente al del autor. Debido a esto, para cada propuesta de edición se seleccionó una de las versiones como base para la elaboración del documento final, tomando en consideración principalmente la que se asemeja más al punto de escritura del autor y que además refleje de forma fiel el carácter de la obra.

A continuación se detalla el estado en que se encuentra cada una de las obras.

Tu sonrisa

REFERENCIA: 99-006.147/ 224 (IMG.JPG.004)

Solo existe el presente manuscrito.

- (img.jpg.004): buen estado de conservación. En la misma partitura, existe parte de otra obra no identificada. El manuscrito está intervenido con escritura de numeraciones de compases con tinta azul en el margen izquierdo de la partitura. Existen otras marcas en tinta azul, como *lalo5* en el margen superior derecho de la obra y una flecha señalando una nota. Al final está fechada en 1950 por el autor.

Primaverál

REFERENCIA: 99.006.35/224 (IMG.JPG.001-002) | 99.006.120/224 (IMG.JPG.001) | 99.006.138/224 (IMG.JPG.001) | 99.006.213/224 (IMG.JPG.004)

99.006.35/224:

Contiene una versión de la melodía de la obra para flauta.

- (img.jpg.001): presenta en abundancia aparentes borrones sobre los cuales se reescribió.
- (img.jpg.002): contiene el Trío de la parte para flauta. También posee borrones sobre los cuales se reescribió. Al final está fechada en 1944 por el autor.

99.006.120/224:

- (img.jpg.001): es como una fotocopia al original. Intervenido con tinta azul repintando el nombre de la obra y el del autor, la indicación de tempo y los dos primeros compases. En el margen superior derecho también está escrito *lalo3* con tinta azul.

99.006.138/224:

- (img.jpg.001): original en buen estado. Posee unos manchones en los dos primeros compases y un poco más adelante, que parecen borrones sobre los cuales se reescribió. Asimismo tiene escrito *lalo3* en el margen superior derecho. Posee intervención de numeraciones de compases con tinta azul en el margen

izquierdo y marcando el compás 25. En la misma hoja aparece otra obra y se lee: Bohemia/ vals-mussetta/ Puccini/ *arreglo Mora*, y escrito en tinta roja *recon. Lalo*. Se desconoce el origen de esta última indicación, pero en otros originales de adaptaciones de obras que realizó Abelardo Álvarez aparece la misma indicando *reconstrucción*.

99.006.213/224:

- (img.jpg.004): boceto deteriorado de Primavera a dos guitarras. La voz superior tiene la obra casi completa y la voz inferior presenta solamente algunos acordes acompañantes.

Magnolia

REFERENCIA: 99.006.77/224 (IMG.JPG.001) | 99.006.95/224 (IMG.JPG.002) | 99.006.125/224 (IMG.JPG.004) | 99.006.148/224 (IMG.JPG.004) | 99.006.212/224 (IMG.JPG.001-002-003-004) (Versión para Trío)

99.006.77/224:

- (img.jpg.001): este original está sumamente deteriorado. Parece que sufrió un derrame de líquido encima. Al final está fechado por el autor en 1946.

99.006.95/224:

- (img.jpg.002): sumamente deteriorada. Se le han desprendido algunos trozos y parece haber sufrido un corte en su parte superior y vuelto a unir. Hacia la mitad de la obra se aprecian otras anotaciones en tinta apenas visible, lo cual hace presumir que existieron antes y que sobre el mismo papel se escribió Magnolia.

99.006.125/224:

- (img.jpg.004): bien conservada y bastante clara. Tiene intervención en tinta de numeraciones de compases en ambos lados de la partitura; en el lado izquierdo las marcas están hechas con tinta azul y en el resto de la partitura las marcas parecen confundirse con la misma antigüedad del original. En el margen superior izquierdo está escrito *lalo*⁷ con tinta azul y con la misma tinta están repintadas dos notas en compás 24. Al final está fechada por el autor en 1948.

99.006.148/224:

- (img.jpg.004): buen estado de conservación. Parece que sufrió un ligero derrame de líquido sin deteriorar el documento. Tiene numeraciones de algunos compases en lado izquierdo con tinta

azul, algunos manchones de tinta y en la parte superior izquierda escrito *lalo7*.

99.006.212/224:

Esta es una versión para Trío de la obra (violín y flauta, segundo violín y guitarra). Está deteriorada y a todas las hojas les falta un trozo, sin que se haya visto afectado el contenido de la obra.

- (img.jpg.001): hoja portada con el título Magnolia.
- (img.jpg.002): inicio de la obra. Primer sistema violín y flauta, segundo sistema violín segundo y tercer sistema guitarra (no indicado). Tiene intervención con tinta azul en los dos primeros compases. El segundo compás tiene repintadas unas notas. Contiene indicaciones que parecen no pertenecer a la obra, como notas que fueron borradas para escribir la actual e indicaciones de trinos en la segunda voz.
- (img.jpg.003): en compás 25 existe una corrección con lo que parece ser corrector de escritura blanco. Existen también numeraciones de compases que, por su decoloración, parecen haber sido hechas en el transcurrir del tiempo para su uso. En el Trío se invierten voces: primer sistema pasa a ser primer y segundo violín; el segundo sistema es para la flauta y tercer sistema queda igual con la guitarra.
- (img.jpg.004): además de las mismas numeraciones de compases mencionadas anteriormente, posee bastantes correcciones que parecen fueron hechas por el autor. Al final está fechada por el autor en 1946.

El sueño de las hadas (versión estudio)

REFERENCIA: 99.006.121/224 (IMG.JPG.001-002) (solo existe este documento)

Esta obra es casi la repetición exacta de la obra homónima basada en el trémolo, que se incluye en esta edición. La diferencia está en su realización, ya que en ésta la melodía es tratada en tresillos donde el pulgar pulsa simultáneamente con el dedo anular y le sigue el medio e índice, convirtiéndose a todas luces, en un estudio preparatorio para el trémolo.

- (img.jpg.001): este documento está bastante deteriorado. Tiene intervenciones de compases con tinta azul en el margen izquierdo; asimismo, en el margen superior izquierdo esta anotado *lalo4*.
- (img.jpg.002): tiene intervenciones de numeraciones de compases en el margen izquierdo. Al final, le falta un pedazo en el extremo inferior derecho de la partitura y está fechada por el autor en

1941. Asimismo, tiene escrito *Estudio Trinado/ Imitación Piano y Ma(ndolina)* –le falta esto último– con letra que no parece igual a la del autor; su letra se puede ver en el encabezado de la obra.

El sueño de las hadas (trémolo)

REFERENCIA: 99.006.94/224 (IMG.JPG.001-002-003-004) | 99.006.115/224 (IMG.JPG.001-002-003-004).

99.006.94/224:

En general, la obra está sumamente deteriorada.

- (img.jpg.001): es la portada; solo posee el título y la tinta se ha traspasado al otro lado.
- (img.jpg.002): la obra se puede leer bastante bien pero sufrió derrame de líquidos en forma evidente. Hacia el final le falta un trozo a todo lo largo de la hoja, afectando así el contenido de la obra en el último sistema.
- (img.jpg.003): en el sexto sistema, primer compás, existe un borrón sobre el cual se reescribió. Asimismo, en el último sistema falta la primera nota por deterioro de la partitura
- (img.jpg.004): en el penúltimo sistema existen correcciones evidentes hechas por el autor en el trémolo. Al final está fechada por el autor en 1941.

99.006.115/224:

- (img.jpg.001): solo posee el título, en buen estado de conservación.
- (img.jpg.002): posee intervenciones en numeración de compases al lado izquierdo con tinta azul; tiene unas marcas con la misma tinta y arriba, al lado izquierdo, está escrito *lalo2*.
- (img.jpg.003): posee intervenciones de numeraciones de compases al lado izquierdo con tinta azul. Muy bien conservada y tiene algunos borrones sobre los cuales se reescribió.
- (img.jpg.004): también está muy bien conservada. Igualmente posee intervención de numeración de compases al lado izquierdo con la misma tinta azul. Asimismo, posee abundantes indicaciones de dinámica. Al final está fechada por el autor en 1941.

En el margen inferior izquierdo existen unas anotaciones, que se supone son del autor, de una escala en terceras ampliadas (onceavas) como desplazamiento en el diapason: desde Mi en sexta cuerda y

Sol tercera cuerda, hasta Do en cuarta cuerda en décimo traste y Mi primera cuerda en doceavo traste.

El último arpeggio de la lira (obra para dos guitarras)

REFERENCIA: 99.006.50/224 (IMG.JPG.001-002, 2.^a GUITARRA) | 99.006.52/224 (IMG.JPG.001-002-003, 1.^a GUITARRA) | 99.006.123/224 (IMG.JPG.001-002-003-004) | 99.006.124/224 (IMG.JPG.001-002-003-004)

99.006.50/224:

- (img.jpg.001): imagen de producto comercial *Sopas Malher* donde está escrito un trozo de obra no identificada.
- (img.jpg.002): está escrita la 2.^a guitarra, en el reverso del anterior anuncio comercial. Los pentagramas están hechos a mano y está bastante deteriorado. Al final se lee *atrás*.

99.006.52/224:

- (img.jpg.001): ilustración de una lira que se presume fue hecha por el autor, pues según las fuentes, le gustaba dibujar y lo hacía bastante bien.
- (img.jpg.002): contiene la 1.^a guitarra. Tiene aparente derrame de líquidos, lo que provocó muchos manchones a la partitura, pues está hecha con tinta negra sobre pentagramas hechos a mano. El punto parece bastante diferente al que corresponde al autor y parece que muchas cosas fueron escritas con lápiz y luego repintadas con tinta.
- (img.jpg.003): se encuentra sumamente deteriorado. A la mitad del segundo compás, se continuó escribiendo en tinta azul.

99.006.123/224:

Contiene la partitura de las dos guitarras.

- (img.jpg.001): portada de ilustración de la obra con una lira que por lo anteriormente anotado, se presume fue hecha por el autor. Contiene título, dedicatorias y al final dice *Abelardo Álvarez/Alajuela/1950*.
- (img.jpg.002): tiene algunas numeraciones de compases que parecen no ser recientes. Asimismo posee unas señales con tinta azul y arriba un ocho en círculo, con la misma tinta. Al final están escritos los números 6-8-13.

- (img.jpg.003): posee intervención en numeraciones de compases con tinta azul en el margen izquierdo. Al final dice *al dorso*.
- (img.jpg.004): posee algunas manchas en la parte superior izquierda. Se mantiene la intervención por numeraciones de compases. Al final dice *TUTO a FIN* y *FIN* está escrito en el último compás de la obra. Está fechada por el autor en 1950.

99.006.124/224:

Este archivo también contiene la partitura para dos guitarras y está escrito en tinta azul. El papel se ha deteriorado mucho, por lo cual la tinta traspasó las páginas de un lado a otro. En esta versión existen dos lugares diferentes en donde está escrito *FIN*.

- (img.jpg.001): es la portada, contiene una ilustración con una lira, la cual se presume también pudo ser realizada por el autor. Además tiene el título, las dedicatorias escritas por el autor y al final dice *Abelardo Álvarez Berrocal/año 1950*.
- (img.jpg.002): es el inicio de la obra. En algunos compases, como en 4-12-13 y 25, existen notas repintadas que parece fueron hechas por el autor. Tiene también intervenciones de numeraciones de compases al margen izquierdo de la partitura y al final de esta página dice *FIN*.
- (img.jpg.003): el manuscrito está intervenido con numeraciones de compases en el margen izquierdo, así como también unos borrones y notas repintadas en compás 38. Al final dice *al dorso*.
- (img.jpg.004): en compás 51 posee algunas notas borrosas en las dos voces y en 52, en voz superior. Al terminar la obra, en el compás 61 dice *FIN*; luego doble barra y dice *TUTO a FIN*. Al final está fechada en 1950 por el autor.

Intervenciones editoriales



Como se mencionó anteriormente, se seleccionó una de las versiones de cada obra como documento base. Esa versión es la que se cita en cada una de las siguientes descripciones.

Tu sonrisa

REFERENCIA 99-006.147/ 224

- **Compás 5:** en este compás y en los siguientes, se omite algunas indicaciones de digitación por ser innecesarias.
- **Compás 7:** penúltima nota Mi en voz superior se cambia por un Fa# porque: a) el acorde de dominante Si de todo el compás se mantiene con el Fa, b) El Mi que aparece anteriormente es sostenido como bordadura de Fa#, c) no aparece un becuadro junto al Mi para hacer presumir que sería un intervalo de tercera lo que seguiría luego del Sol.
- **Compás 24:** en la voz intermedia aparece un La pero se cambia por Sol, por ser la tonalidad a la cual modula.
- **Compás 34:** para una mayor claridad, a partir de aquí se copia la repetición de la primera parte indicada en el original.

Primaveral

REFERENCIA 99.006.138/224

- **Compás 18:** se adiciona un compás como cierre de la primera parte para ir al TRÍO, ya que hizo falta. En la parte de la flauta está corregido este faltante como una tercera casilla.
- **Compás 20:** en el bajo dice Sol pero se cambia a Mi porque no corresponde con la armonía utilizada. Luego lo repite y se confirma que es un Mi en el bajo.
- **Compás 29:** en la voz inferior parece que la última nota es un Re, pero armónicamente corresponde a un Mi, porque viene usando bloques armónicos.
- **Compás 35:** en este compás está escrita literalmente una vuelta al inicio. Sin embargo, el Do está natural, por lo tanto se le adiciona el sostenido. Asimismo, se transcribe en forma continua esa repetición para mayor claridad, por lo que la numeración no coincidirá literalmente con el original.

Ya se mencionó que para abordar el TRÍO se adiciona un compás, el cual se encuentra contemplado en la parte para flauta. Asimismo, en esta sección la flauta tiene anotada una conclusión diferente, que no se toma en consideración.

- **Compases 38-39/42-43/46-47:** se eliminan ligaduras de fraseo en notas largas superiores por posible confusión en su realización.
- **Compás 45:** se repite el Do en voz superior porque faltó medio tiempo y la nota pequeña que aparece en el original tiene el carácter de apoyatura (un Re que baja a Do).
- **Compás 49:** se repite el Mi superior porque falta medio tiempo, y la nota superior ligada a Mi hace presumir que ese es el sonido que corresponde.
- **Compás 52:** se elimina ligadura de fraseo en notas largas superiores por posible confusión en su realización.

Magnolia

REFERENCIA 99.006.125/224

- **Compás 4:** se adiciona Re becuadro en el primer tiempo ya que este pasaje consiste en hacer bordaduras con la nota inferior sobre cada una de las notas del acorde de Mi con séptima. Esta alteración está escrita en la voz del violín en la versión de Trío; en esta versión base sí aparece escrita en el tercer tiempo del compás cinco, cuando repite lo mismo.
- **Compás 37:** se complementa el giro melódico con un Mi en última corchea, como está escrito en la versión de violín.
- **Compás 40:** las barras de repetición no existen en las otras versiones.
- **Compases 43-44/47-48/51-52:** se eliminan ligaduras de fraseo entre notas largas diferentes, para evitar confusión en su ejecución.
- **Compases 55-56:** se cambia Do becuadro por Si sostenido, ya que es una modulación a Sol sostenido mayor y, por lo tanto, se presume que es un error de escritura, pues lo concerniente es escribir Si sostenido como tercera de Sol sostenido.
- **Compás 56:** existe un La becuadro que se suprime ya que se moduló a Sol sostenido, y se crearía una disonancia no utilizada y fuera del lenguaje de la obra; además, esto no existe en ninguna de las otras versiones, por lo que se percibe como un error de escritura.

- **Compás 62:** las notas Fa-Mi del primer tiempo se cambian a Mi-Re ya que son las que corresponden al acorde de Mi, son las mismas notas que se repiten en esta frase y están en las otras versiones.
- **Compases 63-64:** se cambia ornamento en primer tiempo ya que en esta versión está escrita una apoyatura pero en las otras un mordente. Se elige el mordente.
- **Compás 68:** se escribe La sostenido en segundo tiempo, pues está presente en las otras versiones como bordadura inferior de Si. Se hace la observación que esa misma nota en esas otras versiones presenta un error, pues está escrito La doble sostenido, que sería lo mismo que Si.
- **Compás 58:** se adiciona un Si (en voces internas) que está en versión 148.224 para no romper el bloque de tres voces.

El sueño de las hadas (versión estudio)

REFERENCIA 99.006.121/224

- **Compases 16-19-20-26-28-30-33-42-46-48-58:** en los bajos parece que hubiera otras notas, haciendo sextas y terceras, pero no se corresponden con el patrón utilizado en voz inferior y parece que fueron borradas. Se dejarán las que están más repintadas y correspondan con la emisión del acorde.
- **Compás 17:** en el acorde final aparece un Si borroso, que no corresponde a la armonía de Re mayor en la cual está concluyendo.
- **Compases 20-21-23-28-32-46-53:** se cambia la agrupación de los bajos, de corcheas en tres por cuatro a corcheas en seis por ocho, que es la agrupación utilizada a través de casi toda la obra.
- **Compás 21:** en tercer tiempo parece que hay dos notas. Se deja el Si.
- **Compás 26:** en dos últimas corcheas de los bajos hay dos notas borrosas, haciendo terceras. Se deja el Fa y La que son las que parece están más repintadas por el autor y dan el sostén de la tónica.
- **Compás 28:** en primera corchea del último tiempo hay dos notas en los bajos, Si y Re. Se deja el Si ya que el Re está borroso o parece que fue borrado y esa nota sería una repetición de la nota anterior. De esta manera se corresponde con el patrón establecido de los bajos.
- **Compás 57:** hay tachones de otras notas en la segunda mitad del compás. Se dejan las utilizadas en la primera mitad de dicho compás.

- **Compás 62:** se adiciona un La en los bajos como conclusión de la cadencia, porque falta un trozo de la partitura.

El sueño de las hadas (trémolo)

REFERENCIA 99.006.115/224

- **Compás 1:** se cambia la agrupación de los bajos, de corcheas en tres por cuatro a corcheas en seis por ocho, que es la agrupación utilizada a través de casi toda la obra.
- **Compases 20-21-23-28-32-35-46-48-53-57:** *ídem.*

El último arpeggio de la lira

REFERENCIA 99.006.124/224

Se debe aclarar que en toda la obra, la figura rítmica predominante es la corchea con punto y semicorchea. A partir del tercer y cuarto tiempo del primer compás se presenta lo que se puede interpretar como un error de escritura, el cual consiste en la unión de lo que sería la semicorchea de esa figura con la corchea con punto y semicorchea siguiente, pero sin el punto, originando con ello una síncopa y un faltante de medio tiempo. Esto se repite adelante varias veces (compases 1-2-15-16-17-18-19-20-21-22-23). Se intuye que lo que se quiere es la solemnidad de corchea con punto y semicorchea, así que se cambia a esta agrupación rítmica.

- **Compás 3:** en segunda guitarra, tercer tiempo, se adiciona un Mi en voz intermedia que está en versión 99.006.123/224.
- **Compás 22:** en segunda guitarra, voz intermedia, se omite un Sol sostenido ya que parece una intervención posterior a esta versión.
- **Compás 25:** en primera guitarra, última corchea hay confusión pues parece haber tenido lugar una intervención al original. Se anota Re, Si y Mi tal como se encuentra en la versión 99.006.123/224 que está más claro.
- **Compás 30:** en ambas guitarras se adicionan los silencios de corchea del primer tiempo en las voces intermedias; no están escritos.
- **Compases 42-43-44-46-47-49:** se anotan entre paréntesis los ornamentos que impiden, de alguna manera, mantener la línea melódica con claridad. Queda a criterio del intérprete su ejecución.

- **Compás 58:** en primera guitarra, primer tiempo, está escrito un Mi en blanca que se encuentra ligado al tercer tiempo, pero en tercer tiempo la nota que aparece es Sol como fundamental del acorde que hace en ese momento Sol sostenido mayor. Se cambia el Mi a Sol por ligado y armonía. Asimismo, en ambas voces se sustituye el Do becuadro que aparece por Si sostenido, lo cual corresponde en este acorde de Sol sostenido mayor en estado fundamental como dominante secundaria del acorde anterior, Do sostenido menor.

Manuscritos



Handwritten musical score for a piano piece. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The third and fourth staves are also in bass clef with one sharp. The music is written in a complex, multi-measure style with many accidentals and dynamic markings. The first staff has a measure number '62' at the beginning. The second staff has a measure number '55' at the beginning. The third staff has a measure number '60' at the beginning. The fourth staff has a measure number '65' at the beginning. The piece ends with a double bar line and the text 'Real Trio Ad. 1950'.

Handwritten musical score for a piano piece. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The third and fourth staves are also in bass clef with one sharp. The music is written in a complex, multi-measure style with many accidentals and dynamic markings. The first staff has a measure number '62' at the beginning. The second staff has a measure number '55' at the beginning. The third staff has a measure number '60' at the beginning. The fourth staff has a measure number '65' at the beginning. The piece ends with a double bar line and the text 'Real Trio Ad. 1950'.

Tu Sonrisa.

Mazurka sentimental.

Ad. 1950

Handwritten musical score for a piano piece. The score consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The third and fourth staves are also in bass clef with one sharp. The music is written in a complex, multi-measure style with many accidentals and dynamic markings. The first staff has a measure number '62' at the beginning. The second staff has a measure number '55' at the beginning. The third staff has a measure number '60' at the beginning. The fourth staff has a measure number '65' at the beginning. The piece ends with a double bar line and the text 'Real Trio Ad. 1950'.

Handwritten musical score for a piano piece. The score consists of eight staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The third and fourth staves are also in bass clef with one sharp. The music is written in a complex, multi-measure style with many accidentals and dynamic markings. The first staff has a measure number '62' at the beginning. The second staff has a measure number '55' at the beginning. The third staff has a measure number '60' at the beginning. The fourth staff has a measure number '65' at the beginning. The piece ends with a double bar line and the text 'Real Trio Ad. 1950'.

Guitarra sola

Magnolia

Por a. a. faraz

Mazurka Romántica de concierto

Handwritten musical score for a piece titled "Coda". The score is written on ten staves. It begins with an "Introd" section marked "andante" and "a tempo accelerado". The tempo changes to "tempo di marcia" and "ENERGICO". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p", "f", "rit.", "a. tempo", and "crescendo". The word "Coda" is written in large letters across the middle of the score. The piece ends with a double bar line and the word "Coda".

El Sueño de las Thadas. Escrito de J. Chaves

Andante

Handwritten musical score for "El Sueño de las Thadas" by J. Chaves. The score is written on 12 staves, each with a circled measure number (4, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28, 31, 34, 37) and a circled measure number (C2, C7, C7, C5, C10, C7, C5, C9, C5, C5, C5, C5). The music is in 4/4 time and features a melody with many triplets and slurs. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for guitar, featuring 12 staves of music. The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and dynamic markings like "poco meno" and "poco". The score is numbered 35 through 49 on the left margin.

Star Nr. 1, 12 Systems

Estudio Trinado

Imitación Piano y Mar

El Sueño de Las Thadas. (quinteto) X
Tremolo imitación a piano y mandolina

folo 2

El Sueño de Las Hadass

A. Alvarez.

andante

Handwritten musical score for "El Sueño de Las Hadass" by A. Alvarez. The score is written on ten staves, each containing a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include "andante" at the beginning and "meno." (meno) later. The score is marked with measure numbers 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, and 23. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as beams, slurs, and accidentals.

Handwritten musical score for guitar, featuring 12 staves of music. The notation includes various chords (e.g., C2^a, C5^a, C7^a, C10^a), fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7), and dynamic markings (e.g., *meno.*). The score is written in a system of 12 staves, with measures grouped by vertical lines. The notation is dense, with many beamed notes and complex chord structures. The staves are numbered on the left margin: 25, 27, 29, 31, 33, 35, 37, 39, 41, 43, 45, 47.

Handwritten musical score for guitar, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and fingerings. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The notation is dense, with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The piece concludes with a double bar line and the text "año 1941".

99-006. $\frac{115}{224}$

El ultimo Arpeggio de La Lira

Adagio religioso para Guitarra

*Mucha religiosa
para de guitarra.*



*afectuo amante para el de la lira
artista de guitarra de la lira.*

Alfredo de la Lira

año. 1950.

El Ultimo Arpeggio De La Lira

ANDANTE LARGO

Handwritten musical score for guitar and piano. The score is written on multiple staves. The top two staves are labeled "1^a guitarra" and "2^a guitarra". The bottom two staves are labeled "C5^a" and "C5^a". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with the word "FIN" written on the final staff.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, slightly stained paper. The score is organized into several systems, each consisting of multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. Key annotations include the tempo marking "AMOROSO" in the upper left, a "ritard." (ritardando) marking in the upper right, and a "Cresc." (crescendo) marking in the middle. A large bracket on the left side groups several systems together, with the number "36" written next to it. Another bracket further down is labeled with the number "49". The bottom right of the page features the instruction "al dorso." (al dorso). The paper shows signs of age, including some foxing and irregular staining.

Handwritten musical score on three staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score concludes with the word "FIN" and the instruction "Tuto a. FIN".

Handwritten annotations include "C38" at the top left, "348" in the middle left, and "7450." at the bottom right of the score.

99-006. 124/224

Fotografía de Abelardo Álvarez Berrocal





Abelardo Álvarez Berrocal. Cortesía de Elizabeth Araya Saborío.

Obras



TU SONRISA

(Mazurca sentimental)

Revisión y digitación: Randall Dormond H.

Abelardo Álvarez B.

Moderato

cantabile

p

f

p

f

f

rit.

a tempo

VII

VII

VII

XII

V

TU SONRISA

23

VII

ff

27

ff

ten.

31

1.

2.

Fin

35

VII

p

f

41

p

✱Original:

TU SONRISA

46 **VII** **Trío** **♩ V** **XII** **espress.**

52 **rall.-----**

59 **♩ V** **a tempo** **1.** **2.** **al § y Fin**

64

69

The musical score is written for guitar on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music. The first system (measures 46-51) features a series of chords and eighth-note patterns, marked with a forte 'f' dynamic and a 'Trío' section starting at measure 50. The second system (measures 52-58) includes a 'rall.' (rallentando) marking. The third system (measures 59-63) contains a first ending bracketed over measures 61-62, followed by a '1.' marking. The fourth system (measures 64-68) includes a second ending bracketed over measures 66-67, followed by a '2.' marking. The fifth system (measures 69-72) concludes with a double bar line and the instruction 'al § y Fin'. Fingering numbers (0-4) are provided for various notes throughout the piece. Dynamic markings include 'f' and 'espress.' (espressivo).

1950

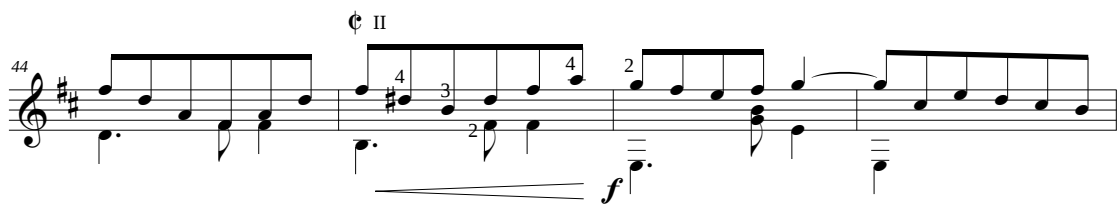
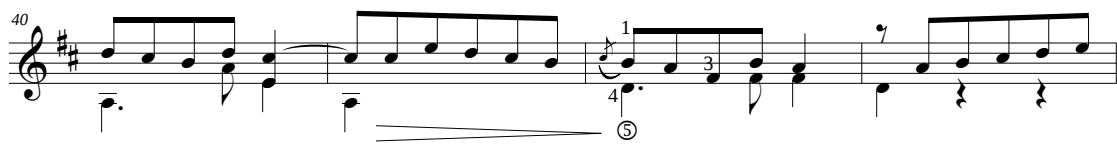
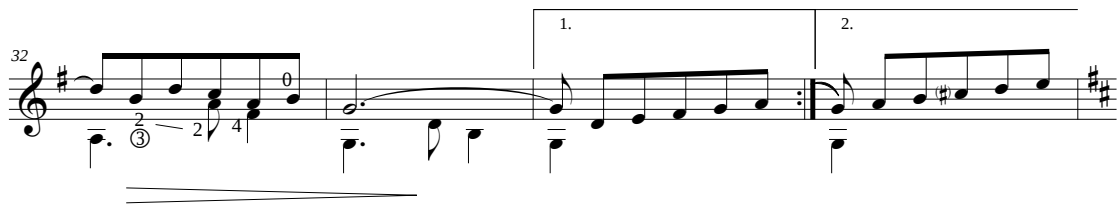
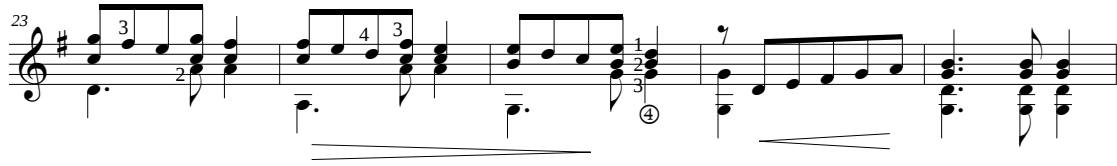
PRIMAVERAL

(Pasillo)

Revisión y digitación: Randall Dormond H.

Abelardo Álvarez B.

PRIMAVERAL



PRIMAVERAL

48 ♩ II **Trío**

53

58 ♩ II ♩ IX ♩ VII

64 ♩ IX **V** ♩ VII

70 ♩ IX ♩ V **D.C. al ♩ (sin repetir) y ♩**

74 ♩

1944

(Mazurka romántica de concierto)

Revisión y digitación: Randall Dormond H.

Andante

Abelardo Álvarez B.

(Introd.)

a tempo

accel.

rit.

Tempo di Mazurka

¶ VII

¶ VII

¶ VII

mf |  *enérgico*

IX

cVII

⌘IX

¢ VII

cVII

¶ II

MAGNOLIA

28 ϕV ϕII ϕII *ten.*

33 *a tempo* Arm. XII

38 ϕVII ϕII al Σ y Trío *p* *dolce* Trío

43 ϕII

49 ϕII 1. IV 2.

55 ϕIV al Σ y Θ *rit.* *a tpo.*

61 Θ ϕVII ϕV *piú mosso*

66 *acc.* *cresc.* *rit.* *ff*

1948

EL SUEÑO DE LAS HADAS

(Trinado)

Revisión y digitación: Randall Dormond H.

Abelardo Álvarez B.

Andante

♩ II a m i V

p ⑤ ④ ④

3

♩ X

5

♩ II V

7

♩ VII V

9

♩ X VII

11

f ③

cresc.

EL SUEÑO DE LAS HADAS

13 ♩ VII

15 *decresc.*

17 ♩ VII ♩ IX *mf*

19 ♩ V ♩ IX *p* *mf*

21 ♩ IX *p* *rall.* *a tempo*

23 ♩ V

Detailed description: The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in the key of D major (two sharps). It consists of six systems of music. The first system (measures 13-14) features a series of triplets and a 4-measure rest, with a ♩ VII chord. The second system (measures 15-16) continues the triplet pattern and includes a *decresc.* marking. The third system (measures 17-18) introduces a 6-measure rest and a ♩ VII chord, followed by a ♩ IX chord and a *mf* dynamic. The fourth system (measures 19-20) features a ♩ V chord and a *p* dynamic, followed by a ♩ IX chord and a *mf* dynamic. The fifth system (measures 21-22) includes a ♩ IX chord, a *p* dynamic, a *rall.* marking, and a *a tempo* marking. The sixth system (measures 23-24) features a ♩ V chord and a *p* dynamic. The score is marked with various performance instructions including dynamics (*p*, *mf*, *decresc.*), tempo changes (*rall.*, *a tempo*), and articulation marks.

EL SUEÑO DE LAS HADAS

25 ♩ II ♩ II

27

29 ♩ II ♩ VII

31 ♩ V

33 1. ♩ V 2. ♩ II

35 ♩ II V

EL SUEÑO DE LAS HADAS

37 ♩ X

39 ♩ II ♩ V

41 ♩ VII V

43 ♩ II V

45 X VII

47 ♩ VII

f

cresc.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). It consists of six systems of music, each containing two measures. The first system (measures 37-38) is marked with a common time signature 'C' and a dynamic 'X'. The second system (measures 39-40) is marked with 'C II' and 'C V'. The third system (measures 41-42) is marked with 'C VII' and 'V'. The fourth system (measures 43-44) is marked with 'C II' and 'V'. The fifth system (measures 45-46) is marked with 'X' and 'VII'. The sixth system (measures 47-48) is marked with 'C VII'. The score features numerous triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and various fingering numbers (1-4) and breath marks (indicated by a 'p.' symbol). The dynamics include a forte 'f' marking at measure 45 and a crescendo 'cresc.' marking at measure 44. The piece concludes with a final comma at the end of measure 48.

EL SUEÑO DE LAS HADAS

49 C II

51 f

53 C IX

55

57 C IX C II

59 f

61 C X C XIV v

decresc.

rit.

1941

※ Original:



EL SUEÑO DE LAS HADAS

(Trémolo imitación a piano y mandolina)

Revisión: Randall Dormond H.

Abelardo Álvarez B.

Andante II V

p ⑤ ④

♩ X

3 ④ ③ ②

♩ VII

5 ④ ③ ②

♩ VII

7 ④ -4 V

♩ II

9 ④ ③ V

cresc.

♩ X

11 ④ ③ VII

f

EL SUEÑO DE LAS HADAS

13 f ④ ③ ⑥ ♩ VII

15 *decresc.* 1. VII

17 2. VII ♩ IX mf

19 ♩ V p ♩ IX mf

21 ④ ③ ② ④ ③ ② ♩ IX p *rall. - - - - -* *a tempo*

23 ♩ V

The musical score is written for a single melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The piece consists of six staves of music. The first staff (measures 13-15) begins with a forte (f) dynamic and features a series of eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. The second staff (measures 15-17) includes a decrescendo (decresc.) and a first ending bracket labeled '1. VII'. The third staff (measures 17-19) starts with a second ending bracket labeled '2. VII' and includes a mezzo-forte (mf) dynamic. The fourth staff (measures 19-21) begins with a piano (p) dynamic and a 5/8 time signature change, followed by a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth staff (measures 21-23) includes a piano (p) dynamic, a rallentando (rall.) section, and a return to tempo (a tempo). The sixth staff (measures 23-25) features a 5/8 time signature change and a mezzo-forte (mf) dynamic.

EL SUEÑO DE LAS HADAS

EL SUEÑO DE LAS HADAS

37 C X

39 C VII

41 C VII

43 C II

45 C X

47 C VII

EL SUEÑO DE LAS HADAS

49 ♩ II

decresc. -----

51 ♩ II

f

53 ♩ V ♩ IX ♩ V ,

55 ♩ II

57 ♩ IX ♩ II ,

f

59

61 IX V

rit.

1941

EL ÚLTIMO ARPEGGIO DE LA LIRA

Al recuerdo de Carmen "Lira" *

Afectuosamente para el delicado artista de guitarra Fernando Lizano

(Marcha religiosa para dos guitarras)

Revisión y digitación: Randall Dormond H.

Abelardo Álvarez B.

Andante - Largo

[illegible]

* Así reza el original. Carmen Lyra, seudónimo de la escritora María Isabel Carvajal, quien sustituyó la "i" por "y".

EL ÚLTIMO ARPEGGIO DE LA LIRA

Musical score for "El Último Arpeggio de la Lira". The score is written for two staves (treble and bass clef) and includes fingerings, dynamics, and articulation marks.

First System (Measures 12-14):

- Measure 12: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of common time (C). Treble staff has a slur over measures 12-13 with a -4 fingering. Bass staff has a slur over measures 12-13 with a 4 fingering. Measure 14: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of common time. Treble staff has a slur over measures 14-15 with a 1 4 3 fingering. Bass staff has a slur over measures 14-15 with a 5 6 fingering.
- Measure 13: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of common time. Treble staff has a slur over measures 13-14 with a 1 4 3 fingering. Bass staff has a slur over measures 13-14 with a 5 6 fingering.
- Measure 14: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of common time. Treble staff has a slur over measures 14-15 with a 1 4 3 fingering. Bass staff has a slur over measures 14-15 with a 5 6 fingering.

Second System (Measures 15-17):

- Measure 15: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of common time. Treble staff has a slur over measures 15-16 with a 4 2 fingering. Bass staff has a slur over measures 15-16 with a 4 0 fingering. Measure 16: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of common time. Treble staff has a slur over measures 16-17 with a 3 3 2 fingering. Bass staff has a slur over measures 16-17 with a 3 2 fingering. Measure 17: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of common time. Treble staff has a slur over measures 17-18 with a 2 0 2 fingering. Bass staff has a slur over measures 17-18 with a 2 0 2 fingering.

Third System (Measures 18-20):

- Measure 18: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of common time. Treble staff has a slur over measures 18-19 with a 2 fingering. Bass staff has a slur over measures 18-19 with a 2 fingering. Measure 19: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of common time. Treble staff has a slur over measures 19-20 with a 2 fingering. Bass staff has a slur over measures 19-20 with a 2 fingering. Measure 20: Treble clef, key signature of one sharp, time signature of common time. Treble staff has a slur over measures 20-21 with a 2 fingering. Bass staff has a slur over measures 20-21 with a 2 fingering.

Dynamics: *mf* (mezzo-forte) is indicated in measures 15 and 16. *p* (piano) is indicated in measures 19 and 20.

EL ÚLTIMO ARPEGGIO DE LA LIRA

22

2. VIII

1. *p*

V

4. *p*

25

VIII

4. *pp*

pp

29

IX

rit.

p

Amoroso

V

II

p

EL ÚLTIMO ARPEGGIO DE LA LIRA

33

34 35 36

37

38 39 40

Doloroso

41

42 43 44

EL ÚLTIMO ARPEGGIO DE LA LIRA

44

VII

V

I

II

47

1.

II

IX

2.

II

IV

50

V

IV

II

II

p

p

The musical score is written for two staves in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The piece is divided into three systems of measures. The first system (measures 44-46) features a complex arpeggiated texture with various fingerings and a dynamic marking of *p*. The second system (measures 47-49) includes a first ending (1.) and a second ending (2.), with a key signature change to two sharps (F#, C#) in the second ending. The third system (measures 50-52) continues the arpeggiated texture with a dynamic marking of *p*. The score is marked with Roman numerals (I, II, IV, V, VII, IX) indicating specific positions or chords. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and some measures include a circled '6' or a circled '2'. The piece concludes with a final arpeggiated chord in measure 52.

EL ÚLTIMO ARPEGGIO DE LA LIRA

IV

53

4

2 4

0

1

2

4

0

3

IV

56

1.

II

IV

2

4

3

4

3

4

2

IV

4

3

2

2.

IX

VII

II

59

3 4

2

4

3

4

0

4

3

II

II

2

4

3

1

4

3

④ ③

Fin

Fin

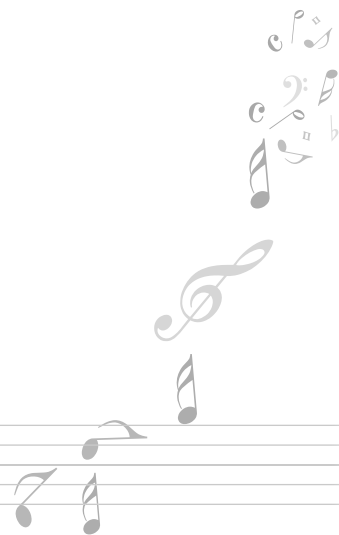
Tutto al Fin

Fin

1950

The musical score is written for guitar in E major (three sharps). It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 53-55) features a complex arpeggiated pattern in the right hand with fingerings 4, 2, 4, 0, 1, 2, 4, 0, 3 and a corresponding bass line. The second system (measures 56-58) includes a first ending bracketed over measures 56-57, with fingerings 2, 4, 3, 4, 3, 4, 2 in the right hand and 3, 4, 4, 3, 2 in the left hand. The third system (measures 59-61) includes a second ending bracketed over measures 59-60, with fingerings 2, 4, 3, 4, 0, 4, 3 in the right hand and 2, 4, 3, 1, 4, 3 in the left hand. The score concludes with a double bar line and the word 'Fin' in both hands. The year '1950' is printed at the bottom right.

Bibliografía



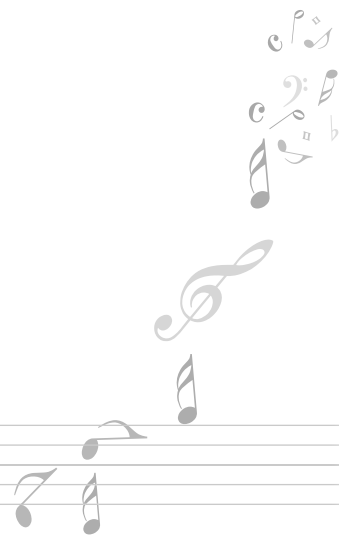
- Abarca Vásquez, Carlos. (1993). *Los movimientos sociales en el desarrollo reciente de Costa Rica*. San José: UNA-UNED.
- Acuña Ortega, Víctor Hugo y Molina Jiménez, Iván. (1991). *Historia Económica y social de Costa Rica (1750-1950)*. San José: Porvenir.
- Alfaro Cascante, Ernesto. (2001). *Mi Alajuela de ayer*. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría.
- Cabezas Caggiano, Ana Isabel. (2010). *Un caso único en la historia de la música de Costa Rica*. San José: Lara, Segura & Asociados.
- Chacón Pacheco, Nelson. (1985). *Alajuela de ayer*. San José: EDUCA.
- Díaz Arias, David. (2005). *Construcción de un Estado moderno. Política, Estado e identidad nacional en Costa Rica, 1821-1914*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Fallas, Carlos Luis. (2013). *De mi Vida*. Heredia: EUNA.
- Fumero, Patricia. (1996). *Teatro, público y Estado en San José (1880-1914)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Grier, James. (2008). *LA EDICIÓN CRÍTICA DE MÚSICA. Historia, método y práctica*. Madrid: AKAI.
- Molina Jiménez, Iván y Palmer, Steven. (2005). *Costa Rica del siglo XX al XX. Historia de una sociedad*. San José: EUNED.
- Ocampo Barrantes, Marlon. (2008). *Paisaje y vida cotidiana en la Villa Hermosa de Alajuela. (1782-1821)*. San José: Ministerio de Cultura y Juventud.
- _____. (2013). *Los orígenes de la población de Alajuela. 1601-1782*. San José: EUNED.
- Picado Soto, Francisco. ("Alarmvogel"). (1966). *Apuntes para la Historia de la Ciudad de Alajuela*. San José: Imprenta Nacional.
- Randel, Don Michael. (1995). *Diccionario Harvard de Música*. México: Diana.
- Villegas Hoffmeister, Guillermo. (2000). *Bajo los mangos*. San José: EUNED.
- _____. (2010). *Paso a los Héroes*. San José: EUNED.

Otras fuentes

Comunicación personal

- Alfaro Cascante, Ernesto. (1935-). 18 de setiembre, 2013.
- Araya García, Guillermo. (1937-2014). 7 y 21 de agosto, 2013.
- Araya Saborío, Elizabeth. (1935-). 9 y 16 de octubre, 2013.
- Corella González, Mario. (1926-). 6 de noviembre, 2013.
- Molina Alfaro, José Pablo. (1942-). 4 de setiembre, 2013.
- Rodríguez Chacón, María Teresa. (1916-). 20 de noviembre, 2013.
- Ugalde Álvarez, Carlos. (1925-). 30 de octubre, 2013.

Acerca del autor



Randall Dormond Herrera

Licenciado en música con énfasis en Guitarra y *Magister Scientiae Artium* por la Universidad de Costa Rica, ambos obtenidos con la máxima distinción que se otorga.

Ha actuado tanto en las principales salas del país, así como en importantes salas de Ecuador, Estados Unidos de Norteamérica y en el Curso Internacional “Guitares du Saubestre” en Francia. Su ardua labor de intérprete lo llevó a realizar la producción discográfica *Sin Fronteras*, a dúo con Ramonet Rodríguez C. Esta actividad la combina con la realización de arreglos para guitarra sola, dúos y orquesta de guitarras, de donde surgieron otras publicaciones suyas bajo el título *Música Costarricense para Guitarra* y *Música Costarricense para Orquesta de Guitarras*, bajo el auspicio de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

Asimismo, sus actividades musicales las complementa con la investigación, de donde han surgido otros trabajos de índole académico: *La Guitarra en Costa Rica (1800-1940)*, con la Editorial de la Universidad de Costa Rica, y los artículos *Música: arte o entretenimiento* y *Romanticismo: conflicto entre forma y expresión*, con la *Revista Káñina* de la misma universidad.

Actualmente se desempeña como profesor en la Escuela de Artes Musicales (Sede Rodrigo Facio) y en el Conservatorio de Occidente (Sede de Occidente) de la Universidad de Costa Rica.

Correo electrónico: randall.dormond@ucr.ac.cr

Escuche la interpretación
de la obra de Lalo Álvarez
por Randall Dormond Herrera,
en el marco de la
Feria Internacional del Libro
Costa Rica 2020.
Encuéntrela en el
canal de YouTube de Editorial UCR.



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



Abelardo Álvarez Berrocal, conocido como Lalo Álvarez, fue un guitarrista y compositor costarricense, nacido en la ciudad de Alajuela a finales del siglo XIX y que desarrolló su obra principalmente en la primera mitad del siglo XX en su ciudad natal.

Este autor reviste una importancia enorme no solo para el ámbito de la guitarra en Costa Rica, sino también para todo el contexto musical costarricense y universal de la guitarra, pues se constituyó en el primer guitarrista costarricense, del que hasta ahora se tiene noticia, en escribir y ejecutar música original para este instrumento.

Artista autodidacta de la guitarra, fue reconocido en su momento como “un gran guitarrista”; su arte en la ejecución como en la composición para guitarra, piano y otras agrupaciones instrumentales, fue presenciado y reconocido por muchas personas (incluidos músicos de profesión), cuyos testimonios se hacen hoy presentes. No obstante, este artista y su producción musical también sufrieron un gran menosprecio por parte de un entorno lleno de contrastes y donde los pasos hacia la modernidad iban dándose lentamente, lo cual condujo a la imposibilidad de valorar su arte en toda su dimensión.



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA | Facultad de
Bellas Artes



Patrimonio Musical Costarricense