

The background of the cover is a light beige color. It features several large, white, stylized musical notes and symbols. On the left, there is a sharp symbol (#). In the center, there is a large eighth note. To the right of the eighth note, there is a wavy line. Below the eighth note, there is a large, stylized 'b' symbol. The notes and symbols are arranged in a way that they appear to be floating or flowing across the page.

Randall Dormond Herrera

Universidad de Costa Rica
Escuela de Artes Musicales

**Obra guitarrística
Abelardo (Lalo)
Álvarez**

**Edición crítica
de obras escogidas
Vol. II**



Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez

Edición crítica
de obras escogidas
Vol. II

Randall Dormond Herrera



Patrimonio Musical Costarricense

EAM

Escuela de
Artes Musicales

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, 9,5 MB. – (Patrimonio Musical Costarricense)

ISBN 978-9968-46-925-8

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: 2019

Primera edición digital (PDF): 2020

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

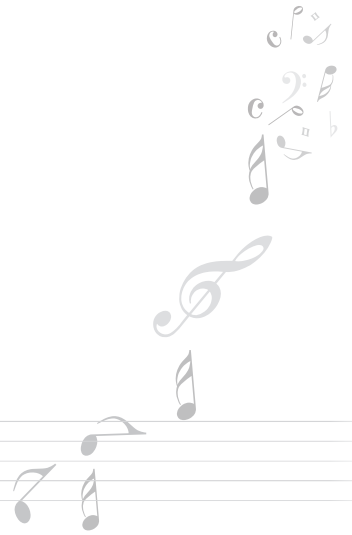
Corrección filológica: *Pamela Bolaños A.* • Revisión de pruebas: *María Villalobos Ch.* • Diseño y control de calidad de la versión impresa: *Raquel Fernández C.* • Diagramación: *Mauricio Bolaños B.* • Montaje de portada: *Alejandra Ruiz B.* Realización del PDF: *Alonso Prendas V.* • Control de calidad 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.

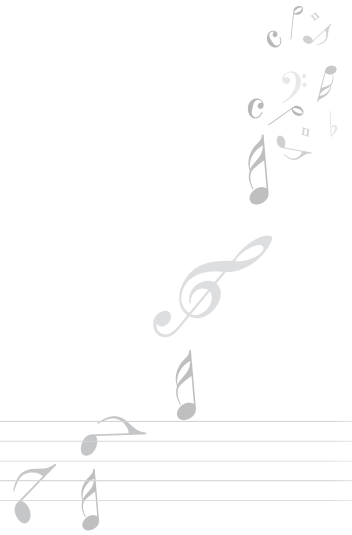
Apdo. 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257 • administracion.siedin@ucr.ac.cr • www.editorial.ucr.ac.cr

Dedicatoria



A la Santísima Trinidad,
a mi esposa Tatiana
y a nuestras hijas Michelle y Raquel...
luz eterna en mi caminar.

Agradecimientos



Al Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, especialmente a su directora Zamira Barquero Trejos, por su entusiasta e incondicional apoyo para la edición completa de obras originales de Abelardo Álvarez y su tenaz esfuerzo por preservar la memoria musical costarricense.

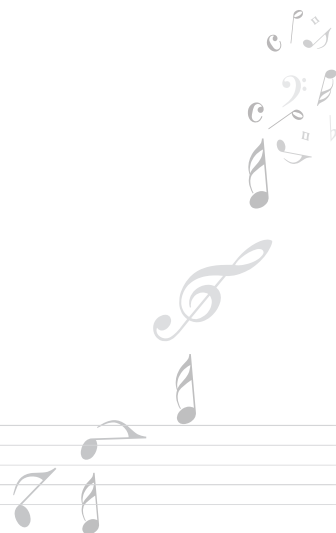
Al maestro Alessandro Bares por su invaluable asesoría y cooperación en el presente trabajo.

A la Comisión de Investigación de la Escuela de Artes Musicales, principalmente a Lilliana Chacón y a Tania Camacho Azofeifa, por sus valiosos consejos y aportes.

A Alfonso Morales Herrera por su cooperación, trabajo y esfuerzo constante en la digitalización de las obras musicales.

A todas las personas que de una u otra manera brindaron su aporte para la realización de esta obra, especialmente a quienes me permitieron estar en sus hogares para recolectar los vivos testimonios que hicieron posible la reconstrucción de un pasado que casi queda en el olvido. A todos, ¡gracias por siempre!

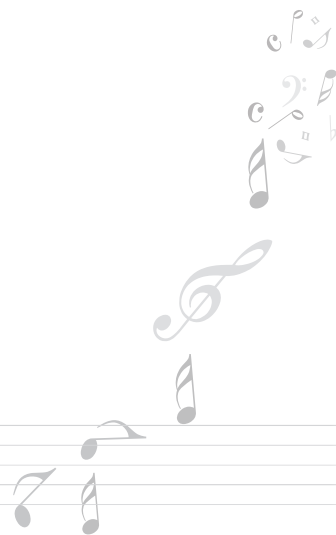
Contenido



Introducción	xi
ABELARDO (LALO) ÁLVAREZ BERROCAL	1
Contexto sociocultural	3
Entorno familiar	6
Abelardo, el guitarrista	13
DESCRIPCIÓN DE LAS FUENTES	17
<i>Bodas campestres</i> (siotis [sic])	20
<i>El regimiento de rojos</i> (marcha militar)	20
<i>La pandereta</i> (jota a la española)	21
<i>Hojas secas</i> (mazurca)	21
<i>Ondino</i> (vals)	22
<i>Odalisca</i> (marcha arabezca [sic])	24
<i>Flor de mayo</i> (vals)	26
<i>Celajes alajuelenses</i> (pasillo)	27
INTERVENCIONES EDITORIALES	29
<i>Bodas campestres</i>	33
<i>El regimiento de rojos</i>	35
<i>La pandereta</i>	38
<i>Hojas secas</i>	40
<i>Ondino</i>	43
<i>Odalisca</i>	49
<i>Flor de mayo</i>	54
<i>Celajes alajuelenses</i>	61

OBRAS	67
<i>Bodas campestres</i>	69
<i>El regimiento de rojos</i>	72
<i>La pandereta</i>	76
<i>Hojas secas</i>	79
<i>Ondino</i>	82
<i>Odalisca</i>	90
<i>Flor de mayo</i>	104
<i>Celajes alajuelenses</i>	123
 Bibliografía	 137
Índice de figuras	139
Acerca del autor	141

Introducción



En la provincia de Alajuela, durante el periodo comprendido entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, existió un músico llamado Abelardo Álvarez Berrocal, conocido popularmente como Lalo, quien fue el primer compositor para guitarra en Costa Rica. Álvarez fue un ejecutante autodidacta quien dedicó su vida a la interpretación de este instrumento y, a pesar de poseer una formación limitada en la música, desarrolló una significativa labor de producción musical en Alajuela.

Zapatero de oficio, músico por vocación y víctima del alcoholismo, Álvarez Berrocal supo empaparse de todas las fuentes de conocimiento a su alcance para realizar, de forma encomiable, una labor tácita de enriquecimiento del patrimonio musical costarricense a través de su producción artística. Don Lalo aprovechó y utilizó el conocimiento proveniente de libros de texto, métodos de guitarra, presentaciones públicas brindadas por la Banda de Conciertos de Alajuela y de su amistad con connotados músicos y compositores de la época, para dar forma a sus ideas musicales y plasmar sus creaciones para la posteridad. Estas se convirtieron en las primeras obras escritas originalmente para guitarra en Costa Rica y ejecutadas públicamente por el propio compositor, de ahí el valioso aporte de estas obras al acervo musical costarricense.

Debido a su importancia y como producto final de una investigación sobre Abelardo Álvarez, la Editorial de la Universidad de Costa Rica publicó, en 2015, el primer volumen de las obras originales de este compositor, intitulado *Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez. Edición crítica de obras escogidas*. Esta publicación se llevó a cabo bajo el sello “Patrimonio Musical Costarricense”, con el respaldo del Archivo Histórico Musical y la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

Para el primer volumen se contemplaron las obras valoradas como las más representativas del autor, aquellas cuyas interpretaciones aún

resonaban en la memoria de sus parientes y amigos y que, a su vez, presentaban menos deterioro para realizar el trabajo de edición. Estas además contenían características que, sin lugar a duda, lo posicionan como un guitarrista y compositor que manejaba ampliamente la técnica de la guitarra, demostrado en el dominio del trémolo. Sin embargo, del legado original de Abelardo Álvarez para la guitarra habían quedado por fuera una serie de obras importantes, incluso un trío para guitarra y dos violines declarado incompleto, pues faltaba la parte de este instrumento. Era necesario, por lo tanto, llevar a cabo un nuevo proceso de investigación que permitiera registrar, con certeza, la totalidad y condición de las partituras originales de Abelardo Álvarez para la guitarra. El trabajo se realizó y se pudo comprobar que algunas de las obras que completaban sus composiciones, realmente requerían una intervención editorial profunda, lo cual se narra con detalle en el aparato crítico.

Debido a lo anterior y con el propósito de documentar íntegramente la obra de Abelardo Álvarez Berrocal, ahora se presenta el segundo volumen sobre las creaciones de este autor. Es necesario mencionar que el proceso de investigación de este segundo tomo incluyó un trabajo de reconstrucción, pues se reelaboró la parte de guitarra del trío mencionado. Se completa de esta manera su obra original, la cual comprende tanto trabajos para guitarra sola como para dúos y tríos de guitarra con flauta y violín, y se logra con ello poner al alcance de guitarristas y público en general, los ejemplares originales escritos por dicho compositor bajo el modelo de edición crítica.

La característica primordial de este tipo de trabajo es la inclusión de un aparato crítico, el cual no está presente en otro tipo de ediciones. Para ello, se siguieron los pasos descritos por el musicólogo James Grier en su obra *La edición crítica de música*, y se actuó también bajo la supervisión del maestro Alessandro Bares, editor musical y consultor internacional del Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica.

En el aparato crítico se describen en forma detallada las fuentes utilizadas, la condición en la que se encuentran, se brinda su contexto histórico, “los editores explican su línea de acción, relacionada

con lecciones y pasajes específicos y donde además, la inclusión de páginas facsímil son sugeridas para orientar al usuario sobre las fuentes” (Grier, 2008, p. 151). Como corresponde a este tipo de edición, se inició con un análisis exhaustivo de las fuentes en el Archivo Histórico Musical, el cual fue confrontado posteriormente con los originales físicos disponibles en el Museo Histórico Cultural Juan Santamaría (Alajuela), donde se resguardan. Después, se investigó a fondo el contexto histórico-social tanto de las obras como del autor, pues se parte del concepto de la música como fenómeno social, donde “el contexto afecta a la música y la música afecta al contexto” (Grier, 2008, p. 23). Con este fin, se recopiló tanto información bibliográfica como de fuentes primarias, en su mayoría procedente de las narraciones de ilustres ciudadanos y escritores de la provincia, quienes plasmaron en sus relatos cómo era la ciudad de Alajuela a inicios y mediados del siglo XX. Asimismo, se entrevistó a parientes y amigos cercanos de Abelardo que le sobreviven. Los extractos más importantes de sus testimonios fueron transcritos literalmente, con el objetivo de que ellos mismos recrearan esta parte importante de la historia musical y cultural costarricense, de la cual se alimentó y en la cual vivió Álvarez Berrocal. Para concluir esa sección, se brindan una serie de ilustraciones sobre Abelardo, su familia y su proceso creativo.

Luego de estudiar en forma exhaustiva los documentos, se detectaron todos los problemas existentes en las versiones disponibles de cada obra, lo cual se explica también en el aparato crítico. Con base en ello y con toda la información sobre el autor y su contexto, se determinó finalmente la propuesta editorial para ser publicada, pues “la decisión de qué es erróneo y qué es correcto es únicamente competencia del editor y surge solamente de la perspicacia crítica del editor y de su conocimiento de la pieza y su contexto” (Grier, 2008, p. 95). En resumen, se describe detalladamente el estado en que se encuentran los originales de las obras incluidas en esta edición, se aporta una copia de cada original, así como también se explican las decisiones editoriales tomadas para brindar las versiones de cada obra.

Con todo lo anterior, tanto las personas expertas en música, en guitarra, en composición, así como el público en general, podrá tener información completa y de fácil acceso acerca de Abelardo Álvarez Berrocal, pionero silente en la composición para guitarra en Costa Rica.

Abelardo (Lalo) Álvarez Berrocal





Contexto sociocultural

En 1895, nació el guitarrista y compositor Abelardo Álvarez Berrocal en la ciudad de Alajuela. En el momento de su nacimiento, este lugar era una ciudad pequeña, compuesta por ciento diez cuadrantes, cuyas calles eran en su mayoría de tierra y otras de lastre o piedra (Alfaro, 2001). Esta provincia poseía varios parques, la iglesia parroquial (catedral) y, en los alrededores del parque central, floreció un próspero comercio donde se ofrecían artículos para la población en general (Chacón, 1985). Las personas de menor poder adquisitivo “habitaban en construcciones muy humildes: casitas de barro o de madera rústica con techo de tejas, por lo general sin piso; algunas contaban con piso en el área de la sala” (Alfaro, 2001, p. 107). Las familias más pudientes daban un lugar especial al cultivo del arte musical, ya que según afirmó Chacón (1985), en las salas principales de las casas se observaban instrumentos musicales que sobresalían tanto por su acabado como por su ubicación destacada en el aposento.

Durante esta misma época, Alajuela poseía varias escuelas de educación primaria. La educación secundaria, luego de muchas vicisitudes, se había consolidado desde 1887 con la fundación del Instituto de Alajuela y posteriormente, en 1926, se constituyó la Escuela de Cultura Popular para la instrucción de la clase obrera (Picado, 1966). Con ello, la provincia iba dando pasos firmes en su interés por brindar las condiciones necesarias de formación básica para la población en general. No obstante, los testimonios revelan que un alto porcentaje de los habitantes experimentaba grandes limitaciones económicas y lo más urgente para las familias era que sus hijos colaboraran con la economía familiar. Debido a esta realidad, a muchos jóvenes se les imposibilitaba la culminación de la etapa escolar, pues abandonaban sus estudios para aprender un oficio (Alfaro, 2001). Según los hallazgos de este estudio, la situación anterior se pudo haber presentado de alguna manera en la vida de Abelardo Álvarez, como se verá más adelante.

En relación con el lugar que ocupó el cultivo del arte como forma de crecimiento espiritual para la población alajuelense, algunas narraciones de las primeras décadas del siglo XX sugieren que casi no existieron lugares adecuados para las presentaciones artísticas:

En Alajuela no había espacio para presentar los artistas (...) solo existía el Teatro Municipal, que era un teatro con sus balcones, luneta y galería. A los balcones iba la pomada y a la galería iba la chusma y venían compañías internacionales. También estaba el Teatro Victoria, donde había presentaciones y también hacían peleas de box (Alfaro, comunicación personal, 18 de setiembre de 2013).

En cuanto a la formación de artistas o músicos se refiere, la coyuntura no era mejor:

En ese tiempo la cosa de la música era muy ralita, casi no había dónde ni con quién aprender (...) no era como ahora que le dan más importancia. Ser músico por aquella época era mal visto, porque la inmensa mayoría era amigo del traguito y después no había músicos de calidad (...) tocaban rosarios, algún bautizo, una serenata (...) se reunían más que todo para tomar traguitos, lo que hacían era vacilar, todo era plan vacilón, pura amistad. Ni siquiera al serenatear se ganaba nada porque todo era gratis (...). Sí había buenos músicos como don Carlos Gutiérrez Rodríguez, que era el papá de otro gran músico, Carlos Gutiérrez Gamboa. Estaba también Gonzalo Sánchez Bonilla, William Fernández, Raúl Cabezas Duffner que vivía frente a la Catedral (...). Los carajillos aprendían a tocar guitarra viendo a otros (...). El músico de Banda sí tenía instrucción, entraban como aprendices (Alfaro, comunicación personal, 18 de setiembre de 2013).

La narración anterior refiere a tres elementos importantes de la vivencia diaria de los alajuelenses, que a su vez repercutieron en la vida de Abelardo Álvarez:

1. Las pocas oportunidades para realizar estudios musicales, disponibles en el medio.
2. El menosprecio hacia la actividad musical con el que convivían aquellos que se dedicaban a este arte.
3. La Banda como uno de los pocos espacios para el aprendizaje formal de la música.

Abelardo Álvarez sufrió los dos primeros elementos en carne propia. En primer lugar, ante la carencia de un maestro que le enseñara tanto los fundamentos de la ejecución de la guitarra como los de la composición musical, estudió de forma autodidacta, impulsado por su gran interés por la música. No obstante, todo parece indicar que hubo, al mismo tiempo, varios amigos suyos músicos a quienes él frecuentaba, los cuales le brindaron ayuda y colaboración en estos ámbitos. Con respecto al segundo punto, aunque dichosamente

hubo un pequeño grupo de personas que valoraron sus ejecuciones y su producción musical, y las preservan hasta nuestros días, su aporte pasó inadvertido para la mayoría de la población.

El tercer elemento, la formación en el seno de las bandas, merece especial atención, ya que nos remite al importante movimiento de estas en Costa Rica. Con base en los resultados de este estudio, puede afirmarse que de alguna manera Abelardo Álvarez recibió una profunda influencia de la Banda de Alajuela. Asiduo seguidor de las presentaciones de dicho ensamble, él transformó cada concierto en ocasiones de aprendizaje sobre estilos y formas musicales. Su actitud hacia las interpretaciones de esta Banda era de máxima concentración, como queriendo absorber todo el conocimiento que pudiera hallarse en cada una de ellas, para luego verterlo en su proceso creativo. Lo anterior quedó ilustrado con lo que le expresó a su gran amigo Guillermo Araya, al escuchar una interpretación de la Banda: “no es tocar por tocar, sino saber lo que toca cada instrumento” (Araya, G., comunicación personal, 7 de agosto de 2013).

Ahora cabe la pregunta, ¿de qué manera pudo Abelardo completar su proceso de aprendizaje? Él lo logró gracias a las ejecuciones públicas que brindaba la Banda de Alajuela, actividades de interpretación musical que se convirtieron en un lugar de encuentro para toda la población, donde fue infaltable la presencia de Álvarez. Todos los asistentes eran expuestos a diferentes tipos de música, tanto de los maestros europeos como de los ritmos de moda de la época: foxtrot, vals, mazurca, paso doble, entre otros. Por esto, sin duda alguna, este espacio se convirtió en el entorno de inculturación de los espectadores con respecto a la música europea. El indicador principal de que estos acontecimientos fueron una gran escuela para este compositor se evidencia en que muchas de sus obras, tanto originales como arreglos de música de otros autores para la guitarra, están basadas en temas y géneros del repertorio frecuente de la Banda. Asimismo, las afirmaciones anteriores parecen confirmarse con lo expresado por el escritor Nelson Chacón (1985), quien alude a su vivencia de la actividad musical desempeñada por la Banda de Alajuela en buena parte del siglo XX, a la oferta de ritmos y composiciones europeas de maestros como Verdi, Mozart, Beethoven y otros, afirmó que la influencia de esta agrupación alajuelense en la sociedad era invaluable.

La descripción del impacto de la música sobre la población asistente a los conciertos de la Banda de Alajuela fue más elocuente cuando el propio Chacón, al referirse a las virtudes de uno de los músicos de dicha agrupación, narró que “cuando a la selección musical programada le correspondía un solista de trompeta, mi público se arremolinaba alrededor del kiosko (sic) para deleitarse con las claras y vibrantes notas del trompetista Carvajal” (1985, p. 88).

Ahora bien, es importante preguntarse ¿cuántas ejecuciones semanales se realizaban, para decir que la exposición del público y del mismo Abelardo Álvarez a la música con referente europeo era constante? Una descripción sobre el asunto la brinda el trompetista y violinista Mario Corella, exintegrante de la Banda de Alajuela:

Antes de la Segunda República –antes de los hechos políticos que sucedieron en Costa Rica en 1948–, se tocaba Retreta los lunes, miércoles, viernes; la Retreta era a las ocho de la noche. Los domingos había Misa de Tropa a las ocho de la mañana y luego Recreo a las diez. El Recreo se supone que es para niños y personas mayores. Yo llegué a la Banda de Alajuela en 1946 y el director era Jesús Bonilla (Corella, comunicación personal, 6 de noviembre de 2013).

En conclusión, las presentaciones públicas de la Banda de Alajuela fueron oportunidades de aproximación entre la música de otras latitudes y nuestra población. Dichos eventos artísticos fueron de gran envergadura para el proceso de aprendizaje y creación de Abelardo Álvarez, cuyas producciones musicales reflejan una vinculación muy estrecha con los diferentes estilos de las obras interpretadas por la Banda.

Entorno familiar

Luego del breve recuento de los elementos más importantes del entorno en que vivió Abelardo Álvarez, se darán a conocer los aspectos más relevantes acerca de este músico y de su círculo familiar. Estos son útiles para entender con mayor profundidad ciertos rasgos que lo caracterizaban. Todos los integrantes de su familia se dedicaron a actividades diversas, pero tuvieron como denominador común la perseverancia, el trabajo continuo y tenaz hacia la actividad que asumían.

Abelardo Álvarez Berrocal nació el 23 de setiembre de 1895. El núcleo familiar estaba compuesto por sus progenitores Magdaleno Álvarez Murillo y Benigna Berrocal Carmona, y sus hermanos Zoraida y Rigoberto (figuras 1, 2, 3, 4 y 5); Abelardo fue el menor de los tres hermanos. Su padre había sido policía y posteriormente se dedicó a ser prestamista: “le compraba los giros [pagos] a los policías (...), al final de mes iban todos los policías que no tenían plata y le vendían el giro (...) él les daba la plata del giro y luego él los retiraba” (Araya, E., comunicación personal, 9 de octubre de 2013).



Figura 1. Abelardo Álvarez Berrocal

Fuente: Carlos Ugalde Álvarez.

Además, Magdaleno se desempeñó como relojero, actividad en la que fue designado como “Relojero Oficial” en 1897, durante el gobierno de Rafael Iglesias (Chacón, 1985). El objetivo primordial de su nombramiento era dar mantenimiento al reloj de la iglesia parroquial (Catedral): “él era el único que arreglaba el reloj de la Catedral (...) cuando ya estaba mayor, entre dos lo subían al campanario para que arreglara el reloj porque solo él lo arreglaba” (Araya, E., comunicación personal, 9 de octubre de 2013).

Benigna se dedicó a los oficios domésticos y falleció cuando sus hijos aún eran muy jóvenes; debido a esto, una hermana de ella, Ramona Berrocal Carmona –conocida en la familia como Moncha–, se hizo cargo de la crianza de sus sobrinos. Zoraida, la hermana mayor de Abelardo Álvarez, se dedicó a la enseñanza primaria, actividad que combinó con la costura, según lo narró su hijo Carlos Ugalde Álvarez: “mamá hacía ropa para vender los domingos (...) iba a trabajar a la escuela y luego llegaba a coser la ropa que iba a vender los domingos al mercado (...) era muy sacrificada” (Ugalde, comunicación personal, 30 de octubre de 2013).

En lo que respecta a su hermano, Rigoberto, se dedicó a las letras:

Fue enviado por su papá a estudiar a México, se hizo poeta y tenía su álbum de versos autografiado por [José] Santos Chocano, [José] Vasconcelos, [Salvador] Díaz Mirón y Rubén Darío. Él se comunicaba con ellos, con los poetas centroamericanos y de México, pero después de venir de México se echó a perder con el licor. Antes de irse para México regañaba a Abelardo porque le gustaba el licor (Araya, E., comunicación personal, 9 de octubre de 2013).

El alcoholismo acabó con las vidas de Rigoberto y de Abelardo, pues “él y su hermano murieron de tomar [licor]” (Ugalde, comunicación personal, 30 de octubre de 2013). Según los documentos existentes sobre su obra en el Sistema Nacional de Bibliotecas, dentro del legado literario de Rigoberto existe un poemario intitulado *Las fuentes iluminadas* (1920), así como otros poemas recogidos en importantes publicaciones de la época.

Por último, estaba Abelardo, quien tuvo una educación escolar básica incompleta, pues solamente cursó hasta quinto grado. Aprendió el oficio de zapatero y, como se mencionó, según los testimonios de sus familiares y amigos,



Figura 2. Magdaleno Álvarez Murillo

Fuente: Carlos Ugalde Álvarez.

tuvo una formación musical autodidacta, tanto en la composición como en la interpretación de la guitarra.

Abelardo tuvo dos hijos con Clemencia Araya Saborío, los cuales no fueron reconocidos por él ante el Registro Civil: Santiago y Elizabeth. El primero ya falleció y Elizabeth le sobrevive. Ella fue bautizada en la casa de la mamá como María Isabel del Socorro Araya, pero “Lalo quería que me llamara Elizabeth, por lo cual cambió el nombre en el Registro (Civil) y ahí aparece Elizabeth Araya Saborío” (Araya, E., comunicación personal, 9 de octubre de 2013).

Abelardo Álvarez es descrito como “un hombre humilde, sencillo (...), siempre andaba con un sombrerito y fumaba puro” (Alfaro, comunicación personal, 18 de setiembre de 2013). Aún en su labor de zapatería “trabajaba con sombrero fino, pero sucio (...) corbata y saco café” (Araya, G., comunicación personal, 7 de agosto de 2013). Los testimonios recogidos en entrevistas a sus parientes más cercanos, como su hija Elizabeth y su sobrino Carlos Ugalde Álvarez –hijo de Zoraida, la hermana de Abelardo–, evidencian que don Lalo era una persona muy dedicada a la lectura, con mucha avidez por aprender: “le gustaba mucho leer, tenía buenos libros (...), le gustaba mucho leer literatura socialista” (Ugalde, comunicación personal, 30 de octubre de 2013). Por lo tanto, no es de extrañar que haya abordado con tenacidad y persistencia su aprendizaje en solitario de la música y de la interpretación de la guitarra. Su esfuerzo fue encomiable, ya que de acuerdo con la situación de la provincia de Alajuela, en aquel momento no existían suficientes oportunidades para una adecuada instrucción en el difícil arte de la interpretación musical.

Empero, su esfuerzo parece no haber tenido el reconocimiento por parte de su padre Magdaleno. El apoyo paternal hacia la actividad desempeñada por cada uno de los hijos varones no fue equitativo, ya que según parece, Rigoberto había sido enviado por su padre a México para formarse en las letras y miró con desdén el interés de Abelardo por la música, lo cual provocó un gran resentimiento en él: “siempre estaba a disgusto con el papá de él, porque no le tomó en serio la música” (Araya, E., comunicación personal, 9 de octubre de 2013). Probablemente esta sea la razón por la cual su escolaridad quedó incompleta y por la que se convirtió en zapatero. Aunque era usual que las personas de escasos recursos aprendieran un oficio para aportar ayuda económica a su familia, debe notarse que sus otros hermanos sí realizaron estudios



Figura 3. Benigna Berrocal Carmona

Fuente: Carlos Ugalde Álvarez.



Figura 4. Zoraida Álvarez Berrocal

Fuente: Carlos Ugalde Álvarez.



Figura 5. Rigoberto Álvarez Berrocal

Fuente: Carlos Ugalde Álvarez.

secundarios y profesionales. Es posible que su inquietud por la música surgiera desde temprana edad y al no lograr la aprobación paterna, prefirió inclinarse hacia un oficio como la zapatería.

Dedicarse a la actividad musical no era bien visto por la sociedad del momento y quizá este entorno adverso, tanto a lo externo como a lo interno de su núcleo familiar, fue un detonante que indujo a Abelardo a caer en el alcoholismo que, a la postre, repercutió no solamente en su salud física, sino también en el menosprecio social hacia su actividad musical; incluso su comportamiento pudo verse afectado. Aquellos que estuvieron cerca de él observaron: “Lalo era poco conversador; vivía como resentido con la sociedad (...) no sé por qué (...) era un hombre sentimental, tal vez por eso le gustó la música” (Corella, comunicación personal, 6 de noviembre de 2013). En el mismo sentido, su sobrino Carlos Ugalde relata que:

Él iba a Retretas, era muy individualista, tenía pocos amigos (...). Él venía del trabajo y se metía a su cuarto a componer (...) lo recuerdo muy bien con una cachimba, su guitarra y escribiendo su música. Eso le gustaba mucho y era muy serio a la hora de tocar y componer (...) tenía un cuartito aquí a la par (Ugalde, comunicación personal, 30 de octubre de 2013).

Sin embargo, también es cierto que algunos grupos de personas sí valoraban y cultivaban como oyentes el arte musical, y específicamente el de la guitarra ejecutada por Abelardo, pues él era invitado muchas veces a presentaciones privadas en casas de habitación. Como testigo silente de esta actividad, quedó entre el legado musical de Álvarez una lista de obras como programa de mano para ser interpretadas en esas ocasiones. Las anotaba en cualquier papel que tuviera a mano, aunque fueran los estados de cuenta de su padre: “Lalo hacía un programa para que anunciaran las obras que iba a tocar en las casas. Invitaban a amigos, vecinos y *Lalo* tocaba (...) en casas como la de Armando Rodríguez y otras casas del centro de Alajuela” (Araya, G., comunicación personal, 7 de agosto de 2013) (figuras 6 y 7).

Sin proponérselo, Abelardo realizaba a su vez una importante labor social, cohesionando grupos de personas para el disfrute de la música y, por ende, del repertorio para guitarra, además de que contribuía con su crecimiento espiritual a través de sus presentaciones musicales. Asimismo, tenía una gran sensibilidad social, lo cual quedó demostrado también al ser parte activa de las luchas que lideraba el partido comunista en aquella época, a cuyas reuniones acudía en “los Altos de Liga Bar” (Araya, G., comunicación personal, 7 de agosto de 2013).

ESTADO DE LA CUENTA CORRIENTE DE
BANCO NACIONAL DE COLOMBIA
DEPARTAMENTO COMERCIAL

Diócesis de Bogotá
Octubre 10, 1911

7-7

PROGRAMA PARA CONCIERTO

ITEM	MONEDA DE PAGAR	MONEDA DE RECIBIR	MONEDA DE PAGAR	MONEDA DE RECIBIR
1. H. Suñer de la Adas. (Cantata)	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
2. Recuerdos de la S. Hombro	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
3. Copia de música	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
4. Rafael Pereira vals	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
5. Ensayo	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
6. Asunción Val	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
7. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
8. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
9. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
10. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
11. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
12. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
13. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
14. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
15. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
16. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
17. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
18. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
19. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
20. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
21. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
22. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
23. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
24. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
25. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
26. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
27. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
28. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
29. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
30. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
31. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
32. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
33. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
34. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
35. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
36. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
37. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
38. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
39. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
40. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
41. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
42. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
43. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
44. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
45. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
46. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
47. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
48. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
49. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
50. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
51. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
52. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
53. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
54. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
55. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
56. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
57. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
58. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
59. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
60. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
61. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
62. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
63. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
64. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
65. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
66. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
67. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
68. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
69. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
70. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
71. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
72. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
73. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
74. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
75. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
76. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
77. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
78. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
79. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
80. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
81. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
82. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
83. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
84. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
85. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
86. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
87. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
88. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
89. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
90. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
91. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
92. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
93. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
94. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
95. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
96. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
97. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
98. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
99. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00
100. El canto de la flor	1.000,00	1.000,00	1.000,00	1.000,00

Figura 6. Programa para concierto

Fuente: Archivo Histórico Musical.
Serie Partituras: 99-006.116-224.Img.jpg.002.

Programa artístico para
concierto de guitarra

1°	Patruella Japonesa. (característica)	--- sa Yama Sen
2°	Intermezzo sinfónico de "Capellera Andina". Mascagni	---
3°	Suena de adas. (estudio tremolado)	--- A. Alvarez
4°	Aldeana (música campesina)	---
5°	Juegos malabares	---
6°	Caricatura Andina. (leche serena)	--- F. Torralba
7°	Thème. (Aval de Patria, música albanesa)	--- Turman
8°	Cupidieta (intermezzo)	--- Leo Mores Cobani
9°	Gertrudis. (garota)	--- Luis T. Romero
10°	El elegante col gran vals	--- Joe Vinyas
11°	Marsellesa	---
12°	Misericordia (del Trovador)	--- Verdi
13°	Lys Belles del Nambrío (vals)	--- Traus
14°	La Cipriota. (abapera para danza)	--- Luis T. Romero
15°	Minueto	--- Beethoven
16°	Serenata (Schubert)	--- Schubert
17°	Moraima (capricho español)	--- Espinosa
18°	Duelo de la Patria (marcha funeral)	--- Charca
19°	Pensure:	---
20°	a) Cuando yo contemplo (de la mureta)	--- E. And
21°	b) Sabia y Filósofo	---
22°	c) La Donna Mobile (de "Rigoletto")	---
23°	d) Santa Lucia	---
24°	e) Adelia	---
25°	f) Minueto (de "Ludwig")	---
26°	g) Canción de la tarde	---
27°	h) Canción	---

Figura 7. Programa para concierto

Fuente: Archivo Histórico Musical.
Serie Partituras: 99-006.116-224.Img.jpg.001.

Además, “era admirador de Manuel Mora [líder del partido] y todos los primeros de mayo iba a las marchas [de los trabajadores] (...) iban en tren, había tren libre” (Araya, E., comunicación personal, 9 de octubre de 2013).

Los días de Abelardo Álvarez llegaron a su fin el 16 de abril de 1973:

Siguió tomando y enfermó de cirrosis; cuando dejó de tomar, ya estaba enfermo (...) enfermó, hubo que internarlo y murió en el hospital. Parece que mucha gente llegó a su entierro porque lo conocían como tomador [de licor], pero también era buen zapatero, buena persona (...) (Ugalde, comunicación personal, 30 de octubre de 2013).

Es indiscutible que su fallecimiento significó una gran pérdida para el medio cultural costarricense y alajuelense, pues sus características en el campo de la música lo distinguieron de otros músicos. Fue encomiable su lucha contra la adversidad para conseguir sus metas en la composición e interpretación de la guitarra; sus presentaciones públicas no pasaron inadvertidas y su legado permanece entre nosotros en las obras preservadas por escrito para la posteridad.



Abelardo, el guitarrista

De la poca información existente acerca de la ejecución de Abelardo en la guitarra, su amigo Guillermo Araya García narró lo siguiente:

Aprendió con el método de Aguado-Sinópoli (...) ponía la mano derecha inclinada y la guitarra sobre la pierna izquierda (...) tocaba sin uñas, con cuerdas de metal (...) tenía una guitarra hechiza, rajada y reparada con clavos de zapatería (...) por las precarias condiciones. Le hacía reparaciones a las cuerdas de metal [al reventarse], las entrelazaba y las volvía a poner (Araya, G., comunicación personal, 7 de agosto de 2013).

Esta referencia es importante porque ilustra su técnica de interpretación. La inclinación de la mano derecha es un elemento propio de Francisco Tárrega (1852-1909), guitarrista y compositor español, quien fue un pilar en la técnica actual de la guitarra y a quien Abelardo admiraba mucho. Asimismo, en el método de Aguado-Sinópoli se indica que la mano casi no debe tener inclinación para ninguno de los lados.

Lo anterior es necesario conocerlo, ya que según el testimonio de su gran amigo y guitarrista Fernando Lizano, “él comenzó solo, con el método de [Matteo] Carcassi. Era de los que tocaban poniendo el dedo meñique en la tapa y leía perfectamente (...) *Capricho Árabe* lo tocaba muy bien. Era un hombre que digitaba muy bien lo que tocaba” (Lizano, comunicación personal, 6 de octubre de 2000). Abelardo Álvarez frecuentaba la casa de su compañero Fernando para hablar sobre música y guitarra.

Todo lo anterior induce a pensar que Álvarez Berrocal no siguió literalmente los conceptos de uno u otro método y que, por lo tanto, en su formación autodidacta estuvo en contacto con diversa información sobre la manera de abordar la ejecución de la guitarra. Supo combinar esta, para realizar ejecuciones públicas que denotaron un gran dominio en la guitarra.

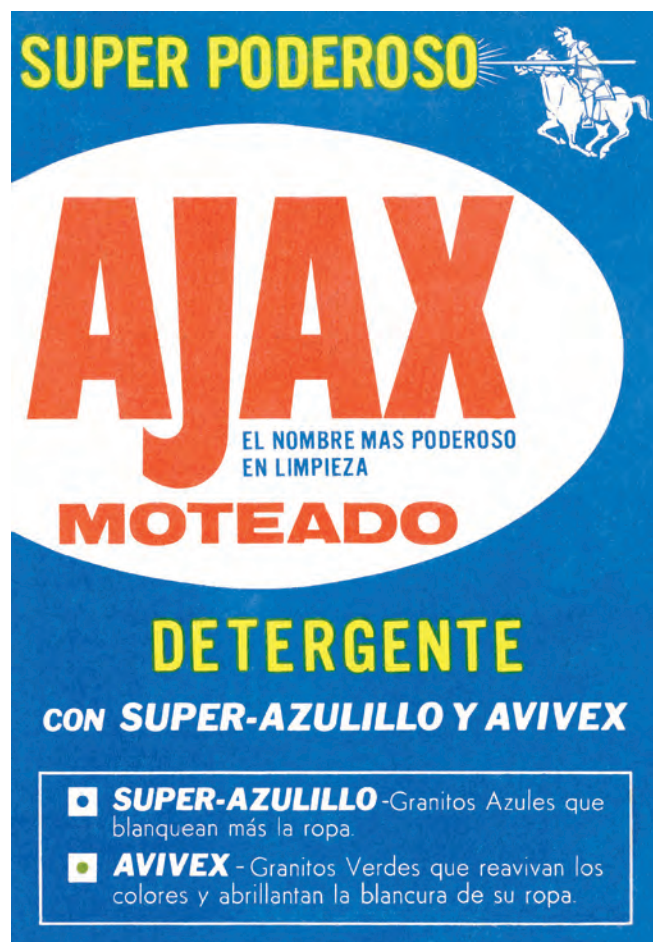


Figura 8. Trozo de caja de detergente para escritura

Fuente: Archivo Histórico Musical.
Serie Partituras: 99-006.164-224.Img.jpg.002.

Como se ha mencionado, tenía entre sus conocidos o amigos a diversas personas cultoras de la música, tanto instrumentistas como compositores, quienes pudieron haber influido de alguna manera en su formación de intérprete y de compositor; entre ellos destacaban Jesús Bonilla, Fernando Lizano, Iván Arias y Gonzalo Sánchez Bonilla. Este último fue un compositor muy exitoso de la provincia de Alajuela durante la primera mitad del siglo XX y tenía un grupo con el que hacía presentaciones, según narra su nieto Rodrigo Sánchez: “él tenía un grupo de mandolinas, guitarra, violín y voz. Mi abuelo tocaba el violín” (Sánchez, comunicación personal, 23 de setiembre de 2015).

En lo que respecta al ámbito de la composición, parece que la actitud de Abelardo hacia este campo era de suma entrega, pues como se dijo llegaba a la casa directo a dedicarse a crear música. No poseer

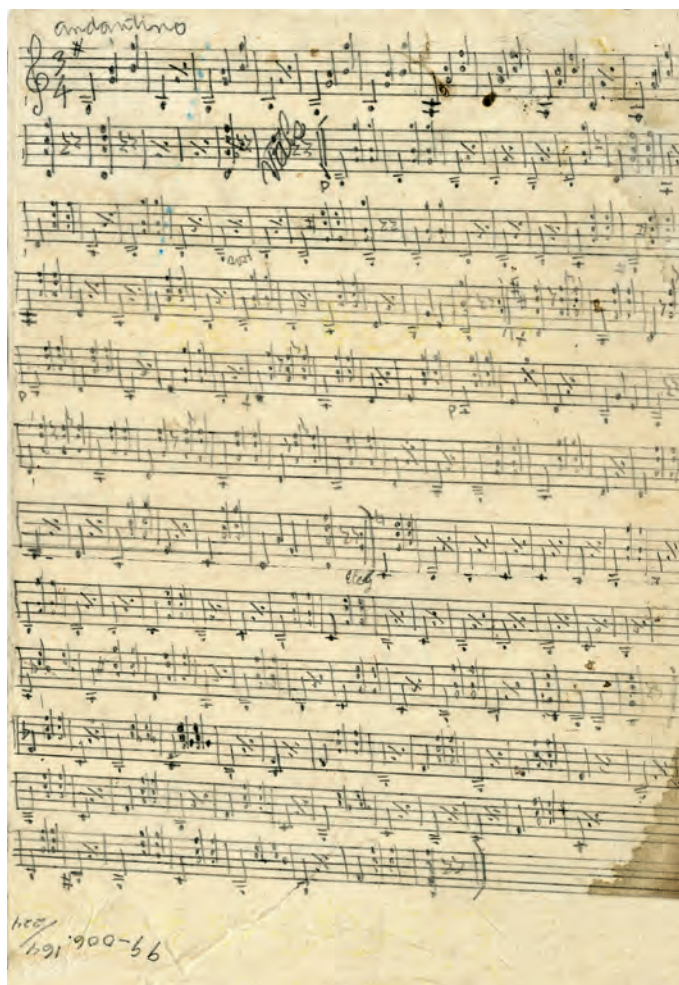


Figura 9. Escritura sobre reverso de caja de detergente

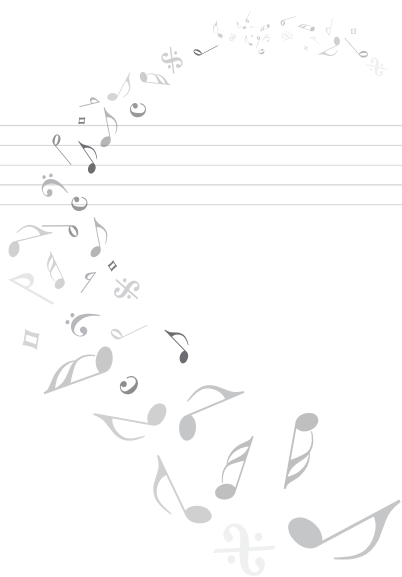
Fuente: Archivo Histórico Musical.

Serie Partituras: 99-006.164-224.Img.jpg.001.

el papel adecuado para escribir sus piezas no fue un obstáculo para él; en cualquier lugar que pudiera escribir, trazaba los pentagramas a mano y escribía. Esto se ilustra con las figuras 8 y 9, donde se puede observar cómo el reverso de una caja de jabón se convirtió en un material útil para plasmar su obra.

En síntesis, a pesar de las muchas adversidades presentadas para cultivar el arte musical en la composición y la ejecución de la guitarra, Abelardo Álvarez logró suplir sus propias necesidades con mucho empeño y tenacidad, y logró dejar un importante legado de obras originales para la guitarra. Quienes lo conocieron o estuvieron cerca de él han dejado en claro con sus testimonios que era un músico poco común, y que en sus composiciones e interpretaciones se reflejaron la pasión, el compromiso y la entrega con que vivió una vida dedicada a la música.

Descripción de las fuentes



Los manuscritos originales de la obra completa de Abelardo Álvarez se encuentran resguardados en el Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, situado en la ciudad de Alajuela. Estos llegaron como una donación del señor Guillermo Araya García, quien junto con el señor Mario Corella, se habían convertido en los celadores de su obra. Debido a que este material es parte importante del patrimonio musical costarricense, el Archivo Histórico Musical de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica llevó a cabo una digitalización y clasificación de todas las composiciones pertenecientes a esta colección. Las imágenes de ese catálogo han sido la fuente para el estudio de los originales de cada una de las creaciones en el presente trabajo y, de allí mismo, se ha tomado la referencia de cada una de ellas que a continuación se citará.

Como se explicó en la sección “Entorno familiar”, las condiciones en las que Abelardo Álvarez tuvo que desenvolverse para cultivar su arte en la guitarra fueron sumamente adversas. Muchos de sus originales están bastante deteriorados, con derrames de líquidos sobre ellos, les faltan trozos y algunos poseen lo que a simple vista parecen pequeñas quemaduras. Esto pudo deberse con toda probabilidad al hecho de que él habitaba en la casa de su hermana Zoraida, “donde tenía un cuartito a la par” (Ugalde, comunicación personal, 30 de octubre de 2013) y, según parece, “la casa de Zoraida tuvo un pequeño incendio en una pared de la cocina porque se cocinaba con leña” (Araya, E., comunicación personal, 9 de octubre de 2013).

De algunas de las obras de Abelardo contenidas en esta edición existen varias versiones, por lo cual se procederá a describir cada una de ellas con su propia referencia y el estado en que se encuentran. Asimismo, se brinda una breve descripción de las danzas en las cuales se basan algunas de las composiciones en este volumen.

Bodas campestres (siotis [sic])

El chotis (schotis) es una danza popularizada en Europa a mediados del siglo XIX. Está escrita en compás binario y es semejante a la polca lenta (Randel, 1995).

REFERENCIAS: 99-006.122·224 (IMG.JPG.001) // 99-006.126·224 (IMG.JPG.002).

99-006.122·224 (IMG.JPG.001):

Este documento parece una fotocopia del original con el cual no se cuenta. Tiene intervención de numeración de compases con tinta azul en el margen izquierdo de la hoja, así como también está escrito “lalo 6”, encerrado en un círculo al lado del título. Dos notas, con el mismo color, están encerradas en círculo en el compás 11. Asimismo, comparte la página con lo que parece ser el final de otra obra, la cual ocupa los dos primeros pentagramas. Está un poco deteriorada, con roturas en el margen derecho. Esta obra carece de fecha de elaboración.

99-006.126·224 (IMG.JPG.002):

Se encuentra bastante deteriorado, le falta un trozo a la hoja en el margen superior derecho; sin embargo, esto no afecta la obra. Se escribió con tinta negra, pero en el reverso se halla otra creación en tinta azul (*El regimiento de rojos*), la cual traspasó el papel; ello ocasiona dificultad para una clara visualización de la obra. También comparte su espacio con el final de otra composición que ocupa el primer sistema de la página. Posee intervención de numeración de compases con tinta azul en el margen izquierdo de la partitura; al lado del título está escrito un seis encerrado en círculo. No posee fecha de elaboración.

El regimiento de rojos (marcha militar)

Las marchas fueron creadas con la finalidad de coadyuvar con el desfile ordenado de personas y, sobre todo, de los soldados. Existen cuatro tipos de marchas militares: fúnebre, lenta, rápida y veloz. Estas se escriben en métrica binaria y se caracterizan por un ritmo muy marcado (Randel, 1995).

REFERENCIA: 99-006.126·224 (IMG.JPG.001):

Se encuentra muy deteriorada, pero es legible. Está escrita con tinta azul y tiene intervenciones con tinta negra y azul; una de ellas se encuentra al margen izquierdo de la partitura y tiene una intervención

de numeraciones de compases que es inexacta. Al lado del título se hallan dos anotaciones, encerradas en círculo, en tinta azul: una dice “ya” y la otra, “11”. La composición parece escrita sobre pentagramas hechos a mano; a partir del compás 30 se agregaron unas extensiones de los sistemas tanto al lado derecho como al izquierdo. No posee fecha de elaboración.

La pandereta (jota a la española)

La jota es un baile español a tres tiempos, escrito generalmente en tonalidad mayor. La tónica y la dominante son los principales grados sobre los que discurren sus frases, los cuales alternan cada cuatro compases (Nettl, 1985).

REFERENCIA: 99-006.127-224 (IMG.JPG.004):

Esta obra se encuentra sumamente deteriorada, parece que sufrió derrame de líquido encima y en el otro lado de la partitura está escrita otra pieza, la cual traspasó el papel y dificulta la legibilidad. La composición se escribió con tinta azul y posee intervención de numeración de compases con el mismo color, los cuales están escritos en el margen izquierdo de la partitura y algunos de ellos están encerrados en un círculo; también está escrito “lalo 10” encima del segundo compás. Antes del inicio de la obra existen dos sistemas de otra composición. No posee fecha de realización.

Hojas secas (mazurca)

La mazurca es una danza proveniente de Polonia, escrita en compás ternario y cuya velocidad es variable, ya que existen diferentes tipos. Este género se extendió por toda Europa durante los siglos XVIII y XIX, primero como baile y posteriormente fue cultivado como fuente de obra artística instrumental (Randel, 1985). Frédéric Chopin utilizó este ritmo de su tierra natal para la realización de aproximadamente cincuenta mazurcas, en las cuales desplegó refinadas técnicas cromáticas y recursos pianísticos para su realización (Sadie, 1980).

En esta obra de Abelardo Álvarez, se presenta una confusión en su título, debido a que se encuentran dos nombres superpuestos. El nombre que a simple vista sobresale es *Aldeana*, hecho con tinta azul, pero debajo de este se observa que estuvo escrito *Ojas secas* (sic), con el mismo color de tinta de la escritura original. Debido a que se desconoce si fue el autor quien realizó la reescritura del nombre y siendo este el único original que existe, se mantendrá *Hojas secas* para

efecto de esta edición. Se aclara que en el Archivo Histórico Musical se encuentra la referencia para la obra con el nombre de *Aldeana*, pero también existe el registro de *Hojas secas*, sin acreditación de signatura.

REFERENCIA: 99-006.127·224 (IMG.JPG.001):

Este original presenta intervención de escritura: en la esquina superior derecha de la primera hoja aparece, con tinta azul, “lalo 9”, y en la parte izquierda de los márgenes se trazó una numeración de compases con tinta del mismo color. Además, es importante señalar que esta numeración está equivocada a partir del compás 37. El manuscrito está sumamente deteriorado, las notas están bastante borrosas y, probablemente producto de esto, tiene muchas notas repintadas como aparente intervención. La obra no posee fecha de elaboración.

Ondino (vals)

El vals es un baile cuyo origen se remonta a fines del siglo XVIII, su velocidad es moderada y se realiza en métrica ternaria (Randel, 1995).

Sobre esta obra también existe confusión acerca de su nombre, ya que en varias de las versiones fue intitulada de una manera, pero luego de otra. Así, en la referencia 99-006.118·224 aparece el nombre *Ondino* a simple vista, pero se encuentra reescrito sobre otro título que le precedió, el cual no se logra distinguir. En la referencia 99-006.119·224 dice *Ondino* claramente escrito, pero al parecer debajo se observa *Dulcemente*. En la referencia 99-006.146·224 decía *Dulcemente*, pero fue tachado y en su lugar se escribió *Ondino*. Por último, en la referencia 99-006.213·224, esta pieza se intitula *Dulcemente*, pero la partitura está tachada en su totalidad y se presume que pudo haber sido hecho por Álvarez, como un borrador que fue desechado. Debido a todo lo anterior, se opta por mantener *Ondino* para esta edición, el mismo título con el que está clasificada en el Archivo Histórico Musical.

REFERENCIAS: 99-006.118·224 (IMG.JPG.001-002) // 99-006.119·224 (IMG.JPG.001-002-003) // 99-006.146·224 (IMG.JPG.003) // 99-006.213·224 (IMG.JPG.001).

99-006.118·224 (IMG.JPG.001-002):

Este documento se encuentra sumamente deteriorado, le faltan trozos sin que se vea afectada la obra y parece que sufrió quemaduras. Esta versión parece más bien una armonización de la línea melódica en terceras y sextas, posee intervención de numeración de compases

al inicio, pero luego desaparecen; sobre el título está escrita la palabra “lalo”. Por todo el contenido se encuentran muchas marcas en forma de equis hechas con lápiz y algunas con tinta azul. La pieza no posee fecha de elaboración.

99-006.119-224 (IMG.JPG.001-002-003):

La obra posee intervención en numeración de compases y al lado izquierdo del título dice “lalo 1”. Las dos primeras páginas de la obra están escritas en una sola hoja y a esta le falta un trozo en el margen inferior izquierdo de la página primera, lo cual provocó que desapareciera un compás y medio. Debido a ello, al final de la segunda página le faltan también casi dos compases. La composición posee muchas marcas hechas con lápiz en forma de equis en las dos primeras páginas y algunos compases encerrados en círculos. La tercera página parece haber sufrido gran cantidad de borrones y tachones, por lo cual la lectura en algunos compases es confusa. Al final le falta un trozo a la página, sin que se haya visto afectada la obra. Debido a las condiciones en que se encuentran las otras versiones, esta parece ser la más acabada de todas. No se halla fecha de elaboración.

99-006.146-224 (IMG.JPG.003):

Este documento se encuentra bastante deteriorado; es una sola página que, de la mitad en adelante, parece haber sufrido algún derrame de líquido, posee algunas intervenciones como marcas en forma de equis en varios lugares; al lado del título y bajo el primer sistema, está escrito “malo”. Al final se halla la palabra “falta” y posee algunos compases adicionados al margen de los sistemas, por lo cual se cree que esta no es una versión acabada de la obra. La pieza no posee fecha de elaboración.

99-006.213-224 (IMG.JPG.001):

El documento está sumamente deteriorado, le falta un trozo en la esquina superior derecha, sin que se vea afectada la obra. Aparece el título *Dulcemente* sin corrección; sin embargo, a lo largo de la composición se hallan gran cantidad de tachones además de una línea que recorre toda la página en la cual está contenida la pieza, se deduce que fue una versión desechada por el autor. Existe un derrame de tinta negra a la mitad de la página y se reescribió sobre algunos compases. Al final, se agregó un sistema completo sobre el que se escribió la coda.

Odalisca (marcha arabezca [sic])

REFERENCIAS: 99-006.102·224 (IMG.JPG.001-002-003-004, VERSIÓN PARA PIANO) // 99-006.201·224 (IMG.JPG.001-002, PARTE DE VIOLÍN SEGUNDO DE LA VERSIÓN PARA TRÍO DE VIOLÍN, FLAUTA Y GUITARRA. AL FINAL DE LA SEGUNDA IMAGEN HAY TRES SISTEMAS PARA *FLAUTA*) // 99-006.202·224 (IMG.JPG.001-002, PARTE DE GUITARRA) // 99-006.209·224 (IMG.JPG.001-002-003, PARTITURA GENERAL PARA VIOLÍN, FLAUTA Y GUITARRA) // 99-006.210·224 (IMG.JPG.001-002-003, PARTITURA GENERAL PARA 1.^a VOS, 2.^a VOS Y GUITARRA (SIC)).

99-006.102·224 (IMG.JPG.001-002-003-004):

Se encuentra en buen estado a pesar de haber sufrido un evidente derrame de líquido. Hacia el final se observan compases corregidos donde, además, hay notas repintadas. No posee fecha de elaboración.

99-006.201·224 (IMG.JPG.001-002):

Este documento es parte de la versión para trío de violín, flauta y guitarra.

- Img.jpg.001: es la parte de violín segundo. Se encuentra en buen estado de conservación, casi sin deterioro, solamente aparentes manchas producto del paso del tiempo.
- Img.jpg.002: la primera mitad de la página es la conclusión de la parte de violín. En la segunda mitad de la página está escrita una parte para flauta; parece una voz adicional para el trío, interpretada por dicho instrumento. Se encuentra en buen estado de conservación, solo con evidentes borrones sobre los cuales se reescribió y está fechada por el autor en 1925.

99-006.202·224 (IMG.JPG.001-002):

Es la parte de guitarra solamente. Al lado del título está escrito “marcha morisca”. Se encuentra en buen estado de conservación y parece que sufrió un derrame de líquido en algunos compases; asimismo, se observan algunas correcciones de notas.

99-006.209·224 (IMG.JPG.001-002-003):

Es la partitura general.

- Img.jpg.001: como encabezado de los tres sistemas, en la esquina superior izquierda dice “violín y flauta”. En el segundo sistema aparece “segundo violín”. En el compás 11 cambia las referencias de voces y en la primera dice “I vos” (sic), luego “II vos” (sic)

y por último “guitarra”. La composición está sumamente deteriorada; en las esquinas superior e inferior derecha falta un trozo, sin que se haya visto afectado el contenido. Además, tiene intervención de numeración de compases hecho con tinta azul en el margen izquierdo, y con la misma tinta, se hizo una equis en el compás 22. Al final de la página parece que fue añadido un trozo de papel que no correspondía, pues dice “D.n. Carlos M. Gutiérrez...” (sic) y debajo “ginal”. Esto es un fragmento de una alusión encontrado en otra versión, el cual deja ver que la obra fue estrenada por el renombrado compositor de la época Carlos María Gutiérrez, y quien externó su parecer acerca de la composición.

- Img.jpg.002: esta página está más deteriorada y posee gran cantidad de intervenciones en las numeraciones de compases (casi en cada uno de ellos) hechas con tinta azul, así como varias equis encima con el mismo color de tinta. Parece haber sufrido derrame de líquido, sobre todo en los compases 59 y 60, donde casi se borraron las notas.
- Img.jpg.003: aparece bastante deteriorada y le falta un trozo en el extremo inferior derecho, sin que se haya visto afectada la obra. Posee intervención de numeración de compases hecha con tinta azul en toda la página. Algunos compases presentan evidentes borrones y sobre estos se reescribió. Al final de la página don Abelardo escribió lo siguiente: “esta marcha fue estrenada en 1925 por su autor y (el) eminente maestro D.n. Carlos M. Gutiérrez (sic), quien la calificó de ‘original’”.

99-006.210-224: (IMG.JPG.001-002-003):

Es la partitura para dos voces y guitarra.

- Img.jpg.001: después del título y del crédito del autor, don Lalo escribió “estrenada el 24 de octubre del año 1925 por su autor y el eminente maestro Dn. Carlos M. Gutiérrez (sic)”. Luego parece haberse calificado como “marcha morisca”, pero fue borrado y se reescribió “marcha oriental (original)”. En el compás 10 aparece, en el margen izquierdo de los sistemas, “1.^a vos”, “2.^a vos” (sic) y “guitarra”. Esta página se encuentra bastante deteriorada, parece haber sufrido derrame de líquido; está escrita con tinta azul y posee intervenciones de numeraciones en los compases 21 y 30, hechas con el mismo color de tinta. Asimismo, existen unas equis en los compases 29 y 32. Además, la segunda voz tiene notas repintadas con tinta negra en los compases del 1 al 5 y luego en el 7, 10 y 11. Las figuras rítmicas están repintadas en los compases 35 y 36. También, la parte de guitarra tiene remarcadas varias notas en los compases 11 y 12.

- *Img.jpg.002*: le falta un trozo en la parte superior en ambos extremos, sin que se haya visto afectada la obra. Esta se escribió en tinta azul por ambos lados, por lo cual las notas se han traspasado bastante, y esto ha dificultado distinguirlas en algunas partes. Posee abundantes intervenciones hechas con tinta azul encima de los compases y, hacia el final de la obra, se presentan algunos compases donde las notas fueron repintadas con tinta negra. En el compás 41, se halla un diseño de semicorcheas escrito para la segunda voz, sobre la cual el compositor escribió “flautín”. Al parecer en la práctica instrumental de aquella época, era usual que en determinado momento un instrumento se acoplara con lo que hacía otro para resaltar un pasaje específico como en este caso, donde entonces lo podía hacer también el flautín. Esto se repite adelante en varios compases donde existe el mismo diseño de semicorcheas.
- *Img.jpg.003*: se encuentra bastante deteriorada y posee muchas intervenciones de numeraciones de compases hechas con tinta azul, encima de ellos. Asimismo, en diversos compases se repintaron algunas notas con tinta negra; tiene escritura en el reverso y la tinta se ha traspasado, lo cual obstaculiza la lectura. Parece que sufrió derrame de líquido; en ambos extremos superiores les falta un trozo, esto afectó al primer tiempo de la voz superior.

Flor de mayo (vals)

REFERENCIA: 99-006.135-224 (IMG.JPG. 001-002-003-004-005).

Aunque no está explícito en los dos primeros sistemas, esta obra fue concebida para dos voces y guitarra. Por la indicación de pizzicato que aparece en el segundo sistema, primer compás, se deduce que esa parte está escrita para ser interpretada por violín. De igual manera, en la última página hacia el final del primer sistema, está escrita la primera voz para flauta y la segunda para violín. No obstante, por el registro utilizado para la primera voz, al parecer esta también puede ser interpretada por otro violín. En algunos segmentos, como en los compases 6 y 14 del segundo sistema, aparecen unas notas duplicando a la octava lo que interpreta el violín y aparece escrita la palabra “flauta”. Con toda probabilidad, esas notas podían ser interpretadas por el instrumento en mención si estaba disponible. El tercer sistema corresponde a la guitarra.

Además, es necesario indicar que solo existe esta versión de la obra, la cual refleja un regular estado de conservación y posee un dibujo de una flor, que se presume fue realizado por el autor. Está fechada por el compositor en mayo de 1950.

- Img.jpg.001: se encuentra en regular estado de conservación a pesar de que en apariencia sufrió un añadido, es decir, pareciera que el título fue escrito en una hoja sobre la cual se pegó el inicio de la obra, que había sido escrito en otra hoja. Debajo del título se halla un orificio pequeño, provocado por una evidente quemadura. Posee numerosos borrones sobre los cuales se aprecia reescritura y en el compás 6 de esta página, en el segundo sistema dice “flauta”. Posee intervención de numeración de compases en el margen izquierdo hecho con tinta azul y con la misma tinta, en el margen superior izquierdo de la página, está escrito “lalo 14 Ok”. Además, luego de la indicación de tempo en el inicio, están escritos los números “4419377” con la misma tinta; estos corresponden sin lugar a duda a un número telefónico de la ciudad de Alajuela, cuando se utilizó en el país la serie de siete dígitos.
- Img.jpg.002: se encuentra deteriorada, posee bastantes compases sobre los cuales aparece evidente reescritura. En el quinto compás de esta página, en el segundo sistema, está escrita la palabra “flauta” y, en el compás siguiente, hay una evidente perforación en el tercer tiempo ocasionada por una quemadura. Posee intervención de numeración de compases.
- Img.jpg.003: está bastante deteriorada y parece haber sufrido derrame de líquido. Se observan compases sobre los que se reescribió y se adicionaron algunos en el margen izquierdo. Posee intervención en la numeración de compases en el margen izquierdo, los cuales fueron escritos con tinta azul.
- Img.jpg.004: se encuentra bastante deteriorada y se observan evidentes borrones y reescritura en los compases. Hacia el final del primer sistema, en la línea superior, dice “flauta” y en la segunda “violín”, con ello se invierten las voces para ambos instrumentos; anteriormente la flauta ocupaba la segunda línea. Se presenta intervención de numeración de compases.
- Img.jpg.005: se cree que la ilustración fue elaborada por el autor. Tiene el dibujo de una flor y se intitula *Flor de mayo-vals*.

Celajes alajuelenses (pasillo)

El pasillo es un ritmo procedente de América del Sur que tuvo como base el vals europeo, pero a tempo más veloz. En su proceso de arraigo, se le introdujeron modificaciones dependiendo de las características propias de cada región y en Costa Rica no fue la excepción, de esta manera coexisten pasillos a tempo lento y otros

a tempo rápido; este último predomina en la región de Guanacaste (Acevedo y Guevara, 2007).

No existe la partitura general de esta obra; solamente se halla un posible borrador de ella en una sola página, concebida como trío para dos violines y guitarra. Se encuentran en muy buen estado las *particellas* para violín primero y violín segundo. La parte de guitarra lamentablemente no se conservó.

REFERENCIAS: 99-006.197-224 (IMG.JPG.005, POSIBLE BORRADOR DE PARTITURA GENERAL) // 99-006.204-224 (IMG.JPG.002-003, PARTICELLAS DE VIOLÍN PRIMERO / IMG.JPG.004-005, PARTICELLAS DE VIOLÍN SEGUNDO).

99-006.197-224 (IMG.JPG.005):

Gracias a este documento se puede deducir que esta obra fue concebida como un trío, pues, a pesar de ser un borrador, son explícitas dos voces melódicas en tesitura de violín, correspondiente a las voces I y II, más el acompañamiento de guitarra como tercera voz. Parece que fue un boceto preliminar de la obra, en el cual varios de los compases son coincidentes con las ideas desarrolladas en las *particellas* en limpio, pero solo se conserva una página de la composición. En algunos compases hay borrones, reescritura y algunas secciones son casi ilegibles.

99-006.204-224 (IMG.JPG.002-003):

Acá se encuentran las partituras del violín primero en perfecto estado de conservación y absoluta claridad para la lectura. No posee intervenciones y solo presenta un tachón que parece una corrección del autor, pues fue hecho en el transcurrir de la obra.

- Img.jpg.003-004: estos corresponden a la parte del violín segundo. Con tinta azul fue escrito “violín segundo”, pero debajo aparece “y flauta” con lápiz. Como se dijo, parece que era usual por esta época que, de acuerdo con la necesidad, una parte se realizara o se doblara por otro instrumento, como en este caso por la flauta. Está fechada por el autor en 1949.

Intervenciones editoriales



Para llevar a cabo la propuesta final de las obras que comprenden el presente volumen, se ha tomado una de las fuentes existentes de cada composición musical y se le incluyeron los cambios necesarios para elaborar esta versión. Por lo tanto, a continuación, se describirán las modificaciones realizadas a cada obra para tal efecto.

Mención especial requieren los tríos *Odalisca* y *Flor de Mayo*, ya que con estas obras fue necesario hacer una intervención mayor, pues los originales poseen mucho conflicto en su escritura.

Odalisca es un trío que no contiene en forma explícita los instrumentos para los cuales fue escrito. En su inicio, en la esquina superior izquierda del encabezado dice “violín” y “flauta” en letra pequeña. En el segundo sistema aparece “segundo violín”. Sin embargo, en el compás 11 cambia las referencias de instrumentación y en la primera línea dice “I vos” (sic), luego “II vos” (sic) y, por último, “guitarra”. Esta aparente ambigüedad parece deberse al hecho de que, en la práctica instrumental de aquella época, no siempre podía disponerse de los ejecutantes necesarios para una determinada composición. Debido a ello, se podía proponer en un momento de la obra, que una línea o un trozo de esta pudiera ser ejecutada por instrumentos diferentes, aunque un poco afines en tesitura, como el caso de flauta y violín.

También es necesario hacer notar que, en esta pieza, a partir del compás 38, se presenta la particularidad de tener escrito en la voz superior –destinada a flauta o violín–, bloques de notas que conforman acordes, lo cual es imposible para la flauta y poco natural para el violín. Por consiguiente, tomando en cuenta los indicadores citados, se presenta esta obra en esta edición para flauta en primera voz y violín en la segunda; se modificaron a su vez aquellas secciones donde se presenta confusión.

Flor de Mayo, por su parte, también es un trío que carece de indicaciones precisas sobre la instrumentación, ya que aparecen los dos primeros sistemas correspondientes a las voces principales sin ninguna

especificación de instrumento y la tercera línea es el acompañamiento de guitarra. Empero, en la segunda voz –primer compás–, está escrito sobre las notas iniciales la indicación “pizz.”, lo cual implica que esa parte será ejecutada por el violín. Más adelante en esta misma voz, en los compases 6 y 14, se hallan unas notas encerradas entre paréntesis que duplican al violín y sobre las que se lee “flauta”; eso se repite en el compás 39. La primera voz no precisa el instrumento, pero su trabajo es absolutamente melódico y en un registro cómodo para la flauta. Debido a esto y a que esa primera voz posee un componente absolutamente melódico, se adiciona el señalamiento de flauta y violín para los dos primeros sistemas.

En conclusión, se intervino el material musical en todas las secciones donde se encontraron confusiones y con ello se reelaboró en forma sutil, pero estrictamente apegado a la idea musical del compositor, para que el instrumentista tenga una versión clara en el momento de ejecución. Para ello se contó con la supervisión y sugerencias del maestro Alessandro Bares.

Sobre el hecho de que la flauta y el violín fueran los actores mencionados de alguna manera por el autor –en conjunto con la guitarra– para los dos tríos presentes en esta edición, ello pudo deberse a que en el círculo de amigos de Abelardo Álvarez se encontraban músicos de profesión como Mario Corella (trompetista y violinista) y Jesús Bonilla (violinista y compositor), a quienes indudablemente él podía convocar en las ejecuciones de sus obras y, de alguna manera, ellos mismos podían integrar a otros intérpretes.

Con este marco de referencia, tal vez puede entenderse por qué en *Odalisca*, a partir del compás 41 en la línea del violín, se lee “flautín” en un diseño que se repite varias veces. Ante esto, en la reelaboración llevada a cabo para esta edición, este diseño fue asignado a la parte de flauta.

Bodas campestres

Se tomó como base la referencia 99-006.126-224 (img.jpg.002). En la propuesta de esta edición, se conserva, para la voz inferior, la escritura de tres corcheas unidas como parte importante del fraseo (Figura 10).

- Compás 7: falta la última parte del primer tiempo (silencio de semicorchea), por lo cual se adiciona. En el original hubo una intervención y se agregó ese silencio con tinta azul.
- Compás 11: en este compás, el autor hace un acorde de mi mayor con sétima como dominante de la mayor, grado al que resolvió en el compás siguiente. En el último tiempo de este compás, el autor escribió do becuadro como enarmónico de si sostenido, con el fin de realizar un acorde aumentado sobre ese quinto grado. Se sustituye, por lo tanto, do becuadro por si sostenido, que es lo que corresponde. Asimismo, se halla en el mismo tiempo sol becuadro, el cual parece que fue un error por ser la tercera del acorde dominante; por esto, se elimina dicho becuadro.
- Compás 14: en la voz superior, segundo tiempo, falta la mitad del tiempo. Se corrige.
- Compás 16: en voz superior falta medio tiempo luego de la semicorchea y silencio de semicorchea, por lo que se agrega silencio de corchea.
- Compás 28: se transcribe, para el segundo tiempo, lo acotado en la referencia 99-006.122-224, ya que le da mayor interés al giro melódico.
- Compás 34: en el segundo tiempo, el compositor escribió una nota bordadura inferior sobre fa sostenido y, para tal efecto, escribió fa becuadro. Se sustituye dicho fa por mi sostenido, que es lo correspondiente en este caso.
- Compás 38: en el original existe una repetición de esa parte A de la obra (del compás 5 al 20). Para una mayor fluidez en la lectura, esa repetición se agregó, de tal manera que se lee en forma continua.
- Compás 54: aquí es la vuelta al inicio, pero no está la indicación. Se agrega.

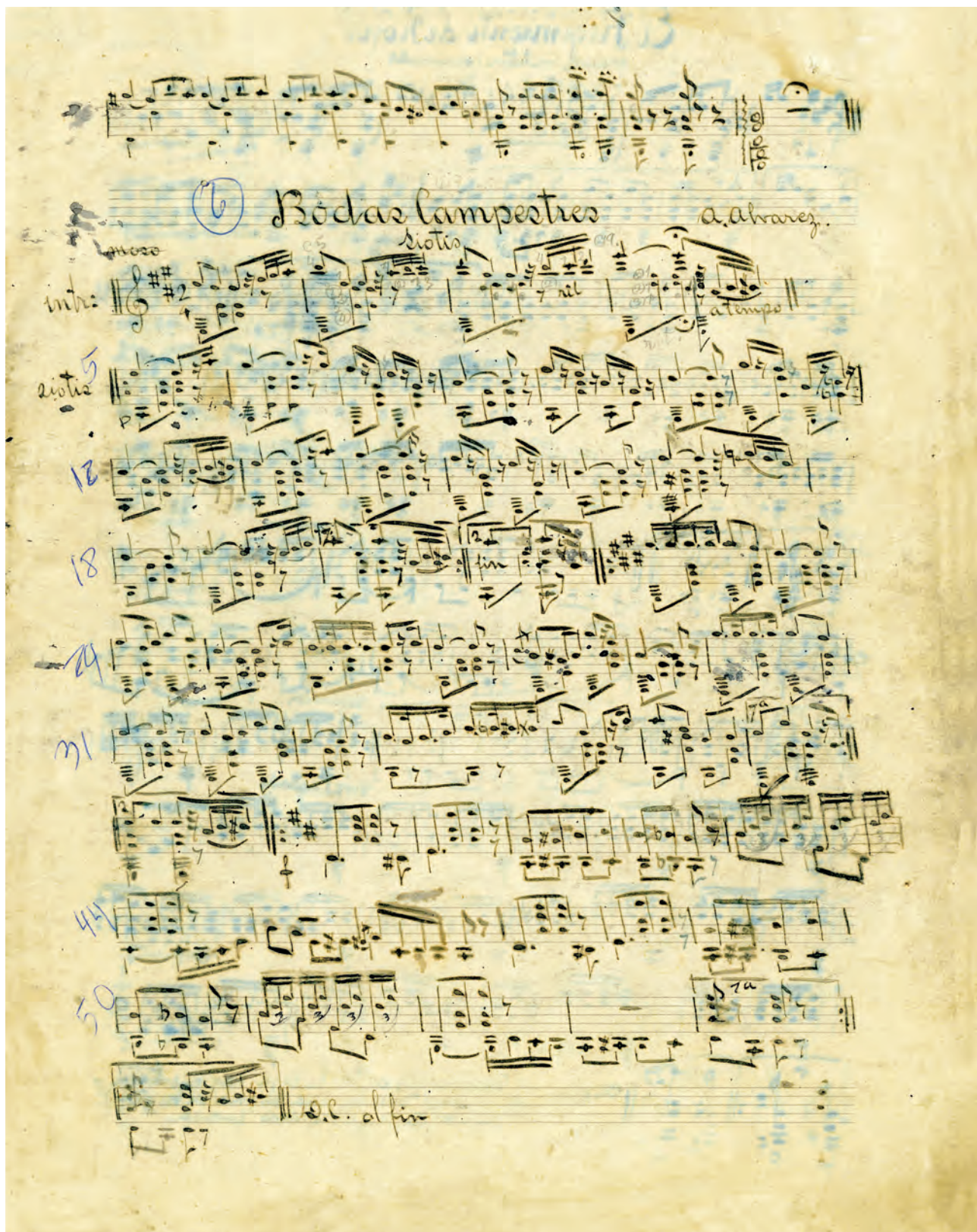


Figura 10. *Bodas campestres*

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.126-224.Img.jpg.002.

El regimiento de rojos

Solo existe la referencia 99-006.126-224 (img.jpg.001), la cual se tomó como base (Figura 11).

- Compás 3: luego de la primera corchea en el primer tiempo, el autor colocó un silencio de negra. Se cambia a silencio de corchea, que es lo correspondiente.
- Compases 2, 3, 4, 6, 7 y 8: en estos compases la escritura de los armónicos es inexacta. Se corrige.
- Compás 8: en la primera parte del segundo tiempo, el compositor puso silencio de semicorchea. Se corrige a silencio de corchea porque de lo contrario faltaría un cuarto de tiempo. En el siguiente compás –primero de segunda casilla– sucede lo mismo.
- Compases 9 al 16: en este pasaje existe una confusión rítmica y en muchos compases faltaría una semicorchea. Partiendo del hecho de que la intención del compositor era una marcha, se modifica el segundo tiempo a corchea, silencio de semicorchea y semicorchea, para aproximarlos a la intención marcial. Asimismo, en los bajos del compás 17 al 33 existen faltantes en los tiempos, lo cual se corrige.
- Compás 20: se corrige confusión rítmica. Además, en los bajos aparece escrito un la como tónica, que dura todo el compás, pero en las voces superiores la armonía que resuena es un acorde de dominante, por lo cual se crea un conflicto armónico. Debido a ello, se sustituye un la por un mi y así queda un acorde de la en posición seis cuatro en el primer tiempo, que luego pasa a dominante en el segundo y tercer tiempo.
- Compás 31: al finalizar este, en el margen derecho de la partitura, se hallan dos compases con trazo hecho a mano de lo que parece el bosquejo de una intención melódica, que continúa en el margen izquierdo del siguiente sistema con dos compases más. Como se mejoren ideas al margen, sin ninguna relación con la obra, no se transcriben.
- Compás 32: se presenta una confusión, pues existe reescritura. Se reconstruye a partir del motivo utilizado para hacer la propuesta de este compás.
- Compás 36: se reescribieron otros bajos sobre los que estaban. Se hace caso omiso de estos porque crean confusión.

- Compás 37: en la primera mitad del primer tiempo, se elimina un aparente la cuatro para permitir que en ese pasaje se mantenga el canto de la voz inferior en negras.
- Compás 44: al terminar este se presenta una extensión de dos compases hecha a mano, donde la nota superior se queda en sol 6 pedal y el bajo hace una escala descendente, desde la 5 a mi 5. Esto también se da en el margen izquierdo del sistema que sigue; no parece el punto del autor y aporta poco a la obra, por ello se omite.
- Compás 48: al finalizar la segunda casilla de este compás, aparece la indicación de volver al inicio. Se insertó esa repetición para que haya más fluidez en la lectura.
- Compás 60: se presenta un faltante en el primer tiempo del compás; por lo tanto, se agrega el valor correspondiente con el objetivo de conservar la idea del compositor.
- Compás 72: se presentan faltantes al lado de los silencios. Se adicionan.

El Regimiento de Rojos Ja 11 a. almeiz

marcha militar original

armónico Bayre *armónico Bayre*

FIN

caja *peonete*

2a *3a* *4a* *5a* *6a* *7a* *8a* *9a* *10a* *11a* *12a* *13a* *14a* *15a* *16a* *17a* *18a* *19a* *20a* *21a* *22a* *23a* *24a* *25a* *26a* *27a* *28a* *29a* *30a* *31a* *32a* *33a* *34a* *35a* *36a* *37a* *38a* *39a* *40a* *41a* *42a* *43a* *44a* *45a* *46a* *47a* *48a* *49a* *50a* *51a* *52a* *53a* *54a* *55a* *56a* *57a* *58a* *59a* *60a* *61a* *62a* *63a* *64a* *65a* *66a* *67a* *68a* *69a* *70a* *71a* *72a* *73a* *74a* *75a* *76a* *77a* *78a* *79a* *80a* *81a* *82a* *83a* *84a* *85a* *86a* *87a* *88a* *89a* *90a* *91a* *92a* *93a* *94a* *95a* *96a* *97a* *98a* *99a* *100a* *101a* *102a* *103a* *104a* *105a* *106a* *107a* *108a* *109a* *110a* *111a* *112a* *113a* *114a* *115a* *116a* *117a* *118a* *119a* *120a* *121a* *122a* *123a* *124a* *125a* *126a* *127a* *128a* *129a* *130a* *131a* *132a* *133a* *134a* *135a* *136a* *137a* *138a* *139a* *140a* *141a* *142a* *143a* *144a* *145a* *146a* *147a* *148a* *149a* *150a* *151a* *152a* *153a* *154a* *155a* *156a* *157a* *158a* *159a* *160a* *161a* *162a* *163a* *164a* *165a* *166a* *167a* *168a* *169a* *170a* *171a* *172a* *173a* *174a* *175a* *176a* *177a* *178a* *179a* *180a* *181a* *182a* *183a* *184a* *185a* *186a* *187a* *188a* *189a* *190a* *191a* *192a* *193a* *194a* *195a* *196a* *197a* *198a* *199a* *200a* *201a* *202a* *203a* *204a* *205a* *206a* *207a* *208a* *209a* *210a* *211a* *212a* *213a* *214a* *215a* *216a* *217a* *218a* *219a* *220a* *221a* *222a* *223a* *224a*

menor *ve. alin.*

caja: para ejecutar la caja, hay que tocar la 4ª y 5ª cuerda una encima de la otra al 4º tiempo con el dedo índice. y luego presionar el toque con golpes de caja en el capón de la guitarra.

99-006. $\frac{126}{224}$

Figura 11. El regimiento de rojos

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.126-224.Img.jpg.001.

La pandereta

Solo existe la referencia **99-006.127.224 (img.jpg.004)**, la cual se tomó como base (Figura 12).

- Compás 16: está muy borroso. En este se presenta cadencia perfecta V-I, donde el quinto grado comprende los tiempos primero y segundo; en el tercero hay resolución a I. En ella parece que el compositor escribió do en el bajo y fue borrado; se escribe, por ende, un la en el bajo y en voz intermedia se omite lo que parece un fa, pero que también fue borrado.
- Compás 26: en el primer tiempo están escritos fa natural y sol sostenido, pero en realidad es una tercera de ornamento que resuelve inmediatamente a la tercera fa-la. Se corrige a la tercera mi sostenido-sol sostenido correspondiente.
- Compás 27: *idem*.
- Compás 31: se encuentra sumamente borroso y hay reescritura encima. Se transcribe lo que se ve escrito con la tinta original azul.
- Compases 36, 40 y 44: *idem*.
- Compás 50: en tercer tiempo, en voz superior, parece que están escritas las notas fa y sol. Se elimina la primera, ya que no se puede realizar y parece reescritura.
- Compás 61: en voz superior está escrito fa becuadro, pero lo que corresponde es mi sostenido como nota de paso a fa sostenido al que resuelve.

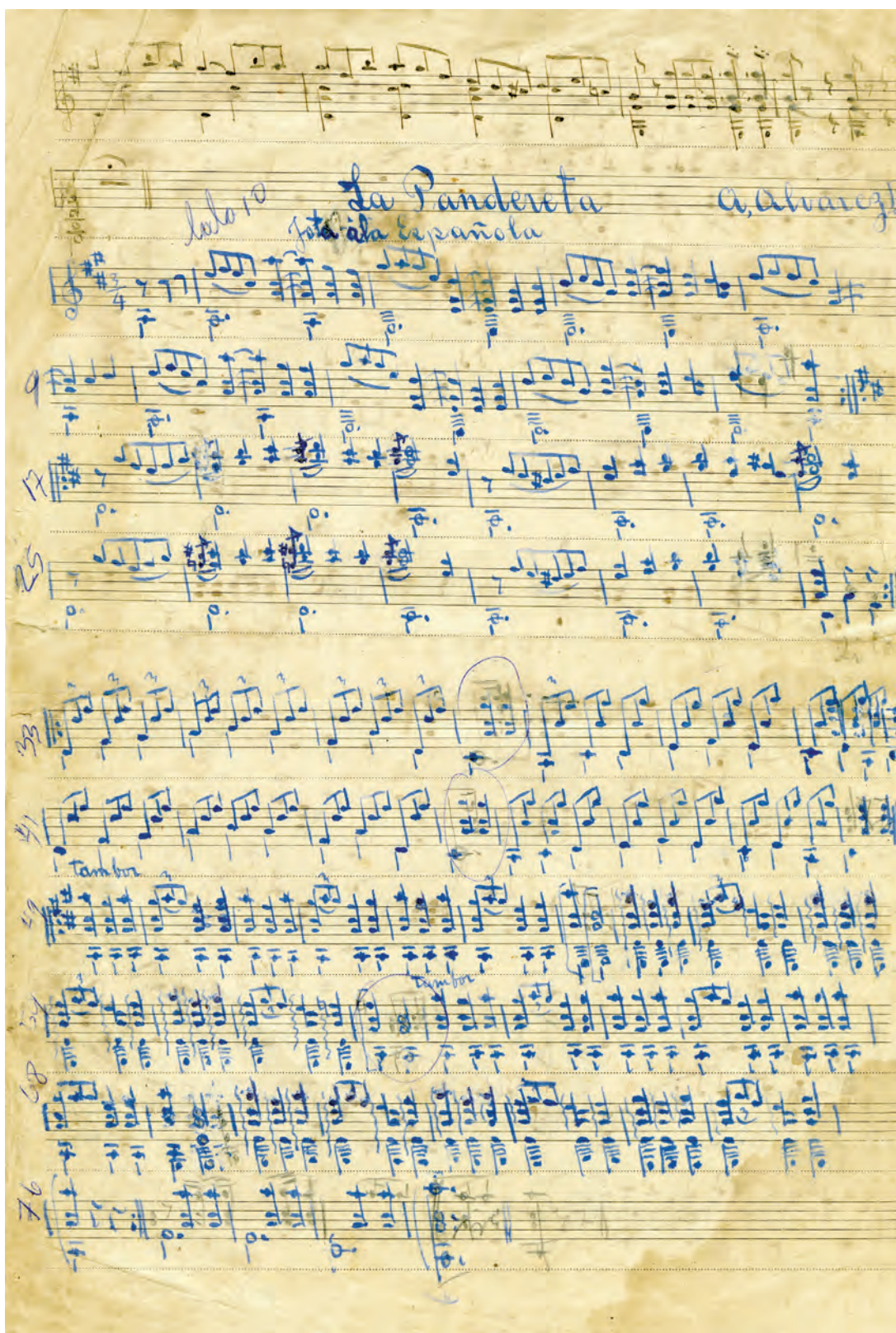


Figura 12. *La pandereta*

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.127-224.Img.jpg.004.

Hojas secas

Solo existe la referencia **99-006.127.224 (img.jpg.001)**, la cual se tomó como base (Figura 13).

- Compás 1: en el primer tiempo parece que en la voz intermedia está escrito un mi al mismo tiempo que el bajo re, lo cual crea una disonancia inusual en el autor. Esto se repite en el compás 9 y está sin un mi. Por esta razón, se elimina ese aparente mi.
- Compás 14: se presenta una clara resolución al acorde de sol, ya que en el compás anterior sonó la dominante. Sin embargo, la sonoridad del acorde está incompleta, pues no aparece un re. Quizá por ello, en el tercer tiempo, existe un acorde de sol, pero sobre el cual se repintó o se adicionó la nota re. Se hace caso omiso de esto, pues parece una intervención, un cambio ajeno al autor.
- Compás 16: al final de este se adicionó una segunda casilla como cierre de la primera parte.
- Compás 21: existen intervenciones en la digitación y en notas que aparecen repintadas. En el tercer tiempo, se conserva el patrón rítmico utilizado con anterioridad. En el último tresillo del compás, se elimina un do que aparentemente acompaña al canto, pues parece una intervención, un cambio ajeno al autor.
- Compás 27: está sumamente deteriorado y borroso; el tercer tiempo está completamente borrado. Se visualiza e intuye que, prácticamente, constituye la repetición del compás 19; está en la dominante y resuelve en el compás siguiente a la tónica. Debido a ello, este se reconstruye repitiéndolo.
- Compás 28: tiene intervención de notas repintadas con tinta azul.
- Compás 29: el tercer tiempo parece que fue modificado rítmicamente por el autor.
- Compás 30: el tercer tiempo está sumamente borroso. En cuanto a la rítmica, se atiende el trazo más repintado.
- Compás 31: en el tercer tiempo están repintadas en tinta azul unas notas que, al parecer, no pertenecen al trazo del autor. Por lo tanto, estas se omiten. Asimismo, se presenta un fa que está tachado. Se elimina igualmente por sonoridad extraña.
- Compás 32: en el primer tiempo, en la voz superior, está escrito un la con tinta azul y no parece trazado por el autor, por lo cual se elimina por intervención dudosa. En el tercer tiempo, también se encuentra un fa que, a su vez, parece tachado. Se elimina por sonoridad extraña.

- Compás 33: fue intervenido completamente con notas repintadas. El punto se parece al del autor, por lo que se atenderá lo que está más visible.
- Compás 34: *idem*. Además, en la última semicorchea del primer tiempo se atenderá un si y se dejará un fa que aparentemente está debajo.
- Compás 36: está intervenido con notas repintadas; el segundo y tercer tiempo están muy confusos. Por esta razón, se atenderán las notas más evidentes.
- Compás 40: está muy intervenido con notas repintadas.
- Compás 44: está sumamente deteriorado y existen varias notas repintadas. Para los tiempos segundo y tercero se reconstruirán con las notas que se ven más claras. Se evitará la repetición de un si 5 que se ve borroso en el segundo y tercer tiempo; por esta razón, se elimina esa nota en el segundo tiempo para que no suene repetitivo. También, se omite un aparente sol sostenido que parece una intervención equivocada y se atenderá, por tanto, la intención de resolución a la tónica sol.
- Compás 47: está muy deteriorado y tiene muchas notas repintadas. Se brinda una propuesta de interpretación tomando en cuenta la dominante en que se encuentra y lo que se puede apreciar del giro melódico.
- Compás 50: en el primer tiempo no se transcribe mi 5 en voz intermedia, pues parece que fue una intervención llevada a cabo con tinta azul. En el tercer tiempo existe también otro mi 6 que, al parecer, también fue adicionado en azul. No se transcribe.
- Compás 52: sumamente dañado. En el primer tiempo existe un grupo de semicorcheas repintado con tinta; se atenderá este elemento, ya que es lo único visible del primer tiempo y del bajo, solo se ve lo que parecen ser las líneas adicionales de la escritura del mi.
- Compás 53: repetición del compás 49. *Ídem*.
- Compás 54: en el primer tiempo, se elimina un mi 5 y en el tercer tiempo, mi 6, los cuales fueron adicionados con tinta azul.
- Compases 55 y 56: sumamente deteriorados. Se brinda una propuesta de cierre de frase basada en las notas que se pueden apreciar.

En cuanto a la forma de concluir, no existe ninguna anotación realizada por el autor. Por lo tanto, se recurre a lo utilizado por él en otras obras para ello: D. C. y Fin.

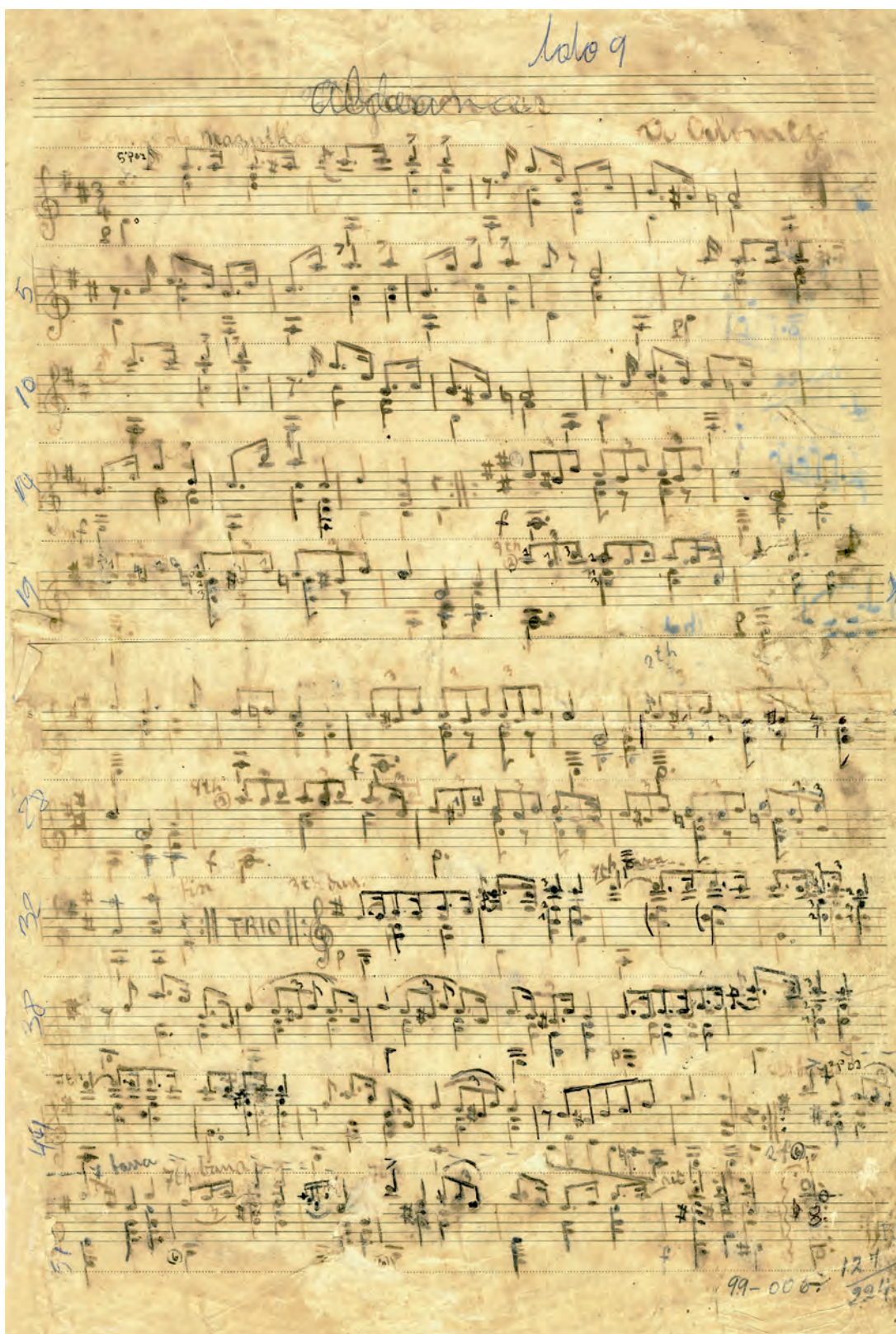


Figura 13. *Hojas secas*

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.127-224.Img.jpg.001.

Ondino

Se toma como base la referencia 99-006.119.224 (img.jpg.001-002-003) (figuras 14a, b y c).

- Compás 6: de aquí hasta el compás 8 se deja la idea rítmica para el canto, pero se le agrega la versión de acompañamiento de la referencia 99-006.146.224.
- Compás 14: en la voz inferior falta medio tiempo, el cual se adiciona como silencio.
- Compás 15: *ídem*.
- Compás 18: falta un tiempo, el cual se adiciona como silencio en último tiempo.
- Compás 29: se utiliza lo escrito en la referencia 99.006.146.224 para este compás, ya que lo utilizado en la versión base duplica la sétima en el acompañamiento y suena un poco vacío.
- Compás 35: se cambia do natural escrito por si sostenido, ya que hace un acorde aumentado sobre mi.
- Compás 44: se utiliza el material del mismo compás escrito en la referencia 99-006.146.224.
- Compás 60: se utiliza la realización encontrada en la referencia 99-006.146.224, debido a que emplea el acorde de dominante completo y es el patrón de acorde que se venía usando.
- Compases 62 y 63: estos se toman de la referencia 99-006.146.224, pues estaban ubicados en el trozo faltante en la esquina inferior izquierda de la partitura usada como base.
- Compases 64 al 69: se utiliza el material de la referencia 99-006.146.224, ya que se observa una mejor elaboración en esa versión.
- Compás 67: se usa la referencia 99-006.146.224. En el tercer tiempo, se sustituye sol en voz superior por fa doble sostenido, que corresponde a la quinta aumentada del acorde de si en el que se encuentra.
- Compás 68: se utiliza la referencia 99-006.146.224. Está escrito un la en voz superior, pero sobre el se reescribió con lápiz sol sostenido. Se deja esta nota porque es más coherente como resolución de fa doble sostenido que le precede.

- Compás 81: en el tercer tiempo, en la voz superior aparece do natural, el cual se sustituye por si sostenido, lo correspondiente al acorde aumentado sobre mi que realiza en ese momento.
- Compás 90: en línea superior parece que estuvo escrito un la, pero fue corregido a sol, pues la melodía hace una escala diatónica, desde un la en el compás anterior hasta fa en el siguiente. Se mantiene sol.
- Compás 91: se elimina un forte que al parecer no fue escrito por el autor.
- Compás 118: en la voz superior, último tiempo segunda corchea, se sustituye fa natural escrito por mi sostenido, lo correspondiente como nota de paso a fa sostenido siguiente.
- Compases 136, 137 y 138: estos compases se encuentran sumamente borrosos, parece que sufrieron derrame de líquido. Se transcribe lo observado como el material correspondiente a este segmento.
- Compases 139 y 140: lo que sucede acá es una repetición exacta de los compases 123 y 124 donde hace una progresión tónica-dominante, pero falta el compás 140. Se reconstruye el pasaje y se agrega el faltante.
- Compás 144: en la voz superior está escrito un la blanca y luego un sol sostenido negra, que pasa en el siguiente compás a sol natural. Como es una nota de paso, se sustituye sol sostenido por la bemol que es lo que corresponde.
- Compases 148 y 149: aparecen incompletos, solo se ve el primer tiempo y un fragmento del segundo. Debido a ello, se reconstruye tomando en cuenta las notas que se pueden apreciar y el acorde disminuido sobre el séptimo grado que viene realizando.
- Compases 154 al 157: se encuentran sumamente borrosos. Se reconstruyen a partir de lo que se puede apreciar.
- Compás 159: en el primer tiempo, en los bajos, parece que está escrito un re, pero el acorde que realiza es el segundo grado, la menor. Se sustituye por la.
- Compás 160: en el primer tiempo, se sustituye fa natural por mi sostenido, lo que corresponde como nota de paso hacia fa sostenido. Asimismo, en el segundo tiempo aparece en el bajo una resolución a la tónica sol; sin embargo, es un compás en el cual se mantiene la dominante re. Por lo tanto, se elimina un sol del bajo en el segundo tiempo y, además, se cambia el valor de la primera nota de negra a blanca.

- Compás 168: *idem* compás 160.
- Compás 183: en el primer tiempo del bajo, está escrito un mi, pero lo que hace es un acorde aumentado sobre sol, que resuelve al segundo grado en el compás siguiente. Por lo tanto, se modifica el bajo a sol.
- Compás 209: al final está escrito “al vals y a la coda”. Para una mayor fluidez en la lectura, se copia ese trozo y se inserta seguido a este compás.

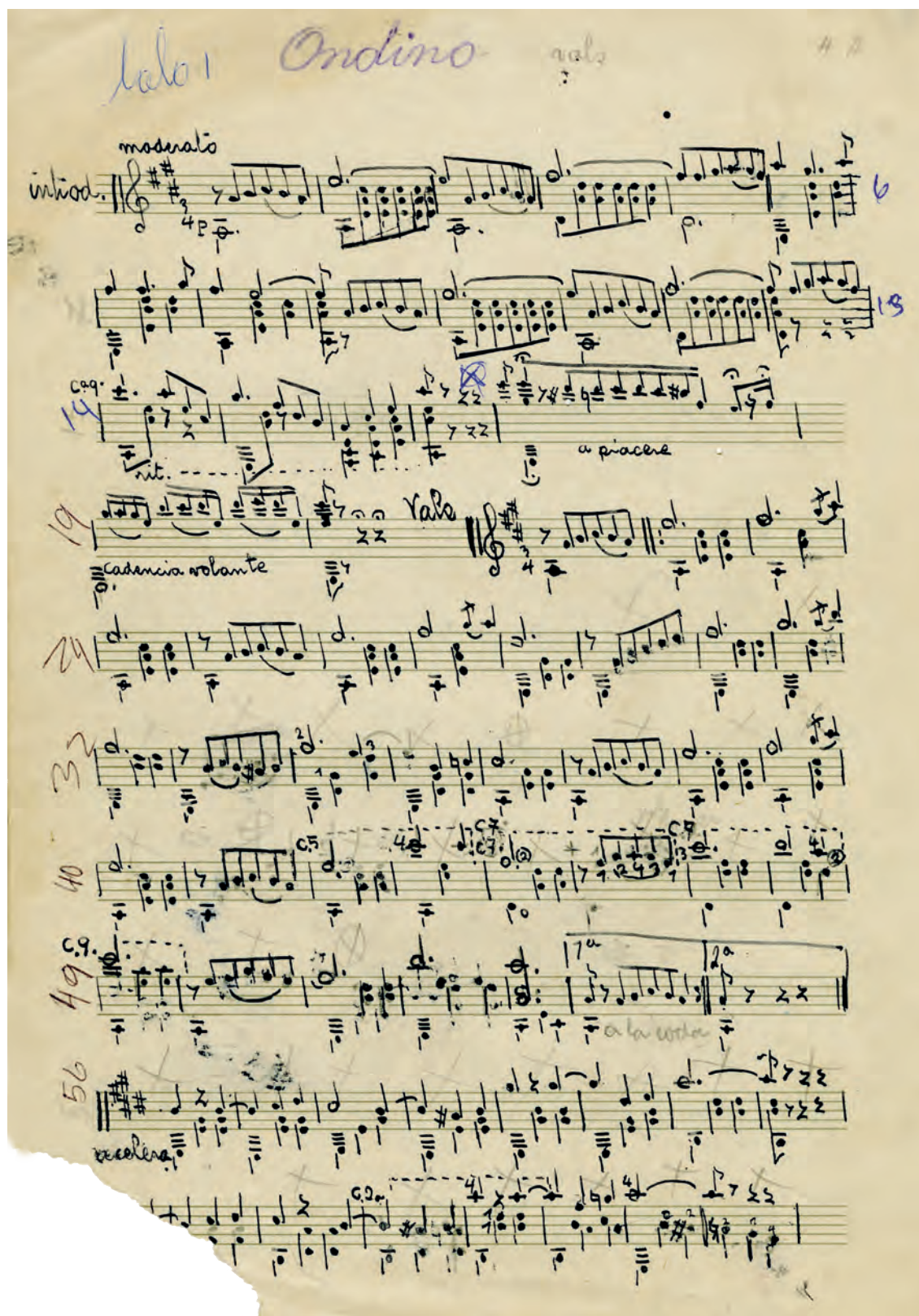


Figura 14a. Ondino

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.119-224.Img.jpg.001-002-003.



Figura 14b. *Ondino*

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.119:224.Img.jpg.001-002-003.

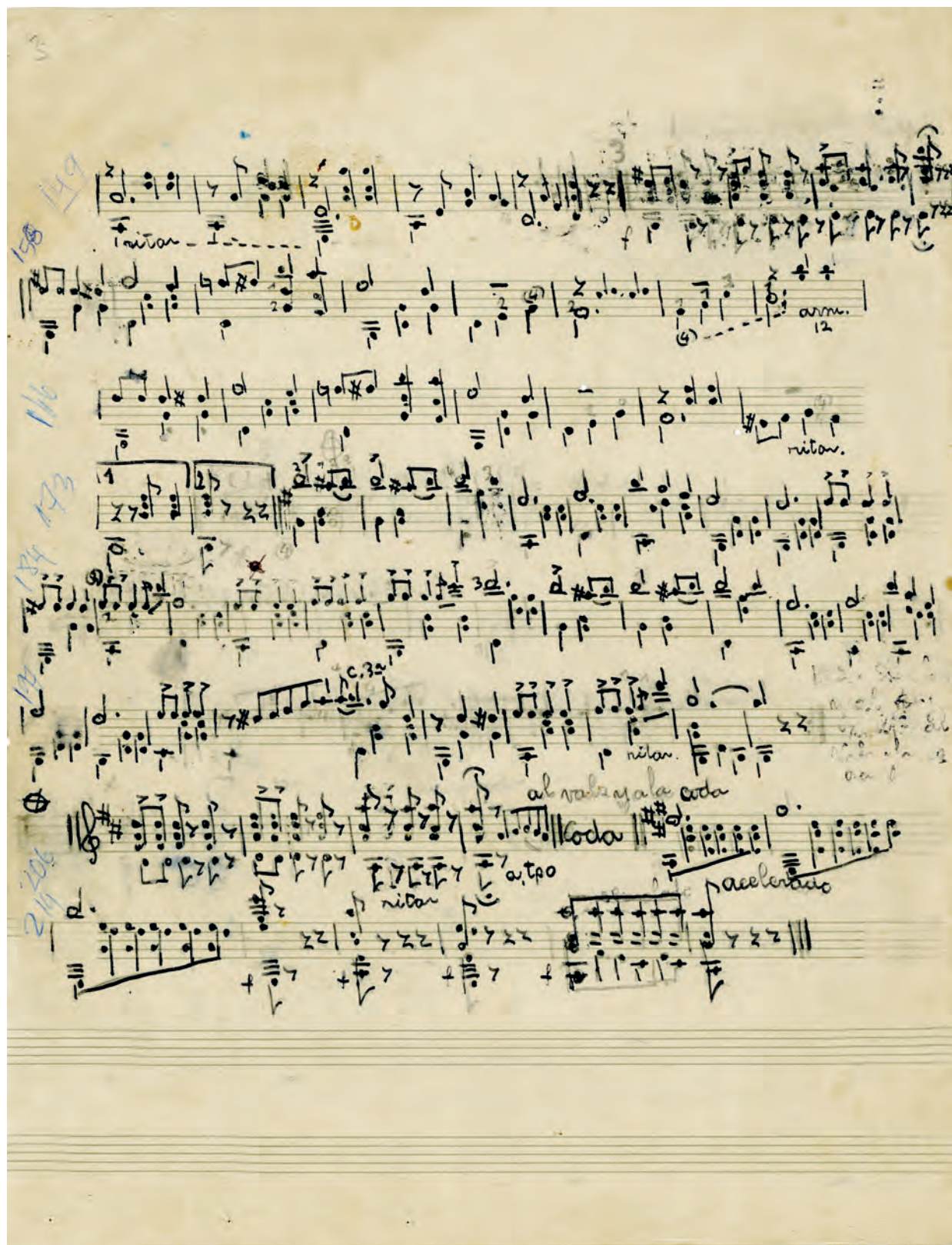


Figura 14c. *Ondino*

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.119:224.Img.jpg.001-002-003.

Odalisca

Se tomó como base la referencia **99-006.209-224 (img.jpg.001-002-003)**, debido a que integra más elementos de la parte para violín segundo copiada por separado en la referencia 99-006.201-224 (figuras 15a, b y c).

- Compás 1: en el último tercio del tercer tiempo en la voz superior, parece escrito un si, pero en la referencia 99-006.210-224 está un do. Es más lógica esta nota, ya que está iniciando en arpeggio sobre el acorde de do; por ende, se cambia a do. Además, el violín tiene escrito en el primer tiempo si, que por la misma razón apuntada se cambia a do.
- Compás 36 –segunda casilla–: en la voz del violín, se presenta un si repetido en las dos versiones de la obra. Empero, en la *particella* de violín segundo en la referencia 99-006.201-224, aparece sol. Se cambia a sol para evitar la disonancia en un punto de llegada a la tónica.
- Compás 37: de aquí en adelante hasta el Trío, en la voz superior están presentes bloques de notas formando acordes, los cuales se intervienen para dejar una sola nota, de acuerdo con la pertinencia armónica. Asimismo, en la segunda voz (violín) está escrito un diseño en arpeggio que más corresponde para flauta, y a partir del compás 41 está escrito en diferentes lugares un trozo que repite varias veces sobre el que se lee “Flautín”. Ello se relaciona con lo explicado acerca de partes que podían ser ejecutadas por el instrumentista que estuviera disponible. Aplicándolo en este caso, esa sección entonces podía ser ejecutada también por el flautín. Debido a esto, se modifican y se invierten los materiales, poniendo en la flauta lo que tiene el violín II y viceversa, incluyendo el motivo de “Flautín”. Al llegar al Trío se retoma la disposición original del material musical.
- Compases 39, 43, 47, 51, 55, 59, 61 y 63: en ellos está escrito el diseño comentado. Este inicia con un silencio de semicorchea y le siguen seis semicorcheas, lo que ocasiona un faltante de un cuarto de tiempo. Debido a esto, se cambia el silencio de semicorchea a corchea.
- Compases 49, 50, 65 y 66: en la parte de guitarra, las notas del acorde se encuentran casi borradas debido al deterioro y apenas se ven los bajos. En las otras referencias está más claro y realiza un acorde de do 7 que resuelve más adelante a fa. En los bajos, las notas escritas en negras son do-si becuadro-la sostenido-sol y fa; mientras eso sucede, las notas superiores se mantienen haciendo un bloque armónico de dominante de fa, adonde finalmente

resuelve dos compases más adelante. Por lo tanto, se corrige la escritura de los bajos por los enarmónicos correspondientes.

- Compás 55: en la voz intermedia –trasladada acá a la voz superior–, se realiza un arpegio sobre fa. No obstante, en la primera semicorchea del segundo tiempo se encuentra escrito un mi, lo cual provoca una sétima mayor un poco extraña, si se toma en cuenta que en otras situaciones similares se hizo el arpegio sobre las notas fundamentales del acorde. Debido a lo anterior, se cambia mi por fa.
- Compases 56 y 57: se transcriben de la referencia 99-006-210-224, ya que en la referencia que se tomó como base se encuentran totalmente borrosos por aparente derrame de líquido.
- Compás 75: en voz superior parece que están escritas corcheas, pero es una repetición de la frase anterior que termina en tresillo; lo que procede es repetir el tresillo en el segundo tiempo. Se corrige.
- Compás 77: en la primera voz, primer tiempo, parece que está escrito mi becuadro, pero el acorde que realiza en ese momento es fa con sétima menor que resuelve a si bemol mayor en el compás 85. Se corrige a mi bemol. Además, en la segunda voz parece que está escrita una blanca en mi becuadro, pero se cambia a mi bemol en negra por la misma razón.
- Compás 79: en segunda voz, se cambia la blanca del primer tiempo a una negra para facilitar la ejecución instrumental.
- Compás 92: en voz superior, en el último tiempo aparece un re corchea con punto, que pasa por do semicorchea para resolver a do natural en el primer tiempo siguiente. Ese do intermedio como nota de paso se encuentra escrito natural en esta referencia, pero en la 99-006.210-224, se encuentra como do sostenido. Tomando en cuenta que es un movimiento melódico, y que al cambiar de do natural a do sostenido se le agrega un cromatismo al pasaje que ayuda a la conducción melódica, se cambia a do sostenido.
- Compás 95: para el violín segundo, en la segunda parte del primer tiempo, parece que está escrito re, pero lo que procede es do, ya que realiza arpegio sobre fa mayor. Se cambia a do.
- Compás 149: en la parte de guitarra, se encuentra escrito un acorde de re mayor en negra para todo el compás. Se repite el acorde para dar más sentido de conclusión.

1^o *Odalisca, marcha arabe*

marciato.

introd.

mf

mf

2^a

3^a

99-006.209/224

d. m. Carlos M. Gutiérrez

1924

Figura 15a. *Odalisca*

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.209-224.Img.jpg.001-002-003.



Figura 15b. Odalisca

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.209-224.Img.jpg.001-002-003.

Trio

73 74 p 75 76 77 78 79 80 81

82 83 84 85 86 87 88 89 90

91 92 93 94 95 96 97 98 99

100 101 102 103 104 105

B.C. a intod y fine
B.C. a intod y fine

Esta marcha fue estrenada en el año 1925 por el autor, y eminente maestro D. N. Carlos M. Gutierrez quien la calificó de "original"

Figura 15c. Odalisca

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.209-224.Img.jpg.001-002-003.

Flor de mayo

Solamente existe la referencia **99-006.135.224 (img.jpg.001-002-003-004-005)**, la cual se tomó como base (figuras 16a, b, c, d y e).

Se adiciona la indicación de flauta y violín para los dos primeros sistemas, tomando en cuenta los indicadores mencionados sobre estas voces en la descripción de las páginas 31 y 32.

- Compás 5: en voz intermedia, se modifica el valor de la nota inferior, ya que existe una blanca con punto ligada hasta el siguiente compás. Para que pueda ser ejecutado este pasaje, se cambia si blanca con punto a blanca y silencio de negra en el tercer tiempo.
- Compás 13: *idem*, solo que en este caso la nota inferior es do.
- Compás 21: en voz intermedia existen dos voces en divisi. La parte superior tiene un diseño de corcheas sobre el acorde de sol en posición seis cuatro, pero falta una corchea en la segunda parte del segundo tiempo. Se adiciona un sol. De igual forma, se elimina la parte inferior que realiza pedal sobre re, para facilitar la ejecución.
- Compás 27: en la segunda voz parece que hubo un borrón y luego se reescribió. Las notas más visibles son tres negras en do 6 y debajo de ellas, tres fa. No se tiene certeza de que hayan sido escritas por el autor; parecen parte de lo eliminado y como generan una cuarta simultánea en un pasaje que venía realizando una línea melódica, se hace caso omiso a esas notas.
- Compás 32: se adiciona en primera negra de violín y flauta un acento, para unificar con lo que viene realizando desde el compás 27.
- Compás 33: en la parte de guitarra, no parece muy claro el acorde que se quiere, por ende, se escribe re con sétima de dominante, ya que es el acorde que se forma con las otras partes.
- Compases 33 y 34: en la parte de guitarra, se adicionan unos acentos para unificar con las otras voces que sí lo tienen.
- Compás 79: en el primer compás de esta casilla, en el segundo tiempo de la segunda voz, se cambia un si sostenido por un do, pues parece que la intención es hacer una bordadura sobre si natural. En el compás siguiente, lo que el autor realiza armónicamente con la primera y segunda voz es un acorde de VI –como cadencia andaluza por modulación transitoria a mi–, pero en la guitarra está escrito el acorde de mi menor en estado fundamental. Para evitar ese conflicto, se cambia el si del acorde de la guitarra por un do.

Al finalizar esta casilla, la parte de la guitarra está un poco borrosa. Se puede apreciar que realiza un acorde de si aunque parece que en la voz superior del acorde hubo una nota sol que luego se cambió a fa. Además, se le adiciona un sostenido al re, lo cual modifica el acorde a si mayor, como resolución a dominante de la modulación transitoria a mi. En ese mismo lugar, la primera voz repite el diseño que inicia con silencio de corchea, y luego corcheas con re-do sostenido-re como primeras notas. En este compás, do no tiene el sostenido, por lo cual se le agrega.

- Compás 80 segunda casilla: en la voz superior, se realiza un arpeggio sobre el acorde de re con séptima menor. En el tercer tiempo, está escrito un si sostenido en lugar de do natural como corresponde a la séptima. Se corrige.
- Compás 171: en la parte de guitarra, se encuentra escrito un acorde de re mayor en negra para todo el compás. En este se repite el acorde para dar más sentido de conclusión.

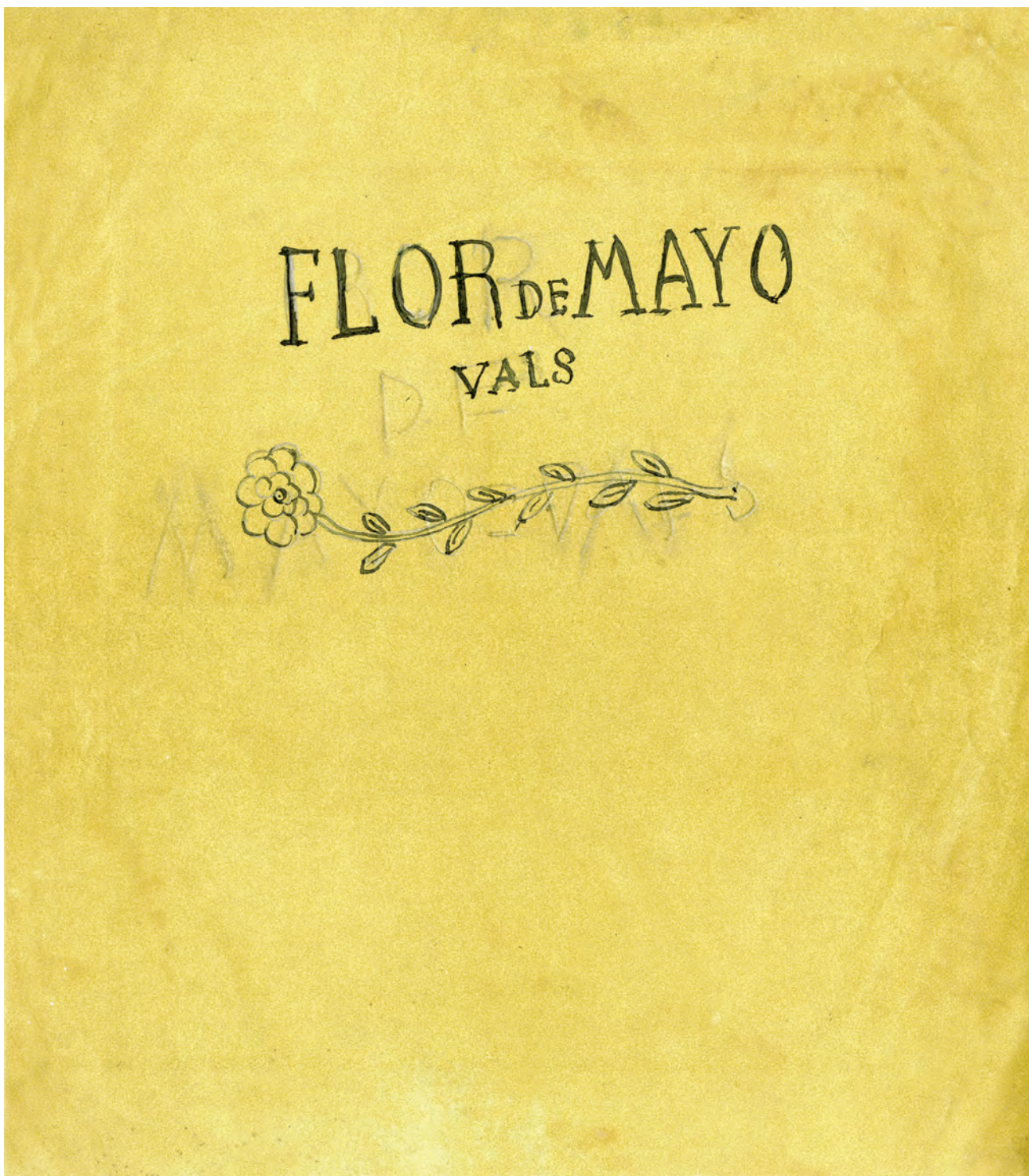


Figura 16a. *Flor de mayo*

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.135-224.Img.jpg.001-002-003-004-005.

Flor de Mayo. val.

andante

UN19377

Introd.

Pizzicato

Hasta

trm

ten aiberado

ten a tpo

cresc

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.135.224.Img.jpg.001-002-003-004-005.



Figura 16c. *Flor de mayo*

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.135-224.Img.jpg.001-002-003-004-005.



Figura 16d. *Flor de mayo*

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.135-224.Img.jpg.001-002-003-004-005.

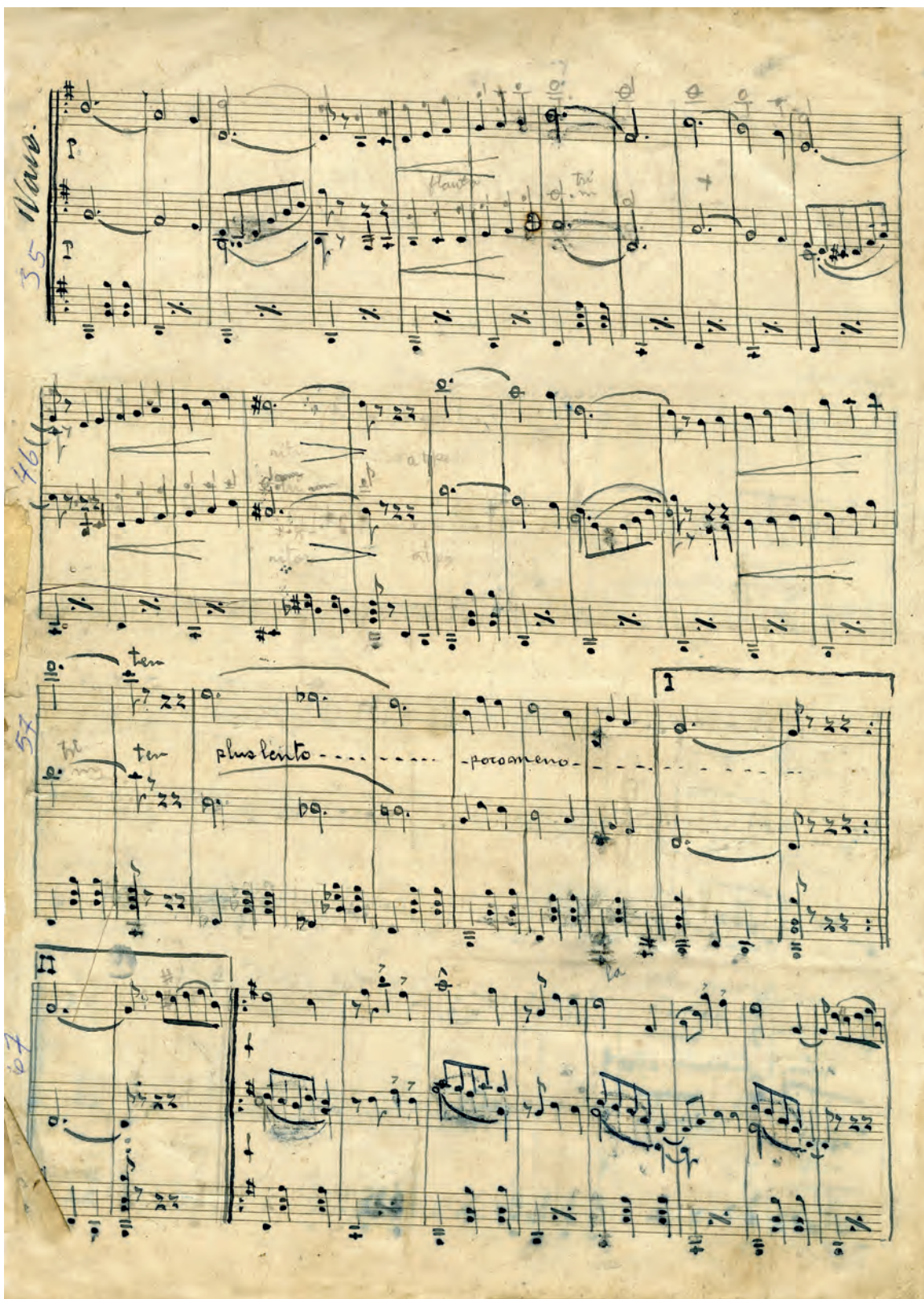


Figura 16e. *Flor de mayo*

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.135-224.Img.jpg.001-002-003-004-005.

Celajes alajuelenses

Como se dijo, al no existir la partitura general de esta obra, se tomaron como base las *particellas* de violines primero y segundo para elaborar la partitura general, referencia 99-006.204.224 (img.jpg.002-003-004-005). La parte de guitarra acompañante se elaboró a partir del bosquejo de la partitura general (figuras 17a, b, c y d).

- Compás 2: existen *staccatos* en violín segundo escritos con lápiz, pero no existen para el violín primero. Ante la duda de si fueron escritos por el autor, se eliminan para homogenizar la interpretación.
- Compases 4, 5 y 6: en violín primero existen *staccatos* en todas las notas, pero no existen para el violín segundo. Ante la duda de si fueron escritos por el autor, se eliminan para homogenizar la ejecución.
- Compás 5: en violín segundo, en la primera corchea del tercer tiempo, está escrito un fa, pero lo que realizan los dos violines es un arpeggio sobre la menor y la armonía es de la menor. Se cambia fa por mi.
- Compás 7: existe en violín segundo una blanca con punto sobre fa mientras que la armonía está resolviendo a la menor, luego de mi con sétima menor en el acorde anterior como dominante. Por consiguiente, se cambia fa blanca con punto, a negra sobre fa y blanca sobre mi, para que funcione como retardo.
- Compás 8: en violín segundo, en el primer tiempo se halla fa ligado desde el compás anterior. Como se cambió la nota del compás 7 a mi, también se cambia fa a mi.
- Compás 9: en violín segundo, la primera corchea del tercer tiempo es un fa, pero la armonía se encuentra en la menor. Se cambia a mi.
- Compás 10: en violín segundo, primera corchea del tercer tiempo es un do, pero el acorde es mi mayor. Se cambia a si.
- Compás 11: en violín segundo, *ídem* compás 7.
- Compás 12: en violín segundo, en primera corchea del segundo tiempo existe un fa, empero se está haciendo arpeggio sobre la menor. Se cambia a mi. También en la última corchea se encuentra un fa. Se deja como nota cercana que resuelve luego a mi.
- Compás 13: en segundo violín, segunda corchea del segundo tiempo, está escrito sol natural, pero la armonía es mi mayor. Por lo tanto, se adiciona el sostenido.
- Compás 23 segunda casilla: *ídem* compás 7.

- Compás 26: en el violín segundo, en la primera corchea está escrita una apoyatura de la a fa. Se cambia de sol a fa, ya que el violín primero tiene apoyatura de si a sol, con lo cual se busca mantener el patrón de terceras o sextas que siempre está realizando entre los dos violines.
- Compás 40 segunda casilla: acá está escrito vuelta al inicio, luego pasa a una tercera casilla para ir luego al Trío. Se escribe esta vuelta y la tercera casilla en forma consecutiva para mayor fluidez en la lectura.



Figura 17a. Celajes alajuelenses

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.204.224.Img.jpg.002-003-004-005.

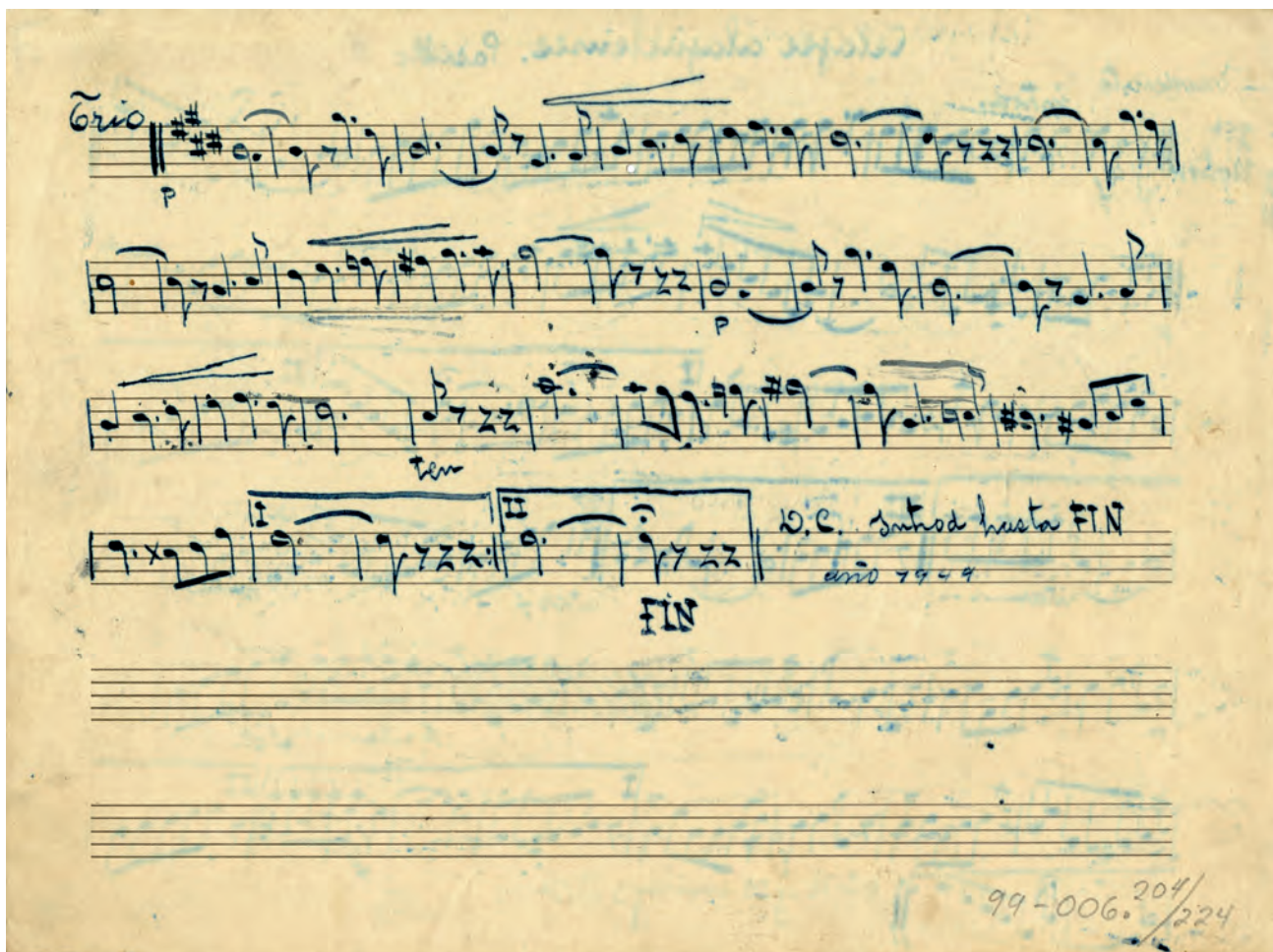


Figura 17b. Celajes alajuelenses

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.204-224.Img.jpg.002-003-004-005.

celajes alajuelenses. Pasillo

introd
moderato

2^a
Violín

1^o *p*

ritor

Para Trio

f atpo

p

frit.

al x
y casilla y Trio - vuelta

Figura 17c. Celajes alajuelenses

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.204-224.Img.jpg.002-003-004-005.

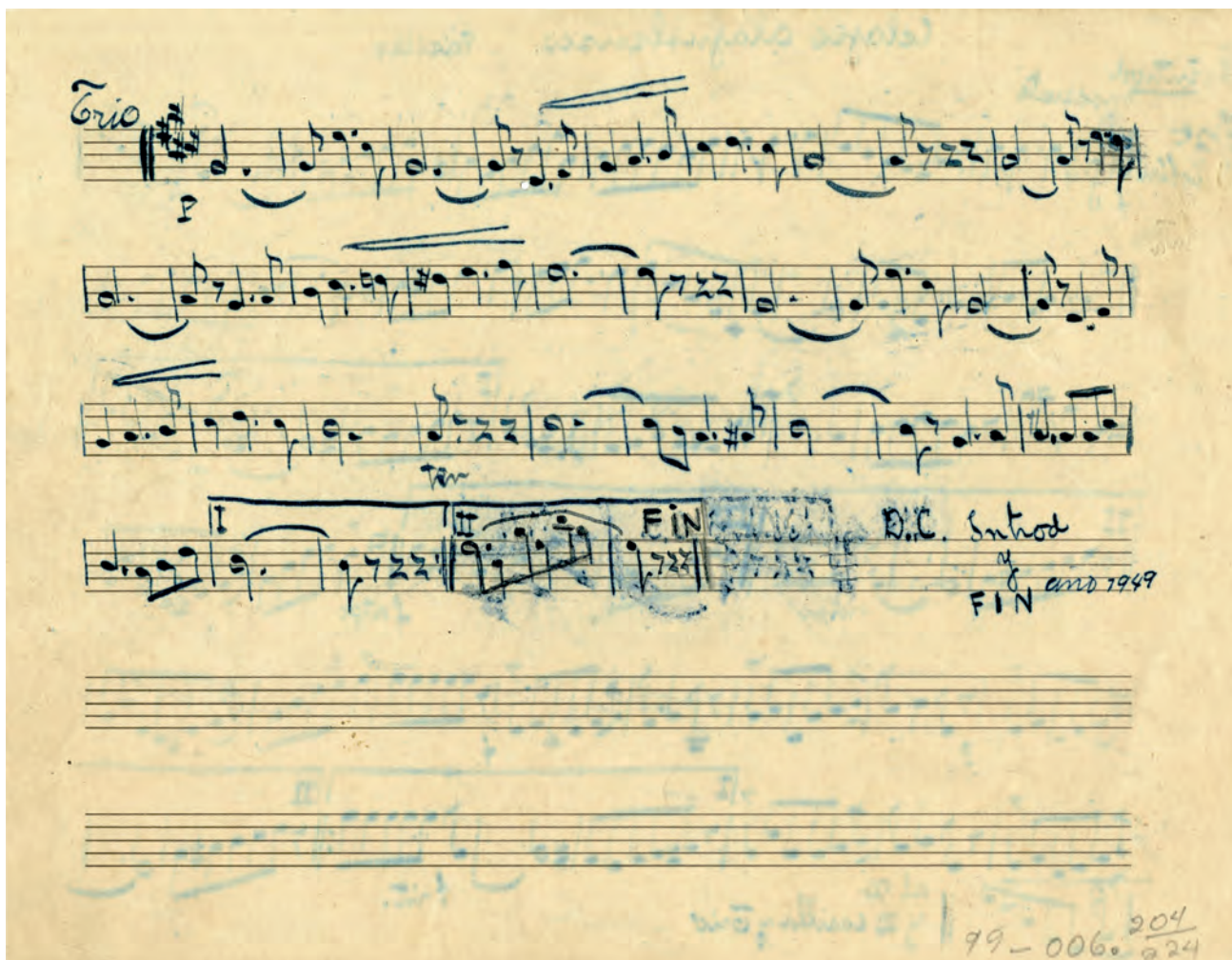


Figura 17d. *Celajes alajuelenses*

Fuente: Archivo Histórico Musical. Serie Partituras: 99-006.204-224.Img.jpg.002-003-004-005.

Obras



Bodas campestres

Schotis

Abelardo Álvarez B.

Edición crítica: Randall Dormond H.

a tempo

$\text{♩} = 80^*$

Guitarra

rit. - - -

f

mf

II

1. 2.

θ

* La digitación y el tempo indicados no pertenecen al compositor.

Bodas campestres

21

25

29

33

36

39

mf

* En el manuscrito original existe una repetición del compás 5 al 20. Se copia e inserta este trozo con el fin de lograr mayor fluidez en la lectura.

Bodas campestres

44

48

53

58

63

67

El regimiento de rojos

Marcha militar

Abelardo Álvarez B.

Edición crítica: Randall Dormond H.

Guitarra

$\text{♩} = 87^{**}$

f

8^{va}—

1 2 4

4

1. 2.

8

Fin

Tambora

9

*(Caja)

⑥

ff

14

1. 2.

* *Caja*: para ejecutar la caja hay que torcer la 4.^a y 5.^a cuerda, una encima de la otra al 7.^o traste y con el dedo índice, y luego prosigue el toque con golpes de caja en el cajón de la guitarra (nota del compositor).

** La digitación y el tempo no pertenecen al compositor.

El regimiento de rojos

Pesante Φ II

17

0 3 3 3 3 4

20

V 3 1 2 1 2 3 4

23

Φ V 4 4 0 3 3 3 3

27

Φ II 4 4 4 2 4 3 1 4 Φ II

31

1. 2.

mf

The musical score is written for guitar on a single staff in treble clef, with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of five systems of music. The first system (measures 17-19) is marked 'Pesante' and features a series of chords with eighth-note patterns, with fingering numbers 0, 3, 3, 3, 3, and 4 indicated above the staff. The second system (measures 20-22) is marked 'V' and includes a 2/3 time signature change; it features chords and eighth notes with fingering numbers 3, 1, 2, 1, 2, and 3. The third system (measures 23-25) is marked with Φ V and includes a 4/3 time signature change; it features chords and eighth notes with fingering numbers 4, 4, 0, 3, 3, and 3. The fourth system (measures 27-29) is marked with Φ II and includes a 4/3 time signature change; it features chords and eighth notes with fingering numbers 4, 4, 4, 2, 4, 3, 1, and 4. The fifth system (measures 31-33) includes a first and second ending bracket; the first ending leads back to measure 31, and the second ending concludes the piece with a key signature change to two sharps. The dynamic marking *mf* is placed at the end of the piece.

El regimiento de rojos

33 ♩ II

3 2 3 1 3 4 5 4

39 

[illegible]

49

va-
2 1 4 4

(2)

54

54

* En el manuscrito original existe una repetición de los 12 primeros compases. Se copia e inserta este trozo con el fin de lograr mayor fluidez en la lectura.

El regimiento de rojos

Variación

Variación

Vivo...agitado

57

0 2 3 3 4 4 3

II

♯III

f

61

4 4 4

64

4 ΦV

3

2

7

[illegible]

D. C. al Fin

La pandereta

Jota a la española

Abelardo Álvarez B.

Edición crítica: Randall Dormond H.

Guitarra

$\text{♩} = 195^*$

♯II

3 4 0

6

2 4 3

4 1 0

③

12

17

4 3 1

1 3 2 - 2

2 3 ③

②

22

1 - 1

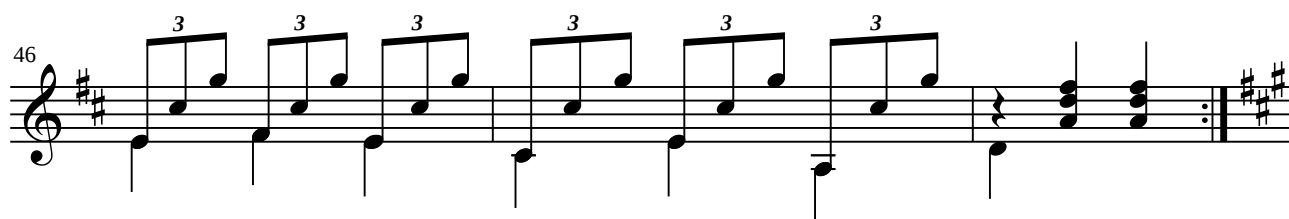
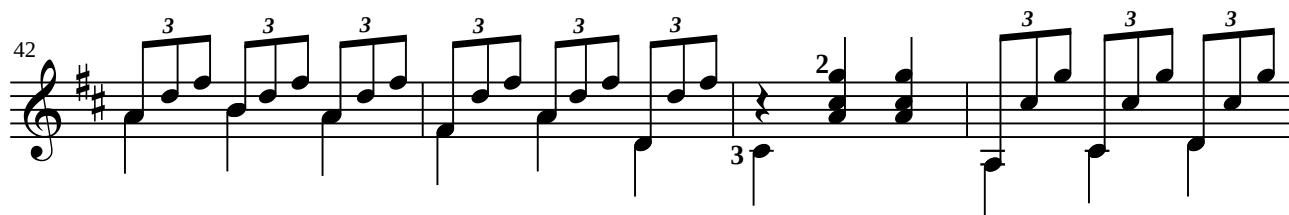
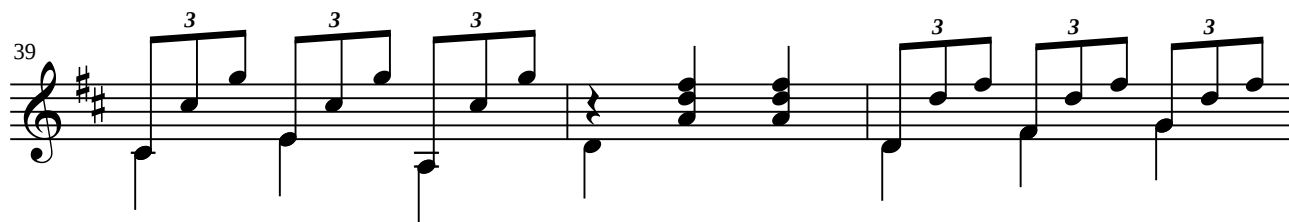
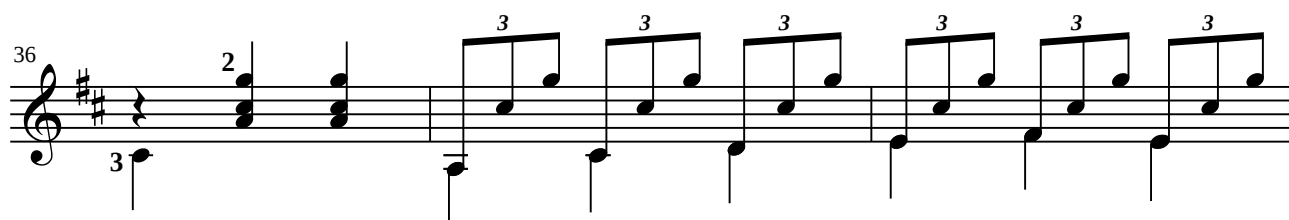
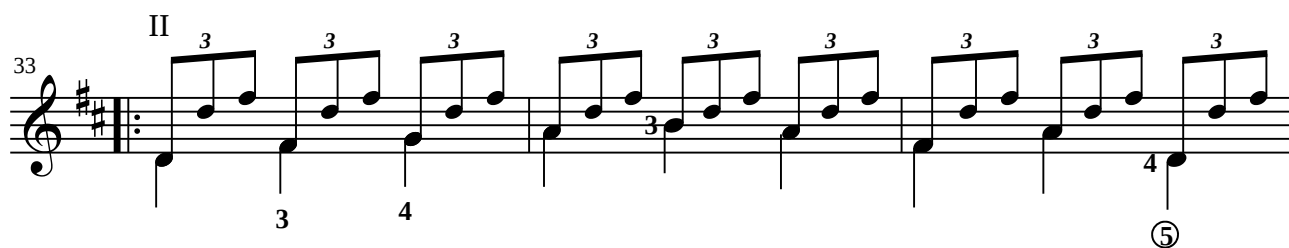
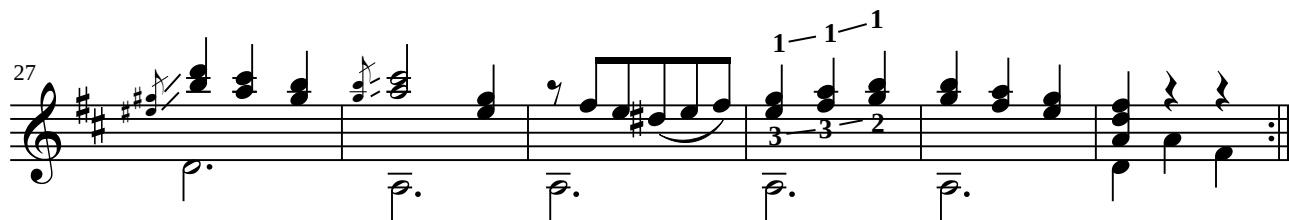
3 3

4 3 1 3 4

②

* La digitación y el tempo indicado no pertenecen al compositor.

La pandereta



La pandereta

Tambor

49 CII

56 *

59

Tambor

63

70 *

75

* Se transcribe como está en el original. Se sugiere no realizar el mi de cuarta cuerda para mayor fluidez de la interpretación.

Hojas secas

Mazurca

Abelardo Álvarez B.

Edición crítica: Randall Dormond H.

Tiempo de Mazurka ♩ = 100*

Guitarra

* La digitación y el tempo indicados no pertenecen al compositor.

Hojas secas

17

21

♩V

p

25

f

29

♩V

f

Fin

Trío

33

♩VII

p

Hojas secas

37 ϕ II ϕ III 3 3 3

41 ϕ VII p

45 ϕ II ϕ III 3 3 3

49 ϕ VII 3 ϕ VII 3 f

53 f ϕ VII f D. C. y Fin

Ondino

Vals

Abelardo Álvarez B.

Edición crítica: Randall Dormond H.

Introducción

Moderato

Guitarra

♮II

0

♮II

♮II

0

♮II

5

4

2

1

4

4

0

♮II

10

0

♮IX

14

2

0

1

4

2

3

♮II

V

rit.

②

③

④

⑥

a piacere

cadencia volante

♮IX

18

4

3

2

1

4

2

1

4

2

①

②

Ondino

Vals $\text{♩} = 147^*$

21 Φ II 0 Φ II 3 4 Φ II

27 1 0 2 3 0 1 2 3 4 1 2 3

33 2 4 0 1 2 4

39 Φ II 4 Φ V 4 2 3 1 2 3 4 5 4

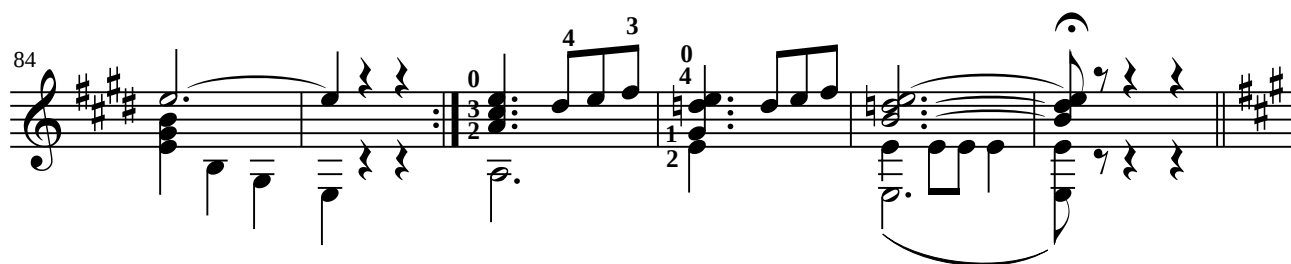
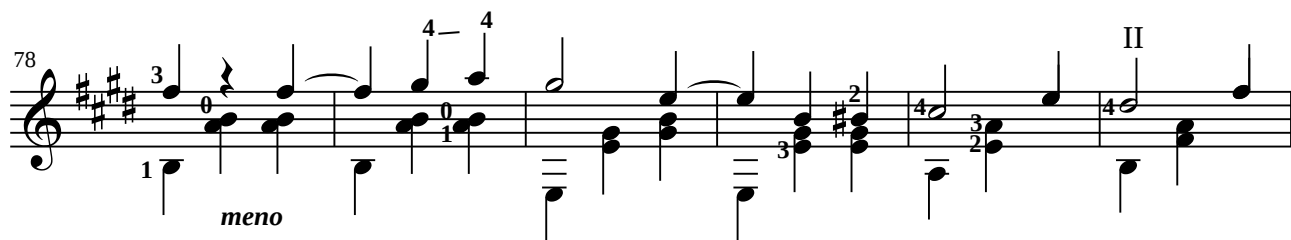
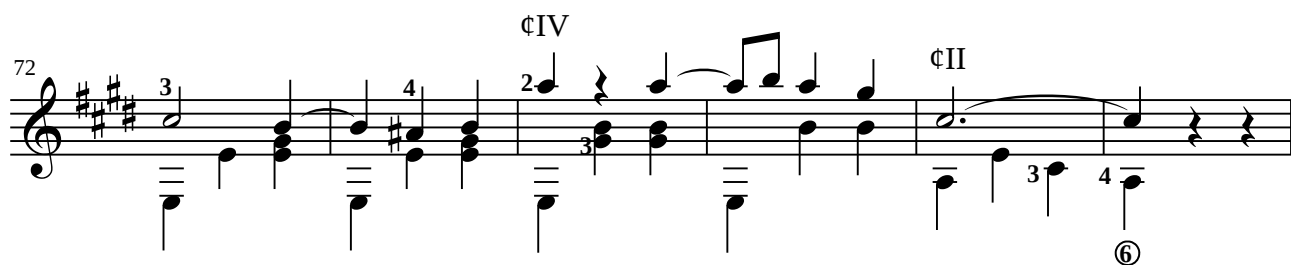
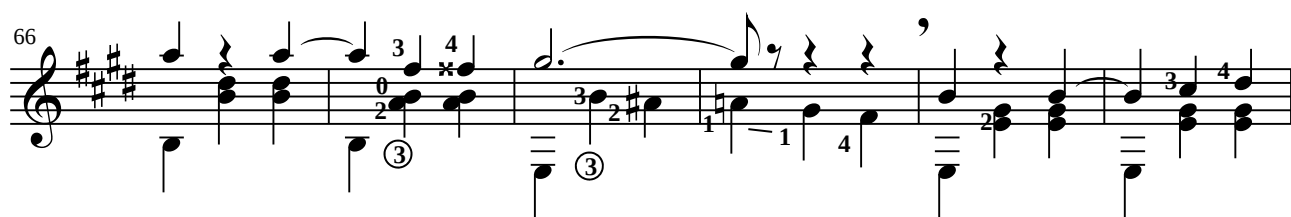
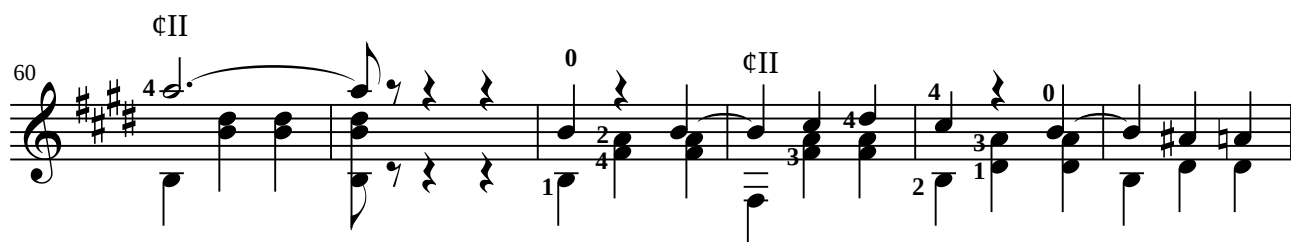
45 Φ VII 4 3 1 4 2 3 0 3 1 2 3 4 1 2 3

51 Φ II 1. 2. 6

* La digitación y el tempo indicados no pertenecen al compositor.

Ondino

acelera



Ondino

a tempo

[illegible]

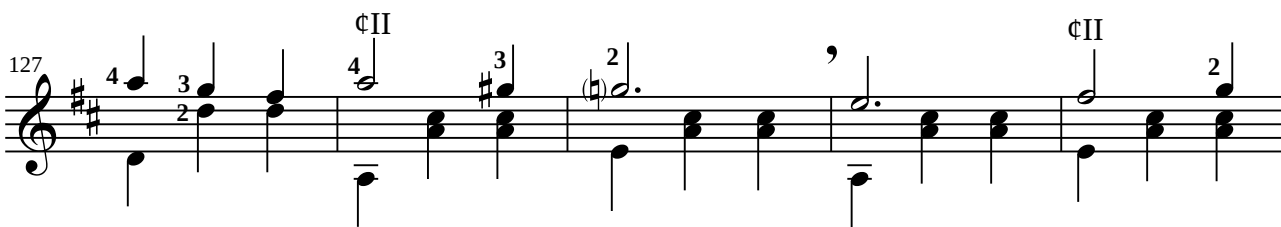
Ondino



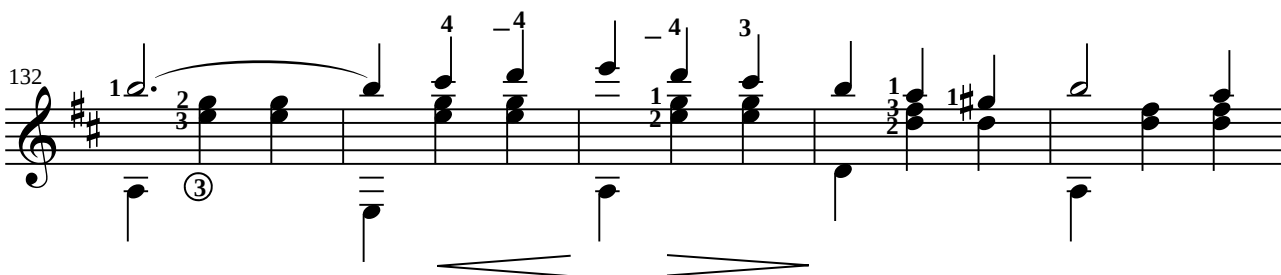
122



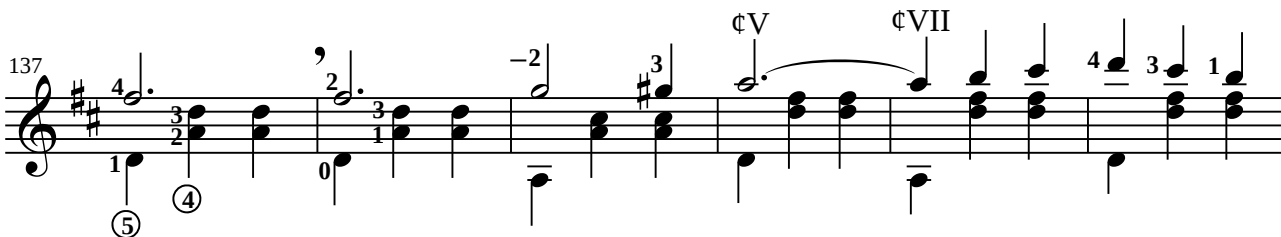
127



132



137



143



ritard.

148



ritard.

Ondino

158

3 4 -4 4 -4 3 3 2 1 4 2

2 4

arm. XII

164

[illegible]

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melody starting on G4, marked with an accent (>) and a fingering of 4. This is followed by a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), another accented eighth note (D5), and a quarter note (E5). The lower staff is in bass clef and provides harmonic support with chords and single notes, including a circled '4' below the first measure.

[illegible]

Ondino

184

188

193

198

202

206

ritard.

a tempo

Vals (Tempo I)

Vals (Tempo I)

The musical score is for a piece titled 'Vals (Tempo I)'. It is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The score begins at measure 210. The first measure contains a quarter note G#4. The second measure contains a quarter note G#4 with a 'CII' fingering instruction above it. The third measure contains a quarter note G#4 with a '3' fingering instruction above it. The fourth measure contains a quarter note G#4 with a '4' fingering instruction above it. The fifth measure contains a quarter note G#4. The sixth measure contains a quarter note G#4 with a 'CII' fingering instruction above it. The seventh measure contains a quarter note G#4 with a slur over it. The eighth measure contains a quarter note G#4. The ninth measure contains a quarter note G#4. The tenth measure contains a quarter note G#4. The eleventh measure contains a quarter note G#4. The twelfth measure contains a quarter note G#4. The thirteenth measure contains a quarter note G#4. The fourteenth measure contains a quarter note G#4. The fifteenth measure contains a quarter note G#4. The sixteenth measure contains a quarter note G#4. The seventeenth measure contains a quarter note G#4. The eighteenth measure contains a quarter note G#4. The nineteenth measure contains a quarter note G#4. The twentieth measure contains a quarter note G#4. The score ends with a double bar line.

* En el manuscrito original existe una repetición al Vals y luego Coda. Se copia e inserta ese trozo para mayor fluidez en la lectura.

Ondino

215

1 0 2 3 0

221

226

♯II

231

♯V

♯VII

237

♯II

Coda

242

acelerado

f

246

f

f

f

Odalisca

Marcha arabesca*

Abelardo Álvarez B.
Edición crítica: Randall Dormond H.

Introducción

Marciale ♩ = 100**

The musical score is written for three instruments: Flauta (Flute), Violín (Violin), and Guitarra (Guitar). The time signature is 2/4. The score is divided into three systems, each containing four measures.

- System 1 (Measures 1-4):** The Flute part begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The Violin part also begins with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The Guitar part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.
- System 2 (Measures 5-8):** The Flute part continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violin part also continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Guitar part continues with a similar harmonic accompaniment.
- System 3 (Measures 9-12):** The Flute part continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Violin part continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Guitar part continues with a similar harmonic accompaniment.

* Esta marcha fue estrenada el 24 de octubre de 1925 por su autor y por el eminente maestro don Carlos M. Gutiérrez, quien la calificó de "original" (nota del compositor).

** La digitación de la guitarra y el tempo indicados no pertenecen al compositor.

Odalisca

The musical score for "Odalisca" is presented in four systems, each containing three staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Guitar (Gtr.).

- System 1 (Measures 15-18):** The Flute part begins with a melodic line in measure 15, featuring a triplet of eighth notes in measure 18. The Violin part provides a harmonic accompaniment with eighth notes. The Guitar part plays a steady eighth-note accompaniment, including a triplet in measure 18.
- System 2 (Measures 19-22):** Measures 19-22 show a continuation of the themes. The Flute and Violin parts have more complex phrasing with slurs and ties. The Guitar part maintains its accompaniment, with a four-measure rest in measure 20.
- System 3 (Measures 23-27):** Measures 23-27 continue the musical development. The Flute part has a triplet in measure 25 and a sharp sign in measure 27. The Violin part has a flat sign in measure 27. The Guitar part includes a section marked "C II" in measure 27.
- System 4 (Measures 28-31):** Measures 28-31 conclude the section. The Flute part has a key signature change to one sharp (F#) in measure 28. The Violin part has a section marked "I" in measure 29. The Guitar part includes a section marked "4 2" in measure 29 and a triplet in measure 30.

Odalisca

The musical score for "Odalisca" is presented in four systems, each containing three staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Guitar (Gtr.). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 34-36): The Flute part begins at measure 34 with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, and a quarter rest. The Violin part follows a similar pattern. The Guitar part consists of a series of chords. A first ending bracket covers measures 35 and 36, leading to a second ending bracket for measures 37 and 38.

System 2 (Measures 37-40): The Flute part continues with eighth and quarter notes. The Violin part has a similar melodic line. The Guitar part features a sequence of chords with a triplet of eighth notes in measure 37 and a half note in measure 38.

System 3 (Measures 41-45): The Flute part continues with eighth and quarter notes. The Violin part has a similar melodic line. The Guitar part features a sequence of chords with a triplet of eighth notes in measure 41 and a half note in measure 42.

System 4 (Measures 46-50): The Flute part continues with eighth and quarter notes. The Violin part has a similar melodic line. The Guitar part features a sequence of chords with a triplet of eighth notes in measure 46 and a half note in measure 47.

Odalisca

51

Fl.

Vln.

Gtr.

55

Fl.

Vln.

Gtr.

59

Fl.

Vln.

Gtr.

63

Fl.

Vln.

Gtr.

The musical score for 'Odalisca' is presented in four systems, each containing three staves: Flute (Fl.), Violin (Vln.), and Guitar (Gtr.). The key signature is one flat (B-flat). The score begins at measure 51 and ends at measure 63. The Flute part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often starting with a grace note. The Violin part provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Guitar part consists of a steady eighth-note accompaniment, with some measures featuring a '♯I' marking above the staff. The score is written in a standard musical notation style with a common time signature.

Odalisca

67

1. 2.

Fl.

Vln.

Gtr.

Fine

69 **Trío**

p

* (1) -----

Fl.

Vln.

Gtr.

3

74

* (2) -----

Fl.

Vln.

Gtr.

3

79

Fl.

Vln.

Gtr.

3

* (1) Original

* (2) Original

Odalisca

84

Fl.

Vln.

Gtr.

89 * (3) -----, * (4) -----

Fl.

Vln.

Gtr.

94 -----,

Fl.

Vln.

Gtr.

f

99

1. 2.

Fl.

Vln.

Gtr.

* (3) Original

* (4) Original

D. C. a Introducción y Fin

Odalisca

Marcha arabesca

Abelardo Álvarez B.
Edición crítica: Randall Dormond H.

Introducción

Marciale ♩ = 100*

Flauta

The musical score for the flute part of the introduction of 'Odalisca' is written in 2/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff (measures 1-4) begins with a forte (f) dynamic and features a triplet of eighth notes. The second staff (measures 5-10) starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes a repeat sign. The third staff (measures 11-15) continues the melodic line. The fourth staff (measures 16-20) includes an accent (^) over a note. The fifth staff (measures 21-26) continues the melody. The sixth staff (measures 27-32) includes a key signature change to one flat (B-flat) and a repeat sign. The seventh staff (measures 33-36) shows two first endings (1. and 2.). The eighth staff (measures 37-42) continues the melody. The ninth staff (measures 43-46) concludes the introduction with a final melodic phrase.

* El tempo indicado no pertenece al compositor.

Odalisca

49

54

59

64

69 **Trío**

76

84

91

99

1.

2.

p

f

3

3

3

1.

2.

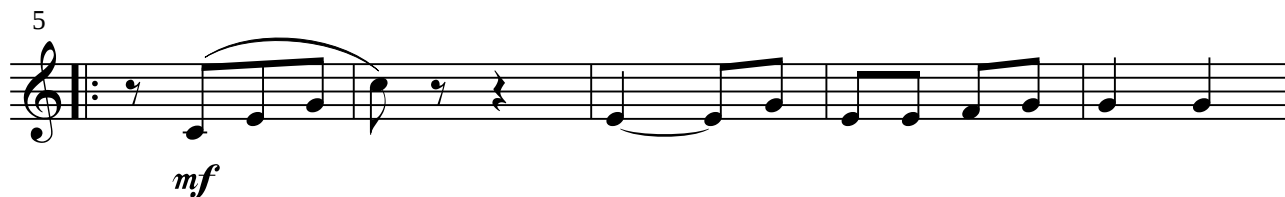
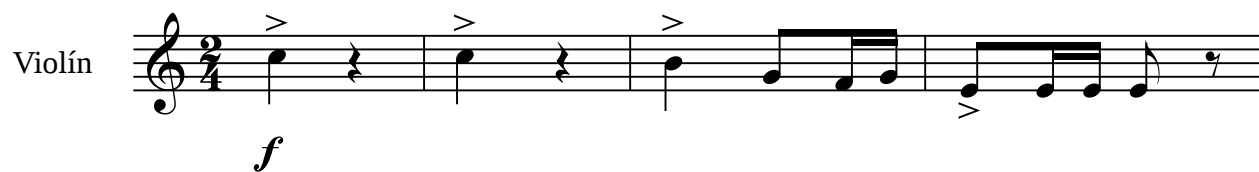
Odalisca

Marcha arabesca

Abelardo Álvarez B.
Edición crítica: Randall Dormond H.

Introducción

Marciale ♩ = 100*



* El tempo indicado no pertenece al compositor.

Odalisca

37



43



49



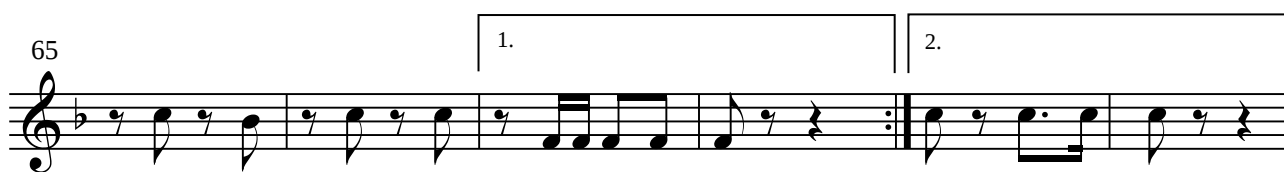
54



59



65



Fin

Odalisca

Trío

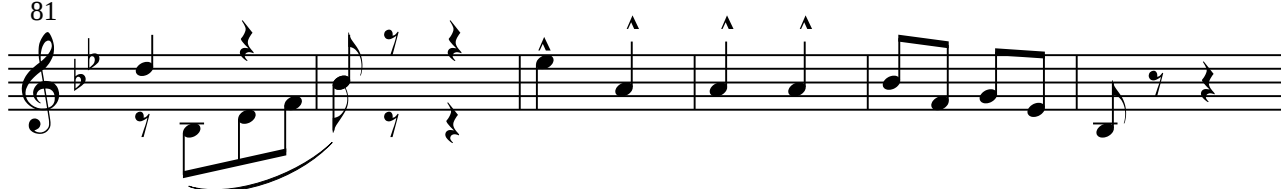
69



75



81



87



93



99



D. C. a Introducción y Fin

Odalisca

Marcha arabesca

Abelardo Álvarez B.
Edición crítica: Randall Dormond H.

Introducción

Marciale ♩ = 100*

Guitarra

5

11

16

22

27

33

1.

2.

* La digitación y el tempo indicados no pertenecen al compositor.

Odalisca

37 ♩I

43

49 ♩I

54

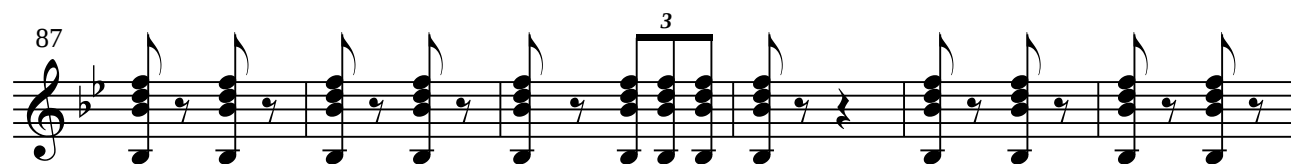
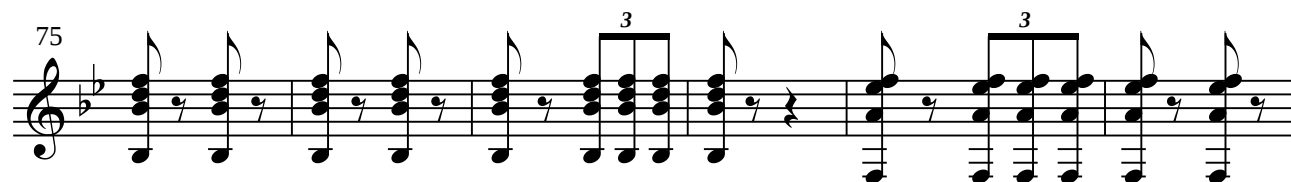
59 ♩III

65

Fin

Odalisca

Trío



D. C. a Introducción y Fin

Flor de mayo

13

19

23

29

Flor de mayo

Vals

35 Vals

p

p

p

43

Sheet music for three staves (Treble, Treble, and Bass clef) in G major (one sharp). The music is in 4/4 time. The first staff (Treble clef) contains a melody with a long note on G4, followed by a half note on A4, and then a series of eighth notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The second staff (Treble clef) contains a melody with a long note on G4, followed by a half note on A4, and then a series of eighth notes: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The third staff (Bass clef) contains a bass line with a long note on G2, followed by a half note on A2, and then a series of eighth notes: B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2. The music is in 4/4 time.

[illegible]

55

ten.

2.

più lento

ten.

ten.

ten.

CIII

3

1

2

CIII

⑤

Flor de mayo

62

1. 2.

poco meno

67

73

79

1. 2.

ten.

ten.

ten.

CII

2 1 4

The musical score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) in a key of one sharp (F#). It consists of four systems of music. The first system (measures 62-66) features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staff, with a first ending (1.) and a second ending (2.). The second system (measures 67-72) continues the melody and bass line. The third system (measures 73-78) also continues the melody and bass line. The fourth system (measures 79-84) features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staff, with a first ending (1.) and a second ending (2.). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Flor de mayo

83

p

p

p

91

p

p

p

99

ten.

ten.

ten.

⑤

107

più lento

poco meno

poco meno

poco meno

⑤

Flor de mayo

115

f

f

ΦII
2

123

f

f

f

131

f

f

f

3 4 1 1 2

139

f

f

f

ritard.

ritard.

ritard.

ΦII

1

1 2

Flor de mayo

147

p

155

f

1. 2.

D. C. al Vals y Coda

D. C. al Vals y Coda

D. C. al Vals y Coda

163 **Coda**

f *accelerando*

cresc.

f

f

f

f *accelerando*

cresc.

f

f

f

f *accelerando*

cresc.

f

f

f

Flor de mayo

Vals
Mayo 1950

Abelardo Álvarez B.
Edición crítica: Randall Dormond H.

Introducción

Andante ♩ = 151**

* Flauta

2

p

9

17

22

ten.

27 *a tempo* *accel.*

31

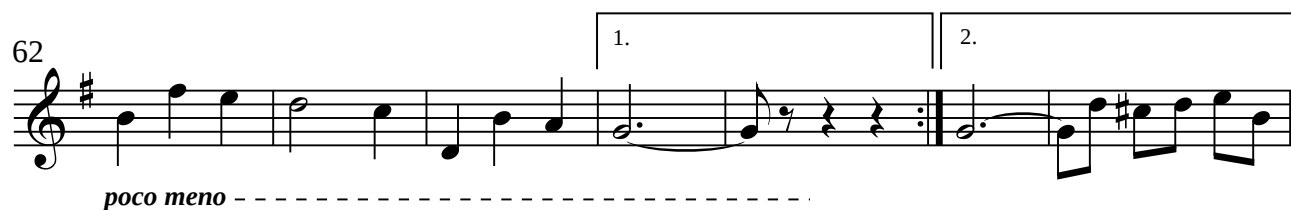
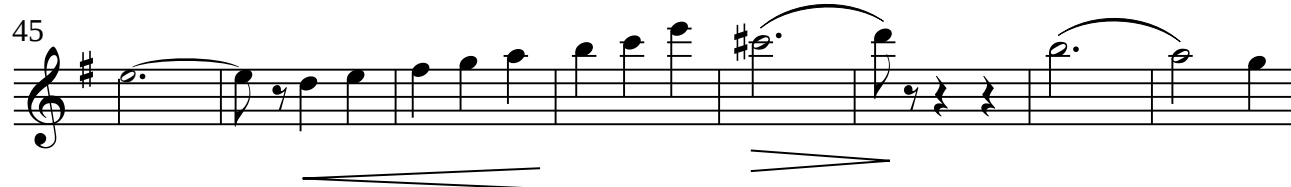
cresc. - - - - -

* En el manuscrito original, la indicación para la parte de flauta es "Voz I".

** El tempo indicado no pertenece al compositor.

Flor de mayo

Vals



Flor de mayo



Flor de mayo

131

f

139

ritard.

147

155

159

2.

D. C. al Vals y Coda

163

f *accelerando* *cresc.*

168

f *f* *f*

Flor de mayo

Vals
Mayo 1950

Abelardo Álvarez B.
Edición crítica: Randall Dormond H.

Introducción

Andante ♩ = 151**

* Violín

pizz. *arco*

p

6

14

21

25 *ten.* *a tempo* *accel.*

30

cresc. - - - - -

* En el manuscrito original, la indicación para la parte de violín es “Voz II”.

** El tempo indicado no pertenece al compositor;.

Flor de mayo

Vals

35

p

Musical staff 35-38: Treble clef, key of D major. Measure 35 starts with a repeat sign. The melody features a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. A slur covers measures 36-38, which contain eighth notes D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, and D4. A piano (*p*) dynamic marking is below measure 35.

39

Musical staff 39-44: Treble clef, key of D major. Measure 39 starts with a repeat sign. The melody consists of quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. A slur covers measures 40-44, which contain half notes D4, E4, F#4, G4, A4, and B4. A crescendo hairpin is below the staff, and a fermata is over measure 40.

45

Musical staff 45-48: Treble clef, key of D major. Measure 45 starts with a repeat sign. The melody consists of quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. A slur covers measures 46-48, which contain eighth notes D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, and D4. A crescendo hairpin is below the staff.

49

Musical staff 49-54: Treble clef, key of D major. Measure 49 starts with a repeat sign. The melody features a half note D4, followed by quarter notes E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. A slur covers measures 50-54, which contain half notes D4, E4, F#4, G4, A4, and B4. A crescendo hairpin is below the staff, and a fermata is over measure 49.

55

Musical staff 55-61: Treble clef, key of D major. Measure 55 starts with a repeat sign. The melody consists of quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. A slur covers measures 56-61, which contain half notes D4, E4, F#4, G4, A4, and B4. A crescendo hairpin is below the staff, and a fermata is over measure 55.

62

Musical staff 62-66: Treble clef, key of D major. Measure 62 starts with a repeat sign. The melody consists of quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. A slur covers measures 63-66, which contain half notes D4, E4, F#4, G4, A4, and B4. A first ending bracket (1.) covers measures 62-65, and a second ending bracket (2.) covers measures 66-66. A *poco meno* marking with a dashed line is below the staff.

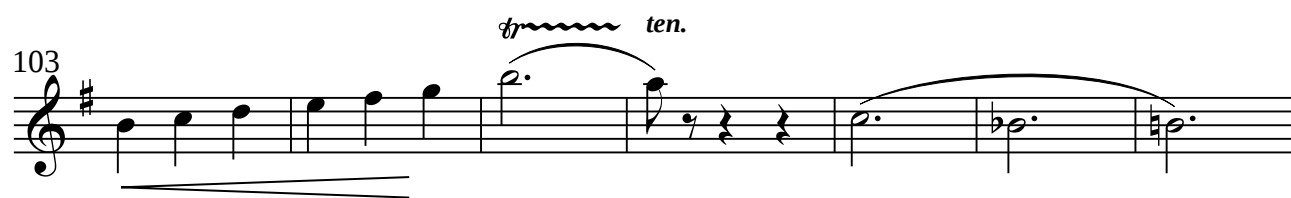
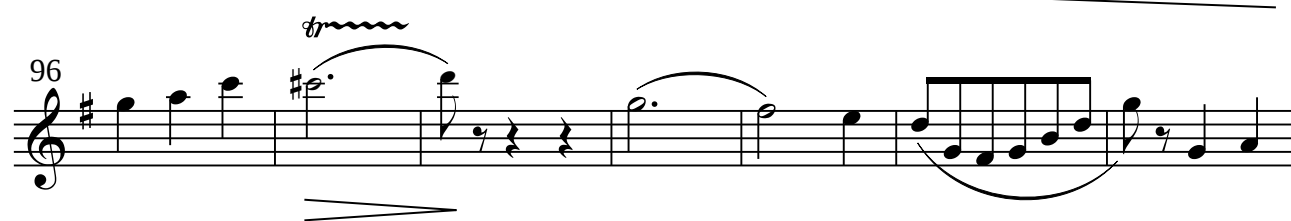
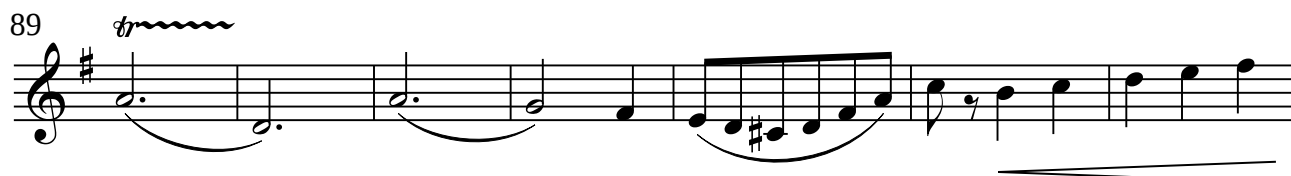
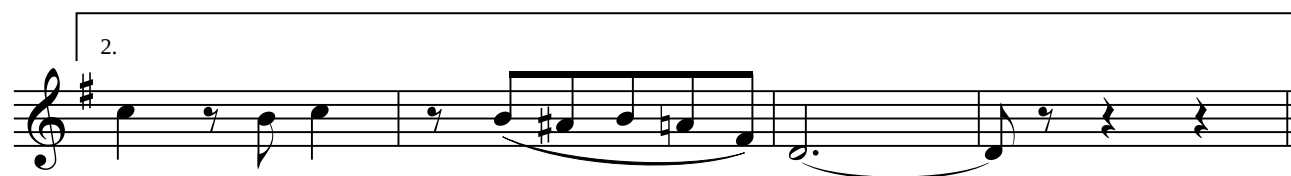
67

Musical staff 67-70: Treble clef, key of D major. Measure 67 starts with a repeat sign. The melody consists of quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. A slur covers measures 68-70, which contain half notes D4, E4, F#4, G4, A4, and B4. A crescendo hairpin is below the staff, and a fermata is over measure 67.

71

Musical staff 71-74: Treble clef, key of D major. Measure 71 starts with a repeat sign. The melody consists of quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and C5. A slur covers measures 72-74, which contain half notes D4, E4, F#4, G4, A4, and B4. A crescendo hairpin is below the staff, and a fermata is over measure 71.

Flor de mayo



Flor de mayo

115



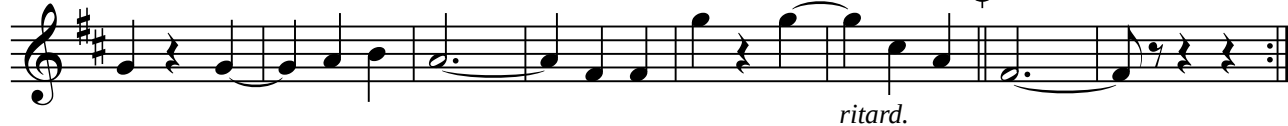
123



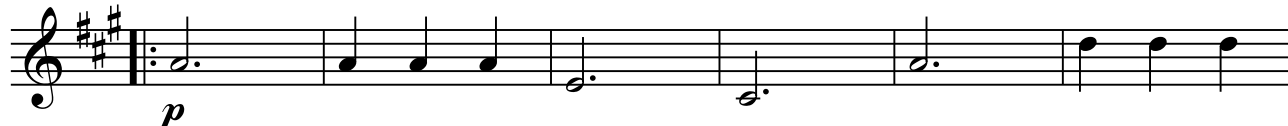
131



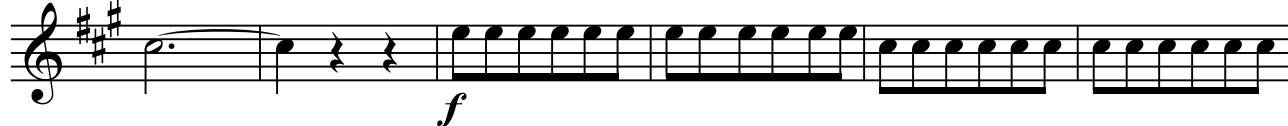
139



147



153



159



163



D. C. al Vals y Coda

Coda



167



Flor de mayo

Vals
Mayo 1950

Abelardo Álvarez B.
Edición crítica: Randall Dormond H.

Introducción

Andante ♩ = 151*

Guitarra

The musical score is written for guitar in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a key signature change from one sharp to two sharps (F#), indicated by a double sharp sign. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 151 beats per minute. The score includes various guitar techniques such as fingerings (e.g., 4, 1, 2, 1, 4, 3, 1, 4, 2, 1, 4), a double bar line with repeat dots, and a trill. The piece concludes with a series of triplets, a 'ten.' (tenuto) marking, and a final 'a tempo' and 'accel.' (accelerando) marking. A double bar line with repeat dots is also present at the end of the piece.

* La digitación y el tempo indicados no pertenecen al compositor.

Flor de mayo

29 

Vals

35 *p*

41

Musical notation for measure 41. The staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and G5. The accompaniment features chords: a triad of G4-B4-D5 under G4, a triad of A4-C5-E5 under A4, a triad of B4-D5-F#5 under B4, and a triad of C5-E5-G5 under C5.

52 

58 *ten.*

poco meno - - - -

63

1. 2.

67

4

1 3

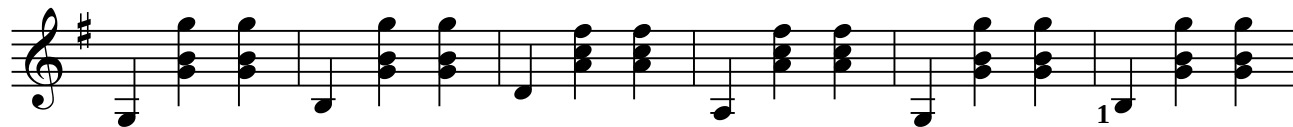
4

2

1

Flor de mayo

73



79



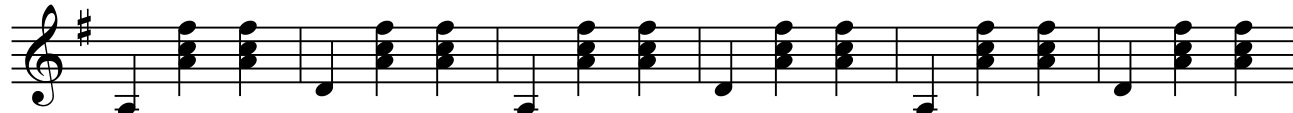
2.



83



90



96



103



109



Flor de mayo

115 CII 2

124

132 3 4 CII

140 CII ritard.

147

153 0 2 3 1 3 1

159 1. 2.

CII Coda D. C. al Vals y Coda

163 accelerando

168

Celajes alajuelenses

Pasillo
1949

Abelardo Álvarez B.
Edición crítica: Randall Dormond H.
Reconstrucción de la parte
de guitarra: Alejandro Jiménez M.

Introducción

Moderato ♩ = 115*

The musical score is for the introduction of 'Celajes alajuelenses'. It is in 3/4 time and marked Moderato with a tempo of 115 beats per minute. The score is arranged for Violín I, Violín II (or Flauta), and Guitarra. The first system (measures 1-4) features a forte (f) dynamic for the violins and a mezzo-piano (mp) dynamic for the guitar. The second system (measures 5-8) continues the melodic development. The third system (measures 9-12) concludes the introduction with a mezzo-piano (mp) dynamic. The guitar part includes specific fingering and fretting instructions, such as '0' for open strings and '1 3 2' for a triplet.

Violín I

Violín II
(o Flauta)

Guitarra

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

f

mp

mp

* El tempo indicado no pertenece al compositor.

Celajes alajuelenses

13

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

CI

1
4
3

2
0

1

17

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

21

1.

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

2.

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

rit.

rit.

rit.

Celajes alajuelenses

25 *a tempo*

Vln. I *f*

Vln. II (o Fl.) *f*

Gtr. *a tempo*

29 *mp*

Vln. I

Vln. II (o Fl.)

Gtr.

33

Vln. I

Vln. II (o Fl.)

Gtr.

37 1.

Vln. I *f rit.*

Vln. II (o Fl.) *f rit.*

Gtr. *rit.*

Celajes alajuelenses

2.

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

41

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

mp

45

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

CI

49

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

Celajes alajuelenses

53

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

57 **Trío**

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

p

p

p

61

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

CII

1 1 4 3

1

65

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

0 3 2

1

Celajes alajuelenses

70

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

p

p

75

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

ten.

ten.

ten.

81

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

86

1. 2.

Vln. I

Vln. II
(o Fl.)

Gtr.

D. C. Introducción hasta Fin

Fin

Celajes alajuelenses

Pasillo
1949

Abelardo Álvarez B.
Edición crítica: Randall Dormond H.
Reconstrucción de la parte
de guitarra: Alejandro Jiménez M.

Introducción

Moderato ♩ = 115*

Violín I

5

9

15

22 1. 2.

a tempo rit.

25 f

29 rit.

34

* El tempo indicado no pertenece al compositor.

Celajes alajuelenses

38 1. 2. *f rit.*

41

Celajes alajuelenses

Pasillo
1949

Abelardo Álvarez B.
Edición crítica: Randall Dormond H.
Reconstrucción de la parte
de guitarra: Alejandro Jiménez M.

Introducción

Moderato ♩ = 115*

Violín II

5

9

14

18

22

1.

2.

a tempo

25

f

29

34

* El tempo indicado no pertenece al compositor.

Celajes alajuelenses

38 1. 2.

41 *f rit.*

46

52

57 *p*

63

69 *p*

75

80 *ten.*

85 1. 2.

The musical score is written for a single melodic line in treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The score is divided into two systems. The first system contains measures 38 to 52. Measure 38 has two first endings. Measure 41 is marked with a forte dynamic and a ritardando. Measure 46 features a crescendo. Measure 52 ends with a key signature change to three sharps (F#, C#, G#). The second system contains measures 57 to 85. Measure 57 is marked with a piano dynamic. Measure 69 is also marked with a piano dynamic. Measure 80 is marked with a tenuto. Measure 85 has two first endings. The score concludes with a double bar line.

Celajes alajuelenses

Pasillo
1949

Abelardo Álvarez B.
Edición crítica: Randall Dormond H.
Reconstrucción de la parte
de guitarra: Alejandro Jiménez M.

Introducción

Moderato ♩ = 115*

Guitarra

The musical score is written for guitar in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 115 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 18, and 22 indicated. The first measure is marked with a '0' and 'mp' (mezzo-piano). The score includes various guitar techniques such as fingerings (1, 2, 3, 4), accidentals (sharps, flats), and a 'rit.' (ritardando) marking at the end. The score is presented in a single system with five staves, each containing a line of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a measure number '5' above it. The third staff has a measure number '9' above it. The fourth staff has a measure number '13' above it and a 'CI' (Coda) marking. The fifth staff has a measure number '18' above it. The sixth staff has a measure number '22' above it and a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'. The score ends with a 'rit.' marking.

* El tempo indicado no pertenece al compositor.

Celajes alajuelenses

a tempo

25

Musical score for measures 25-30. The score is written for a treble clef instrument and a bass clef instrument. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/mood is marked *mp* (mezzo-piano). The score consists of two systems of four measures each. The first system (measures 25-28) features a treble staff with chords and a bass staff with a triplet of eighth notes. The second system (measures 29-30) continues the melody and accompaniment.

30

Example 10 (continued)

34

38

1.

2.

rit.

41

mp

50

Example 10

Celajes alajuelenses

54

57

p

63

CII

68

p

74

80

ten.

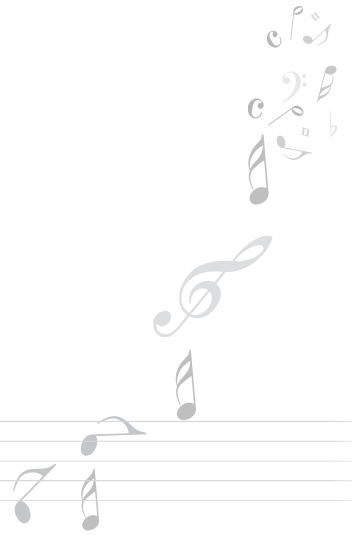
86

1.

2.

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of seven staves of music. The first staff (measures 54-56) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (measures 57-62) begins with a repeat sign and includes a piano (*p*) dynamic marking. The third staff (measures 63-67) is marked 'CII' and includes fingering numbers (1, 4, 3, 0, 3, 2) and a repeat sign. The fourth staff (measures 68-73) continues the melodic and harmonic development, ending with a piano (*p*) dynamic marking. The fifth staff (measures 74-79) includes a 'ten.' (tension) marking. The sixth staff (measures 80-85) continues the piece. The seventh staff (measures 86-90) presents two endings, labeled '1.' and '2.', both concluding with a repeat sign. The score uses various musical notations including notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Bibliografía



- Acevedo, R. y Guevara, A. (2007). *La música tradicional de Guanacaste. Una aproximación escrita*. San José: UCR.
- Alfaro Cascante, E. (2001). *Mi Alajuela de ayer*. Alajuela: Museo Histórico Juan Santamaría.
- Álvarez Berrocal, R. (1920). *Las fuentes iluminadas*. San José: Falcó y Borrásé.
- Carulli, F. (1969). *Método completo de guitarra. Libro 1*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Chacón Pacheco, N. (1985). *Alajuela de ayer*. San José: EDUCA.
- Díaz Arias, D. (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.
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid: AKAL.
- Nettl, B. (1985). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Ocampo Barrantes, M. (2008). *Paisaje y vida cotidiana en la Villa Hermosa de Alajuela. (1782-1821)*. San José: Ministerio de Cultura y Juventud.
- Ocampo Barrantes, M. (2013). *Los orígenes de la población de Alajuela. 1601-1782*. San José: EUNED.
- Picado Soto, F. ("Alarmvoguel") (1966). *Apuntes para la Historia de la Ciudad de Alajuela*. San José: Imprenta Nacional.
- Randel, D. M. (1995). *Diccionario Harvard de la Música*. (5.ª impr.). México: Editorial Diana S. A.
- Sadie, S. (Ed.). (1980). *The New GROVE Dictionary of Music and Musician*. Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Sadie, S. (Ed.). (2000). *Diccionario AKAL/GROVE de la música*. Madrid: Ediciones AKAL.

Sinópoli, A. (1932). *Suplemento al método para guitarra de Aguado Sinópoli*. Buenos Aires: G. Ricordi E. C.

Summerfield, M. J. (1996). *The classical guitar*. United Kingdom: Ashley Mark Publishing Company.

Otras fuentes

Comunicación personal

Alfaro Cascante, Ernesto (1935-). 18 de setiembre de 2013.

Araya García, Guillermo (1937-2014). 7 y 21 de agosto de 2013.

Araya Saborío, Elizabeth (1935-). 9 y 16 de octubre de 2013.

Corella González, Mario (1926-2017). 6 de noviembre de 2013.

Lizano Porras, Fernando (1922-2009). 6 de octubre de 2000.

Molina Alfaro, José Pablo (1942-). 4 de setiembre de 2013.

Rodríguez Chacón, María Teresa (1916-). 20 de noviembre de 2013.

Sánchez Solano, Rodrigo (1941-). 23 de setiembre de 2015.

Ugalde Álvarez, Carlos (1925-). 30 de octubre de 2013.

Índice de figuras

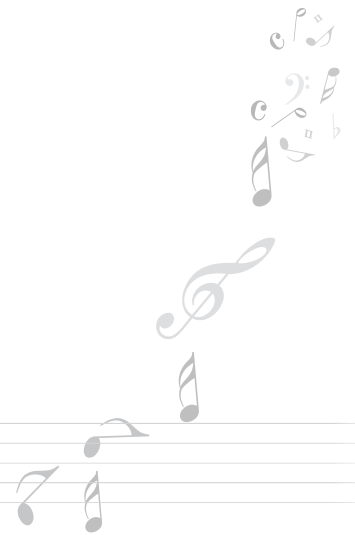
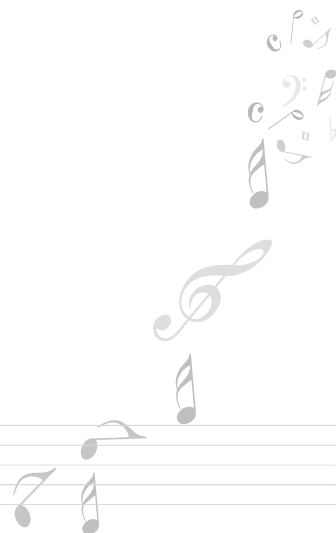


Figura 1. Abelardo Álvarez Berrocal	7
Figura 2. Magdaleno Álvarez Murillo	7
Figura 3. Benigna Berrocal Carmona	8
Figura 4. Zoraida Álvarez Berrocal	8
Figura 5. Rigoberto Álvarez Berrocal	9
Figura 6. Programa para concierto	10
Figura 7. Programa para concierto	10
Figura 8. Trozo de caja de detergente para escritura	14
Figura 9. Escritura sobre reverso de caja de detergente	15
Figura 10. <i>Bodas campestres</i>	34
Figura 11. <i>El regimiento de rojos</i>	37
Figura 12. <i>La pandereta</i>	39
Figura 13. <i>Hojas secas</i>	42
Figura 14a, b y c. <i>Ondino</i>	46-48
Figura 15a, b y c. <i>Odalisca</i>	51-53
Figura 16a, b, c, d y e. <i>Flor de mayo</i>	56-60
Figura 17a, b, c y d. <i>Celajes alajuelenses</i>	62-65

Acerca del autor



Randall Dormond Herrera es licenciado en Música con énfasis en Guitarra y máster en Artes con énfasis en Artes Musicales por la Universidad de Costa Rica, ambos obtenidos con la máxima distinción que se otorga.

Ha actuado 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 cuyas intituladas *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.

Además de su trabajo como intérprete, ha llevado a cabo una intensa labor de investigación sobre los antecedentes de la guitarra en Costa Rica, como una parte importante en su quehacer académico y de allí han surgido otras de sus publicaciones: *La Guitarra en Costa Rica (1800-1940)* y *Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez. Edición crítica de obras escogidas*, ambas con el sello de la Editorial de la Universidad de Costa Rica. Otros trabajos suyos son *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 Música de Occidente (Sede de Occidente) de la Universidad de Costa Rica. Asimismo, es miembro de la Guitar Foundation of America (GFA).

Contacto: 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



La guitarra ha tenido un largo proceso de arraigo en Costa Rica. Su sonido cautivó a los costarricenses desde antes del siglo XIX y fue en la primera mitad del siglo XX, cuando Abelardo (Lalo) Álvarez Berrocal escuchó su encantador tañido y decidió dedicarle su vida como creador musical a este instrumento.

Zapatero y músico autodidacta nacido en la provincia de Alajuela, compuso obras originales para guitarra solista y otros formatos instrumentales. Asimismo, produjo para este instrumento arreglos de obras de otros compositores, las cuales fueron ejecutadas por él mismo en audiciones privadas.

De acuerdo con lo que se conoce hasta el momento sobre intérpretes y compositores de música para guitarra en Costa Rica, las obras de Abelardo Álvarez son las primeras escritas para ese instrumento y con ellas mostró un amplio dominio a quienes presenciaron sus ejecuciones, de ahí su valor para el patrimonio musical costarricense y para el repertorio universal de la guitarra.

Con este II volumen de las obras de Abelardo Álvarez Berrocal, se completa la edición crítica de la totalidad de sus obras originales para guitarra, como un importante aporte de la Universidad de Costa Rica para preservar y difundir la memoria musical costarricense.



FA

Facultad de
Artes

EAM

Escuela de
Artes Musicales



Patrimonio
Musical Costarricense