



**Universidad de Costa Rica
Facultad de Bellas Artes
Escuela de Artes Musicales
Presenta**

Extractos orquestales de música sinfónica costarricense para violín

Memoria de Recital Didáctico para optar por el título de Licenciatura en
Música con énfasis en la Enseñanza del Violín

A cargo de:

Azeneth Loáisiga Alvarado

Noviembre, 2016

Profesor tutor:

M.M. Erasmo Solerti Aguilar

Validación del texto:

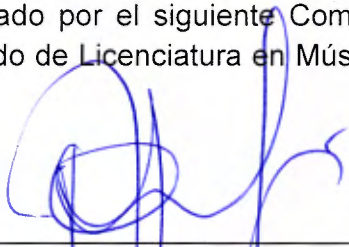
M. A. Ekaterina Chatski

M.Sc. Tania Vicente León

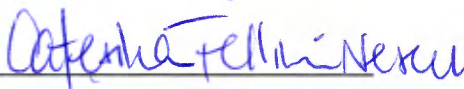
Revisión filológica:

Lic. Ana Cecilia Alvarado Picado

Este trabajo final fue aceptado por el siguiente Comité Evaluador, como requisito parcial para optar por el grado de Licenciatura en Música con énfasis en Enseñanza del Violín.



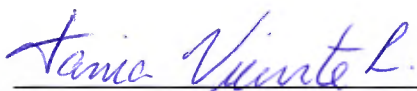
Dra. Orquídea Guandique Araniva
Representación de Dirección Escuela de Artes Musicales



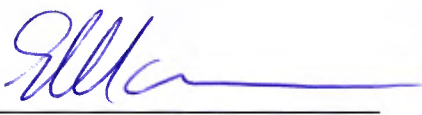
Lic. Caterina Tellini Neveu
Representación de Coordinación de Sección de Cuerdas



M.M. Erasmo Solerti Aguilar
Tutor



M.Sc. Tania Vicente León
Lectora



M.A. Ekaterina Chatski
Lectora



Azeneth Loáisiga Alvarado
Estudiante

Este trabajo final fue aceptado por el siguiente Comité Evaluador, como requisito parcial para optar por el grado de Licenciatura en Música con énfasis en Enseñanza del Violín.

Dra. Orquídea Guandique Araniva
Representación de Dirección Escuela de Artes Musicales

Lic. Caterina Tellini Neveu
Representación de Coordinación de Sección de Cuerdas

M.M. Erasmo Solerti Aguilar
Tutor

M.Sc. Tania Vicente León
Lectora

M.A. Ekaterina Chatski
Lectora

Azeneth Loáisiga Alvarado
Estudiante

Dedicatoria

A la memoria de Valeria Cortés Solano
y a sus padres Noé y Yesenia

Agradecimientos

- A Dios, por las oportunidades y retos que me hacen crecer.
- A mis padres Eugenia y José Antonio, a mi hermana Tahnee y mi compañero Allan, por el apoyo incondicional a lo largo de mi vida.
- A mi profesor Erasmo, por la paciencia y la lucha constante conmigo en este proceso.
- A los profesores y compañeros de carrera por las experiencias compartidas, en especial a mis compañeros Zsolt y Valeria (q.d.D.g.) por su colaboración en las prácticas.
- A las profesoras Tania Vicente y Ekateria Chatski por las enseñanzas y los conocimientos compartidos con mi persona para realizar este proyecto.
- A la profesora Lilliana Chacón por la motivación para culminar este proceso.

Contenido

Introducción	7
Justificación	11
Sobre los extractos.....	14
Marvin Camacho: Poema sinfónico “De la sabiduría del Rey Salomón”	15
Ficha técnica: Violín I, c. 22 – 25 / c. 39 – 57 / Violín II, c. 19 – 25	16
Forma de estudio sugerida.....	19
Alejandro Cardona: Son de los condenados.....	21
Ficha técnica: Violín I, c. 91 – 162	22
Forma de estudio sugerida.....	24
Carlos José Castro: El canto ahogado: Capricho y fuga para orquesta sinfónica.....	25
Ficha técnica: Violín I, c. 29 – 1 compás antes letra G / Letra L – c. 142.....	27
Forma de estudio sugerida.....	30
Julio Fonseca: Gran fantasía sinfónica sobre motivos folklóricos	32
Ficha técnica: Violín I, c. 139 – 158 / 164 – 175 (solo) / 293 – 331 / 418 – 455 (solo) / Violín II, c. 333 – 348.....	34
Forma de estudio sugerida.....	39
Benjamín Gutiérrez: Concierto para clarinete y Concierto para violín	43
Concierto para clarinete	43
Ficha técnica: Violín I, c. 5 – 7 / 22 – 27	44
Forma de estudio sugerida.....	46
Concierto para violín	47
Ficha técnica: Violín I, 1er movimiento: c. 6 – No. 2 de ensayo (no se incluye) / c. 7 del No. 3 de ensayo – No. 4 de ensayo (incluido) / 3er movimiento: 3 compases antes No. 30 de ensayo – 11 compases antes del fin)	48
Forma de estudio sugerida.....	51
Carlos Guzmán: Inspiraciones costarricenses	53
Ficha técnica: Violín I, c. 140 – 180 / 371 – 395 / Violín II, c. 182 – 213 / 253 – 279	53
Forma de estudio sugerida.....	56
Eddie Mora: Caminos de piedra.....	58
Ficha técnica: Violín I, c. 35 – 61 / 122 – 130 / 90 – 99 (solo) / Violín II, c. 77 – 91 / 202 – 215.....	59
Forma de estudio sugerida.....	64
Conclusión.....	67
Bibliografía.....	69

Introducción

La presente memoria parte del contexto musical vivido por la autora. Violinista egresada de la Universidad de Costa Rica como licenciada en ejecución en el 2014, profesora de violín en instituciones estatales (Ministerio de Educación Pública y Sistema Nacional de Educación Musical) y miembro de las Orquestas Sinfónicas de Heredia (desde el 2009 a la fecha) y de la Universidad de Costa Rica (desde el año 2011 hasta la actualidad). Tomar en cuenta que al pertenecer desde hace casi 8 años a la Orquesta Sinfónica de Heredia, se ha visto envuelta por la música latinoamericana y costarricense. Por este contacto directo, ha tenido la necesidad de dar a exponer la música costarricense por medio de este trabajo, en especial el análisis de las partituras de violín dentro de la música sinfónica costarricense.

En los últimos años, ha surgido en Costa Rica un auge de composiciones sinfónicas costarricenses, como resultado no sólo de la expresión artística musical, sino también de la necesidad por desarrollar el potencial nacional en el nivel de creación musical. Esto ha provocado el interés por voltear la mirada hacia otros nuevos repertorios que no sean solo el repertorio sinfónico centroeuropeo, interpretado ya desde hace varias décadas en el país.

Se debe resaltar que, el hecho de que los músicos costarricenses empiecen a crear música propia desde mitades del siglo anterior, no es una situación aislada – esta exposición corresponde a una contextualización; sin embargo, no se pretende desarrollar el tema. Al tomar en cuenta a Nelson Maldonado-Torres, la cultura latinoamericana comenzó un proceso descolonizador (entiéndase por descolonización “la recuperación y afirmación radical de la humanidad de sujetos a

quienes se les ha negado su humanidad sistemáticamente” (2005, pág. 5)) desde la Segunda Guerra Mundial, donde luego de observar que:

“el mito de una Europa superior a todas las otras regiones del mundo recibe otro golpe fuerte en su contra y queda deslegitimada tanto como fuente de valores como de conocimiento. (...) La crisis de legitimidad de Europa lleva consigo una crisis en la conciencia del colonizado. La crisis, la ruptura, y el estar en más de un lugar al mismo tiempo caracteriza de por sí la conciencia del colonizado. Esto se remite al desarraigo violento de su universo de sentido autóctono y a la imposición de otro. El mito de una Europa superior capaz de ofrecer el don de la capacidad para el desarrollo y el control racional de la sociedad funciona para aminorar la desorientación e incrementar la dependencia del sujeto fragmentado por la colonización. (...) La Segunda Guerra Mundial combinada con las presiones de movimientos y de pensamientos descoloniales, trae consigo la caída de ese fundamento y la introducción a una situación donde todo entra en cuestión y no hay claves hechas de antemano que dictaminen el camino por seguir en el futuro” (2005, pág. 10).

Cuando filósofos americanos como Augusto Salazar Bondy (1925 – 1974), Leopoldo Sea (1912 – 2004) y Enrique Dussel (1934 –) viajan a Europa para realizar sus estudios académicos, notan que “lo latinoamericano no es simplemente una extensión de Europa” (Mandonado-Torres, 2005, pág. 12) y buscan crear la descolonización de la región. Luego de la Segunda Guerra Mundial y con la entrada de la Guerra Fría, el pueblo latinoamericano crea una visión crítica sobre la colonización cultural que se vive en la región y además de tener capacidad de

elección (por ejemplo, el caso de la lucha de poder entre las corrientes del capitalismo y el comunismo), la música no escapa a esta situación en Latinoamérica; al contrario, surgen ideales compositivos de rescatar lo autóctono y de ir poco a poco descolonizándose de lo europeo, lo antes visto como “superior e inalcanzable” (Mandonado-Torres, 2005, pág. 12).

En este caso particular, el repertorio orquestal de compositores costarricenses se ha extendido desde la segunda mitad del siglo XX, gracias a la profesionalización del campo musical con la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Conservatorio de Música de la Universidad de Costa Rica en la década de 1940, además de la profesionalización en el exterior de músicos costarricenses. Asimismo, se da el surgimiento de nuevas personalidades musicales que se han dedicado a componer para orquesta sinfónica y que, poco a poco, han desarrollado un espacio de interés y apreciación del repertorio costarricense por parte del público. Sin dejar de tomar en cuenta la formación de la Dirección General de Artes y Letras (1963), el Ministerio de Cultura y Juventud (1970), la designación de la Orquesta Sinfónica Nacional a este ministerio (incluyendo reformas como el despido de nacionales que no cumplían las expectativas y la integración de extranjeros profesionales que ejecutaran en la orquesta) y la creación del proyecto educativo “Orquesta Sinfónica Juvenil”, donde los miembros de la nueva Orquesta Sinfónica Nacional fungen como docentes hasta la actualidad (Vargas Cullell, 2012, págs. 35 - 36).

En el momento en que una nueva obra sinfónica se inserta dentro de la programación de una orquesta, tanto los directores como los intérpretes, deben enfrentarse a una pieza que, posiblemente, nunca hayan escuchado. Por lo tanto, el

tema de interés que se focaliza en este trabajo es, precisamente, cubrir las necesidades que los ejecutantes de cuerda (específicamente de violín), buscan desarrollar en la interpretación de estas nuevas obras sinfónicas, dentro de las demandas técnicas.

Justificación

Este trabajo tiene el propósito de dar a conocer extractos de violín de algunas de las obras sinfónicas costarricenses a la población costarricense, especialmente a los músicos ejecutantes del violín, mediante el estudio de sus problemáticas técnicas.

Recordar que los extractos orquestales, como afirman Peters y Schott, “son aquellos pasajes que se pretende que un músico domine antes de ser aceptado en una orquesta” (1994), por lo que - generalmente - se solicita al intérprete que los ejecute en la audición para ser miembro de una agrupación de este tipo.

Si bien existen recopilaciones de extractos orquestales no sólo para violín, sino para todos los instrumentos de una orquesta sinfónica, en Costa Rica no hay una recopilación de extractos orquestales de música costarricense en ningún instrumento, según una extensa revisión bibliográfica que se realizó en las bibliotecas del país.

Desde que un estudiante comienza sus estudios musicales en Costa Rica, el aprendizaje se da a través de la fórmula del conservatorio europeo, enfocado en reconocer y poder interpretar obras sinfónicas, solistas y de ensamble de los más grandes compositores centroeuropeos. Es por este motivo que las recopilaciones de extractos orquestales existentes en el país, son creadas y editadas en el extranjero especialmente en Europa y Estados Unidos, y contienen repertorio mayormente centroeuropeo, pero ninguno de los volúmenes consultados contiene extractos de música, ni costarricense, ni latinoamericana, en ningún instrumento.

Posiblemente, la poca presencia de repertorio costarricense dentro de los programas de enseñanza del instrumento¹ hace que las obras nacionales sean ignoradas desde un principio por los estudiantes; en otras palabras, no se piensa en la posibilidad de interpretar música propia de los compositores costarricenses (que muy posiblemente desconocen), por lo que en un futuro profesional podrían sentirse desconcertados ante un nuevo reto. No obstante, el país tiene actualmente varios ensambles sinfónicos con tendencias a aproximarse a este repertorio.

La Orquesta Sinfónica de Heredia (OSH), en los últimos 7 años, se ha dedicado a priorizar la música costarricense y latinoamericana, según una revisión a los programas de mano del ensamble del 2009 a la fecha. Esto la convierte en pionera del apoyo al compositor sinfónico del país, incluso, desde el 2012 ha grabado discos compactos exclusivos de música de la región y se busca que dicho repertorio, sea accesible a la población costarricense.

Por su parte, la Orquesta Sinfónica Nacional, posterior a la OSH, ha ido apoyando en mayor medida al compositor nacional en los últimos 4 años, con la inclusión de repertorio sinfónico costarricense en sus programas; además, ha grabado 4 discos compactos con música sinfónica exclusivamente costarricense.

Al presentar estos dos casos, se expone una mayor presencia de la música sinfónica nacional en los conciertos de los ensambles sinfónicos costarricenses con

¹ Se revisaron los programas de estudio de violín en las siguientes instituciones: Escuela de Artes Musicales (EAM) de la Universidad de Costa Rica, programa preuniversitario de la Escuela de Música de la Universidad Nacional (UNA), Centro Nacional de la Música (CNM), Sistema Nacional de Educación Nacional (SiNEM) y Escuelas Municipales de Música de Paraíso, Alvarado, Cartago y La Unión. De estas, ni la UNA, ni el SiNEM ni las Escuelas Municipales de Música de Alvarado y Cartago tienen aún un programa de violín establecido. En los programas consultados de las demás instituciones (EAM, CNM y Escuelas Municipales de Música de La Unión y Paraíso) aparece, en algunos niveles, la propuesta de interpretar al menos una obra costarricense o latinoamericana.

respecto a la década anterior, así como en los discos compactos que logran llegar al público que, posiblemente, no tenga los medios para asistir a estos conciertos.

¿Por qué no usar las obras sinfónicas costarricenses ya existentes dentro de la pedagogía del instrumento y de la práctica orquestal estudiantil en Costa Rica? De todos modos, a eso se van a enfrentar tarde o temprano. Es de suma importancia el hecho de que los jóvenes vayan conociendo lo que hacen los compositores y saber cómo resolver los conflictos técnicos interpretativos a los que se enfrentarán.

Con este trabajo apenas se dará a conocer una pequeña muestra del contenido de las obras orquestales costarricenses, con la finalidad de instar a las instituciones de enseñanza musical a que estas sean incluidas dentro de los programas de estudio. La finalidad es abrirles un espacio dentro de la práctica, no sólo pedagógica sino interpretativa de los nuevos y existentes profesionales en Costa Rica, en la ejecución del violín.

Sobre los extractos

Los extractos escogidos son resultado de una revisión bibliográfica de programas de mano de los conciertos de las orquestas sinfónicas profesionales del país, tanto en el archivo del Teatro Nacional como en las diferentes referencias que poseen las orquestas sinfónicas profesionales del país, ya sea, tanto en físico, como en sus páginas web y redes sociales. Esta revisión se realizó con la finalidad de corroborar cuáles han sido los compositores más interpretados en los últimos 10 años.

Una vez seleccionados los compositores, se buscaron las partituras separadas de primer y segundo violín de sus obras más representativas en las bibliotecas orquestales de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Costa Rica, y de la Orquesta Sinfónica de Heredia, bibliotecas donde la accesibilidad a las partituras es mayor para los músicos ejecutantes.

Las obras escogidas son aquellas que requieren una demanda técnica del instrumento apropiada, incluso para quienes están aún en el proceso de profesionalización, por lo que se considera accesible al estudio de su interpretación; por lo tanto, los extractos seleccionados contienen los pasajes técnicos e interpretativos más demandantes para el ejecutante.

A continuación se presentarán los extractos mencionados, cada uno con una breve introducción sobre las características de la obra y sus fichas técnicas. Se aclara que el extracto viene acompañado de una propuesta de forma de estudio con indicaciones a mano, la cual no es definitiva y puede ser modificada por el intérprete.

El orden de los extractos corresponde al orden alfabético del apellido de cada compositor.

Marvin Camacho: Poema sinfónico “De la sabiduría del Rey Salomón”

Camacho tiene un estilo de composición que hace que el ejecutante siempre perciba su estilo musical, no importa la instrumentación que se utilice. Los elementos compositivos gráficos (no musicales) están frecuentemente presentes en sus obras:

- Medidas en segundos para indicar la prolongación de un compás.
- Indicaciones al cantante, o al cantante y los instrumentistas para usar el lenguaje hablado, inclusive en canon.
- La solicitud de improvisación sobre notas dadas. (Chatski, 2012, pág. 227)

En cuanto al uso de la armonía, sus obras se basan en el uso de intervalos de cuartas y quintas paralelas, casi en forma de ostinato. “Esta base imprime en su obra un sello personal que lo acompaña fielmente” (Chatski, 2012, pág. 238). Además, el uso de escalas cromáticas en sus obras es recurrente.

La obra de Camacho escogida como extracto, se titula “Poema sinfónico: De la sabiduría del Rey Salomón”. Obra comisionada por la Orquesta Sinfónica de Heredia para su II Concierto de Temporada del año 2013. El programa de mano de dicho concierto indica que “es un poema sinfónico en un solo movimiento, (...). El compositor escribe la obra haciendo alusión a la figura del Rey Salomón y su consabida sabiduría bíblica, para ello, marca claramente dos momentos establecidos (...): 1- Reflexión de Salomón. 2- Procesional del templo.” (pág. 5)

El audio de esta obra se puede encontrar en el disco “Tiempos” de la Orquesta Sinfónica de Heredia.

Ficha técnica: Violín I, c. 22 – 25 / c. 39 – 57 / Violín II, c. 19 – 25

Tanto en la sección de primeros como de segundos violines, se utilizan las escalas cromáticas (indicación de tempo: $\text{♩}=100$), con la diferencia de que en la partitura de segundos violines se queda en los intervalos de la primera posición, mientras los primeros continúan en los intervalos que comprende la tercera posición. La propuesta que se daría con respecto a la digitación es personal de cada ejecutante, y se recomienda que estén basadas en las digitaciones de las escalas cromáticas de los métodos de escalas de Carl Flesch, Ivan Galamian, entre otros. En este caso se utiliza la digitación de Flesch.

En la sección de primeros violines, entre los compases 40 y 49 (indicación de tempo: $\text{♩}=50$), el compositor busca que los intérpretes toquen la nota más aguda (flecha hacia arriba) y grave posible (flecha hacia abajo). En el caso de la nota más grave, el violín llega hasta un Sol 4 (cuerda al aire), por lo que se tocaría esa nota o, buscando que no suenen todos los violines iguales, tocar una nota muy cercana a la cuerda al aire con el primer dedo (puede ser entre el La bemol y el Sol al aire). Antes de esta nota grave hay un *glissando* por lo que hay que buscar que este empiece desde lo más agudo posible, de cuerda Sol, para que se escuche claro.

Con respecto a la nota más aguda tanto con *pizzicato* como con arco, hay dos propuestas: tocar las cuerdas detrás del puente (preferiblemente cuerda Mi) o pisar en el tasto o diapasón la nota más alta posible en cuerda Mi.

Marvin Camacho: Poema sinfónico “De la sabiduría del Rey Salomón”

Violín I, c. 22 – 25

Musical score for Violin I, measures 16-25. The score is in 2/4 time. Measure 16 starts with a sixteenth rest followed by a sixteenth note G4. Measures 17-19 feature a sixteenth-note scale: G4-A4-B4-C5 (measures 17-18) and C5-B4-A4-G4 (measure 19). Measure 20 continues the scale: F4-E4-D4-C4. Measure 21 features a sixteenth-note scale: C4-B3-A3-G3. Measure 22 features a sixteenth-note scale: F3-E3-D3-C3. Measure 23 features a sixteenth-note scale: B2-A2-G2. Measure 24 features a sixteenth-note scale: F2-E2-D2. Measure 25 features a sixteenth-note scale: C2-B1-A1-G1. Dynamics include *f* and *ff*. Performance markings include *V* (Violin), *f*, and *ff*.

Violín I, c. 39 - 57

Musical score for Violin I, measures 37-57. The score is in 2/4 time. Measure 37 features a quarter note G4. Measure 38 features a quarter note G4. Measure 39 features a quarter note G4. Measure 40 features a quarter note G4. Measure 41 features a quarter note G4. Measure 42 features a quarter note G4. Measure 43 features a quarter note G4. Measure 44 features a quarter note G4. Measure 45 features a quarter note G4. Measure 46 features a quarter note G4. Measure 47 features a quarter note G4. Measure 48 features a quarter note G4. Measure 49 features a quarter note G4. Measure 50 features a quarter note G4. Measure 51 features a quarter note G4. Measure 52 features a quarter note G4. Measure 53 features a quarter note G4. Measure 54 features a quarter note G4. Measure 55 features a quarter note G4. Measure 56 features a quarter note G4. Measure 57 features a quarter note G4. Dynamics include *mf*, *mp*, *p*, *f*, and *p*. Performance markings include *V* (Violin), *Con legno*, *Pizz.*, *Arco*, *gliss*, *cresc.*, *f*, *p*, *V*, *V*, *V*, and *4*.

Marvin Camacho: Poema sinfónico “De la sabiduría del Rey Salomón”

Violín II, c. 19 – 25

The image shows a musical score for Violin II, measures 19 through 25. The score is written on two staves in treble clef. The key signature has one sharp (F#).
Measure 19: Starts with a piano dynamic (p) and a crescendo (cresc.) marking. The melody consists of eighth notes.
Measure 20: Continues the eighth-note pattern, marked mezzo-forte (mf).
Measure 21: Continues the eighth-note pattern, marked mezzo-forte (mf).
Measure 22: Continues the eighth-note pattern, marked mezzo-forte (mf).
Measure 23: Starts with a forte dynamic (f) and a piano (p) marking. The melody consists of eighth notes.
Measure 24: Continues the eighth-note pattern, marked fortissimo (ff).
Measure 25: Continues the eighth-note pattern, marked fortissimo (ff).
The score includes various performance markings: piano (p), crescendo (cresc.), mezzo-forte (mf), forte (f), and fortissimo (ff). There are also dynamic hairpins and accents (V) over some notes.

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Marvin Camacho: Poema sinfónico "De la sabiduría del Rey Salomón"

Violín I, c. 22 – 25

16 6 [1 2 3 4 0 1 2 -1 2 3 -1 2 3 -1 2 3 4 b 3 2 b 1 -3 2 b 1 3]
f
ff

Violín I, c. 39 - 57

37 7
Con legno mf mp
Arco p
gliss Nota más grave
cresc. f divisi 3 3 3
Detrás del puente
Opciones: Nota más aguda posible en el diapasón
Pizz.
4

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Marvin Camacho: Poema sinfónico “De la sabiduría del Rey Salomón”

Violín II, c. 19 – 25

The image shows a musical score for Violin II, measures 19 through 25. The score is written on two staves in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The first staff (measures 19-22) begins with a piano dynamic (p) and a crescendo (cresc.) marking. It features a melodic line with various fingerings (e.g., 4 0 1 2 1, 4 0, 1 2 -1, 2 1 -2, 4) and a mezzo-forte (mf) dynamic. The second staff (measures 23-25) starts with a forte (f) dynamic and includes a fortissimo (ff) dynamic. It contains a melodic line with fingerings (e.g., 4 0 1 2 -1, b, b2 1 b2, 4, 4 0, 2, -1) and a fermata over the final measure. The score includes various performance markings such as accents (V) and dynamic changes.

Alejandro Cardona: “Son de los condenados”

Según Ekaterina Chatski, el estilo musical de Alejandro Cardona se define por su gusto a la música popular mesoamericana y caribeña, mezclado con su conocimiento de la música tradicional europea (2012, pág. 180). Lo que caracteriza las obras de este compositor, es la mezcla rítmica que contiene, junto con los constantes cambios de métrica, para hacer sentir esa rítmica latinoamericana al público que escucha sus obras.

La obra escogida se titula “Son de los condenados”. Según la página web del compositor, la obra se creó en el año 1986, y contiene la siguiente descripción:

“Son de los condenados” es una obra claramente ubicada dentro de un lenguaje derivado del son cubano y del mambo. La pieza consiste en una serie de procesos acumulativos que conducen a momentos climáticos, cada vez más intensificados. Destacan los solos para percusión latina, trompeta y trombón. El título hace referencia a la siguiente cita de Frantz Fanon (Los condenados de la tierra): “Cada generación, dentro de una relativa opacidad, tiene que descubrir su misión, cumplirla o traicionarla. (...) Nuestra misión histórica, (...) es ordenar todas las rebeldías, todos los actos desesperados, todas las tentativas abortadas o ahogadas en sangre.” (2012)

Ficha técnica: Violín I, c. 91 – 162

Este extracto orquestal se caracteriza por contener ritmos afrocaribeños y técnicas extendidas, como armónicos, *glissandos* y *col legno* sobre el tiracuerdas o cola de pato

La indicación de *tempo* dada al principio de la obra es: “Preciso, guapachoso, ♩=176”, es decir, bastante rápida. A la hora de estudiar dicho extracto, el tempo de las semicorcheas nunca cambia, es decir, la métrica solamente define cómo se cuenta el compás sin modificar la velocidad del ritmo. Por esto se sugiere que al estudiar este extracto se debe utilizar el metrónomo, si es posible en pulso de semicorchea dados los compases impares con este ritmo como base (en pulso de corchea puede ser confuso), ya que los ritmos hacen alusión a la cultura afrocaribeña y se debe ser muy preciso a la hora de interpretar a Cardona tanto en esta obra como en sus demás creaciones musicales.

Alejandro Cardona: Son de los condenados

Violín I, c. 91 – 162

arco
f *pfff* *fff*

fff *ff*

ff *mp* *f* *mp* *f* *mp*
CORO arco pizz V

f *mp* *f* *mp* *f* *ff*
CORO arco pizz V

col legno bat.
sobre el arco
mp

f
CORO arco pizz

ff *mf*
CORO arco pizz
col legno bat.
sobre el arco

156

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Alejandro Cardona: Son de los condenados

Violín I, c. 91 – 162

Musical notation for measures 91-96. Includes markings: arco, *f*, *piúf*, (Spiccato), *ff*, and a first ending bracket labeled (1).

Musical notation for measures 97-102. Includes markings: *ff*, and second, third, and fourth ending brackets labeled (2), (3), and (4).

Musical notation for measures 103-113. Includes markings: *ff*, *mp*, *f*, *mp*, *mp*, *mp*. Includes annotations: *divisi*, *(punta)*, *CORO arco pizz*, and *opcional*.

Musical notation for measures 114-124. Includes markings: *f*, *mp*, *f*, *mp*, *f*, *mp*, *ff*. Includes annotation: *CORO arco pizz*.

Musical notation for measures 125-135. Includes markings: *mp*. Includes annotations: *col legno ind. sobre el fincuerdas* and *(cola de pato)*.

Musical notation for measures 136-145. Includes markings: *f*. Includes annotation: *CORO arco pizz*.

Musical notation for measures 146-155. Includes markings: *ff*, *mf*. Includes annotations: *CORO arco pizz* and *Gliss. hacia cualquier nota inferior col legno bat. sobre el fincuerdas*.

Musical notation for measures 156-162. Includes a large closing bracket at the end of the piece.

Carlos José Castro: El canto ahogado: Capricho y fuga para orquesta sinfónica

Antes de conocer el extracto de esta obra, se debe saber a qué enfrentarse, compositivamente, al interpretar las obras de Carlos José Castro. La tendencia de composición de Castro se destaca por el uso de los siguientes recursos:

- Utilización de armonías cuartales.
- Textura compuesta por acordes como la base de una atmósfera sonora de la pieza.
- Formación de melodías a partir de material acórdico.
- Inclinación hacia elementos mínimos al construir la obra.
- Repetición de elementos musicales como recurso para el desarrollo de la composición.
- Alternación de varios modelos melódicos y rítmicos, que se aproxima a la filosofía de la música minimalista.
- Formación de melodías a partir de material creado en forma de acordes y repetición de elementos. (Chatski, 2012, pág. 195)

La obra denominada “El canto ahogado: capricho y fuga para orquesta sinfónica”, está escrita, como lo dice el título, en la forma de capricho y fuga, según indica el programa de mano de la OSH de la VI temporada del 2012:

“Como capricho, obedece a la definición que como tal se puede esperar desde la misma etimología del término: obra de arte que no se ajusta a modelos preestablecidos y que recurre al ingenio y la fantasía (...). Como

fuga, responde al modelo de reiterar un mismo tema por medio de distintas voces. (...) La obra de Castro inicia con un tempo Misterioso y apasionado, luego viene una Fuga en tiempo de bolero, para llegar a un Epílogo; no sin antes haber pasado por las especificaciones Cimarronesco y Tumbao que contribuyen al carácter de libertad". (2012, pág. 3)

Si se requiere escuchar esta obra para conocer el contexto, se encuentra disponible en el disco "Tiempos" de la Orquesta Sinfónica de Heredia.

Ficha técnica: Violín I, c. 29 – 1 compás antes letra G / Letra L – c. 142

En este extracto, debido al cambio constante en las alteraciones de las notas, no se debe olvidar la armadura, ya que la frecuencia en alterar las notas puede engañar al ejecutante. Además, los ritmos son complejos, alusivos a la cultura popular afrocaribeña. Esta sección también contiene trinos y mordentes.

En la sección del compás 29 a 1 compás antes de letra G, la indicación de tempo se define en $J=120$, mientras la sección de letra L al compás 142 tiene indicación correspondiente a $J=90$.

Se especifica en las técnicas extendidas y se va a hacer la aclaración de lo que el compositor quiere que el intérprete realice en los pasajes seleccionados:

- **Armónicos:** Entre los compases 29 y 39 el compositor pide que se escuche, mediante un armónico, la nota escrita dos octavas (o una decimoquinta) más alta. Para lograrlo, se debe colocar la nota escrita con primer dedo (o sin dedos si puede ser una cuerda al aire) pisando por completo la cuerda, y colocar una cuarta más arriba el cuarto (o tercer dedo en caso de cuerda al aire) sin majar la cuerda, apenas tocándola. Con esta técnica se pueden resolver todos los armónicos que se soliciten en cualquier composición.
- **Pizzicato Bartok (ϕ):** Esta técnica busca que la cuerda golpee el tasto o diapasón, por lo que la forma de realizarla es jalando la cuerda con el dedo (o aún dos dedos) verticalmente, produciendo el sonido de un golpe seco.

Carlos José Castro: El canto ahogado: Capricho y fuga para orquesta sinfónica

Violín I, c. 29 – 1 compás antes letra G

15^{ma}-----

29 *p* *pp* *J = c. 120* **C** Cimarronesco
en un mundo paralelo

35 (15^{ma})-----

40 *f* *f* pizz. **D** arco

44

48 **E** *ff*

F arco *f* **G**

Carlos José Castro: El canto ahogado: Capricho y fuga para orquesta sinfónica

Violín I, letra L – c. 142

L Fuga en tiempo de bolero
como un bolero
Con sord.
mf

113

M **N**

124

130 *cantando*
mf

P
p *mf*

135

140

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Carlos José Castro: El canto ahogado: Capricho y fuga para
orquesta sinfónica

*

Violín I, c. 29 – 1 compás antes letra G

15^{ma}-----

29 *p* *pp*

35 (15^{ma}) (ahorrar arco)

40 pizz. *f* *f* arco (spicc.)

44 (spicc.) *ff*

48 *ff* *f*

F G

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Carlos José Castro: El canto ahogado: Capricho y fuga para orquesta sinfónica

Violín I, letra L – c. 142

legato – bolero – distribución

L Fuga en tiempo de bolero
como un bolero
Con sord. \square
mf Mitad inferior

113

124

130 *cantando*
mf

135 *p* *mf*

140

Julio Fonseca: Gran fantasía sinfónica sobre motivos folklóricos

La obra fue creada debido a la necesidad de consolidar, en las décadas de 1920 y 1930, un nacionalismo musical presente en la población mediante el uso de recursos culturales (entre ellos, la inclusión de los elementos melódicos y rítmicos autóctonos).

Fonseca, identificado con la necesidad de hacer saber al pueblo costarricense sobre la música popular de las regiones y culturas más alejadas del país, se sintió preocupado ya que “él había recorrido todas las capas sociales buscando la forma de hacer una música que imitase los sentires y las melancolías de nuestro pueblo y que lo había encontrado sordo, sin que una sola melodía fuese capaz de dar algo original” (Vargas Cullell, 2004, pág. 233).

En 1927, luego de una reunión con el entonces secretario de Educación Pública Luis Dobles Segreda y con el fin de buscar música costarricense para identificar al pueblo con su nación, Fonseca y otros músicos de prestigio como José Daniel Zúñiga y Roberto Cantillano, sugirió realizar giras a la provincia de Guanacaste para relacionar el compás de 6/8 típico de la música de la zona con un ritmo nacional por crear. Con la música encontrada en esa región durante tres giras realizadas, se elaboraron tres folletos, entre 1929 y 1935 con música nacional, mayormente compuestos de música guanacasteca (Vargas Cullell, 2004, pág. 237).

Precisamente, este proyecto le ayudó a crear la obra sinfónica “Gran fantasía sinfónica sobre motivos folklóricos”. Fue compuesta en 1937 y obtuvo Medalla de oro en la Exposición Nacional de ese año. “En esta composición Julio Fonseca hace una recopilación de diferentes canciones folclóricas, himnos patrióticos y también realiza

varios homenajes a compositores contemporáneos suyos, tales como: Joaquín Vargas Calvo, citando su canción 'La Noche Buena'; Rafael Chávez Torres, con 'Duelo de la Patria'; y del mismo Fonseca, el famoso 'Vals Leda'. Al mismo tiempo, el popular 'Punto Guanacasteco' lo escribe con técnica de fuga" (Chatski, 2010, págs. 4-5).

Esta obra se encuentra disponible en audio en el LP "Julio Fonseca" de la Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida por Elbert Lechtman y grabado en el año 1985.

**Ficha técnica: Violín I, c. 139 – 158 / 164 – 175 (solo) / 293 – 331 / 418 –
455 (solo) / Violín II, c. 333 – 348**

La técnica por resolver en este extracto se resume en exactitud en los cambios de posición, en el manejo de cualquier posición fija en el diapasón, en la afinación de pasajes que contienen cambios de patrón y uso de cuartas y quintas justas sobre el diapasón, y en las diferentes articulaciones del arco (*legato*, *saccato*, *detaché*, resolución de acordes).

Además, hay que enfatizar en los matices y en el recurso musical (especialmente en los solos de violín) mediante uso de *vibrato* y la adecuada distribución de arco para que la frase musical sea coherente con los demás elementos de la obra. También se debe enfatizar en los cambios rápidos entre *pizzicato* y arco, los cuales se resuelven con la posición de la mano derecha habitual con la excepción del dedo índice estirado al realizar el *pizzicato*, para así no tener que modificar la postura cuando deba usar el arco sobre la cuerda.

Con respecto al tempo, en este caso no está indicado con tiempo de metrónomo, sino con el carácter que se busca en cada sección. Entre los compases 139 y 158 la indicación es *Allegro marciale*; entre 164 y 175 se responde a la indicación de *Andante religioso*; y los demás extractos corresponden al carácter de *Allegro moderato*.

Julio Fonseca – Gran fantasía costarricense sobre temas folklóricos (ed. V. Soyfer)

Violín I, c. 139 – 158

Musical score for Violin I, measures 138-158. The score is in G major and 4/4 time. It features a first ending bracket at measure 139, marked 'arco'. The music consists of eighth-note patterns with various dynamics including *cresc.*, *ff*, *dim.*, and *rall. 1*. A second ending bracket is at measure 154. A box with the number '15' is placed above measure 146.

Violín I, c. 164 – 175 (solo)

Musical score for Violin I, measures 164-175 (solo). The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a first ending bracket at measure 164, marked 'solo' and *mp*. The music includes a *pp* section for 'altri' and a *ff* section for 'tutti unis.' with triplets. A box with the number '17' is placed above measure 168, marked 'stringendo'. The score concludes with a first ending bracket at measure 172, marked 'pizz.' and *ff*.

Julio Fonseca – Gran fantasía costarricense sobre temas folklóricos (ed. V. Soyfer)

Violín I, c. 293 - 331

293 **30** Allegro moderato (Fuga sobre "El punto guanacasteco")

297

301

306 **31**

cresc. mf

311 1 p

317 pizz. arco

321 **32**

cresc. f

327 mf

Julio Fonseca – Gran fantasía costarricense sobre temas folklóricos (ed. V. Soyfer)

Violín I, c. 418 – 455 (solo)

415 *mf*

40

421 *f*

425

431 *mf*

41

433 *p* *tutti unis.* *mf* *cresc.*

438 *f*

42

443

43

448 *ff* 3 3 3 3 3 3

453 3 3 3 3 3 3 44

Detailed description: This is a page of musical notation for Violin I, covering measures 415 to 455. The score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is divided into measures, with some measures grouped by brackets and numbered in boxes (40, 41, 42, 43, 44). The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *ff* (fortissimo). The piece features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several trills and triplets. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Julio Fonseca – Gran fantasía costarricense sobre temas folklóricos (ed. V. Soyfer)

Violín II, c. 139 – 158

Musical score for Violín II, measures 333-348. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 333 is marked with a box containing the number 33 and a dynamic marking of *mf*. Measure 338 is marked with *pizz.* and a dynamic marking of *p*. Measure 343 is marked with *arco* and a dynamic marking of *p*. Measure 348 is marked with *pizz.*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Julio Fonseca – Gran fantasía costarricense sobre temas folklóricos (ed. V. Soyfer)

Violín I, c. 139 – 158

Musical score for Violin I, measures 138-158. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a first ending bracket labeled '1' and the instruction 'arco'. The music features a series of eighth-note patterns with slurs. Measure 142 includes a 'cresc.' marking. Measure 146 has a second ending bracket labeled '15' and a 'ff' dynamic. Measure 150 continues the eighth-note patterns. Measure 154 includes 'allarg.' and 'dim.' markings, followed by a 'rall. 1' marking and a final bracket.

Violín I, c. 164 – 175 (solo)

Musical score for Violin I, measures 164-175 (solo). The score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). It begins with a first ending bracket labeled '17' and the instruction 'stringendo'. The music features a series of eighth-note patterns with slurs. Measure 164 includes a 'solo' marking and a 'mp' dynamic. Measure 166 includes a 'tutti unis.' marking and a 'ff' dynamic. Measure 168 includes a 'pizz.' marking and a 'ff' dynamic. Measure 172 includes a '2' marking and a final bracket.

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Julio Fonseca – Gran fantasía costarricense sobre temas folklóricos (ed. V. Soyfer)

Violín I, c. 293 - 331

293 **30** Allegro moderato (Fuga sobre "El punto guanacasteco")

297

301

306 **31**

311

317 pizz. arco

321 **32**

327

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Julio Fonseca – Gran fantasía costarricense sobre temas folklóricos (ed. V. Soyfer)

Violín I, c. 418 – 455 (solo)

415 *mf*

421 *f*

425

431 *mf*

433 *mf* *cresc.* tutti unis.

438 *f*

443

448 *ff*

453

40

41

42

43

44

The musical score is written for Violin I in a single system. It begins at measure 415 with a dynamic marking of *mf*. Measure 421 features a dynamic marking of *f*. Measure 433 includes the instruction *tutti unis.* and *cresc.*. Measure 448 is marked *ff*. The score contains several boxed measure numbers: 40, 41, 42, 43, and 44. Various musical notations are present, including slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated with numbers 1-4. Some measures contain triplets, marked with a '3' and a bracket. The key signature has one flat (B-flat).

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Julio Fonseca – Gran fantasía costarricense sobre temas folklóricos (ed. V. Soyfer)

Violín II, c. 333 – 348

The musical score is presented in four systems, each on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).
- **System 1 (Measures 333-342):** Measure 333 starts with a *mf* dynamic and a triplet of eighth notes. A box containing the number '33' is placed above the first measure. The system concludes with a fermata over the final note.
- **System 2 (Measures 338-342):** Measure 338 begins with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *p* (piano) dynamic. The system includes *arco* (arco) markings and dynamic markings of *p* and *mf*.
- **System 3 (Measures 343-347):** Measure 343 starts with an *arco* instruction. The system features a *p* dynamic marking and concludes with a fermata.
- **System 4 (Measure 348):** A single measure starting with a *p* dynamic and ending with a fermata.

Benjamín Gutiérrez: Concierto para clarinete y Concierto para violín

Para conocer a fondo la forma de composición de Gutiérrez, se citarán los elementos compositivos que lo caracterizan, según la investigación de Chatski:

- El uso de la tonalidad (tanto tradicional como neotonal; evita la atonalidad).
- Entonaciones melódicas preferidas (segundas, tritono, cuarta disminuida y séptimas).
- Desarrollo melódico lineal (principios de contrapunto).
- Utilización de dibujos rítmicos (refleja raíz rítmica latinoamericana).
- Leitmotiv (al menos dos temas principales en cada obra) (2012, págs. 93-99).

Concierto para clarinete

El concierto para clarinete y orquesta fue compuesto en el año 1959, y es el primer extracto que se escoge de este compositor. Según el programa de mano de la Orquesta Sinfónica de Heredia del IV Concierto de Temporada del 2013, Gutiérrez describe su música con dos palabras: ópera y drama:

“Se percibe en Gutiérrez una influencia del Romanticismo y el Posromanticismo. De hecho, su primer gran éxito fue la ópera *Marianela*, cuando apenas tenía 20 años de edad. Naturalmente, a través de los años su estilo ha evolucionado del romanticismo de obras juveniles como *Marianela* y el Concierto para clarinete (...), hacia un lenguaje que evidencia la asimilación de la enseñanza de sus maestros y otras fuentes, pero más

que nada, la definición de un estilo personal e independiente. (Juan P. Andrade: 2009)” (2013, pág. 3)

Ficha técnica: Violín I, c. 5 – 7 / 22 – 27

Este concierto de clarinete contiene escalas cromáticas (elemento técnico contemplado en la clase de violín), constante cambio en la alteración de las distintas alturas, intervalos de cuarta y quinta justa, tritonos y cambios de posición para facilitar la ejecución musical. Además, se debe resolver el extracto rítmica y musicalmente y es claro con los matices escritos (exagerar los *sforzando*), los cambios rítmicos binarios y ternarios, y las articulaciones presentes como *legato* y *trémolo*.

El carácter en tempo de este extracto corresponde a *Allegro marcato*.

Benjamín Gutiérrez: Concierto para clarinete

Violín I, primer movimiento, c. 5 – 7

Violín I, primer movimiento, c. 5 – 7. The score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a forte dynamic (**ff**) and includes markings for a trill (tr) and a vibrato (v). A section of the music is enclosed in brackets and labeled "Solis". The second staff continues the melodic line with a decrescendo marking (*dim*).

Segundo movimiento, compás 22 – 27

Segundo movimiento, compás 22 – 27. The score consists of three staves. The first staff starts at measure 15 and includes measure numbers 15, 20, and 25. It features a piano dynamic (**ppp**) and a section of music enclosed in brackets. The second staff includes the dynamic marking *poco ... poco ... cresc...* and contains several triplet markings (3). The third staff begins at measure 25 and includes a vibrato marking (v) and a forte dynamic (**ff**).

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Benjamín Gutiérrez: Concierto para clarinete

Violín I, primer movimiento, c. 5 – 7

Handwritten annotations for the first movement include:
- *solis* (written above the first staff)
- *ff* (dynamic marking below the first staff)
- *Escala cromática* (written above the second staff)
- *dim* (dynamic marking below the second staff)

Segundo movimiento, compás 22 – 27

Handwritten annotations for the second movement include:
- *misna altura* (written above the second staff)
- *ppp* (dynamic marking below the second staff)
- *poco ... poco ... cresc...* (written below the second staff)
- *molto cresc.* (written below the third staff)
- *(mas vibrato)* (written above the third staff)
- *vibrato* (written below the third staff)

Concierto para violín

Según el programa de mano de la OSH del VI Concierto de Temporada del 2013,

“fue compuesto en Costa Rica a su regreso de Boston cerca del año 1962 (...), representa la búsqueda de un lenguaje propio, como reacción a las técnicas dodecafónicas imperantes. El concierto fue estrenado en el Teatro Nacional, bajo la batuta de Hugo Mariani. Walter Field lo interpretó de memoria, hecho que causó gran admiración y respeto del autor hacia el ejecutante.” (2013, pág. 3)

El concierto de violín se encuentra disponible en audio en el disco “Benjamín Gutiérrez: Su música”, interpretado por el violinista cubano Andrés Cárdenes y la Orquesta Sinfónica Nacional.

Ficha técnica: Violín I, 1er movimiento: c. 6 – No. 2 de ensayo (no se incluye) / c. 7 del No. 3 de ensayo – No. 4 de ensayo (incluido) / 3er movimiento: 3 compases antes No. 30 de ensayo – 11 compases antes del fin)

En este extracto, se plantea la resolución de los intervalos tanto cromáticos y diatónicos, como de notas que cambian constantemente de alteración, para lo cual se debe cambiar constantemente la posición y el patrón de los dedos de la mano izquierda; el uso de posiciones fijas también se toma en cuenta. Las figuras rítmicas del extracto diferencian claramente los saltillos y figuras mixtas de los tresillos, lo que da un carácter marcado a cada nota. Además, se debe enfatizar en los matices y acentos claramente determinados, las distintas articulaciones (*legato*, *spiccato*, *marcato*) y el discurso musical.

En cuanto al carácter del tempo, todo el extracto está indicado como *Allegro*.

Benjamín Gutiérrez: Concierto para violín

Violín I, primer movimiento, c. 6 – número de ensayo 2 (sin incluir)

Musical score for Violin I, first movement, measure 6. The score consists of five staves. The first staff begins with a forte (ff) dynamic and features a series of chords and arpeggiated figures. The second staff contains a triplet of eighth notes marked 'mf' and a circled '0' above a measure. The third and fourth staves continue with rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with a forte (f) dynamic. The fifth staff ends with a circled '2' above a measure and a forte (ff) dynamic.

Primer movimiento, séptimo compás del número de ensayo 3 –
Número de ensayo 4 (incluido)

Musical score for Violin I, first movement, measure 7. The score consists of four staves. The first staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a series of eighth notes with a 'cresc' marking. The second and third staves continue with rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, with a forte (f) dynamic. The fourth staff ends with a circled '4' above a measure.

Benjamín Gutiérrez: Concierto para violín

Violín I, tercer movimiento, 3 compases antes de número de ensayo
30 – 11 compases antes del fin

Handwritten musical score for Violin I, third movement of Benjamín Gutiérrez's Concerto for Violin. The score is written on seven staves in 4/4 time. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A large blue bracket at the top spans the first two staves. A box containing the number '30' is placed at the beginning of the second staff. A box containing the number '31' is placed above the fifth staff. The score concludes with a large blue bracket at the bottom.

Key markings and annotations include:

- Dynamic markings: *f*, *mf*, *poco meno*, *cresc...*, *ff*, *rit*.
- Performance instructions: *v* (vibrato), *mf*, *rit*.
- Structural markers: A large blue bracket at the top, a box with '30', and a box with '31'.
- Other markings: *9*, *4*, *3*, *4*, *2*, *4*, *4*, *3*, *3*.

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Benjamín Gutiérrez: Concierto para violín

Violín I, primer movimiento, c. 6 – número de ensayo 2 (sin incluir)

Molto vibrato *ff*

mf

ff

Primer movimiento, sétimo compás del número de ensayo 3 –
Número de ensayo 4 (incluido)

cresc

Hasta mitad

f

1/2 inferior Spiccato

Hacia talón

4

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Benjamín Gutiérrez: Concierto para violín

Violín I, tercer movimiento, 3 compases antes de número de ensayo
30 – 11 compases antes del fin

The musical score is written for Violin I in 4/4 time. It begins with a measure containing a fermata and a '9' above it. The first measure is marked with a box containing the number '30'. The score includes various dynamic markings: *f*, *mf*, and *ff*. There are also markings for '1/2 tono' and 'cresc...'. The score is filled with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Fingering and bowing instructions are provided throughout, such as '1-1', '2', '3', '4', and '1/2 tono'. A large bracket at the end of the score indicates the end of the section.

Carlos Guzmán: Inspiraciones costarricenses

Es, “Inspiraciones costarricenses”, la obra escogida como extracto orquestal dentro de la creación musical de Guzmán. Trata de una obra con melodías típicas costarricenses entremezcladas, cuyos temas y tipos de acompañamiento con alusión a boleros y tambito, son generalmente conocidos por los ejecutantes nacionales y extranjeros que llevan ya varios años residiendo en Costa Rica. Lo que se debe estudiar es la resolución de las notas musicales y su contenido interpretativo en los temas seleccionados, dado que Guzmán se inclina por la técnica tradicional sin entrar con sonoridades novedosas.

El audio de esta obra se encuentra en el disco “Inspiraciones costarricenses” de Guzmán, interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional.

Ficha técnica: Violín I, c. 140 – 180 / 371 – 395 / Violín II, c. 182 – 213 / 253 – 279

Estos extractos contienen escalas diatónicas, arpeggios con algunas alteraciones en su proceso interpretativo, uso de posiciones fijas y cambios de posición; de igual forma mordentes, uso de recursos rítmicos alusivos a la música típica costarricense, gran uso de matices y, por supuesto, el contenido musical que el intérprete puede desarrollar con las melodías tomadas por el compositor.

Indicaciones de tempo: Violín I, c. 140-180: $J.=122$, c. 371-395: $J=120$; Violín II, c. 182-213: $J.=122$, c. 253-279: $J=112$

Carlos Guzmán: Inspiraciones costarricenses

Violín I, c. 140 – 180

Violín I, c. 140 – 180

Measures 134-180. The score is in G major and 3/4 time. It features six staves of music. The first staff (V.I.) starts at measure 134 and includes a trill. The second staff (V.I.) starts at measure 143 and includes a piano (*p*) dynamic. The third staff (V.I.) starts at measure 151 and includes forte (*f*) and piano (*p*) dynamics. The fourth staff (V.I.) starts at measure 160. The fifth staff (V.I.) starts at measure 168 and includes mezzo-forte (*mf*) dynamics. The sixth staff (V.I.) starts at measure 175 and includes mezzo-forte (*mf*) dynamics. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Violín I, c. 371 - 395

Violín I, c. 371 - 395

Measures 371-395. The score is in G major and 3/4 time. It features five staves of music. The first staff (V.I.) starts at measure 369 and includes a double bar line at measure 371. The second staff (V.I.) starts at measure 374 and includes an octave (*8va*) marking. The third staff (V.I.) starts at measure 379 and includes an octave (*8va*) marking. The fourth staff (V.I.) starts at measure 385 and includes a *loco* marking and a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The fifth staff (V.I.) starts at measure 391 and includes a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Carlos Guzmán: Inspiraciones costarricenses

Violín II, c. 182 – 213

V.II 178 *mf* 181 *mp* TICAS LINDAS

V.II 184

V.II 193

V.II 201 *pp* *mf*

V.II 211

Violín II, c. 253 – 279

V.II 240 *mf*

V.II 259

V.II 268 *mf* *p* LUNA LIBERIANA *tempo di bolero*

V.II 277 *f*

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Carlos Guzmán: Inspiraciones costarricenses

Violín II, c. 182 – 213

V.II 178 *mf* 181 *mp* TICAS LINDAS

V.II 184

V.II 193

V.II 201 *pp* *mf*

V.II 211

Violín II, c. 253 – 279

V.II 240 *mf* 11 4 V.

V.II 259

V.II 268 *mf* *p* LUNA LIBERIANA *tempo di bolero*

V.II 277 (p)

Eddie Mora: Caminos de piedra

Compositivamente hablando, Mora recurre constantemente al uso de técnicas extendidas para el desarrollo de sonoridades específicas; de hecho, los extractos escogidos en esta obra contienen únicamente este tipo de recursos. Según Ekaterina Chatski, su creación musical se resume en la fusión de géneros, tanto populares, como académicos, y en la composición de música para nuevos tipos de ensambles en Costa Rica, que no son necesariamente tradicionales. (2012, pág. 207)

Al enfocarse en el periodo de la obra escogida (segundo periodo de composición), su estilo se caracteriza por la búsqueda constante de recursos que le ayuden a que el público entienda mejor su mensaje. Los elementos utilizados son:

- La exploración de las posibilidades del sonido y sus matices.
- La utilización de mínimo material como base de una obra.
- El principio dramático en la construcción de una obra.
- El desarrollo del carácter dramático (Chatski, 2012, págs. 212-213).

La obra escogida para el extracto, *Caminos de piedra*, compuesta en el 2012, cumple con la característica de “la exploración de posibilidades del sonido”, pues está mayormente compuesta con técnicas extendidas. En cuanto al contexto de la obra, se expresa el Henning Jensen en las notas al álbum “Bosque adentro” del compositor:

“La realidad extra musical es perceptible, pero el compositor no sucumbe a la inclinación que hubiera sido natural, de escribir de manera descriptiva.

Hecha para piano solista, cuerdas y percusión, y basada en un petrograbado

del Parque Nacional Guayabo, se acerca a una recreación de mundos sonoros posibles, en el contexto del mundo natural, social y arquitectónico del sitio arqueológico.” (Mora Bermúdez, 2013, pág. 5).

De hecho, no por casualidad al final de la obra, el compositor propone “golpear y frotar piedras” del compás 299 al 309 para lograr el efecto de un camino de piedra.

Ficha técnica: Violín I, c. 35 – 61 / 122 – 130 / 90 – 99 (solo) / Violín II, c. 77 – 91 / 202 – 215

El tempo constante de la obra corresponde a $J=80$.

A continuación se explicarán las técnicas extendidas, propuestas por Mora en estos extractos:

- Violín I, compases del 35 al 55. Indicación: “detrás del puente, dos cuerdas”. Esta indicación sugiere que, cumpliendo con el ritmo solicitado, se toquen dos cuerdas (preferiblemente La y Mi) detrás del puente para lograr un efecto sonoro muy agudo e indefinido.
- Violín I, compases del 57 al 61: Armónicos. En este caso, se deben poner los dedos tal y como el compositor lo indica: Cuando son notas que pisan completamente la cuerda, se indican estas con la notación regular; cuando hay que tocar apenas la cuerda, se colocan los dedos en la posición que indica el rombo escrito encima de la figura con notación regular. Esta indicación aplica también en el extracto de Violín II, entre los compases 202 y 215.

- Violín I, compases del 122 al 130. Indicación: “Repetir libremente, *col legno*, *sul tasto*”, “tapar la cuerda con la mano, sin altura definida”. En esta sección se busca un efecto percutivo, por lo que se usa la varilla del arco para golpear las cuerdas encima del tasto o diapasón en articulación *ricochet* mientras la mano izquierda tapa las cuerdas para evitar que suenen notas definidas. Se debe cumplir con los tiempos de cada compás y con los matices.
- Violín I, compases del 90 al 99 (solo): Esta sección, además de resolver las notas con sus respectivas apoyaturas y ritmos complejos, se debe tocar, como lo indica el compositor: *sul ponticello*; es decir, con el arco pasando lo más cerca del puente posible.
- Violín II, compases del 77 al 91. Indicación: “arco – IV cuerda, tapada, del tasto al puente y viceversa”. El compositor solicita - en esa sección – que se utilice la cuerda sol tapada con la mano izquierda para evitar sonidos de notas definidas, y que, sin peso, el arco pase circularmente entre el puente y el *tasto* o diapasón, para dar una especie de efecto de aire.

Eddie Mora – Caminos de piedra

Violín I, c. 35 – 61

(detrás del puente, dos cuerdas)

35 *pp* *f* *p* *f*

45 *pp* *p*

54 *ppp* *sfz* *pp*

60

Violín I, c. 122 - 130

117 *pp* *f*

repetir libremente, col legno, sul tasto

tapar la cuerda con la mano, sin altura definida

125 *pp* *f*

Eddie Mora – Caminos de piedra

Violín I, c. 90 – 99 (solo)

The image displays a musical score for Violín I, measures 86 through 99. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo and dynamics are marked 'Solo' and 'ppp' (pianissimo). The music is characterized by intricate sixteenth-note passages and triplets. Measure 86 begins with a fermata and a 'Solo ppp' marking. Measures 87-91 contain a series of sixteenth-note runs with triplets. Measures 92-96 continue with similar rhythmic patterns, including a change in time signature to 3/4 at measure 92. Measure 97 features a final triplet before a large fermata that spans the remainder of the page. The score concludes with a final note in measure 99.

Eddie Mora – Caminos de piedra

Violín II, c. 77 – 91

70 **2** *pp* *sp* *ppp* arco - IV cuerda, tapada, del tasto al puente y vic.

79

Violín II, c. 202 – 215

189 **2** **5** **5** *ppp*

204 *p* *ppp*

211

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Eddie Mora – Caminos de piedra

Violín I, c. 35 – 61

(debajo del puente, dos cuerdas)

35 *pp* *f* *p* *f*

45 *pp* *p*

54 *ppp* *sf* *pp*

60

Violín I, c. 122 - 130

117 *pp* *sf* *ppp*

122 repetir libremente. col legno. sul tasto

125 *ppp* *f*

128 (ricochet)

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Eddie Mora – Caminos de piedra

Violín I, c. 90 – 99 (solo)

The image displays a musical score for Violin I, covering measures 86 to 99. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo and dynamics are marked as *Solo* and *ppp* (pianissimo). The score includes several technical annotations: *misma altura* (same pitch) above measures 87-88, and various fingering and bowing indications such as *1-1*, *1 0*, *3*, *(2 1 2 3 2)*, *(3 1 4)*, *(4)*, and *(1)*. A *V* (vibrato) marking is present above measure 93. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 99.

FORMA DE ESTUDIO SUGERIDA

Eddie Mora – Caminos de piedra

Violín II, c. 77 – 91

70

2

pp

fp

arco - IV' cuerda, tapada del tasto al puente y vic. -> círculos (arco)

ppp

79

Violín II, c. 202 – 215

189

2

5

5

ppp

v

p

ppp

Repetir ad libitum

204

v

p

ppp

211

Conclusión

Dado el apogeo de la descolonización en Latinoamérica, individuos de todas las áreas han decidido redescubrirse como personas y como cultura. Se ha de entender que América es sólo otra forma de vida y que en nuestro propio continente se puede encontrar lo que define a una población como la latinoamericana.

Gracias a esto, la cantidad de música sinfónica costarricense ha aumentado en las últimas décadas. Además, todas las obras tienen contenido al cual se le pueden extraer distintos elementos a la hora de aplicar los conocimientos adquiridos y al conocer diferentes tendencias de los compositores nacionales. No sólo existen las obras de los compositores aquí estudiados en sus extractos, sino que hay muchas más obras por descubrir y conocer.

Una ventaja en esta acción de descubrimiento y conocimiento es el acceso a la mayoría de la música sinfónica costarricense en audio. Se parte del hecho de que las orquestas Sinfónica Nacional y Sinfónica de Heredia, junto con los compositores, cada uno por su lado, se han encargado en los últimos años de dejar el legado sinfónico costarricense en modo digital, lo que permite que se difundan de mejor manera las creaciones nacionales.²

Los extractos de las más grandes obras universales no se deben obviar, son de suma importancia en el nivel mundial; hay que dominarlos técnicamente ya que sirven como puente para poder participar en festivales orquestales o estudiar en el

² Se pueden consultar los discos compactos de la Orquesta Sinfónica de Heredia en su página web www.sinfonicadeheredia.com. Asimismo, las páginas web de los compositores Marvin Camacho (marvincamacho.com), Alejandro Cardona (alejandro-cardona.com), Benjamín Gutiérrez (www.benjamin Gutierrez.com), Carlos Guzmán (www.carloguzmancr.com) y Eddie Mora (www.eddiemora.com) contienen archivos sonoros de algunas de sus composiciones.

extranjero; sin embargo, es importante que los intérpretes nacionales se enfrenten también a mínimo un extracto nacional en las audiciones de los distintos ensambles costarricenses (sean en el nivel institucional, regional o nacional), para que, de este modo, se aproximen al lenguaje musical de los distintos compositores costarricenses, y conozcan las trayectorias de las orquestas profesionales del país que enfrentan este repertorio en particular.

Se insta, con este trabajo a que tanto docentes como ejecutantes de todos los instrumentos sinfónicos, tomen en cuenta estas y muchas más obras sinfónicas para ser agregadas en programas de estudio y audiciones de ensambles; y, de esta forma, compartir más la música de los compatriotas.

Bibliografía

Documentos (Libros y artículos):

- Cardona, A. (2012). Notas. *Catálogo ensambles grandes*. Consultado el 15 de octubre del 2015 en <http://alejandro-cardona.com/es/catalogo/ensambles-grandes>.
- Chatski, E. (2010). *Julio Fonseca, el compositor y su época*. Consultado el 18 de octubre del 2015 en <http://www.ekaterinachatski.com/wp-content/uploads/2013/08/fonseca-conferencia.pdf>.
- Chatski, E., Vargas Cullell, M. C. & Vicente León, T. (2012). *Música académica costarricense: Del presente al pasado cercano*. San Pedro, Montes de Oca: Facultad de Bellas Artes, Universidad de Costa Rica
- Maldonado-Torres, Nelson (2005). *El pensamiento filosófico del “Giro descolonizador”*. Consultado el 17 de octubre del 2016 en <http://www.olimon.org/uan/17-giro-maldonado.pdf>
- Vargas Cullell, M. C. (2004). *De las fanfarrias a las salas de concierto: música en Costa Rica (1840-1940)*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Vargas Cullell, M. C. (2012). Un escenario caleidoscópico: Música en Costa Rica (1940-2010). In M. C. Vargas Cullell, E. Chatski, & T. Vicente León, *Música académica costarricense: Del presente al pasado cercano*. Facultad de Bellas Artes, Universidad de Costa Rica.

Partituras:

- Baxtresser, J. (2008). *Orchestral excerpts for Flute with piano accompaniment*. Pennsylvania: Theodor Presser Company.
- Brown, K. (1965). *Orchestral excerpts from the Symphonic Repertoire for Trombone and Tuba*. New York: International Music Company.
- Cambers, J. (1966). *Orchestral excerpts from the Symphonic Repertoire for Horn*. New York: International Music Compañía.

- Flesch, C. (1929). *Scale System for Violin*. Allegro Edition.
- Galamian, I., & Neumann, F. (1962). *Contemporary Violin Technique*. ECS Publishing.
- Gingold, J. (1952). *Orchestral excerpts from the Symphonic Repertoire for Violin*. New York: International Music Company.
- McGinnis, R. (1950). *Orchestral excerpts from the Symphonic Repertoire for Clarinet*. New York: International Music Compañy.
- Peters, C. F., & Schott, B. (1994). *Test pieces for orchestral auditions*. Mainz: Schott.
- Rose, L., & Stutch, N. (1966). *Orchestral excerpts from the Symphonic Repertoire for Cello*. New York: International Music Company.
- Vieland, J. (1953). *Orchestral excerpts from the Symphonic Repertoire for Viola*. New York: International Music Company.
- Wummer, J. (1967). *Orchestral excerpts from the Symphonic Repertoire for Flute*. New York: International Music Company.
- Zimmermann. (1964). *Orchestral excerpts from the Symphonic Repertoire for String Bass*. New York: International Music Compañy.

Discos:

- Guzmán, C. (2011). *Inspiraciones Costarricenses* (CD).
- Orquesta Sinfónica de Heredia (2014). *Tiempos* (CD). Consultado el 22 de noviembre del 2016 en <http://www.sinfonicadeheredia.com/index.php/rompiendo-moldes-2>
- Orquesta Sinfónica Nacional (1985). *Julio Fonseca: Homenaje en el centenario del compositor*. San José, Costa Rica (LP). Archivo Histórico Musical, Escuela de Artes Musicales, Universidad de Costa Rica; Acetato 33 rpm, A3 - 011

- Orquesta Sinfónica Nacional (2015). Benjamín Gutiérrez: Su música (CD).

Programas de mano:

- Orquesta Sinfónica de Heredia. (2012). Clausura de la temporada 2012, VI concierto. Programa de mano.
- Orquesta Sinfónica de Heredia. (2013). *Temporada 2013, sonidos de nuestro continente, rompiendo moldes: II concierto*. Programa de mano.
- Orquesta Sinfónica de Heredia. (2013). Temporada 2013, sonidos de nuestro continente, rompiendo moldes: IV concierto. Programa de mano.
- Orquesta Sinfónica de Heredia. (2013). Temporada 2013, sonidos de nuestro continente, rompiendo moldes: VI concierto. Programa de mano.