

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE ARTES MUSICALES
SECCIÓN DE GUITARRA
LICENCIATURA EN MÚSICA CON ÉNFASIS EN ENSEÑANZA
DE LA GUITARRA

TESIS DE GRADUACIÓN

**LOS ESTUDIOS PARA GUITARRA DE AUTORES
COSTARRICENSES COMO INSUMO EN LA ENSEÑANZA DE LA
TÉCNICA Y EN LA DIDÁCTICA DE LA GUITARRA CLÁSICA**

Trabajo final de graduación para optar por el grado de Licenciado en música con énfasis
en la enseñanza de la guitarra.

Sustentante: Alejandro Gómez Ovares


Director de tesis: M.M. Ramonet Rodríguez Castillo

Asesoras: M. Ed. Laura Carvajal Aguirre y Dra. Karla Abarca Molina

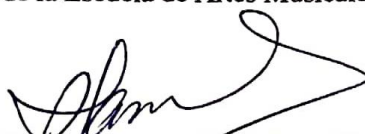
Diciembre, 2020

HOJA DE APROBACIÓN

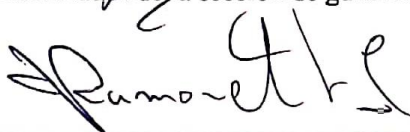
Como requisito parcial para optar al grado de Licenciado en música con énfasis en la enseñanza de la guitarra, este trabajo final fue aceptado por el tribunal examinador compuesto por los siguientes miembros:



M. M. Ernesto Rodríguez Montero
Director de la Escuela de Artes Musicales



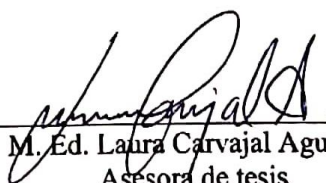
M. M. Jorge Luis Zamora Almaguer
Coordinador de la sección de guitarra



M. M. Ramonet Rodríguez Castillo
Director de tesis



Dra. Karla Abarca Molina
Asesora de tesis



M. Ed. Laura Carvajal Aguirre
Asesora de tesis



Alejandro Gómez Ovaes
Sustentante

DEDICATORIA

A mi amada esposa, a mis queridos padres y hermano, a mis sabias tutoras, al aporte invaluable de todos los compositores e investigadores partícipes de este proceso y a mi paciente maestro de toda una vida, luz y guía.

Profundas y sentidas gracias.

ÍNDICE

RESUMEN	12
INTRODUCCIÓN	13
1. TEMA DE INVESTIGACIÓN	13
Preguntas de investigación	13
Justificación	14
2. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN	16
Objetivo general	16
Objetivos específicos	16
3. ANTECEDENTES	17
4. MARCO TEÓRICO	24
5. MARCO METODOLÓGICO	30
DESARROLLO	34
6. CAPÍTULO I: EXAMINACIÓN Y CLASIFICACIÓN DE ESTUDIOS PARA GUITARRA DE COMPOSITORES COSTARRICENSES	34
6.1 Prefacio al Capítulo I	34
6.2 Cronología de la producción de estudios para guitarra en Costa Rica	35
6.2.1 El primer estudio costarricense para guitarra	35
6.2.2 Los estudios en serie, Elvis Porras su precursor	37
6.2.3 La generación de los 90 y un ente formador en común: la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica	39
6.2.4 Rodríguez y el estado actual del género	41
6.3 Clasificación mediante el uso de unidades de análisis y tabulación	44
6.3.1 Unidades de análisis: concepto general y cómo se conforma en la investigación	44
6.3.2 Definición de las categorías de clasificación/variables de unidad de análisis y modo de tabulación	45
6.3.4 Tabla de clasificación de los estudios costarricenses para guitarra recopilados	47
7. CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE SEIS ESTUDIOS SELECCIONADOS	51
7.1 Prefacio al Capítulo II	51
7.2 El sueño de las hadas, Estudio trinado de Abelardo Álvarez	52
7.2.1 Biografía resumida de Abelardo Álvarez	52
7.2.2 Contextualización breve del <i>Estudio trinado</i> de “Lalo” Álvarez	53

7.2.3 Análisis formal y armónico general del <i>Estudio Trinado</i> de “Lalo” Álvarez	55
7.2.4 Análisis del <i>Estudio trinado</i> de “Lalo” Álvarez con respecto al aporte en el desarrollo técnico del guitarrista	56
7.3 <i>Estudio #2</i> de Elvis Porras	67
7.3.1 Biografía resumida de Elvis Porras	67
7.3.2 Contextualización breve del <i>Estudio #2</i> de Elvis Porras	68
7.3.3 Análisis formal y armónico general del <i>Estudio #2</i> de Elvis Porras	69
7.3.4 Análisis del <i>Estudio #2</i> de Elvis Porras con respecto al aporte técnico en el guitarrista	71
7.4 Estudio para el legato de Alonso Torres	80
7.4.1 Biografía resumida de Alonso Torres	80
7.4.2 Contextualización breve del <i>Estudio para el legato</i> de Alonso Torres	81
7.4.3 Análisis formal y armónico general del <i>Estudio para el legato</i> de Alonso Torres	82
7.3.4 Análisis del <i>Estudio para el Legato</i> de Alonso Torres respecto al aporte técnico en el guitarrista	86
7.5 Estudio de fantasía N.2 de José Arias	93
7.5.1 Biografía resumida de José Arias	93
7.5.2 Contextualización breve del <i>Estudio de fantasía N.2</i> de José Arias	94
7.5.3 Análisis formal y armónico general del <i>Estudio de fantasía N.2</i> de José Arias	95
7.5.4 Análisis del <i>Estudio de Fantasía N.2</i> de José Arias respecto al aporte técnico en el guitarrista	99
7.6 <i>Estudio con sabor</i> de Álvaro Esquivel	106
7.6.1 Biografía resumida de Álvaro Esquivel	106
7.6.2 Contextualización breve del <i>Estudio con sabor</i> de Álvaro Esquivel	107
7.6.3 Análisis formal y armónico general del <i>Estudio con sabor</i> de Álvaro Esquivel	108
7.6.4 Análisis del <i>Estudio con sabor</i> de Álvaro Esquivel con respecto al aporte técnico en el guitarrista	109
7.7 <i>Glide</i> de José Mora Jiménez	120
7.7.1 Biografía resumida de José Mora Jiménez	120
7.7.2 Contextualización breve del estudio <i>Glide</i> de José Mora	122
7.7.3 Análisis formal y armónico general de <i>Glide</i> de José Mora	123
7.7.4 Análisis de <i>Glide</i> de José Mora con respecto al aporte técnico en el guitarrista	126
RESULTADOS	134
CONCLUSIONES	136
BIBLIOGRAFÍA	139
ANEXOS	144

Anexo I: Ejemplo de consulta general. En este ejemplo (captura de pantalla) la consulta fue realizada al compositor Alonso Torres mediante la plataforma <i>Messenger</i>	144
Anexo II: Captura de pantalla de la consulta pública sobre los estudios realizada en <i>Facebook</i> en el grupo <i>Guitarristas costarricenses</i>	145
Anexo III: Guía de preguntas de entrevista semiestructurada	146
Anexo IV: Entrevista al maestro M.M Ramonet Rodríguez	147
Anexo V: Entrevista al maestro Manuel Durán	150
Anexo VI: Fotos de perfil de los compositores tratados en el Capítulo II	153
Anexo VII: Extracto de las ediciones de los estudios utilizadas para el análisis en el Capítulo II y acceso mediante código <i>QR</i> a las interpretaciones del sustentante	157

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Compás cincuenta del estudio. Ejemplo de la fórmula rítmica utilizada por Álvarez. Dormond, “Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez”, Universidad de Costa Rica 2015, 71.	56
Ilustración 2: Extracto del primer compás de la obra. Dormond, “Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez”, Universidad de Costa Rica 2015, 67.	58
Ilustración 3: Tres ejemplos de digitaciones para realizar el trinar, se indican mediante siglas los dedos a utilizar.	59
Ilustración 4: Ejemplos de variaciones rítmicas para la práctica del trinar en la obra.	59
Ilustración 5: Extractos del primer sistema del estudio. Ejemplos del uso de cejilla en la obra: cejilla completa en quinto traste (imagen a la izquierda) y media cejilla en segundo traste (imagen a la derecha). Dormond, “Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez”, Universidad de Costa Rica 2015, 67.	60
Ilustración 6: Compás veintiuno y veintidós de la obra. Ejemplo de compás sin cejilla proseguido por un compás con media cejilla en décimo traste. Dormond, “Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez”, Universidad de Costa Rica 2015, 68.	61
Ilustración 7: Ejemplo de distribución de la fuerza en la obra. En las imágenes se observa la realización en mano izquierda de la ilustración 6, primero se ejecuta un acorde sin cejilla (imagen superior) por lo que mano debe estar destensada, y luego se debe tensar en él acorde siguiente debido a la cejilla en traste diez (imagen inferior).	62
Ilustración 8: Ejecución de cejilla completa (ver partitura en la imagen a la derecha de la ilustración 5). En este caso el dedo uno debe tensar la primera y quinta cuerda, y relajar las demás.	63
Ilustración 9: Ejecución de media cejilla (ver partitura en la imagen a la derecha de la ilustración 5). En este caso el dedo uno debe tensar solo la tercera cuerda y relajar las demás.	63
Ilustración 10: Compás nueve al doce del estudio, ejemplo de traslados en la obra. Dormond, “Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez”, Universidad de Costa Rica 2015, 67.	64
Ilustración 11: Compás diecisiete, ejemplo de uso de extensiones en mano izquierda en la obra. Dormond, “Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez”, Universidad de Costa Rica 2015, 68.	65
Ilustración 12: Comienzo de los episodios B (del compás siete al nueve) y C (del compás diecinueve al veintiuno), ejemplo de similitud de contenido musical en ambas secciones.	70
Ilustración 13: Compás uno de la obra. Ejemplo de ligadura doble y utilización en el último pulso de un acorde de Si semidisminuido. Porras, “Estudio N°2”, sin editorial 1981, 1.	71
Ilustración 14: Dos imágenes con la estructura simplificada del primer compás de la obra solo con dos líneas melódicas: bajo y una voz superior.	73
Ilustración 15: Ejemplos de ejercicios repetitivos con ligadura doble. La imagen superior parte del compás inicial de la obra y se mantiene en las mismas cuerdas. La imagen inferior parte primera y segunda cuerda.	74
Ilustración 16: Sistema uno y tres de la obra. Ejemplo de la rítmica del bajo en el estudio.	75

Ilustración 17: Compás cinco y extracto del compás seis de la obra. Ejemplo de glissando. El recurso está encerrado en un recuadro de color rojo para su mejor identificación. Porras, “Estudio N°2”, sin editorial 1981, 1.	76
Ilustración 18: Dos ejemplos de ejercicios para trabajar el glissando. En la imagen a la izquierda se trabaja el traslado sin el arrastre y en la imagen a la derecha se trabaja de manera paulatina el recurso.	77
Ilustración 19: Compases seis, treinta y uno, y cuarenta y ocho de la obra. Ejemplos de armónicos utilizados en el estudio de glissando, el contenido del compás seis se utiliza de manera idéntica en el final de la obra.	78
Ilustración 20: Ejemplos de digitaciones de un mismo acorde en armónicos naturales. En orden respectivo: acorde con plaqué, acorde arpegiado con pima, acorde arpegiado con solo el pulgar.	79
Ilustración 21: Del compás cincuenta y cuatro al cincuenta y siete de la obra. Modulación de la sección B a la sección A’ con acorde dominante de Re, señalado con un recuadro de color rojo. Torres, “Estudio para el Legato”, sin editorial 2002, 2.	83
Ilustración 22: Extractos de las canciones Amor de temporada y Caña dulce. Ejemplos de modulaciones del modo menor al mayor, se señala con una flecha el momento en que se da el cambio en la armadura. FORCOS COSTA RICA: “Amor de Temporada Héctor Zúñiga partitura”, 2012, 3. “Partituras de Caña Dulce”, 2010, 1.	84
Ilustración 23: Con una flecha celeste se indica el recorrido melódico de la voz aguda, con una flecha roja el recorrido de la voz grave y en un recuadro de color rojo se señala un ejemplo de anticipación. Torres, “Estudio para el Legato”, sin editorial 2002, 1.	84
Ilustración 24: Compases diecisiete y dieciocho de la obra. Mediante una flecha de color celeste se indica la variación melódica de la voz aguda mediante corcheas ascendentes. Torres, “Estudio para el Legato”, sin editorial 2002, 1.	85
Ilustración 25: Ejercicios de articulaciones contrastantes con la melodía inicial de la obra (primeros dos compases). Imagen superior: práctica de legato, imagen inferior: práctica de staccato.	87
Ilustración 26: Ejercicios de articulaciones contrastantes en las voces intermedia y grave con los compases diecisiete y dieciocho. Imagen superior: las voces se realizan con la articulación de tenuto, imagen inferior: las voces se realizan con la articulación de staccato.	88
Ilustración 27: Extracto de la sección B, del compás cuarenta y dos al cincuenta y tres. Con recuadros de color rojo se señalan los distintos pasajes con cejilla y con recuadro de color celeste se enmarca un ejemplo de extensión de ejecución avanzada. Torres, “Estudio para el Legato”, sin editorial 2002, 2.	89
Ilustración 28: Compás cuarenta y nueve de la obra. Ejemplo de uso de cejilla en el estudio. Torres, “Estudio para el Legato”, sin editorial 2002, 2.	89
Ilustración 29: Ilustración 29: Stanford Children’s Health, “Anatomía de la mano”, 2020. 90	
Ilustración 30: Final del compás nueve y compás diez de la obra. Segundo ejemplo de uso de cejilla en el estudio. Torres, “Estudio para el Legato”, sin editorial 2002, 2.	91
Ilustración 31: Posición de la mano izquierda recomendada a la hora de realizar los compases nueve y diez de la obra (ver ilustración 30). Imagen superior muestra la posición frontal de la mano, imagen inferior la posición posterior de la mano.	92

Ilustración 32: Primer sistema de la obra. Ejemplo de uso de cromatismo y alteraciones en el estudio, se encierra en un recuadro el uso de alteraciones. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 1.	96
Ilustración 33: Del compás diecinueve al veintiuno. Ejemplo de uso de cromatismo y secuencias con bajos descendentes en semitonos. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 2.	97
Ilustración 34: Compases ocho y nueve de la obra. Ejemplo de uso de la escala frigia dominante, con flecha se señala el inicio de la escala melódica del bajo. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 1.	97
Ilustración 35: Compás veintinueve de la obra. Ejemplo de uso de la escala la menor melódica. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 1.	98
Ilustración 36: Extracto del Preludio de la Suite No.1 para cello de J.S Bach. Ejemplo de uso de cromatismo en el barroco, se encierra en un recuadro el ascenso cromático de las corcheas en la línea melódica más aguda. Duarte, “Cello-Suite No. 1, BWV 1007: Guitar Solo”, Schott 1985, 3.	98
Ilustración 37: Primer compás de la obra. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 1.	99
Ilustración 38: Extracto del compás dieciocho. Ejemplo de arpegio ascendente.	100
Ilustración 39: Ejemplo de ejecución independiente de la fórmula arpegiada del compás dieciocho. Práctica independiente del ligado (imagen a la izquierda), práctica independiente del arpegio (imagen a la derecha).	101
Ilustración 40: ejemplo de práctica paulatina de la fórmula arpegiada del compás dieciocho.	101
Ilustración 41: Digitación de los compases ocho y nueve en la obra. Se observa en el compás 8 el uso de fórmulas arpegiada para resolver el pasaje.	102
Ilustración 42: Compás dieciocho de la obra. Ejemplo de uso del ligado para enfatizar una nota de una escala, se encierra en un recuadro rojo el ligado y la escala cromática. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 1.	102
Ilustración 43: Del compás treinta y siete al cuarenta y dos. Escala de Mi menor melódica, se señala con una flecha donde se encuentra la escala. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 2.	103
Ilustración 44: Tres subdivisiones de la escala de Mi menor melódica.	104
Ilustración 45: las tres subdivisiones de la escala de Mi menor melódica (ver ilustración 44) con sus respectivas variaciones rítmicas.	105
Ilustración 46: Ritmo armónico del tumbao afrocubano utilizado en la obra. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 24... 109	109
Ilustración 47: Compases uno y dos de la obra. Con flecha de color celeste se indica el uso pizzicato y con flecha de color rojo el uso del plectro. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 27.	110
Ilustración 48: Ejercicio de plectro con notas al aire siguiendo la fórmula rítmica de la ilustración 45.	111
Ilustración 49: Extracto de los compases tres y cuatro de la obra. Ejemplo de uso de glissando. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 27.	111

Ilustración 50: Extracto de los compases diecisiete y veinticinco, respectivamente, de la obra. Ejemplo de uso del glissando en un acorde (imagen a la izquierda) y en la línea melódica del bajo (imagen a la derecha). Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 27.	112
Ilustración 51: Final del compás diecisiete y compás dieciocho, respectivamente, de la obra. Ejemplo de sección con uso de síncopas en las líneas melódicas. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 28	113
Ilustración 52: Líneas melódicas separadas del compás dieciocho. Con flechas se señalan los pulsos fuertes del pasaje.	113
Ilustración 53: Extracto del compás treinta y ocho. Ejemplo de rasgueo con la mano en bloque. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 30.....	115
Ilustración 54: Extracto del compás treinta y ocho. Ejemplo de rasgueo derivado del graneado. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 30.....	116
Ilustración 55: Extracto compás treinta y ocho. Ejemplo de rasgueo con golpe. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 30... 116	116
Ilustración 56: Ejemplo de posición de la mano derecha a la hora de realizar el rasgueo y el uso de un pañuelo como sordina. Además, se muestra en la imagen, mediante una flecha, el recorrido que debe seguir cada dedo.	117
Ilustración 57: Ejercicio de práctica del rasgueo derivado graneado con figuras rítmicas de negra.	118
Ilustración 58: Primer sistema de la obra. Ejemplo de uso de la escala octatónica. Con flechas se indica dónde se encuentra la escala. Mora-Jiménez, “10 Studies”, Les Productions d’Oz, 2017, 6.	124
Ilustración 59: Escala ordenada en grados consecutivos.....	124
Ilustración 60: Transposiciones de la escala octatónica de Lester.	125
Ilustración 61: Extracto del compás seis de la obra. Ejemplo de acorde disonante. Mora-Jiménez, “10 Studies”, Les Productions d’Oz, 2017,6.....	126
Ilustración 62: Primer compás de la obra. Ejemplo de glissandos, se encierra en un recuadro los saltos terceras ascendentes y descendentes mediante el recurso mencionado. Mora-Jiménez, “10 Studies”, Les Productions d’Oz, 2017, 6.....	127
Ilustración 63: Primer compás digitado en mano derecha mediante una fórmula arpegiada.	127
Ilustración 64: Compás once de la obra. Mora-Jiménez, “10 Studies”, Les Productions d’Oz.	128
Ilustración 65: Práctica de glissando individualizada siguiendo la digitación propuesta por el autor.	128
Ilustración 66: Práctica individualizada de secciones del compás once incorporando digitaciones recomendadas en mano derecha.	129
Ilustración 67: Compás cuatro del estudio. Ejemplo de intercalación de glissandos y ligados entre cuerdas graves y agudas. Mora-Jiménez, “10 Studies”, Les Productions d’Oz, 2017, 6.	130

Ilustración 68: Ejercicio de glissando y ligados utilizando, partiendo del compás cuatro del estudio.....	130
Ilustración 69: Compás veintiuno y veintidós de la obra. Mora-Jiménez, “10 Studies”, Les Productions d’Oz, 2017, 7.	131
Ilustración 70: Ejercicios de practica subdivida del compás veintiuno.....	132
Ilustración 71: Último acorde del estudio con tres propuestas de acentuación.....	132

RESUMEN

En esta tesis se investiga sobre los estudios para guitarra de autores costarricenses como insumo en la enseñanza de la técnica y en la didáctica de la guitarra clásica.

La investigación se centra en dos objetivos primordiales: examinar los estudios costarricenses y clasificarlos; y analizar musicalmente estudios seleccionados de la clasificación para identificar su valor didáctico en la enseñanza-aprendizaje del instrumento.

El primer objetivo se construye mediante la documentación bibliográfica, el desarrollo de consultas generales y la elaboración de entrevistas semiestructuradas para generar, mediante ello, una cronología de producción de los estudios y una tabla de clasificación que contenga los estudios categorizados en distintas variables justificadas en el texto.

El segundo objetivo se centra en seis estudios seleccionados mediante criterios metodológicos, los cuales se investigan mediante un análisis formal y armónico general, y un análisis didáctico centrado en el aporte que se puede obtener de cada uno en el desarrollo técnico del guitarrista.

Como resultado de la investigación se encuentran y clasifican cincuenta y siete estudios de autores costarricenses para guitarra, y mediante el análisis de los estudios escogidos se demuestra la viabilidad de estos como insumo en la enseñanza-aprendizaje del instrumento al ser fuente formidable de recursos técnicos y musicales para el guitarrista.

Palabras clave: guitarra, estudios, compositores costarricenses, enseñanza-aprendizaje, aprendizaje musical, recursos técnicos.

Nombre del director de tesis: M.M. Ramonet Rodríguez Castillo

Nombre del sustentante: Alejandro Gómez Ovarés

INTRODUCCIÓN

1. TEMA DE INVESTIGACIÓN

Los estudios para guitarra de autores costarricenses como insumo en la enseñanza de la técnica y en la didáctica de la guitarra clásica.

Planteamiento del problema de investigación

A nivel nacional se sabe poco sobre los estudios para guitarra de autores costarricenses. La escasez de trabajos de recopilación y edición ha tendido a invisibilizar tanto la cantidad como la calidad técnica y temática de estos estudios. Aun así, los que se han editado forman parte del repertorio de las escuelas de música de las universidades e instituciones musicales del país. Surge, entonces, la necesidad de reconocer el aporte pedagógico y musical de estas composiciones, sobre todo porque su objetivo original es el de servir de vehículo para mejorar aspectos técnicos e interpretativos. En otras palabras, los estudios son un pilar pedagógico en el cual puede apoyarse el profesorado para mejorar, monitorear y evaluar el progreso de sus estudiantes. A la vez, el rescate y la divulgación de obras nacionales es un trabajo indispensable para el enriquecimiento del patrimonio musical costarricense.

Con base en lo anterior, el problema que motiva esta investigación es el siguiente:

¿Cómo se podrían aprovechar los estudios para guitarra de autores costarricenses en la práctica docente para beneficiar el desarrollo de la técnica de ejecución de la guitarra clásica?

Preguntas de investigación

- ¿Cuáles son los autores costarricenses que han escrito estudios para guitarra?
- ¿Cuántos estudios se han recopilado y recuperado?
- ¿Cómo ejecutar un análisis correcto, desde lo musical y lo didáctico, de estos estudios?
- ¿Qué aportes efectúan estos estudios a la correcta ejecución de la guitarra?

- ¿Cuáles son concretamente los aportes pedagógicos y didácticos de estos estudios?

Justificación

Observar a quien estudia un instrumento enfrentar problemas y dificultades ante una obra musical suele ser algo más usual que extraño en el ejercicio docente, y parte de esta práctica es buscar herramientas, teorías y mecanismos para ayudar al estudiantado a resolver de manera efectiva sus obstáculos. Los “estudios” son, en su origen, una herramienta que surge, la mayoría de las veces de la curiosidad del docente-instrumentista en respuesta a los escollos que enfrentan, no solo sus estudiantes, sino él mismo. De esa forma también han surgido los estudios costarricenses para guitarra, de una necesidad pedagógica, que es, justamente, donde recae el interés de esta investigación: la cuestión de cómo los autores de estos estudios han querido aportar a la enseñanza-aprendizaje del instrumento.

Las composiciones denominadas estudios se han utilizado ampliamente para mejorar, ya sea de manera general o específica, un mecanismo o técnica instrumental. Son, entonces, composiciones musicales con fines abiertamente pedagógicos, necesarios para el progreso del instrumentista, y se utilizan en programas de estudios y en evaluaciones en conservatorios y universidades nacionales.

En este contexto, muchos compositores costarricenses han dedicado numerosas partituras a estudios para guitarra, generando obras que constituyen parte de la formación de las nuevas generaciones de guitarristas. Sin embargo, el conocimiento que se tiene de estas creaciones es insuficiente, debido a que son pocos los compositores o los investigadores nacionales que las han editado de manera formal. Es más, algunos de estos estudios, al no haber sido editados, se encuentran desaparecidos o están escritos a mano, por lo que es difícil acceder a ellos o incluirlos en los programas de estudio.

Todo lo anterior provoca un desconocimiento general en el profesorado y en el estudiantado con respecto a la cantidad de estudios de autores nacionales que existen, su fecha de composición, sus objetivos e intereses pedagógicos y musicales, y su valor para el ámbito musical.

Es por tal motivo que esta investigación pretende compartir con la comunidad guitarrística y musical la existencia de estudios de autores nacionales de gran valor para la enseñanza-aprendizaje del instrumento, con la esperanza de que futuras investigaciones ahonden más en el tema y contribuyan a reconocer su aporte a la formación de un buen instrumentista.

2. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

Objetivo general

Recopilar estudios para guitarra de autores costarricenses para valorar su aporte en la técnica de la ejecución instrumental y su valor didáctico en la enseñanza-aprendizaje del instrumento.

Objetivos específicos

- Examinar estudios para guitarra de compositores costarricenses y clasificarlos por autor, fecha de creación, mecanismos técnicos, estilo y dificultad.
- Analizar musicalmente estudios seleccionados para determinar su valor didáctico en la enseñanza-aprendizaje del instrumento.

3. ANTECEDENTES

En el presente apartado se hace un recuento de investigaciones, trabajos finales de graduación, ensayos, recopilaciones o antologías que sirven de referencia al tema propuesto, ya sea en su totalidad o de forma parcial, y que aportan al desarrollo de la investigación.

En el país solo se ha encontrado un antecedente que guarda relación directa con el tema de investigación: el ensayo didáctico titulado *Estudios para guitarra de autores costarricenses* de Ramonet Rodríguez (Rodríguez, 2011), editado por la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Esta publicación es un ensayo pedagógico y de análisis teórico-musical que se centra en la recopilación, edición y análisis por autor de estudios costarricenses para guitarra. Rodríguez analiza entre uno y dos estudios por autor y añade una breve reseña biográfica sobre cada uno de ellos. El análisis de cada estudio se centra en los aspectos técnicos de la ejecución instrumental, así como en los aspectos armónicos, rítmicos o de fraseo y forma que el autor considera relevantes para la adecuada ejecución del estudio. Por no tratarse de un trabajo final de graduación, no se observan qué requerimientos específicos debían tener los estudios para ser incluidos en la publicación; simplemente se presentan como estudios escogidos por el autor, todos editados y digitados por él mismo.

El trabajo de Rodríguez es justamente el detonante de la presente investigación, pues es la primera publicación formal que recopila estudios para guitarra de autores costarricenses. No obstante, la publicación contiene únicamente ocho obras, por lo que se considera importante dar visibilidad, también, a otros compositores costarricenses de la guitarra.

A pesar de que solo se tiene este antecedente directo, sí se pueden encontrar recopilaciones de obras nacionales centradas en la guitarra. Uno de ellos es el trabajo de Randall Dormond, quien, por medio de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, publica los trabajos *Música costarricense para orquesta de guitarras* (Dormond, 2004) y *Obra guitarrística de Abelardo (Lalo) Álvarez, edición crítica de obras escogidas* (Dormond, 2015). En la primera publicación, el autor presenta arreglos para orquesta de guitarras de canciones conocidas del folclore nacional costarricense, como *Luna Liberiana*, el *Torito* o el *Punto Guanacasteco*, acompañados de la biografía de los compositores, así como del contexto histórico en que surgieron las obras. Se observa, entonces, que ha habido

interés por ampliar el repertorio de la guitarra, como instrumento de ensamble, con obras tradicionales del país.

A efectos de esta investigación, sin embargo, tiene más pertinencia la segunda publicación (Dormond, 2015: 1-85), pues se centra en la recuperación y posterior edición crítica de manuscritos del compositor y guitarrista costarricense Abelardo Álvarez. El texto viene acompañado de una introducción previa y se detalla el contexto histórico, social y familiar en el cual se desarrolló el compositor. Dormond edita y digita las obras de Abelardo Álvarez y especifica en qué compases difiere el editor del compositor por razones armónicas y hasta señala qué notas no se pueden identificar de manera adecuada por las condiciones del manuscrito. Este trabajo cuidadoso constituye un ejemplo para el sustentante de cómo llevar a cabo la edición de aquellos estudios que se recuperen en forma de manuscrito o en formato de audio. Dormond no solo proporciona un ejemplo de recuperación y edición de obras costarricenses para guitarra, sino que recupera lo que podría considerarse el primer estudio para guitarra del cual se tiene registro, ya que data de 1943. La obra de Abelardo Álvarez es un estudio trinado y lleva por título *El sueño de las hadas*. En los capítulos que se le dedican a esta investigación se analizarán en profundidad esta obra y su autor.

Otras recopilaciones que atañen a la guitarra, pero más bien como instrumento acompañante son las del autor y arreglista Luis Gerardo Castillo Campos. Publicadas bajo el sello de la Editorial Musical Dos Cercas y con el aval del Consejo Superior de Educación del Ministerio, Castillo saca a la luz una serie de libros titulados *Lo mejor de la música costarricense*, de donde surgen las siguientes antologías: *Lo mejor de la música costarricense. Flauta dulce, piano y guitarra* (Castillo, 1994); *Costa Rica. Villancicos tradicionales. Arreglos corales a dos voces* (Castillo, 1996); *Antología de la música costarricense. Solos, dúos y canciones para coro* (Castillo, 1997) y *Antología de la música costarricense. Solos, dúos y canciones para coro* (Castillo, 1998). Estas antologías revisten especial interés para la presente investigación porque son, en su mayoría, recopilaciones de canciones o melodías de ámbito popular, algunas muy conocidas, otras menos, pero que, en todo caso, fueron reconocidas por el Estado como material de apoyo para la enseñanza de la música a nivel de primaria y secundaria. El trabajo de Castillo constituye un antecedente de un esfuerzo por ampliar el contenido curricular musical de primero, segundo y tercer ciclo del país.

En el campo internacional hay una gran variedad de recopilaciones de estudios de distintos autores que, sin embargo, no profundizan ni en la temática ni en el contenido musical de estas composiciones. Son simplemente ediciones de uso práctico para los intérpretes, por lo que no se acercan a los objetivos que se plantea la presente investigación. Con todo, algunos de estos autores tocan el tema investigado.

Uno de ellos es el autor y guitarrista uruguayo Abel Carlevaro, quien en la serie de artículos y ensayos titulada *Guitar Masterclass*, analiza, en los volúmenes 1 y 3, los estudios de Fernando Sor y Heitor Villalobos. En el primer volumen, correspondiente a Sor, Carlevaro escoge diez estudios que reflejan los principios técnicos mayormente trabajados por el compositor y señala que tienen el propósito de desarrollar tanto la mano izquierda como la derecha; es decir, el motivo de la elección es meramente técnico (Carlevaro, 1985). Algo diferente ocurre en el volumen 3, donde analiza a Villalobos de manera general, sin escoger ni clasificar los estudios (Carlevaro, 1998).

Desde el punto de vista metodológico, los dos volúmenes siguen una línea de pasos similar, pero los estudios de Villalobos van acompañados de una breve introducción y una contextualización histórica. Por lo demás, el trabajo metodológico es similar. Básicamente Carlevaro presenta, en orden cronológico, extractos de los compases que él cree tienen dificultades técnicas, los analiza a nivel armónico y técnico, y luego recomienda soluciones y ejercicios adicionales los cuales ayuden a mejorar el mecanismo respectivo. El autor es muy específico en las digitaciones que se deben trabajar, en cómo ejecutar los mecanismos y en cuál es el propósito musical de cada mecanismo y digitación. En términos generales se podría decir que cada volumen es una guía de cómo debe trabajar el intérprete cada estudio, pero no solo eso, Carlevaro, al ser docente, también propone soluciones y formas de trabajo para que los profesores que así lo deseen puedan utilizar estos estudios como parte de su planeamiento de clase.

En ese mismo ámbito se encuentra la tesis doctoral de Martin Fernando Ackerman, *Aspectos pedagógicos de la mecánica instrumental en Leo Brouwer: de la danza característica a los estudios sencillos para guitarra*, en la cual puede leerse:

Se estudia la interacción entre la composición musical y el formante mecánico instrumental, en la Danza Característica y en los Estudios sencillos N°1 y N°6, así

como las consecuencias pedagógicas de esta relación. Se analizan musicalmente las partituras de las obras, desarrollando un método analítico basado principalmente en los trabajos de Jean-Jacques Nattiez. De dicho análisis se concluye que el formante mecánico-instrumental es un elemento fundamental de estas obras de juventud, siendo él mismo generador de construcciones musicales. (Ackerman, 2017: 2)

Como aclara el autor, la tesis se centra en el aspecto mecánico-instrumental y su relación con la composición. Dicho de otra manera, en cómo el compositor, Leo Brouwer, piensa la composición musical desde una visión guitarrística orientada a los aspectos técnicos y de digitación, y en cómo esta aproximación se ve reflejada en el producto final. De ahí que los estudios escogidos reflejen este aspecto mecánico-instrumental: se trata de estudios muy “naturales” para el guitarrista, no tienen dificultades de digitación y son cómodos para las dos manos; justamente por eso se llaman *Estudios sencillos*. Al igual que Carlevaro, Ackerman analiza de manera profunda cada estudio; ofrece primero el contexto histórico y social de la obra, y se centra luego en la parte mecánica y en cómo la composición musical fue pensada en un inicio desde un enfoque técnico-guitarrista. Para ello, utiliza extractos de cada obra e incluso esquemas que reflejan el uso de la armonía y la forma musical de Leo Brouwer.

Está claro que el estudio es una composición musical que se usa en todos los instrumentos y que consultar fuentes bibliográficas de otros instrumentos ampliaría el espectro de conocimiento de este género. No obstante, dados los intereses de este plan de tesis, se acudirá de preferencia a aquellos que tienen un fin pedagógico, como es el caso de los siguientes trabajos.

La tesis de maestría de Mayor K. Tsong, *Estudios para piano, primer libro de Gyorgi Ligeti: estudios en composición y pianismo* investiga las ideas rítmicas y musicales de Gyorgi Ligeti, así como su acercamiento pianístico a los distintos estudios compuestos (Tsong, 2001). Al igual que en la tesis doctoral sobre Brouwer (Ackerman, 2017), Tsong presenta primero la vida y obra de Ligeti, seguida de las principales herramientas musicales utilizadas por el compositor, y da un vistazo a sus inclinaciones filosóficas y espirituales.

A diferencia de las recopilaciones y análisis de estudios mencionados anteriormente, Tsong adopta un enfoque más narrativo y menos segmentado, pues constantemente retoma lo

analizado a la luz del marco teórico de la tesis y de la vida del compositor investigado. Cada estudio se trata por extractos, pone énfasis en los aspectos de dinámica, de ritmo y de recursos armónicos, los cuales son muy importantes en la música del compositor. El análisis, en general, parte fundamentalmente de la visión particular que tiene Ligeti de la música, así como de los principales mecanismos técnicos que quiere trabajar. Si bien cada “estudio” tiene una vocación pedagógica, el enfoque de la tesis es muy instrumental.

El otro trabajo al que se acudirá se titula *Estudios para violín: una guía pedagógica*, de Semi Yang (2006). A diferencia del trabajo de Tsong, esta autora propone trabajar con estudios seleccionados desde una perspectiva pedagógica y no desde un punto de vista histórico o de análisis musical, lo cual es de sumo interés para la presente investigación. Si bien el análisis musical es necesario para entender el contenido, es solo un complemento para entender el aporte pedagógico del objeto investigado en la enseñanza-aprendizaje, que es lo que busca la autora en su trabajo. Con respecto a la metodología empleada, Yang aclara lo siguiente:

He introducido el contexto general de cada libro de estudio, del compositor, del tiempo histórico de cada composición, así como otras características y luego he elegido estudios que he descrito con sus aspectos técnicos específicos incluyendo los distintos métodos de práctica para cada estudio. (Yang, 2006: 5)

La autora se propone, por lo tanto, otorgarles, al docente y al intérprete, distintas formas de abordar un estudio específico para que puedan mejorar los aspectos técnicos y musicales que exige la obra.

Tanto el texto de Tsong como el de Yang son de gran valía porque proporcionan distintas formas metodológicas de analizar objetos similares al objeto que se investiga en este trabajo, y ayudan a delimitar mejor las teorías y la aproximación que se planea utilizar.

Tras haber hecho referencia a estudios que atañen directamente al tema de investigación, se exploran ahora investigaciones que, de una u otra forma, guardan relación con el tema o los objetivos que nos ocupan.

Existen, por ejemplo, varias antologías de autores costarricenses las cuales son de uso común en el ámbito nacional. Tal es el caso de *Antologías de canciones costarricenses*, de la profesora Zamira Barquero (Barquero, 1998), quien edita y recupera una gran variedad de

partituras de autores costarricenses de distintas épocas, lo que constituye un ejemplo de recopilación y publicación para la presente investigación. Otra obra similar, pero centrada en un solo autor, es la *Antología de canciones de Julio Fonseca* de Ernesto Rodríguez y Tanya Cordero (Rodríguez y Cordero, 2015), quienes expanden la antología anterior con 18 canciones del compositor costarricense Julio Fonseca. También cabe mencionar la *Antología de música costarricense para violín y piano*, un trabajo de carácter interpretativo y compilatorio de obras costarricenses en formato de cámara de Gerardo Duarte y Eddie Mora (Duarte y Mora, 1995). Y, finalmente, la *Antología de obras para piano de compositores costarricenses* de Flora Elizondo (Elizondo, 1998).

Con respecto a investigaciones que abordan el problema de la integración del repertorio costarricense al currículo educativo instrumental nacional, no se ha encontrado material que competa a la guitarra, pero sí a instrumentos como la viola, por ejemplo, el trabajo de Lucía Leandro (Leandro, 2014). En su tesis *Música costarricense para viola y su incorporación dentro del currículo educativo formal de las clases de instrumento; una propuesta pedagógica*, Leandro propone incluir la música de autores costarricenses como Benjamín Gutiérrez, Eddie Mora o Allen Torres como eje pedagógico de un currículo educativo para el mejoramiento técnico y musical de quienes estudian este instrumento. Aunque no es el objetivo de esta investigación proponer un planeamiento pedagógico, la tesis de Leandro comprueba que en otros instrumentos ya ha habido interés por reconocer la valía de la música costarricense, no solo como patrimonio nacional, sino como un elemento importante para promover el avance en la práctica y la pedagogía instrumental.

Para finalizar este apartado, se hace referencia a dos investigaciones que estudian, de manera general, distintos compositores de guitarra costarricenses y su obra pedagógica. Tal es el caso del libro de Randall Dormond (2010), *La guitarra en Costa Rica (1800-1940)* y de la tesis de Fabrizio Barquero Moncada (Barquero, 2009), *Desarrollo de la enseñanza de la guitarra clásica en Costa Rica de 1970 a 1996*. Dormond (2010) hace un recorrido de la historia de la guitarra en Costa Rica, su influencia y su crecimiento en el ámbito cultural del país, y menciona de manera breve los primeros esbozos de la labor compositiva para guitarra, en especial el trabajo del maestro Abelardo Álvarez, así como los albores de la labor pedagógica alrededor de este instrumento, con el acceso paulatino de los costarricenses a métodos de

enseñanza de autores europeos del periodo clásico, como Mateo Carcassi, Ferdinando Carulli y Fernando Sor, entre otros. Dormond también discute ampliamente la influencia del guitarrista paraguayo Agustín Barrios Mangoré, uno de los primeros concertistas mundiales en arribar a Costa Rica y vivir en este país, aunque de forma breve. Si bien la estadía de Mangoré en Costa Rica no tiene relación directa con el tema de investigación, los estudios compuestos por este autor se usan de manera generalizada en las diversas instituciones musicales del país, y sería interesante señalar si en alguno de los autores que se recopilen se observa la influencia musical de este concertista. De todas formas, cabe destacar que el mismo Mangoré interpretó sus estudios en Costa Rica, según puede verse en los programas recopilados por Dormond (2010: 105).

La tesis de Fabrizio Barquero Moncada (Barquero, 2009), por su parte, presenta una historiografía más actual del quehacer guitarrístico nacional. Explora instituciones como la Universidad Nacional, la Universidad de Costa Rica y el Conservatorio de Castella, y analiza guitarristas nacionales e internacionales relevantes para el desarrollo pedagógico de este instrumento. También propone un currículo de estudio para la guitarra clásica en el Conservatorio de Castella, lo aplica y examina los resultados. Los estudios costarricenses apenas se nombran, quizá porque la atención del trabajo se centra en el desarrollo histórico de la pedagogía del instrumento. A pesar de ello, se mencionan autores y guitarristas costarricenses como Elvis Porras o Pablo Ortiz, cuyas composiciones sí tienen vocación pedagógica, de manera que esta tesis, tanto por la perspectiva histórica que ofrece, como por la metodología que emplea, constituye un referente para todo investigador que busque conocer las generalidades del quehacer guitarrístico en Costa Rica.

4. MARCO TEÓRICO

En este apartado se presentan y discuten las teorías, los conceptos y los autores que servirán de fundamento a esta investigación y que les permitirán a las personas lectoras de este trabajo hacer una correcta interpretación del material que se propone.

Dado que el interés de la tesis se centra en la recopilación y análisis de estudios costarricenses, es vital definir qué se entiende por estudio y cuáles son sus objetivos, los cuales están, sin duda, definidos por el instrumento que se elija, en este caso, la guitarra.

Ferguson y Hamilton definen el estudio como “una pieza instrumental, generalmente de cierta dificultad y a menudo compuesta para un instrumento de teclado, diseñada principalmente para explotar y perfeccionar alguna faceta elegida de la técnica interpretativa, pero teniendo cierto interés musical” (Ferguson y Hamilton, 2001: 1-2).

Según los autores, los estudios son, por lo general, piezas instrumentales que buscan explotar una faceta técnica sin dejar de lado el aspecto musical, es decir, un estudio no es meramente un ejercicio técnico, sino que está diseñado y pensado como una obra musical que además cumple una misión pedagógica para la ejecución instrumental.

Se obtiene una definición más amplia, así como el origen etimológico de la palabra, en la Enciclopedia Britannica:

Étude, (francés: “estudio”) en música, originalmente un estudio o ejercicio técnico, luego una composición completa y musicalmente inteligible que explora un problema técnico particular de una manera estéticamente satisfactoria. Aunque una serie de piezas didácticas datan de épocas anteriores, incluyendo solfeo vocal y obras de teclado (*Esercizi per gravicembalo* de Domenico Scarlatti), el estudio surgió solo a fines del siglo XVIII y principios del XIX, con colecciones publicadas por el virtuoso pianista Muzio Clementi (especialmente su *Gradus ad Parnassum*, 1817), emulado por otros pianistas compositores, especialmente Karl Czerny. Con los 27 estudios de piano de Frédéric Chopin (*Opus 10*, 1833; *Opus 25*, 1837), el estudio se convirtió en una composición de considerable interés musical aparte de su mérito como estudio técnico. Muchos de los Estudios trascendentales del virtuoso del piano Franz Liszt

tienen títulos descriptivos (por ejemplo, La campanella o “La campanita”). Douze Études de Claude Debussy (1915; 12 Études) y Études para piano de György Ligeti (Libro 1, 1985; Libro 2, 1988–94) son ejemplos notables. (Enciclopedia Britannica, 1998)

La cita anterior muestra cómo el estudio ha sido una forma en constante evolución, que trascendió su carácter meramente técnico para convertirse en obra de referencia musical tras las publicaciones de compositores pianistas del periodo romántico, como Frédéric Chopin y Franz Liszt. También hay referentes anteriores a esta época, como las obras pedagógicas de Muzio Clementi y Karl Czerny, e incluso, de compositores más antiguos, como Domenico Scarlatti, aunque en su momento al estudio se le conocía, por ejemplo, como “ejercicio”.

En el caso del desarrollo del género investigado, el primer método que contiene ejercicios técnicos y didácticos para guitarra se encuentra, según el editor y crítico Mantaya Ophee, en un método anónimo de 1753:

La significación de este texto reside en que es el único método de mediados del siglo XVIII que existe actualmente, proveyéndonos así de un testimonio directo del estado de la práctica guitarrística en España en esa época. El testimonio de Don***, quienquiera que este haya sido, no parece derivar de otras fuentes ... a lo largo del libro, todos los ejemplos didácticos están presentados paralelamente en notación en pentagrama y en tablatura. (Ophee, 1999: 3)

La actividad pedagógica guitarrística se registra por lo tanto desde mediados del siglo XVI en adelante, con obras que serán muy importantes en el periodo clásico, como los métodos y estudios de autores europeos de origen español e italiano, como Ferdinando Carulli, Mateo Carcassi, Mauro Giuliani, Fernando Sor y Dionisio Aguado, entre otros. Cada uno de ellos suma una vasta cantidad de estudios con temáticas diversas y una exploración amplia del instrumento, de allí que, a partir de ellos, puede establecerse el estudio como un género musical ampliamente utilizado y entendido como eje importante del desarrollo instrumental, tanto por compositores, como por instituciones de enseñanza.

El desarrollo del estudio para guitarra será luego complementado y expandido en épocas posteriores con obras tan importantes en el romanticismo como los estudios de Napoleón

Coste, Giulio Regondi, Johann Kaspar Mertz y Francisco Tárrega. A nivel moderno y contemporáneo también existe una inmensa variedad, pero se pueden citar como referencia los muy utilizados *12 estudios* de Heitor Villalobos, los *Estudios sencillos* de Leo Brouwer, los *10 estudios* de Stephen Dodgson y los *5 estudios* de Ida Presti. Cada uno de estos autores, y otros que han sido parte del desarrollo del género musical, pueden haber tenido un impacto en los compositores costarricenses que serán analizados en la presente investigación, por lo que es importante dar cuenta de su existencia y de su influencia histórica, tanto en el instrumento como en el desarrollo pedagógico de esta disciplina.

Otra conceptualización del género que es preciso citar, por su carácter guitarrístico y costarricense, y que resume muchas de las reflexiones que se han hecho sobre este género musical, la ofrece el profesor Ramonet Rodríguez:

Los estudios son composiciones de tipo didáctico. Tienen la finalidad de ayudar a desarrollar destrezas y a ejercitar diversos mecanismos técnicos mediante la reiteración de determinados diseños artísticos. También pueden ayudar al desarrollo de aspectos expresivos y de creación musical. Sin embargo, algunos estudios van más allá de su finalidad didáctica y se convierten en obras de arte, destinadas a permanecer en el repertorio universal del concertista. (Rodríguez, 2011: 8)

Rodríguez va más allá de la definición técnica de estudio que dan los autores citados anteriormente, y califica a algunos estudios de expresiones artísticas que logran combinar los fines didácticos y pedagógicos con los estéticos y expresivos. Dichas cualidades le otorgan a esta forma de expresión un carácter particular, al haber sido intencionadamente pensadas por algunos autores como vehículo de mejoramiento de algún aspecto instrumental, pero también como entidades destinadas al goce estético.

Ahora que se tiene en claro en qué consiste un estudio y su valor dentro del ámbito guitarrístico, es necesario aclarar los conceptos de análisis musical y análisis didáctico, de gran importancia para el desarrollo de esta investigación, puesto que permitirán conocer mejor el objeto de investigación.

Ian Bent define el análisis musical como

la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la estructura puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral. (Bent, 1980: 340).

En otras palabras, este autor concibe el análisis musical como una deconstrucción del objeto para, al descomponerlo en sus distintas partes, poder entenderlo mejor.

Esta definición clásica del concepto es ampliada por María Nagore, quien señala tres posibles maneras de acercarse a la música:

1. Concebir la obra musical como algo autónomo, como ‘artefacto’ o ‘texto’, habitualmente fijado en la partitura (por el compositor o por un transcriptor, en el caso de la música de tradición oral). (Nagore, 2004: 2-3)
2. La obra musical puede ser concebida, por el contrario, como algo cambiante, que se va construyendo en el proceso mismo de su existencia temporal, no únicamente en la performance (sic, por ejecución interpretativa) que materializa la obra, sino también en su devenir a lo largo del tiempo. (Nagore, 2004: 3).
3. La obra musical puede ser también contemplada como algo que existe a través de la percepción, cuyo significado por lo tanto reside, más que en la obra misma (que no existe si no “suena”) en el modo como es percibida... (Nagore, 2004: 3).

El análisis musical, según Nagore, es un ente diverso que puede abordar un objeto de estudio desde distintas perspectivas. Por un lado, puede tomar la obra como un ente fuera de todo contexto, una visión más bien formalista y estructuralista; por otro, puede situar la obra más allá de la partitura, privilegiando su contexto histórico y temporal. Finalmente, la obra puede observarse desde el punto de vista de quien lo escucha o de quien lo interpreta y no necesariamente desde el punto de vista del autor.

Esta autora, entonces, ofrece distintas rutas de análisis. A efectos de la presente tesis, resulta de mayor utilidad un enfoque que combine tanto el análisis tradicional, armónico y formal,

como la visión en la cual el autor y su contexto histórico y social cuentan para entender el objeto musical, dada su complejidad y la inevitable relación del autor con la sociedad y el momento histórico en que se desenvuelve. Autores como Juan Manco apoyan esta opción: “En general, la visión de complementariedad de perspectivas en las aplicaciones analíticas se presenta como un camino aceptado por la comunidad teórico-musical dadas las complejidades y múltiples relaciones que la obra musical presenta como objeto de estudio” (Manco, 2015: 19).

En relación con el análisis didáctico, segunda herramienta de análisis elegida para esta investigación, la *Revista Iberoamericana de Educación Matemática* proporciona la siguiente definición: “El análisis didáctico es un método de investigación propio de la Didáctica de la matemática, que se sustenta en la historia, en la propia matemática, en la filosofía del conocimiento y de la educación, que utiliza técnicas y métodos del análisis conceptual y del análisis de contenido” (Rico, 2013: 19).

El análisis didáctico, entonces, es propio de la disciplina de la matemática, pero, como bien dice la cita, se sustenta en otras ramas del conocimiento como la filosofía y la educación, esta última cardinal en la presente investigación. Luego, es válido utilizar herramientas de estas disciplinas en una investigación de orden musical, sobre todo para extraer información de los objetos a investigar.

Michael Scriven, por su parte, considera que el análisis didáctico es “Una herramienta metodológica para controlar la complejidad semántica, seleccionar opciones idóneas y disponer de un aparato teórico adecuado para una investigación educativa” (Scriven, 1998: 133).

Este tipo de análisis, entonces, proporciona los conceptos necesarios para entender la noción de estudio de los compositores elegidos, así como las herramientas pedagógico-instrumentales empleadas por ellos.

Ahora bien, para poder hacer un buen análisis didáctico, es necesario contar con herramientas de análisis de contenido. El análisis de contenido, en palabras de Antonio Fernández-Cano, “Es un método para el procesamiento y la revisión de las dimensiones cuantitativas (médium) y cualitativas (mediador) de los contenidos de la comunicación. Su origen y antecedentes

procede del trabajo de censores y del estudio hermenéutico de textos” (Fernández-Cano, 2010: 327). El objetivo principal de esta técnica lo detalla Klaus Krippendorff (1990: 28) al señalar que “La técnica del análisis de contenido está destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias plausibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto”.

Por tal razón, el marco histórico, biográfico y social que rodea a los estudios elegidos será parte del análisis didáctico.

La investigación pretende, en última instancia, que tanto la perspectiva analítica musical como la didáctica arrojen conocimientos nuevos y precisos acerca de los estudios y los doten de un carácter que vaya más allá de la partitura.

5. MARCO METODOLÓGICO

El presente apartado ofrece una propuesta metodológica que busca ser congruente con los objetivos planteados y el problema de la investigación. Con base en ese planteamiento, se utilizará un enfoque cualitativo, el cual se describirse así:

La metodología cualitativa se refiere en su más amplio sentido a la investigación que produce datos descriptivos: las propias palabras de las personas, habladas o escritas, y la conducta observable. La investigación cualitativa es inductiva, los investigadores desarrollan conceptos, intelecciones y comprensiones partiendo de pautas de los datos, y no recogiendo datos para evaluar modelos, hipótesis o teorías preconcebidas. (Taylor y Bogdam, 1987: 19-20)

Este enfoque responde a las necesidades de la investigación, la cual pretende recopilar información proveniente de material escrito, entrevistas y conversaciones personales. Esta información se estudiará a la luz de las herramientas de la teoría musical y el análisis didáctico.

En cuanto al análisis cualitativo se seguirán dos vertientes de estudio. Un primer tipo exploratorio, este incluye la revisión sistemática de material bibliográfico ordenado por categorías (teorías, metodologías, biografías de compositores, historia musical costarricense y publicaciones de estudios, entre otros,) de ediciones de partituras de obras didácticas y del registro audiográfico. Un segundo tipo fenomenológico, el cual se apoya en la noción de Creswell de que “un estudio fenomenológico describe el significado de las experiencias vividas por una persona o grupo de personas acerca de un concepto o fenómeno” (Creswell, 1998: 57).

Está claro que la investigación guarda relación directa con esta cita pues se tomaron en cuenta las opiniones y la información que brindaron intérpretes y compositores.

Ahora bien, la estrategia metodológica consta de varios aspectos o etapas, entre los que cabe mencionar la búsqueda exhaustiva y la posterior recopilación de estudios para guitarra compuestos por autores costarricenses. Esto implica una revisión bibliográfica profunda, pero también la consulta de materiales no publicados, los cuales se obtendrán dirigiéndose

de manera personal a los compositores mediante consultas generales (ver anexo I) efectuadas por los medios que se tengan a disposición, y en caso de no poder acceder a ellos, acercándose a los intérpretes a quienes se les han dedicado obras de este tipo. También se contacta a quienes han ejecutado, transcrito o utilizado estudios en su labor docente. Además, en el caso de que no hubiera publicaciones formales, escritos a mano u otra forma de acceder al estudio investigado, se recurre a grabaciones, ejecuciones en vivo o entrevistas y conversaciones con el autor o la autora.

En lo que respecta a los estudios publicados, se toma en cuenta las ediciones elaboradas por las universidades estatales costarricenses como la Universidad de Costa Rica, la Universidad Nacional o la Universidad Estatal a Distancia, así como las respaldadas por editoriales privadas del medio guitarrístico como *Les Productions d'Oz*, *Doberman-Yypan*, *Boosey & Hawkes* o *Chanterelle*.

Además de la documentación bibliográfica y la consulta personal con los sujetos mencionados, se propone una consulta generalizada y abierta (ver anexo II) mediante redes sociales, en concreto *Facebook*, con el objetivo de obtener más muestras del objeto a investigar y más información para la presente investigación.

Por otra parte, no se sabe cuántos estudios hay, por lo que, si no se delimita el trabajo, este puede ser inacabable. Se decidió que el límite lo impusiera el tiempo, de manera que solo se recopilaron estudios durante el siguiente periodo: del segundo semestre lectivo del año 2018 hasta el segundo semestre lectivo del año 2020. Finalizado este tiempo, no se recogieron más muestras del objeto a investigar.

Un proceso importante en la etapa de recolección de datos es el desarrollo de entrevistas, procedimiento que avalan Troncoso y Daniele:

Las entrevistas constituyen uno de los procedimientos más frecuentemente utilizados en los estudios de carácter cualitativo, donde el investigador no solamente hace preguntas sobre los aspectos que le interesa estudiar, sino que debe comprender el lenguaje de los participantes y apropiarse del significado que estos le otorgan en el ambiente natural donde desarrollan sus actividades. (Troncoso y Daniele, 2004: 2)

En esta investigación se utilizó, concretamente, el método de entrevista semiestructurada como instrumento para invitar a los compositores e intérpretes a participar en procesos de diálogo que permitieran recopilar información relevante para el análisis de las obras. Las entrevistas se ejecutaron de manera personal y por medio de recursos tecnológicos (videollamada, llamada telefónica) y redes sociales. Los criterios de escogencia para definir las personas entrevistadas se construyen tomando en cuenta la necesidad de tener personas con opiniones fundamentadas y amplia experiencia en la docencia del instrumento, lo que deriva en los siguientes criterios en la cual, la persona escogida debe cumplir con al menos uno de ellos para ser tomada en cuenta como referente en la construcción de la investigación:

- Amplio conocimiento del instrumento de la guitarra y su repertorio: Licenciado, Máster o Doctor en música con énfasis en guitarra.
- Vasta experiencia en la docencia del instrumento: diez o más años de experiencia en academias, escuelas municipales o universidades.
- Compositor costarricense de estudios para el instrumento.
- Intérprete del instrumento al cual se le ha dedicado alguno de los estudios encontrados.

Se propone a la persona escogida una entrevista semiestructurada abierta (ver anexo III) basada en preguntas generadoras que lleven a obtener información clave y relevante para la investigación, a saber: datos históricos, formales, técnicos, y pedagógicos del objeto a investigar.

Después de la investigación general de estudios costarricenses es necesaria la selección de solo algunos de ellos para profundizar en sus características musicales y sus posibles aportes a la pedagogía guitarrística por lo que se delimitan los siguientes criterios para su escogencia:

- Dar una muestra generalizada de la diversidad estilística que presenta la recopilación.
- Contar con compositores representativos de los distintos períodos mencionados del desarrollo del género en el país proveído en el primer capítulo.
- Dar una muestra de la diversidad de recursos técnico-guitarrísticos que se observan en la recopilación.
- Escoger estudios de una dificultad media o avanzada que cumplan con los requisitos y nivel requerido para la sección de ejecución de la presente investigación.

- Escoger solo un estudio por autor para con ello abarcar la mayor cantidad de autores posibles buscando la variedad y representatividad en la muestra.

Se pretendió que en cada estudio elegido se reflejara de manera general el estilo musical y los objetivos pedagógicos de su compositor. En este aspecto, las entrevistas semiestructuradas fueron factor importante, así como la bibliografía consultada.

Por último, la investigación y la resolución de problemas, así como los objetivos, se apoyan en el marco teórico para probar el valor musical y didáctico de la composición estudiada en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la práctica instrumental. La idea fue analizar de qué manera cada técnica o mecanismo explorado en el estudio contribuye a la enseñanza del instrumento. Finalmente, partir de los conocimientos adquiridos, incluidas las opiniones de los compositores, y dentro de la posibilidad del sustentante, se recomiendan formas de trabajo para cada estudio escogido.

DESARROLLO

6. CAPÍTULO I: EXAMINACIÓN Y CLASIFICACIÓN DE ESTUDIOS PARA GUITARRA DE COMPOSITORES COSTARRICENSES

6.1 Prefacio al Capítulo I

Mediante la propuesta metodológica se encuentran diversidad de estudios y autores que según el primer objetivo específico de la investigación deben ser examinados y clasificados. El orden que se considera apropiado para abordar la labor mencionada es generar primero una descripción histórica del género y luego pasar a la tabulación formal del objeto, lo anterior se ordena y describe en el presente capítulo de la siguiente manera:

- Cronología narrativa de la producción de los estudios costarricenses encontrados.
- Tabla de clasificación de los estudios costarricenses encontrados.

La cronología se construye, en primera instancia, tomando en cuenta los años en que cada estudio o series de estudios es publicado o compuesto, lo anterior da como resultado conexiones generacionales indirectas entre las distintas personas autoras solo por las fechas referenciadas; sin embargo, una observación más amplia del contexto histórico guitarrístico en el que se generan los estudios deriva en conexiones generacionales más directas y, por lo tanto, periodos específicos de composición del género en el país. Estas conexiones directas son simplemente la relación académica o profesional que existe entre los compositores en distintas generaciones, o la simultaneidad de producciones, ediciones e interpretaciones del género en un periodo específico. Esta cronología tiene la intención de ayudar al lector a entender de manera general cómo se ha desarrollado el género del estudio en el país, qué autores han participado y su relación según el caso, además de observar cómo el devenir histórico guitarrístico del país ha marcado distintas generaciones de creadores musicales.

Por su parte, la tabla de clasificación tiene la meta primordial de mostrar de forma ordenada la cantidad y tipos de objetos a investigar que se pudieron encontrar, así como una mirada general de sus objetivos técnicos a trabajar en el guitarrista. Mediante esta es también

fundamental dar a conocer los diversos autores encontrados que han producido obras de este tipo.

Por lo tanto, se aborda primero la descripción histórica del objeto mediante periodos creados con base en las conexiones generacionales descritas, luego se procede a describir el proceso de creación de la tabla de clasificación, su contenido y las distintas categorías contenidas con su respectiva justificación.

6.2 Cronología de la producción de estudios para guitarra en Costa Rica

Los estudios para guitarra han aparecido en Costa Rica como parte de una búsqueda tanto pedagógica como artística de distintos autores en su mayoría guitarristas que en ocasiones han coincidido en su preparación académica o en el ámbito profesional.

Con base en los estudios recopilados, se describirá cronológicamente por generaciones desde el estudio más antiguo hasta la actualidad, observando aquellas particularidades de cada obra o autor que otorguen claridad al lector sobre el desarrollo del género en el país.

6.2.1 El primer estudio costarricense para guitarra

Según el actual profesor de guitarra del Conservatorio de Castella e investigador Fabrizio Barquero:

Antes de la década de los 70, el movimiento guitarrístico costarricense es casi nulo, pues si bien es cierto existían algunas personas que ejecutaban este instrumento, el proceso de enseñanza y aprendizaje de este no estaba desarrollado. Dentro del grupo de guitarristas que ejecutan este instrumento antes de 1970, se puede mencionar a: “Lalo” Rodríguez de Alajuela, Enrique Echandi, Guillermo Dittel, Arnoldo Gómez Solís, Covito Guevara y Walter Bolandi. (Barquero, 2009: 93)

Es de conocimiento que estas antiguas generaciones de guitarristas tenían un acceso, aunque limitado, a algunos métodos clásicos y fundamentales del desarrollo del instrumento, esto es mencionado precisamente por uno de los guitarristas referenciados en la cita anterior: Guillermo Dittel. Él menciona: "... solo estudiaban con los métodos existentes en Costa Rica hasta ese momento como: *El Gran Método para guitarra de Aguado Sinopoli* y el *Método de Mateo Carcassi*" (Calvo, 2003: 20).

Tanto el método de Aguado como Carcassi tienen en su contenido estudios y ejercicios para el instrumento por lo que se puede asumir que antes de los 70, a pesar de no existir un movimiento guitarrístico en sí, el género musical del estudio se conoce y es estudiado por múltiples guitarristas alrededor del país.

La investigación desarrollada por el maestro Randall Dormond sobre el guitarrista alajuelense "Lalo" Álvarez, mencionada en el marco teórico, otorga una luz sobre la oscuridad y ambigüedad de la historia del instrumento de la guitarra y sus compositores en las épocas anteriores a 1970. Aunque "Lalo" es mencionado por Dormond en dos de sus producciones escritas, es en el libro "*Obra Guitarrística Abelardo Álvarez, edición crítica de obras escogidas*" donde surge el único estudio conocido de Abelardo Álvarez: "*El Sueño de las Hadas, Estudio Trinado, imitación piano y mandolina*". Este estudio también podría ser considerado el primero costarricense, aunque esto no puede ser confirmado, lo que sí es definitivo es que es la forma musical del estudio más antigua conocida por el presente sustentante pues está fechada en su manuscrito con el año 1941.

Fuera de Álvarez se desconoce por el sustentante si guitarristas que tuvieron una labor didáctica importante en el país como Enrique Echandi, uno de los primeros en establecer un centro de enseñanza artística e impartir clases de guitarra (Barquero, 2009: 94), o Carlos Soto, primer profesor costarricense de guitarra clásica formal en el Conservatorio de Castella (Barquero, 2009: 100), generaron estudios formales para el instrumento.

6.2.2 Los estudios en serie, Elvis Porras su precursor

La década de los 70 y el comienzo de la década de los 80 son fundamentales para la conformación del movimiento guitarrístico actual, los conciertos de guitarristas de la talla de Narciso Yepes, Abel Carlevaro, Andrés Segovia en nuestro Teatro Nacional y la valiosa oportunidad de tener a concertistas docentes como María Luisa Anido en el Conservatorio de Castilla y Valentín Bielsa, tanto en el Castilla como en la Universidad Nacional, con repetidas clases maestras en la Universidad de Costa Rica, construyen una generación de guitarristas fuerte, con un conocimiento mayor del instrumento a nivel internacional, y con un acceso cada vez más amplio de metodologías más modernas.

Valentín Bielsa específicamente es un punto de inflexión en el quehacer guitarrístico costarricense, según el maestro Luis Zumbado: “El movimiento guitarrístico actual nace con la llegada de Bielsa al país. Es él quien vino desde España a sembrar la semilla. Esa semilla tuvo resultados: de ella surge toda la primera generación de guitarristas que fuimos a estudiar España” (Barquero, 2009: 101)

El maestro Bielsa desarrolla su labor pedagógica en el Conservatorio de Castilla por recomendación del Maestro Arnoldo Herrera, donde es nombrado dos años como profesor (Barquero, 2009: 112), y posteriormente en la Universidad Nacional donde según Ortiz “... fue el profesor que armó la carrera de guitarra de la Universidad Nacional” (Barquero, 2009: 102). Gracias a estas dos cátedras Bielsa se convierte en maestro de muchos guitarristas costarricenses entre ellos dos de los compositores angulares en el género del estudio de esta generación: Elvis Porras y Mario Solera.

Elvis Porras, según Rodríguez, es de los primeros creadores de estudios en el país: “Es así como aparecen en nuestro país, a finales de los años setenta y principios de los ochenta, los primeros estudios en manos de jóvenes guitarristas-compositores como Elvis Porras...” (Rodríguez, 2011: 7).

Se puede afirmar que Elvis Porras no es el primer creador de un estudio para guitarra, pero podría considerarse el primero en crear varios para el instrumento y enumerarlos, es decir, Porras toma la vanguardia en la creación de series de estudios para guitarra y además presenta

un interés por ellos, el cual va más allá del desarrollo de un mecanismo específico, sino también de una búsqueda artística y personal.

Como se afirmaba en la cita del maestro Luis Zumbado, es gracias a la inspiración de Bielsa que varios guitarristas deciden ir a estudiar a España, en específico a Madrid donde Bielsa establece su cátedra en el Real Conservatorio de Madrid, entre ellos Elvis Porras. Según Porras (Elvis Porras, compositor, en llamada telefónica al autor, 3 de julio del 2019) su interés por los estudios surge antes de viajar España, pero es precisamente en este país donde estos toman forma, sin embargo, el mismo autor no logra identificar o recordar qué estudios surgen primero y en qué lugar. Sin embargo, el maestro Porras reconoce que son siete estudios en total teniendo en manuscrito el estudio #7, y editados los estudios número dos, cinco y seis. Lamentablemente se encuentran perdidos o incompletos hasta el momento los estudios número uno, tres y cuatro. Al tener presentes los estudios terminados se encuentra como más antiguo el Estudio #2 de 1981 y el Estudio #7 de 1997 como el más próximo.

La serie completa de estudios del Elvis Porras abarca dos décadas de creación desde comienzos de los ochenta con el inicio de sus estudios en el Real Conservatorio de Música de Madrid hasta final de los noventa con el Estudio #7.

En el caso de Mario Solera, es un investigador y músico multifacético, pieza invaluable del desarrollo pedagógico guitarrístico en Costa Rica en especial por su aporte como profesor en la Universidad de Costa Rica tanto en la sede central Rodrigo Facio como en la Sede del Pacífico de la cual es actualmente su director (Chacón, 2017: 1-4)

Mario Solera tuvo la amabilidad de compartir para la presente investigación su método *Entre el almendro y el bongo. Lecciones, músicos y música para guitarra*, este fue publicado en el 2012 mediante la Universidad de Costa Rica y tiene como objetivo desarrollar la técnica del instrumento sin dejar de lado el contexto histórico de la guitarra costarricense, así como de la diversidad cultural del país y las distintas manifestaciones musicales que de ello se derivan.

En el método de Solera se encuentran en total siete estudios, de ellos solo se encuentra uno que va más allá de un desarrollo técnico en específico que es el estudio de ligados descendentes llamado *Marla* de carácter programático.

Es evidente que Solera tiene un enfoque muy distinto al estudio con respecto a su contemporáneo Elvis Porras, pues Solera crea sus seis estudios con la intención de desarrollar la técnica básica de guitarristas que se están iniciando en el instrumento por lo que su composición es sencilla pensando mucho más en el desarrollo de mecanismos mientras que los estudios de Porras tienen una complejidad mayor a nivel formal y técnico.

6.2.3 La generación de los 90 y un ente formador en común: la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica

La labor del movimiento guitarrístico costarricense en la década de los 70 y los 80 deja como resultado tres cátedras establecidas de estudio inicial y superior en el instrumento, las cuales son: el Conservatorio de Castella, la Escuela de Música de la Universidad Nacional y la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. Esta última se convierte durante los 90 en el principal centro de convergencia de una generación especialmente productiva en el campo de los estudios para guitarra y que de una u otra forma comparten en la misma institución cursos y trabajos universitarios, presentaciones y grabaciones con distintas conformaciones universitarias como la Orquesta de Guitarras o incluso estrenos de sus primeras obras, de esta institución todos terminan también formándose por una misma cátedra que es la Cátedra de Guitarra de la Escuela.

En concreto los compositores y la compositora que se derivan de esta formación universitaria y que consiguen publicar métodos o estudios de interés para la investigación son: Antonio Varela, Guido Sánchez, José Mora, Manuel Montero, Fabrizio Montero y Carmen Vega.

El primer compositor mencionado es Antonio Varela quien, aunque coincide con los demás referidos en la Orquesta de Guitarras de la Universidad de Costa Rica en diversas giras (Hugo Guido, guitarrista, en llamada telefónica al autor, 5 de agosto del 2019), finaliza sus estudios universitarios de manera anterior y se convierte posteriormente en profesor universitario en la Sede de Occidente, cátedra que sigue ejerciendo hoy en día.

A ciencia cierta el compositor no tiene claro cuántos estudios ha compuesto durante su trayectoria (Antonio Varela, compositor, en llamada telefónica al autor, 20 de setiembre del

2019) sin embargo se recuperan de los años noventa el *Estudio #2 de ligados* y el estudio de arpeggios titulado *La espera del mar*, el cual sin embargo fue recientemente transcrito por el guitarrista Enoc Leitón.

Los demás compositores sí son parte de una misma generación a nivel formativo, pero es de interés observar cómo las creaciones de tres de ellos: Sánchez, Mora y Montero, son de fechas muy posteriores a su desarrollo académico; no obstante, coinciden en su publicación en la presente década, así como en el hecho de ser series de estudios similar a lo ejecutado por Porras, pero con objetivos diferenciados en cada autor.

Primero Guido Sánchez, compositor concertista y actual profesor en la *University of Illinois School of Music*, publica por cuenta propia una serie de cuatro estudios sumándole uno extra llamado *Blue Etude* en el 2015, luego José Mora Jiménez, compositor residente en Holanda, dos años después mediante la editorial *Les Productions d'OZ* publica una serie de diez estudios dedicados al guitarrista Manuel Durán y por último Manuel Montero, artista concertista de guitarra flamenca, un año después de Mora publica una serie denominada *Nuevos Estudios para guitarra flamenca*. Sánchez publica su serie como algo de índole personal mientras que Mora por un encargo y Montero finalmente con el objetivo de aportar al desarrollo metodológico de la guitarra flamenca y a su adecuado aprendizaje.

A pesar de los distintos objetivos de publicación y composición, cada serie es un esfuerzo muy serio de cada autor y son obras de avanzada ejecución, y que reflejan de manera marcada una personalidad compositiva.

El caso de Fabrizio Montero y Carmen Sánchez, es distinto al de sus contemporáneos al centrarse al igual que lo haría Solera en el aspecto del aprendizaje inicial del instrumento esto en parte gracias a su contexto y realidad docente, y también, a un interés meramente propio.

De Fabrizio Barquero se recopilan dos estudios y una serie de miniaturas con intenciones claramente pedagógicas pero que no tienen el nombre de estudio. Con respecto a los estudios los dos son valiosos en su contenido por su carácter diferenciador, ya que el primero, llamado "*Sudoku*" se basa precisamente en el juego del mismo nombre para construir su estructura formal mediante la cual trabaja diversidad de mecanismos como el arpeggio, las escalas, los ligados, entre otros. El segundo estudio del compositor es de carácter más sencillo debido a

que fue dedicado a un infante inicial en el instrumento, el estudio en sí lleva el seudónimo del infante “*Lu*” por lo que se titula *Estudio Lu* y trabaja el uso y alternado de índice y medio. En estos estudios es rescatable al menos mencionar las miniaturas del compositor, este comparte al respecto lo siguiente:

Tengo la práctica de componer pequeñas piezas a mis estudiantes más pequeños en función de sus necesidades, todo de acuerdo con su estado en el proceso de enseñanza y aprendizaje. Como motivación, suelo dedicarles las pequeñas obras, o bien usar sus nombres como títulos de las piezas. En otras oportunidades les he dado a ellos la opción de que le pongan nombre a la pieza o estudio. Esta práctica, potencia el deseo de los alumnos de guitarra en aprender las piezas o estudios asignados. La motivación es grande lo que me ha permitido alcanzar importantes avances técnico-musicales en los educandos. [Fabrizio Barquero (compositor), en correo electrónico al autor, octubre de 2019]

En total se encuentran de Barquero dos estudios, seis piezas cortas, y seis miniaturas para ensamble de guitarras.

Carmen Sánchez por su parte da su aporte en el área del aprendizaje infantil del instrumento, como parte de un *Método para niños* publicado en el tomo 1 del libro titulado *Las seis cuerdas mágicas*. Se menciona la labor de la autora porque es la única mujer encontrada en la investigación que publica y compone algo cercano a un estudio, lamentablemente, y siguiendo la definición de “estudio” del marco teórico, lo contenido en su publicación solo puede ser considerado como ejercicios, no por ello estos dejan de tener una importancia para el desarrollo pedagógico del instrumento.

6.2.4 Rodríguez y el estado actual del género

El concertista y maestro Ramonet Rodríguez, profesor de guitarra, y catedrático de la Universidad de Costa Rica, visibiliza en el 2011 con su publicación *Estudios para guitarra de autores costarricenses* (obra discutida en el marco teórico) la forma musical del estudio y cómo ella es expresada por diversidad de compositores costarricenses. Dentro de lo relevante

y notable de la publicación es que algunos de los compositores incluidos son muy jóvenes, varios en su tiempo aún estudiantes de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, como José Arias, Juan Diego Pacheco y Alonso Torres. De los primeros dos Rodríguez solo incluye un estudio de cada uno: *Estudio de fantasía* de José Arias y *Estudio #2 (Pulgar y ligados)* de Pacheco, sin embargo, existe más material de cada uno. Arias tiene compuestos tres estudios en su totalidad desarrollados todos en el transcurso de la década actual, los faltantes serían: *Estudio de fantasía #2* y *Perdido en tu mirada (Estudio de Ligados)*. En el caso de Pacheco tiene solo dos estudios con numeración haciendo falta nada más el *Estudio #1*.

Alonso Torres es el tercer compositor joven recopilado por Rodríguez, sin embargo, este posee un catálogo más amplio y diverso de estudios algunos enfocados en mecanismos o aspectos más tradicionales del instrumento aunque vistos desde una perspectiva moderna y cercana al lenguaje del jazz como: *Estudio de arpeggios*, *Estudio para el Legato*, *Estudio con Escalas Pentatónicas* mientras que otros exploran lenguajes más contemporáneos y minimalistas como en el estudio *rítmico* o técnicas pertenecientes a otros géneros o instrumentos como en el *Estudio con Bajo caminante* haciendo alusión a la técnica utilizada en el contrabajo o bajo eléctrico para acompañar jazz. La serie de estudios del autor es de inicios del 2000 y son finalizados en un transcurso de cinco años, además, son todos dedicados a diversos maestros y colegas guitarristas del compositor.

Fuera de los autores ya mencionados Rodríguez analiza un estudio de su autoría *Estudio Hípico (Arpeggios y ligados)* creado en el 2010, el cual acerca al intérprete a técnicas flamencas como el alza púa o el diseño de ligado de la taranta. Además, se recopila a Porrás ya profundizado en este capítulo y por último a Álvaro Esquivel. El estudio en cuestión del autor se titula *Estudio con Sabor* y fue compuesto en el año 2008, según Rodríguez: "... se basa en una interesante fusión de samba y música afrocubana" (2011: 23) por lo que explora la rítmica y síncopa del estilo mencionado, así como trabaja el rasgueo y el uso del chasquido.

Fuera de la recopilación elaborada por Rodríguez se han hallado otras muestras actuales de la forma en otros cuatro compositores jóvenes: Paul David Cruz, Pablo Morales, Gustavo Porrás y Federico Aguilar. Todos ellos comparten el hecho de que solo tienen un estudio

compuesto en sus catálogos respectivos y de que todos fueron compuestos en la presente década.

Paul David Cruz es estudiante de guitarra del Conservatorio de Música de la Sede de Occidente de la Universidad de Costa Rica y su estudio titulado *Preludio en Do menor – Pequeño estudio de cejillas* fue parte de su repertorio curricular en la carrera debido al apoyo del personal institucional docente de la universidad a su labor compositiva (Paul Cruz, compositor, en mensaje de texto electrónico al autor, 26 de noviembre del 2019). El estudio tiene la particularidad de ser el único estudio recopilado que se centra en la técnica de la cejilla.

Por último, Pablo Morales también comparte con Cruz el haber utilizado sus propias obras para exámenes o presentaciones dentro del plan de estudios de la Universidad de Costa Rica en su época de estudiante [Pablo Morales, (compositor), en correo electrónico al autor, marzo de 2019]. El estudio compuesto por Morales se denomina *Muecas* por lo que tiene un carácter evidentemente programático, algo común en su obra. *Muecas* enfatiza el desarrollo de la técnica de ligados y acordes.

En cuanto a Gustavo Porras y Federico Aguilar, los dos toman la iniciativa de componer un estudio a petición del presente sustentante dando como resultado dos obras nuevas para el repertorio guitarrístico-pedagógico.

Gustavo Porras es graduado de licenciatura en guitarra de la Universidad Nacional y de máster en guitarra de la Universidad de Alicante. Porras comparte un estudio con arpeggios titulado *Estudio con Aire* el cual se encuentra inconcluso por ahora, al respecto del objetivo del estudio el autor menciona: “Principalmente, la idea del estudio es trabajar más la combinación medio-anular, que es la que tiende a ser más torpe”. [Gustavo Porras (compositor), en correo electrónico al autor, noviembre de 2019]

Con respecto a Federico Aguilar, es estudiante de composición musical en la Universidad de Costa Rica y también su estudio se encuentra inconcluso y lleva el nombre de *Estudio* sin otro seudónimo. En líneas generales el estudio de Aguilar trabaja mecanismos variados y es el primero para cualquier instrumento del autor.

6.3 Clasificación mediante el uso de unidades de análisis y tabulación

En el transcurso de esta sección se aborda la clasificación de los estudios recopilados durante el transcurso aproximado de un año y medio de pesquisa desde el segundo semestre lectivo del año 2018 hasta el segundo semestre lectivo del año 2020.

La clasificación toma como punto de partida el primer objetivo específico de la investigación para establecer una unidad de análisis que posteriormente se tabulará con base en distintas categorías. A continuación, se amplían los anteriores conceptos.

6.3.1 Unidades de análisis: concepto general y cómo se conforma en la investigación

Adoptaremos la definición de unidad de análisis como tipo de objeto delimitado por el investigador para ser investigado. (Azcona, Manzini y Dorati, 2013: 70)

¿Qué entendemos por U.A.? En primer lugar, descompongamos los términos que la constituyen:

a) Si hablamos de unidad es porque nos referimos a un dominio circunscripto y diferenciable con propiedades inherentes. Dominio también delimitado, en tanto podemos trazar una especie de frontera que individualice una totalidad y la distinga de otras entidades. El conjunto de entidades y relaciones que hemos circunscripto adquiere así el estatuto de unidad u organización diferenciado. (Azcona, Manzini y Dorati, 2013: 69)

El dominio circunscripto y diferenciable mencionado por Azcona, Manzini y Dorati sería en la investigación el género musical del estudio, esta unidad u objeto ha sido conceptualizado y por lo tanto diferenciado de otros géneros musicales en el marco teórico y además es delimitado por los sustantivos “costarricense” y “guitarra” por lo que la unidad queda definida de la siguiente manera: “*Estudios costarricenses para guitarra*”, o lo mismo, pero en siglas: *ECG*. Es esta unidad la que se recopila, clasifica, y posteriormente se analiza.

Al ser la unidad o unidades los estudios debe haber algún proceso de conocimiento e indagación para que estos se conviertan en unidades de análisis, pues referenciando a Azcona, Manzini y Dorati: “Si hablamos de análisis es porque suponemos que la unidad definida es posible de conocerse siguiendo algún tipo de procedimiento de indagación. Es decir que, al pretender analizar una unidad, estamos suponiendo que esta es inteligible y que para lograr conocer algo de ella debemos aplicar determinado procedimiento” (Azcona, Manzini y Dorati, 2013: 69). Este proceso de indagación en el presente trabajo se lleva a cabo en dos vertientes: primero la clasificación que ayuda a ordenar el proceso de conocimiento y categorización del objeto de estudio y luego su análisis tanto musical como didáctico concretado por el marco metodológico.

Ya definido, grosso modo, el concepto general de unidades de análisis se debe tomar en cuenta que esta puede representar una o más variables, es decir, una diversidad de formas de definirla, categorizarla y medirla. Las variables se pueden definir según Sabino como “cualquier característica o cualidad de la realidad que es susceptible de asumir diferentes valores, pudiendo las variaciones producirse tanto para un mismo objeto como para diferentes objetos considerados” (Sabino, 1996: 48). Estas características o cualidades son otorgadas también por el primer objetivo de investigación y son de carácter cualitativo: fecha de creación, mecanismos técnicos, estilo y dificultad. Quedaría por fuera una clasificación que es autor ya que con base en esta no se pueden desarrollar análisis comparativos, sin embargo, es necesaria para tener una clasificación apropiada del objeto de análisis por lo tanto debe ser integrada a la tabla.

6.3.2 Definición de las categorías de clasificación/variables de unidad de análisis y modo de tabulación

En resumen, se tiene una unidad de análisis que son los *ECG*, una calificación que no es considerada como variable que es la categoría de autor y cuatro categorías de calificación/variables de la unidad que seguidamente se conceptualizarán de manera puntual:

- Fecha de creación: Esta variable indica la fecha en que el autor recopilado compone o publica su estudio. Se toma como fecha aquella que está indicada en la partitura, en caso de no estarlo se ha consultado con el autor de antemano. A nivel de análisis la fecha puede señalar aspectos generacionales de creación en los estudios, así como indicar qué estudios tienen más antigüedad o actualidad en cada caso.
- Mecanismos técnicos: En esta variable se señalan los mecanismos de técnica guitarrística que trabaja cada autor en sus estudios respectivos, puede ser uno o más mecanismos mientras esto refleje de manera general lo que autor desea desarrollar en el intérprete a nivel técnico.
- Estilo: Según la Real Academia Española se define estilo en las disciplinas artísticas como “Conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, o de un género o de un autor” (RAE, 2019), por lo cual esta variable identifica la tendencia musical de cada estudio ya sea porque es indicada por el autor en la partitura o porque esta es evidente en la composición musical debido a las características formales, motívicas y armónicas de la obra.
- Dificultad: La presente variable identifica los niveles de dificultad entendiéndose lo anterior como el nivel de complejidad mecánica e interpretativa al cual debe enfrentarse el intérprete, así como el tipo de estudiante al cual están dirigido los estudios según la perspectiva del compositor. Se utilizarán los niveles de *inicial*, cuando es un estudio que está enfocado a una población de estudiantes *amateurs*, *media* que indica que el estudio es de una dificultad moderada ideal para un nivel de estudiante de etapa básica o comienzos del bachillerato universitario, y por último *avanzada* cuando es una obra de alta dificultad ya considerada de concierto para estudiantes de licenciatura o maestría.

Toda la información se tabulará de manera sencilla de izquierda a derecha con el siguiente orden: autor, estudios, fecha, mecanismos, estilo y dificultad. La clasificación se organizará en orden alfabético tomando en cuenta los apellidos de cada autor.

6.3.4 Tabla de clasificación de los estudios costarricenses para guitarra recopilados

Autor	E.C. G	Fecha	Mecanismos	Estilo	Dificultad
Aguilar F.	1. <i>Estudio ^a</i>	2019	Arpegio	Contemporáneo	Media
Álvarez A.	1. <i>El sueño de las Hadas</i> . Estudio Trinado.	1941	Trémolo	Romántico.	Avanzada.
Arias J.	1. <i>Estudio de fantasía N.1</i> 2. <i>Estudio de fantasía N.2</i> 3. <i>Perdido en tu mirada</i> . Estudio de ligados.	2008 2012 2017	Arpegios, apoyaturas y ligados Escalas y ligados. Ligados.	Contemporáneo. Contemporáneo. Neorromántico.	Avanzada. Avanzada. Media.
Barquero F.	1. <i>Sudoku</i> . Estudio para guitarra. 2. <i>Estudio Lu</i> .	2018 2018	Ligados, matices, escalas, cejillas, velocidad, arpegios y desplazamientos. Índice-medio.	Neoclásico. Neoclásico.	Media. Inicial.
Cruz D.	1. <i>Preludio en Do menor</i> . Pequeño Estudio de cejillas.	2018	Cejillas.	Contemporáneo.	Media.
Coto D.	1. <i>“Estudio No.4”</i>	2020°	Arpegios, traslados.	Contemporáneo.	Media
Esquivel A.	1. <i>Estudio con sabor</i> .	2008	Pizzicato, percusión, rasgueos y glissando.	Latinoamerican o-Contemporáneo	Avanzada.
Montero M.	<i>V Nuevos Estudios para guitarra flamenca:</i> 1. <i>Estudio I</i> : “Enero”. 2. <i>Estudio II</i> : “Reflexión- Febrero”. 3. <i>Estudio III</i> : “Marzo”. 4. <i>Estudio IV</i> : “Abril”. 5. <i>Estudio V</i> : “Acero- Mayo”.	2018	Arpegios Trémolo y tres dedos. Ligados. Escalas. Pulgar.	Flamenco.	Avanzada.
Mora J.	<i>10 Studies:</i> 1. <i>Loops</i> : Changing rhythm and shifting accents. 2. <i>Elegy</i> : Melody alternating with chords in the lower strings. 3. <i>Glide</i> : Glissandi.	2017	Acentos, matices. Acordes, traslados, armónicos. Glissando.	Contemporáneo.	Media. Media. Avanzada.

	<p>4. Flickering: Natural harmonics. 5. Ritual: Sixths. 6. Nocturne: Tremolo. 7. Memento: Legato chords. 8. Outburst: Arpeggios and octaves. 9. Recitativo: Rubato and legato melodies. 10. Toccata: Slurs.</p>		<p>Armónicos naturales. Sextas y mano derecha. Tremolo. Legato, acordes. Arpeggios y octavas. Legato, rubato y apoyaturas. Ligados.</p>		<p>Media. Media. Media. Media. Avanzada. Media. Avanzada.</p>
Morales P.	1. Muecas: Ligados y acordes.	2006	Ligados y acordes.	Contemporáneo.	Avanzada.
Pacheco J.	1. Estudio N.1*	2006	Arpeggios.	Contemporáneo.	Avanzada.
	2. Estudio N.2. Pulgar y ligados.	2006	Ligados y alza púa.	Flamenco.	Avanzada
Porras E.	1. Estudio N°1**	1981	Ligaduras dobles.	Contemporáneo.	Media.
	2. Estudio N°2		Velocidad, índice-medio.		
	3. Estudio N°3**	1985	Escalas y ligados.	Contemporáneo.	Avanzada.
	4. Estudio N°4**		1996	Velocidad y escalas.	Neorromántico.
5. Estudio N°5	1997	Escalas, arpeggios y acordes.	Contemporáneo.	Avanzada.	
6. Estudio N°6 (de velocidad).					
7. Estudio N°7					
Porras G.	1. Estudio con aire ^a. Estudio de arpeggios.	2019	Arpeggios, medio-anular.	Clásico.	Avanzada.
Quesada S.	1. Estudio de ligados para guitarra (Guitar Etude for pull-off and hammer-on).	2020	Ligados descendentes y ascendentes.	Contemporáneo.	Avanzada
Rodríguez R.	1. Estudio Hípico (arpeggios y ligados).	2010	Arpeggios y ligados.	Flamenco.	Avanzada.
Sánchez G.	1. Estudio No.1 “Coral”.	2015	Acordes, trino y armónicos.	Contemporáneo.	Media.
	2. Estudio No.2 “Polimétrico”.	2015	Ritmo, arpeggios y acentos.	Contemporáneo.	Avanzada.
	3. Estudio No.3 “Trémolo”.	2015	Trémolo.	Contemporáneo.	Avanzada.
	4. Estudio No.4 “Arpeggios”.	2015	Arpeggios.	Contemporáneo.	Avanzada.
	5. Blue Etude.	2017	Arpeggios, armónicos, pizzicato y acordes.	Contemporáneo.	Media.
Solera M.	ENTRE EL ALMENDRO Y EL BONGO Lecciones, músicos y música para guitarra:	2012		Clásico y latinoamericano.	Inicial.

	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Estudio n. °1</i> 2. <i>Estudio n. °2</i> 3. <i>Estudio n. °3</i> 4. <i>Estudio n. °4</i> 5. <i>Estudio n. °5</i> 6. <i>Estudio n. °6</i> 7. <i>Marla</i> (estudio para el ligado descendente). 		<p>Índice-medio, índice-anular. Mano derecha y pulgar. Pulgar. Arpegios y armónicos. Mano derecha. Arpegios. Ligados.</p>		Media.
Torres A.	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Estudio para el Legato.</i> 2. <i>Estudio con bajo caminante.</i> 3. <i>Estudio de arpegios.</i> 4. <i>Estudio rítmico.</i> 5. <i>Estudio con escalas pentatónicas.</i> 	<p>2002. 2003 2004 2004</p>	<p>Legato. Bajo caminante, pulgar y rasgueos. Arpegios. Ritmo y coordinación de mano derecha e izquierda. Escalas.</p>	<p>Contemporáneo. Jazz. Contemporáneo. Contemporáneo. Jazz, Blues.</p>	<p>Media. Avanzada. Media. Avanzada. Avanzada.</p>
Varela A.	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Estudio #2</i> (ligados). 2. <i>La espera del mar</i> (estudio de arpegios). 	<p>1999 2019</p>	<p>Ligados. Arpegios.</p>	<p>Contemporáneo. Contemporáneo.</p>	<p>Media. Avanzada.</p>

Nomenclatura utilizada para la tabla

*Partitura o manuscrito del estudio se encuentra extraviado pero el compositor da cuenta de su contenido específico.

** Partitura o manuscrito del estudio se encuentra extraviado y el compositor solo da cuenta de su existencia sin especificaciones.

^a Estudio incompleto.

^o Fecha de publicación virtual del estudio (fuente YouTube), el autor no ha aclarado su fecha de creación.

Nomenclatura por utilizar en el Capítulo II

Abreviaturas que indican los dedos de la mano derecha:

p = pulgar

i = índice

m = medio

a = anular

e = meñique

Abreviaturas que indican los dedos de la mano izquierda:

1 = índice

2 = medio

3 = anular

4 = meñique

Flechas:



Indican la dirección del rasgueo hacia las cuerdas agudas.



Indican la dirección del rasgueo hacia las cuerdas graves.

Rasg. = rasgueando las cuerdas.

X = golpe en la caja de la guitarra.

0 = cuerda al aire.

7. CAPÍTULO II: ANÁLISIS DE SEIS ESTUDIOS SELECCIONADOS

7.1 Prefacio al Capítulo II

De acuerdo con los objetivos planteados se procede al análisis de seis estudios que sirven de muestra y que representan a los cincuenta y siete estudios expuestos en el capítulo anterior.

Con base en el marco metodológico se señalan de nuevo los criterios cualitativos utilizados para seleccionar los objetos por analizar:

- Dar una muestra generalizada de la diversidad estilística que presenta la recopilación.
- Contar con compositores representativos del género de los distintos periodos mencionados en el primer capítulo.
- Dar una muestra de la diversidad de recursos técnico-guitarrísticos que se observan en la recopilación.
- Escoger un estudio por autor con el fin de abarcar la mayor cantidad de compositores posibles, buscando la variedad y representatividad de la muestra.

Derivado de los criterios anteriores, así como de una previa discusión con el tutor de tesis, se escogen los siguientes estudios:

- *El sueño de las hadas* (1941), Estudio trinado / Abelardo Álvarez (1895-1973).
- *Estudio #2* (1981) / Elvis Porras (1957).
- *Estudio para el legato* (2002) / Alonso Torres (1981).
- *Estudio de fantasía #2* (2012) / José Arias (1984).
- *Estudio con sabor* (2008) / Álvaro Esquivel (1956).
- *Glide* (2017) / José Mora (1977).

Tomando en cuenta el marco metodológico y la literatura consultada, se describe y analiza de cada estudio lo siguiente:

- Biografía resumida del autor.
- Contextualización breve del estudio en cuestión.
- Análisis formal y armónico general.

- Análisis didáctico: Análisis del estudio con respecto al aporte en el desarrollo técnico del guitarrista.

7.2 El sueño de las hadas, Estudio trinado de Abelardo Álvarez

7.2.1 Biografía resumida de Abelardo Álvarez

El compositor y guitarrista Abelardo Álvarez Berrocal, apodado “Lalo” Álvarez, nació el 23 de setiembre de 1895 en el cantón central de la provincia de Alajuela en Costa Rica (Dormond, 2015: 10).

Se dedicó a la música, más por vocación que por oficio, forzado por la realidad del país de comienzos del siglo XX. Su oficio fue el de zapatero, sin embargo, efectuó presentaciones musicales en la provincia que lo vio nacer, y fue conocido en su comunidad como guitarrista y también, lamentablemente, como parte del paisaje de bares y cantinas de la época, lo que desdichadamente lo llevó a su adicción al alcohol y a una muerte provocada por un tumor canceroso y por una cirrosis. Hasta su trágico final, Abelardo Álvarez tuvo la disciplina de componer de manera constante pese a no contar con recursos básicos para poder escribir adecuadamente sus obras. Nunca recibió un reconocimiento cultural amplio ni una dotación económica importante por su producción.

Abelardo Álvarez falleció en 1973, quedando su patrimonio musical, únicamente, en la memoria de sus conocidos y familiares. Su producción se mantuvo en la oscuridad hasta las ediciones de sus obras por parte del profesor e investigador Randall Dormond. Actualmente su patrimonio se encuentra en el *Museo Histórico Cultural Juan Santamaría*.

“Lalo” Álvarez produjo una cantidad considerable de obras para guitarra que abarcan variados estilos, especialmente de la época, y que en general tocan temas tanto personales de corte programático, como de la realidad sociopolítica del compositor.

Al respecto de su obra, Dormond menciona:

La producción de Abelardo Álvarez estuvo centrada principalmente en: obras para guitarra, arreglos de obras de otros autores para guitarra y obras originales para piano. Sus obras y arreglos fueron un fiel reflejo de la influencia ejercida por el contexto en el que creció Abelardo, musicalmente hablando, pues en su mayoría se corresponden con el tipo de obras y ritmos del repertorio europeo de los grandes maestros, ejecutados por las Bandas en aquellos momentos: vals, fox-trot, gavota, mazurka, bolero, marchas y partes de óperas famosas... sin dejar de lado obras importantes del repertorio nacional costarricense. Randall Dormond (guitarrista), en entrevista al autor, 26 de noviembre del 2019.

A partir de las ediciones mencionadas, las obras del compositor han tomado una mayor relevancia en el ámbito guitarrístico nacional gracias a las grabaciones de guitarristas jóvenes y a la difusión de su catálogo en el ámbito musical general del país.

7.2.2 Contextualización breve del *Estudio trinado* de “Lalo” Álvarez

Como se menciona en el Capítulo I de esta investigación, “Lalo” Álvarez es el compositor del primer estudio costarricense conocido hasta el momento, el cual cuenta con la particularidad de tener un carácter preparatorio o, dicho de otra manera, de entrenamiento para enfrentar su obra, el trémolo llamado: *El sueño de las hadas*.

Dormond describe lo anterior de la siguiente manera:

Esta obra es casi la repetición exacta de la obra homónima basada en el trémolo, que se incluye en esta edición. La diferencia está en su realización, ya que en esta la melodía es tratada en tresillo donde el pulgar pulsa simultáneamente con el de anular y le sigue el medio e índice, convirtiéndose a todas luces, en un estudio preparatorio para el trémolo (Dormond, 2015: 24)

El estudio por lo tanto no es una obra independiente ni tampoco original, pero no deja de ser importante por su intención didáctica implícita, que es la de mejorar y trabajar un aspecto técnico específico para poder sobrellevar otra obra. De hecho, este enfoque ha sido utilizado por grandes compositores del instrumento, en otras latitudes y en distintas épocas. Lo novedoso es encontrar esta perspectiva pedagógica hacia el instrumento, en un compositor nacional de principios del siglo XX.

El *Estudio trinado* comparte con su obra gemela *El sueño de las Hadas* su año de creación: 1941, año en el cual el compositor cumple 46 años y suma ya varias obras solistas y de cámara en su haber.

El carácter programático de varias de las obras de Álvarez es evidente por sus títulos, sin embargo, el estudio y su obra gemela no tienen referencia histórica conocida sobre el origen del nombre, así mismo se desconoce si el autor se inspira en algún otro trémolo como referente. En el manuscrito se puede observar una indicación cuanto menos curiosa: *Estudio trinado/Imitación Piano y Mandolina* (Dormond, 2015: 43). De lo que se deduce que la intención del autor pudo ser que la guitarra produjera una sonoridad similar a la de la agrupación: piano y mandolina, donde el tremolado usual en la ejecución del instrumento de la mandolina fuese un referente sonoro para tener en cuenta a la hora de abordar el trémolo y estudio propuesto por “Lalo”. Al respecto Dormond menciona: “En el tiempo del compositor la música popular era usualmente interpretada por agrupaciones de mandolina, o violín con piano, tal vez quiso describir los dos instrumentos, es una posibilidad, pero se establece como conjetura” (Dormond 2019).

Por último, se tiene conocimiento de un solo estudio compuesto por el autor, así como también de un solo trémolo.

7.2.3 Análisis formal y armónico general del *Estudio Trinado* de “Lalo” Álvarez

La influencia de las obras románticas del repertorio guitarrístico de autores como Francisco Tárrega, así como el manejo tradicional del lenguaje armónico del compositor, producen una obra que se enmarca en los estándares de la armonía y formas musicales tradicionales del clasicismo y del periodo romántico temprano.

La estructura utilizada por el compositor es la forma ternaria, descrita por el musicólogo Stanley Sadie:

La forma ternaria se compone de tres partes, conforme al modelo A-B-A (es decir, la tercera parte es idéntica o, al menos, muy similar a la primera). Esta forma puede igualmente encontrarse en las canciones populares, en los himnos, y hasta en canciones infantiles... la estructura de un movimiento ternario es normalmente cerrada, es decir: cada sección comienza y termina en la misma tonalidad. (Sadie, 2009: 63-64)

El estudio cumple a cabalidad con la definición anterior: dos secciones ligeramente contrastantes a nivel armónico y constantes a nivel de recursos técnicos y musicales. Concluidas las dos secciones, el compositor añade una sección final que cumple el papel de cierre o coda, dicho musicalmente, del estudio. A nivel de compases se obtiene la siguiente división derivada de la forma estructural ya señalada:

- **A:** en el tono de Re mayor, abarca del compás #1 al 17#.
- **B:** en el tono de La mayor, abarca del compás #18 al #34.
- **A':** en el tono de Re mayor, abarca del compás #35 al #50
- **Coda:** en el tono de La mayor, abarca del compás #51 al #66.

Se observa en la estructura general que el compositor mantiene un “conflicto” armónico entre la tónica que es el tono de Re mayor y la dominante La mayor, pero en dos secciones diferenciadas, donde se impone hacia el final el tono de la dominante La mayor, se incumple, por lo tanto, el esquema planteado anteriormente por Stanley Sadie, sin embargo, es usual

encontrar en composiciones instrumentales, estructuras ternarias que agreguen secciones finales, esto con la intención de generar un mayor dramatismo o un final adecuado.

A nivel rítmico la obra está basada en una métrica ternaria de 6/8 donde se repite de principio a fin, con sendos descansos entre cada sección, la fórmula de seis corcheas en los bajos acompañadas por tresillo de semicorcheas en los agudos, manteniéndose por lo general un solo acorde por compás, salvo en los finales de frase donde pueden encontrarse inversiones o suspensiones para generar tensión y luego resolver.



Ilustración 1: Compás cincuenta del estudio. Ejemplo de la fórmula rítmica utilizada por Álvarez. Dormond, “Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez”, Universidad de Costa Rica 2015, 71.

7.2.4 Análisis del *Estudio trinado* de “Lalo” Álvarez con respecto al aporte en el desarrollo técnico del guitarrista

La mejora y práctica del trémolo es la misión preponderante del estudio por lo que debe ser definido de manera clara antes de proseguir con el uso dado por “Lalo” Álvarez.

Siguiendo al guitarrista y docente Ramonet Rodríguez, se define la técnica de trémolo como mecanismo técnico que se conforma de un bajo más la reiteración de tres notas sobre una misma cuerda, empleando una fórmula estandarizada pami. Para una adecuada

ejecución de la técnica del trémolo se requiere la apropiación y autoconocimiento de la relajación de la mano derecha, con el objetivo de proporcionar mayor ligereza y velocidad en el patrón técnico. Asimismo, para que la técnica sea auditivamente entendible, se debe proveer un adecuado movimiento de los dedos, cuyo punto de ataque y salida de la cuerda sea exacto, es decir, que no se atrase ni adelante la rítmica. El trémolo se puede efectuar en primera, segunda, tercera y hasta cuarta cuerda, por lo que, el conocimiento de las distancias entre una cuerda y otra se hace vital para un adecuado desenvolvimiento motriz de la mano derecha, que aporte naturalidad y relajación al mecanismo. (Rodríguez, 2015: 226)

Rodríguez indica que el trémolo es un mecanismo técnico que requiere de un trabajo y autoconocimiento profundo de la mano derecha, sin embargo y a pesar de su complejidad técnica y fisiológica, ha tenido un gran éxito y aceptación por parte del público desde finales del siglo IX con el surgimiento de la guitarra española de Antonio Torres, esto ha producido gran cantidad de obras dedicadas a la técnica, como la muy interpretada *Recuerdos de la Alhambra* de *Francisco Tárrega*. Un atractivo musical que contiene la técnica en sí es el hecho de tener carácter polifónico u orquestal ya que generalmente existen dos voces: una aguda con ritmo veloz y otra que ejecuta el bajo acompañante y que da la base armónica, lo que produce la sensación en el oyente de “dos guitarras en una sola”.

Costa Rica no escapa a esta tendencia de obras tremoladas, como podemos ver en el *Sueño de las hadas*, de Álvarez.

Rodríguez menciona que la fórmula estandarizada del trémolo es p-a-m-i, es decir, se utiliza en la mano derecha primero el pulgar para tocar usualmente un bajo (cuerdas graves de la guitarra por lo general), y luego en la cuerda que indique el compositor se sigue el orden de pulsación de anular, medio y por finalmente índice, estos últimos tres dedos se encargan de la línea melódica. El *Estudio trinado* cumple a cabalidad con la función usual de los dedos mencionada por Rodríguez, sin embargo, efectúa un cambio en la fórmula estándar que Dormond describe de la siguiente manera: “La figura del trémolo en el estudio está disminuida, en vez de hacer primero el bajo, lo trabaja simultáneamente con el anular, es una forma diferente de abordar la técnica” (Dormond, 2019). Dormond se refiere a que el pulgar toca el bajo a la vez que inicia el pulsado del anular, dicho de otra manera, tanto el pulgar

como el anular son ejecutados de forma paralela y luego continúan los dedos medios e índice en la cuerda indicada por el compositor. La fórmula queda, por lo tanto: p-a-m-i.



Ilustración 2: Extracto del primer compás de la obra. Dormond, “Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez”, Universidad de Costa Rica 2015, 67.

Desde un punto de vista práctico la simultaneidad del pulgar con el anular provoca que el desarrollo del trémolo sea mucho menos natural ya que se suman dos complejidades: la sucesión precisa de los dedos que cumplen con la fórmula estándar y la ejecución en paralelo del pulgar/anular en la primera figura de cada trémolo. El intérprete debe concentrarse en lograr la coordinación del pulgar y del anular de manera constante, los cuales se encuentran en cuerdas distanciadas en el instrumento, junto con la sucesión de los otros dos dedos. Además, este mecanismo es ejecutado durante toda la obra con breves descansos en los finales de cada sección.

El reto de la fórmula propuesta por Álvarez no solo es a nivel técnico sino también a nivel físico pues la constante sucesión del mecanismo mencionado produce un cansancio importante en la mano derecha, sobre todo si esta no mantiene una posición y pulsión relajada de cada dedo. Por lo tanto, se debe balancear la práctica de manera tal que no se llegue a extremos de crear dolor en la mano derecha por la exigencia del mecanismo.

Además de la obvia práctica de la fórmula propuesta por el autor, se puede desarrollar el recurso técnico probando con la misma rítmica y acordes que provee Álvarez, pero con distintas digitaciones a nivel de la mano derecha. Por ejemplo:

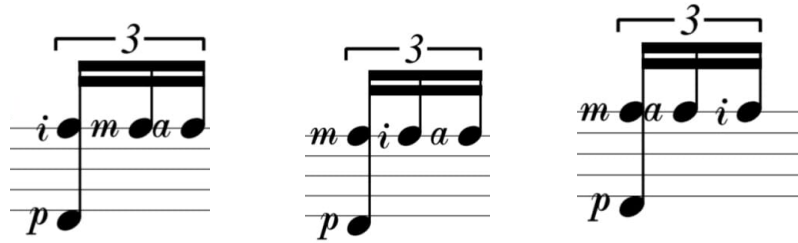


Ilustración 3: Tres ejemplos de digitaciones para realizar el trinar, se indican mediante siglas los dedos a utilizar.

La práctica de las fórmulas anteriores podría producir un desarrollo en las habilidades motoras, que permitan mayor fluidez con la fórmula inicial al ser en general estas de mayor complejidad. En algunos casos, estas opciones pueden ser una solución para desarrollar el trémolo, esto cuando el intérprete tenga algún obstáculo recurrente con lo propuesto inicialmente en la partitura de Álvarez, por ejemplo.

El manejo de la fórmula clásica del trémolo también puede ser trabajado variando un poco su estructura rítmica, complejizándola, exigiendo a la mano derecha ser más precisa ya que debe trabajar con estructuras más difíciles como, por ejemplo, mediante los ritmos con puntillo:



Ilustración 4: Ejemplos de variaciones rítmicas para la práctica del trinar en la obra.

El balance entre figuras muy rápidas de fusas y semicorcheas con puntillo obliga a cada dedo a estar constantemente preparado para atacar, lo que requiere una mano derecha estable y cercana a las cuerdas, además de que mediante este tipo de variaciones rítmicas se pueden igualar un poco las fuerzas en el ataque de cada dedo a la hora de ejecutar el recurso técnico.

Además del mecanismo de trinar específico de la mano derecha, la obra también tiene retos técnicos en la mano izquierda a nivel de cejillas, traslados y extensiones.

La cejilla hace aparición desde el primer compás con el acorde de Re mayor en segunda posición de la guitarra y continúa muy presente en la obra con dos variantes identificables: cejillas completas (el dedo uno de la mano izquierda presiona desde la sexta o quinta cuerda hasta la primera cuerda) y medias cejillas (desde la cuarta o tercera cuerda hasta la primera cuerda).



Ilustración 5: Extractos del primer sistema del estudio. Ejemplos del uso de cejilla en la obra: cejilla completa en quinto traste (imagen a la izquierda) y media cejilla en segundo traste (imagen a la derecha). Dormond, “Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez”, Universidad de Costa Rica 2015, 67.

Al ser la cejilla con sus distintas variantes un elemento constante en la obra se añade a la mano izquierda un componente de fuerza y resistencia física ya que el constante uso de la pinza formada por el posicionamiento del dedo índice de la mano izquierda en el mástil provoca cierto desgaste. Es muy importante distribuir la fuerza ejercida durante la obra para evitar el colapso del mecanismo. Una apropiada relajación de la mano izquierda durante los compases donde no se utilizan cejillas, así como el uso apropiado de la fuerza cuando si se utilizan, puede ayudar en este sentido.

*Ilustración 6: Compás veintiuno y veintidós de la obra. Ejemplo de compás sin cejilla
 proseguido por un compás con media cejilla en décimo traste. Dormond, “Obra
 guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez”, Universidad de Costa Rica 2015, 68.*





Ilustración 7: Ejemplo de distribución de la fuerza en la obra. En las imágenes se observa la realización en mano izquierda de la ilustración 6, primero se ejecuta un acorde sin cejilla (imagen superior) por lo que mano debe estar destensada, y luego se debe tensar en él acorde siguiente debido a la cejilla en traste diez (imagen inferior).

Un ejercicio recomendado es utilizar alguna cejilla propuesta por el compositor y desarrollar un trabajo que destaque cuerdas específicas de la cejilla, por ejemplo, se puede procurar que la mano izquierda solo genere tensión en cuerdas escogidas que son las que van a producir sonido, mientras el resto de la cejilla se mantiene destensada, sin presionar, esto puede ayudar a encontrar los puntos específicos de mejora en la cejilla propuesta por el autor.



Ilustración 8: Ejecución de cejilla completa (ver partitura en la imagen a la derecha de la ilustración 5). En este caso el dedo uno debe tensar la primera y quinta cuerda, y relajar las demás.



Ilustración 9: Ejecución de media cejilla (ver partitura en la imagen a la derecha de la ilustración 5). En este caso el dedo uno debe tensar solo la tercera cuerda y relajar las demás.

Los traslados, que son los movimientos que ejecuta la mano izquierda en el mástil para pasar de una posición a otra dependiendo de lo solicitado por la obra, son por supuesto usuales para poder tocar el instrumento, sin embargo, es de destacar que hay ciertos traslados que implican una dificultad mayor y que requieren de una atención pertinente del intérprete, esto suele ocurrir cuando el traslado implica saltar entre trastes que tienen una distancia de separación importante, sumado a la complejidad de pulsar de manera adecuada las notas del mástil cuando salta y cae la mano para evitar ruidos innecesarios en la obra. Se debe evitar el *trasteo* y procurar el *legato*.

Lo anterior ocurre, al igual que las cejillas, de manera constante en la obra. Tan solo en la primera página el intérprete se ve confrontado con una serie de traslados que implica un movimiento cuidadoso y constante de arriba abajo y a la inversa por parte de la mano izquierda, por ejemplo: se puede observar del compás nueve al doce como la mano izquierda comienza en posición dos, sube hasta la posición diez pasando por la cinco y baja posteriormente a la siete.

The image shows a musical score for guitar, measures 9 to 12. The score is written on two staves. The first staff (measures 9-12) starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It features a series of triplets of eighth notes. Above the first triplet is a circled 'II' and above the second is a circled 'V'. The second staff (measures 11-12) starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It also features a series of triplets of eighth notes. Above the first triplet is a circled 'X' and above the second is a circled 'VII'. The score includes various fret numbers (4, 3, 2, 1, 0, 3, 4, 2) and dynamic markings such as 'f' and 'cresc.'. There are also some circled numbers (3, 4, 3) below the notes.

Ilustración 10: Compás nueve al doce del estudio, ejemplo de traslados en la obra. Dormond, “Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez”, Universidad de Costa Rica 2015,

Las extensiones son otro aspecto técnico notable en la obra, al igual que los traslados son un mecanismo obvio que requiere el instrumento y se refiere a la forma en que los dedos y la mano se extienden en el diapasón para poder lograr lo requerido por la obra, como se puede notar es algo común, sin embargo, hay posiciones de los acordes que implican extensiones hasta cierto punto extremas para la mano, lo que implica un esfuerzo mayor de plasticidad y estiramiento para los dedos. Esto ocurre en el estudio particularmente en las secciones finales y en el registro agudo del instrumento, es decir del traste siete en adelante.

En el compás diecisiete, por ejemplo, se encuentra una extensión de dificultad avanzada que implica una cejilla en el traste siete. En las cuerdas bajas el dedo tres de la mano izquierda pulsa la sexta cuerda en el traste diez y el dedo dos la cuerda quinta en el traste nueve, en las agudas la cejilla se encarga de producir el sonido de la mayoría de las notas, exceptuando la nota *re* que es la que produce el dedo cuatro en el traste diez de la primera cuerda.



Ilustración 11: Compás diecisiete, ejemplo de uso de extensiones en mano izquierda en la obra. Dormond, “Obra guitarrística Abelardo (Lalo) Álvarez”, Universidad de Costa Rica 2015, 68.

Los diversos recursos técnicos de la obra más su antigüedad, suponen un verdadero hito en la historia del instrumento dentro del marco costarricense. Se desconoce si el compositor mismo pudo desarrollar correctamente los aspectos técnicos señalados en este análisis, sin

embargo, el hecho de poner en papel ideas técnico-formativas para que cualquier intérprete con conocimiento avanzado del instrumento las pudiera desarrollar, es de destacar al ser de los primeros esfuerzos de un desarrollo formativo guitarrístico-técnico original a nivel nacional.

7.3 Estudio #2 de Elvis Porras

7.3.1 Biografía resumida de Elvis Porras

El guitarrista y compositor Elvis Porras nace en 1957 en San Carlos, Ciudad Quesada, de una familia costarricense de prominentes músicos y autores, hermano de los también compositores costarricenses William Porras y Henry Porras (Barquero, 2017).

Porras comienza a una edad muy temprana el estudio del instrumento debido a su influencia familiar y continúa sus estudios formales en el Conservatorio de Castella, prosiguiendo con sus estudios en el Conservatorio de Música de Madrid respectivamente. [Elvis Porras (compositor), en llamada telefónica al autor, julio de 2019]

Laboró como profesor en el Conservatorio de Castella (1987-1989) y en la Universidad de Costa Rica-Sede de Occidente (1997-1999).

Según uno de los actuales docentes del Castella, Fabrizio Barquero Moncada, el maestro Porras aportó una perspectiva distinta al estudiantado de finales de los 80, como, por ejemplo: elementos técnicos e interpretativos. “La labor de Porras en el Castella, permite a los estudiantes de guitarra clásica conocer acerca del desarrollo de este instrumento en otras partes del mundo...” (Barquero, 2009: 115).

Como compositor Elvis Porras ha destacado en diversidad de géneros y estilos, desde estudios u obras para guitarra sola de carácter más contemporáneo hasta arreglos y música original de corte popular o de estilo jazz, “ha compuesto obras para una, dos y tres guitarras, así como música para los más diversos géneros populares: bolero, salsa, bossa, balada y jazz, entre otros. Su música ha sido grabada por destacados intérpretes de Costa Rica y posee dos producciones discográficas” (Rodríguez, 2011: 31).

Actualmente el maestro Porras trabaja de manera independiente como guitarrista, compositor, arreglista y músico de sesión. Su labor compositiva en los últimos años está mayormente dedicada al área de la música popular o comercial [Elvis Porras (compositor), en llamada telefónica al autor, julio de 2019], sin embargo, sus obras de corte académico son

parte frecuente del repertorio curricular de los conservatorios y escuelas de música más importantes del país.

7.3.2 Contextualización breve del *Estudio #2* de Elvis Porras

Los estudios para guitarra del maestro Porras, como ha sido indicado en el Capítulo I, son precursores de las series de estudios para guitarra a nivel nacional y demuestran un avance en la práctica pedagógica del instrumento a nivel país, pues se alejan de las estéticas conocidas del periodo clásico heredadas de *Carulli* o *Sor*, o de métodos como el de *Sagreras*, acercando, más bien, al estudiantado nacional a la concepción internacional que comienzan a tener los estudios para guitarra con compositores como *Brouwer*, *Bodganovic* o *Dogson*. Es decir, Porras, a diferencia del maestro “Lalo” Álvarez, decide alejarse de la imitación de otros instrumentos o de música programática o social, y toma una ruta propia donde amalgama el lenguaje de la música contemporánea y el jazz, con la inevitable influencia de la música popular costarricense que ha absorbido desde su infancia.

El estudio que atañe a la investigación en este capítulo es el que Porras numera como segundo, aunque esta numeración como bien lo indica el propio compositor no calza necesariamente con su fecha de creación o su fecha de publicación, Porras admite confusión en cómo ha numerado y ordenado los estudios (Porras, 2019). A pesar de ello, el *Estudio #2* sí pertenece a la primera década compositiva de la serie de estudios que es la década de los ochenta y está datado con fecha de 1981.

Debido a que el primer estudio de Elvis Porras, o al menos el que está numerado como número 1, se encuentra desaparecido, queda como el estudio de la serie con mayor antigüedad el número dos; esto es de suma importancia histórica pues desde Álvarez no hay vestigio de otros estudios por parte compositores nacionales, por lo que se puede considerar al *Estudio #2* de Elvis Porras como el segundo estudio en antigüedad a nivel nacional. Cabe recalcar que la obra tiene su génesis en los años en que el compositor cursa sus estudios en el Conservatorio de Música de Madrid, tal vez de allí parte su profundo carácter innovador en la forma de tratar este género, gracias al contacto del maestro con la dinámica internacional

de la guitarra en tierras europeas, al tiempo que poseía en aquel entonces para desarrollar la técnica en el instrumento, y gracias a explorar distintos lenguajes y estilos.

El presente estudio de Porrás no ha sido publicado de manera formal por parte de ninguna editorial, sin embargo, sí existe una partitura digitada y editada, aunque esta tiene pasajes con problemas de visibilidad. La problemática de muchas obras costarricenses para guitarra es que son publicadas con posterioridad y de manera informal, lo cual es usual en obras de autores costarricenses anteriores al siglo XXI. El maestro Porrás no escapa a ello. Parte del presente trabajo es dar a conocer la necesidad de edición de algunos estudios recopilados.

7.3.3 Análisis formal y armónico general del *Estudio #2* de Elvis Porrás

A nivel formal la obra tiene un comportamiento enmarcado dentro de la forma de rondo:

El rondo es una extensión natural de la forma ternaria. Es una forma en la que la sección principal se repite dos veces o más; su esquema más simple es A-B-A-C-A (ejemplos más largos son A-B-A-C-A-D-A o A-B-A-C-A-B'-A, con B' como variante de B)... Una característica del rondo es que las repeticiones de la sección A están en la tónica; los episodios generalmente en tonalidades cercanas, tales como la dominante o la relativa menor/mayor. (Sadie, 2009: 64)

La obra se acerca a la segunda fórmula propuesta por Sadie: A-B-A-C-A-D-A, con un tema A principal en la tonalidad de La menor que se repite cuatro veces sin variaciones, y tres episodios diferenciados, sin embargo, es de notar que el episodio C tiene inicialmente similitudes con el B, tanto a nivel motivico como armónico, es decir, el episodio C parece ser un desarrollo más amplio de la propuesta del episodio B con ciertas variaciones iniciales.

Ilustración 12: Comienzo de los episodios B (del compás siete al nueve) y C (del compás diecinueve al veintiuno), ejemplo de similitud de contenido musical en ambas secciones.

El episodio D se mantiene en la tonalidad de La menor, sin embargo, musicalmente se desarrolla generando de manera paulatina tensión armónica finalizando en el compás 48 con la dominante en armónicos, que conectará con el compás 32 que sirve como puente, y que de hecho ya fue utilizado en el episodio C para la misma función, es decir, para regresar al tema A.

A nivel de compases y siguiendo el análisis anterior se obtiene el siguiente esquema general (entre paréntesis se coloca B' en el episodio C representando el desarrollo del episodio B):

- **A:** en el tono de La menor, abarca del compás #1 al 6#.
- **B:** en el tono de Mi menor, abarca del compás #7 al #12.
- **A2:** en el tono de La menor, abarca del compás #13 al #18.
- **C (B')**: en el tono de Mi menor inicialmente, abarca del compás #19 al #34.
- **A3:** en el tono de La menor, abarca del compás #35 al #40.

- **D:** en el tono de La menor, abarca del compás #41 al #48 y salta de vuelta al compás #32 hasta el #34 (puente).
- **A4:** repetición de la A3.

Armónicamente el compositor hace uso de una armonía ampliada con influencia del jazz, evidenciado, por ejemplo, por el uso de acordes semidisminuidos o con añadidos de sexta.



Ilustración 13: Compás uno de la obra. Ejemplo de ligadura doble y utilización en el último pulso de un acorde de Si semidisminuido. Porras, “Estudio N°2”, sin editorial 1981, 1.

Rítmicamente la obra tiene uso recurrente de la síncopa tanto en las voces agudas como graves, de nuevo dejando en claro la experiencia del compositor en el ámbito de la música latinoamericana popular. La métrica se mantiene en 2/4 a excepción del compás 31 donde se observa un cambio breve a la métrica de 3/4 que causa una ampliación del pulso dando un descanso breve al intérprete antes de continuar con el puente y la posterior recapitulación del tema principal.

7.3.4 Análisis del *Estudio #2* de Elvis Porras con respecto al aporte técnico en el guitarrista

El maestro Porras considera este estudio como un ejercicio de técnica de ligados, en especial de la ligadura doble (Porras 2019).

Siguiendo a Rodríguez, se puede definir los ligados de la siguiente manera:

En la guitarra, el ligado de articulación es el efecto de unir dos o más sonidos que se van produciendo de manera descendente cuando los dedos de la mano izquierda deslizan la cuerda hacia abajo y se desprenden de ella para dar paso a la siguiente nota, o de manera ascendente cuando los dedos de la mano izquierda van majando el traste para producir el sonido únicamente por su ataque, sin la intervención de la mano derecha. La mayor parte de las veces la mano derecha interviene solo en el primer ataque del grupo ligado. (Rodríguez, 2015: 22)

Porrás utiliza los dos tipos de ligados mencionados por Rodríguez de manera constante, sin embargo, aumenta su complejidad al utilizarlos de manera duplicada desde el inicio (observar ilustración 13): en el primer compás se observan ligados descendentes dobles que deben ser ejecutados al mismo tiempo y con la misma fórmula rítmica de semicorcheas

En la partitura, en el primer compás, se observan ligados descendentes dobles que deben ser ejecutados al mismo tiempo y con la misma fórmula rítmica de semicorcheas. A partir del segundo compás comienza un “juego” entre ligados descendentes y ascendentes donde el intérprete debe tener especial cuidado en lograr claridad y precisión con cada mecanismo, lo que requiere un esfuerzo importante.

Una forma básica de trabajar los ligados propuestos por el autor es simplificar la estructura estudiando cada ligado de manera individual, sin embargo, manteniendo la digitación original para acostumbrar a cada dedo a su movimiento correspondiente:





Ilustración 14: Dos imágenes con la estructura simplificada del primer compás de la obra solo con dos líneas melódicas: bajo y una voz superior.

Mediante el ejemplo se observa que, manteniendo la línea melódica, pero quitando la segunda voz acompañante (que ejecuta la misma melodía generalmente en terceras o quintas) se puede practicar sin necesidad de abandonar la obra y enfocándose en solo uno de los ligados, esto no solo permite trabajar el mecanismo sino entender mejor cada línea melódica.

Otra manera es separar extractos de la obra donde se utiliza la ligadura doble y convertirlo en un ejercicio repetitivo que recorra el mástil tanto de manera diagonal hacia abajo como hacia arriba, es decir, recorrer de manera cromática de graves a agudos comenzando por la primera posición y practicando con cada una de las cuerdas, esto permite a la mano izquierda practicar con varias tensiones y distancias ya que dependiendo del lugar donde se coloque la mano la guitarra puede tener una tensión mayor o menor:



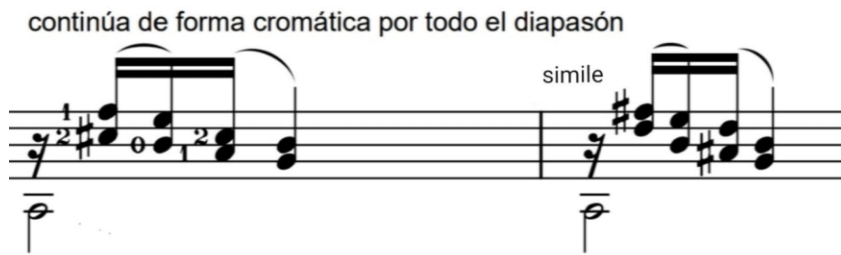
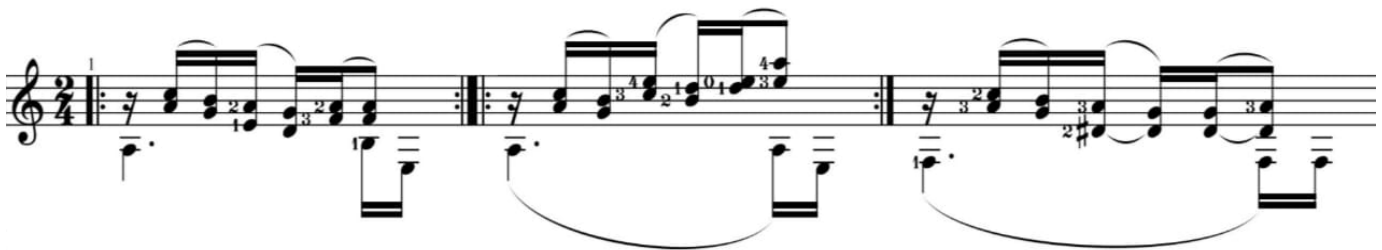


Ilustración 15: Ejemplos de ejercicios repetitivos con ligadura doble. La imagen superior parte del compás inicial de la obra y se mantiene en las mismas cuerdas. La imagen inferior parte primera y segunda cuerda.

En el ejemplo anterior el contenido musical del primer pulso del primer compás se convierte en un ejercicio, sin embargo, es posible desarrollar nuevos ejercicios con otros fragmentos de la obra donde aparezcan ligaduras.

Aunque las ligaduras dobles es el mecanismo preponderante, estas conviven de manera paralela con otros requerimientos técnicos y musicales, por lo que es de gran importancia practicar la ligadura doble por separado con distintas variables, como se ha mencionado anteriormente, pero, también probar si estas siguen funcionando y sonando como indica el compositor cuando se necesita que alguna voz o algún otro recurso tome más protagonismo:



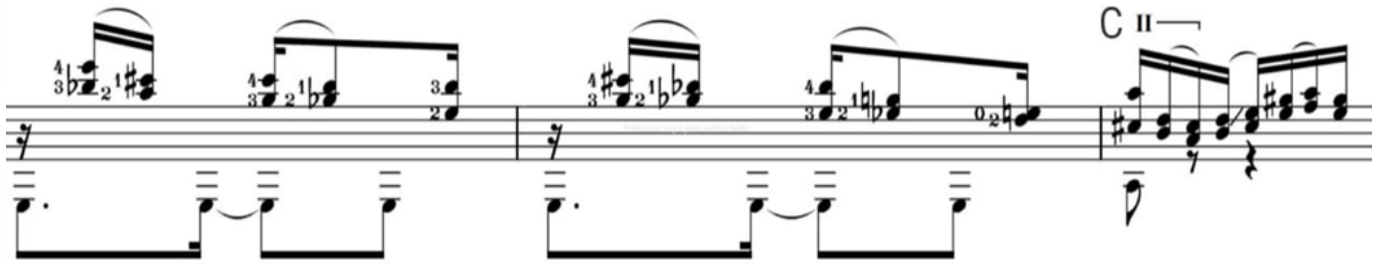


Ilustración 16: Sistema uno y tres de la obra. Ejemplo de la rítmica del bajo en el estudio.

El bajo en la obra es una voz con gran riqueza rítmica y melódica, a pesar de su aparente simpleza, y en la imagen superior de la ilustración 16 se denota el hecho de que esta voz convive con todo lo que sucede a nivel del registro medio y agudo con las ligaduras dobles, es importante por lo tanto trabajar en la claridad y dinámica de la línea melódica que efectúa el bajo mientras interpreta correctamente los ligados. En este caso es importante practicar lento, utilizar de manera intensiva el metrónomo para la correcta ejecución de la rítmica y cuidar el sonido del pulgar puliendo correctamente su uña, así como un apropiado ataque que permita que fluya el fraseo de esta voz de la mejor manera posible.

En la imagen inferior de la ilustración 16, el bajo tiene una función más rítmica alternando notas a tiempo y a contratiempo. Luego de dos compases con bajos en sexta cuerda finaliza el sistema con la nota La, que tiene una duración de medio tiempo (corchea) y debe ser apagada luego, según la indicación de la partitura, por lo tanto, se debe apagar con el pulgar el sonido de la quinta cuerda mientras en el registro medio y agudo continua la línea melódica mediante las ligaduras dobles.

Mediante la ilustración 16 se observa, por lo tanto, la práctica de dos mecanismos paralelos que deben ser ejecutados de manera sincronizada y musical, lo cual se puede conseguir mediante el estudio lento del compás o incluso solo del primer pulso, a modo también de ejercicio repetitivo, esperando que se mecanice y la memoria muscular absorba el requerimiento técnico.

Además de las ligaduras de dobles, se encuentra un segundo nivel de prioridad: el recurso técnico y musical del glissando. Según el concertista y docente Ricardo Barceló el glissando es: "... un recurso técnico que consiste en deslizar un dedo sobre una cuerda, manteniendo

el contacto con esta hasta llegar al sitio requerido” (Barceló, 1995: 30), se puede complementar con la definición proporcionada por el *Atlas de Música*: “El glissando supone una rápida transición entre dos sonidos, durante la cual se harán sonar todos los sonidos intermedios que nos permita el instrumento en cuestión” (Ulrich, 1995).

La rápida transición mencionada por Ulrich es efectuada en el estudio hacia el final del tema principal (sección A) y sus repeticiones, así como durante otros pasajes, pero desarrollando un recorrido más corto.



Ilustración 17: Compás cinco y extracto del compás seis de la obra. Ejemplo de glissando.

El recurso está encerrado en un recuadro de color rojo para su mejor identificación.

Porras, “Estudio N°2”, sin editorial 1981, 1.

El glissando más notable es el que señala la ilustración 17 donde se elabora un recorrido desde el traste cinco hasta el doce con los dedos tres y cuatro, y se continúa con el uso de las duplicaciones mediante terceras, es decir, dos voces efectúan el glissando en primera y segunda cuerda respectivamente.

El anterior glissando es un reto para el intérprete por su traslado tan extenso y por la dificultad de mantener un adecuado timbre y un pulso preciso a pesar del recorrido, además de que se debe evitar o de alguna manera “ecualizar” el ruido que produce el mismo traslado a la hora de pasar por cada traste. Una manera de regularlo es encontrar la presión necesaria en mano izquierda que permita que suene el glissando sin tensar demasiado, esto puede ser logrado probando distintas tensiones en mano izquierda con el mismo pasaje: primero intentar ejecutarlo de la manera menos tensa posible y de manera paulatina agregar un poco más de fuerza en la pulsión de los dedos tres y cuatro. Otra forma es jugar con tensiones contrastantes, es decir, primero efectuar el pasaje de manera muy tensa y forzada, y después,

de manera muy relajada, lo anterior puede ayudar a encontrar un punto medio que puede ser muy personal en cada intérprete debido a la diversidad anatómica existente en el cuerpo humano.

Mediante los mismos pasajes de la obra se puede trabajar el glissando de la siguiente manera:



Ilustración 18: Dos ejemplos de ejercicios para trabajar el glissando. En la imagen a la izquierda se trabaja el traslado sin el arrastre y en la imagen a la derecha se trabaja de manera paulatina el recurso.

En la ilustración 18 (imagen a la izquierda) se propone trabajar el mecanismo de traslado del glissando sin realizar arrastre, solo practicar el salto del traste cinco al doce, lo que conlleva aún más dificultad. Este traslado es efectivo para forzar a la mano izquierda a intentar llegar con precisión al traste requerido. Es importante intentar lograr un tempo cercano al cual se está interpretando la obra.

En la segunda imagen de la ilustración 18 (imagen a la derecha) se propone practicar el glissando de manera paulatina primero para que los dedos intenten llegar de manera justa a trastes más cercanos, como el siete, hasta inclusive más lejanos como el doce. Esta práctica permite un desarrollo cinestésico del traslado, pues se trabajan movimientos más sencillos y luego más complejos. La finalidad es que al retomar el pasaje original se pueda elaborar con la precisión adecuada.

Un recurso técnico más a destacar, fundamental para la obra, son los armónicos naturales que aparecen en menor medida durante esta, pero en pasajes fundamentales como por ejemplo el final de obra.

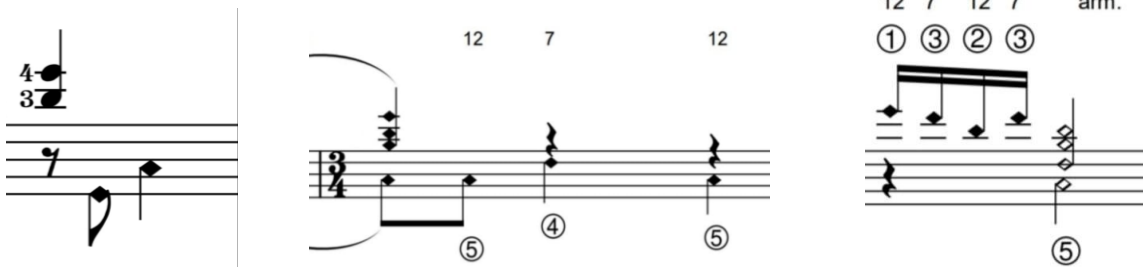


Ilustración 19: Compases seis, treinta y uno, y cuarenta y ocho de la obra. Ejemplos de armónicos utilizados en el estudio de glissando, el contenido del compás seis se utiliza de manera idéntica en el final de la obra.

Los armónicos utilizados por el compositor son los armónicos naturales que son variaciones del sonido original una octava hacia arriba. Según el docente y guitarrista Julio Gimeno:

Los armónicos naturales se obtienen colocando un dedo sobre uno de los puntos nodales (a la altura de la barrita de los trastes 12, 9, 7, 5, etc.) de cualquier cuerda al aire del instrumento, ejerciendo sobre dicho punto una mínima presión y, a continuación, pulsando y retirando después el dedo que hace contacto con la cuerda. (Gimeno, 2011: 2).

Porrás hace uso de los armónicos en traste doce y siete. En la sección del tema principal la emplea para finalizar la sección utilizando el armónico de mí y la en la sexta y quinta cuerda correspondiente (ver ilustración 19), en otras secciones lo utiliza para octavar el acorde dominante de Mi menor (ver ilustración 19) y por último la combinación de armónicos de los trastes doce y siete en el compás #48.

Los armónicos naturales utilizados por el autor, y por otros, obtienen un mayor cuerpo al ser ejecutados con la mano derecha cerca del puente.

Para los armónicos del tema principal se recomienda la ejecución de estos mediante la uña del pulgar lo que no requiere un gran esfuerzo, sin embargo, al venir de un glissando se debe cuidar el ataque adecuado y delicado del pulgar en los armónicos solicitados, lo cual puede ser practicado primero solo tocando los armónicos por separado y luego incorporándolos al pasaje.

Cuando los armónicos se tocan en bloque formando un acorde (observar tercera imagen, de izquierda a derecha, de la ilustración 19) es importante definir que digitación utilizar ya que existen varias variantes que pueden funcionar, por ejemplo tocarlo de forma plaqué pero utilizando el pulgar para tocar la nota de la quinta cuerda y la digitación i-m-a para las cuerdas cuarta, tercera y segunda respectivamente, también se puede utilizar la anterior digitación pero de forma arpegiada, es decir mediante notas sucesivas, o utilizar solo un dedo para ejecutar el armónico arpegiado donde puede usarse el pulgar.



Ilustración 20: Ejemplos de digitaciones de un mismo acorde en armónicos naturales. En orden respectivo: acorde con plaqué, acorde arpegiado con pima, acorde arpegiado con solo el pulgar.

7.4 Estudio para el legato de Alonso Torres

7.4.1 Biografía resumida de Alonso Torres

Compositor y guitarrista costarricense, graduado de la Universidad de Costa Rica (Rodríguez, 2011: 9), y además fue docente en esta institución donde impartía clases en la Escuela de Artes Musicales. Cursó estudios de maestría en la Universidad de Oporto en Portugal, y actualmente continúa estudios de posgrado en la Universidad de Aveiro en dicho país (Torres, 2019).

Al igual que el maestro Elvis Porras, Torres tiene una fuerte influencia parental en el desarrollo de su trayectoria como compositor, así como de la música popular. Torres es hijo del reconocido compositor nacional Allen Torres, y muchos de sus familiares forman parte del panorama musical costarricense, tanto a nivel académico como popular (Mora, 2018), de hecho, Torres ha destacado a nivel popular con varios grupos, resaltando su experiencia como tecladista y director musical del grupo de rescate de música nacional *Centroamérica*. [Alonso Torres (compositor), en mensaje de texto electrónico al autor, abril de 2019]

Cabe destacar su colaboración como arreglista y músico de sesión junto a diversos cantantes del ámbito nacional, y su larga dedicación al rescate y a la difusión del calipso costarricense, protagonista en sus estudios doctorales hoy en día.

En el ámbito académico muchas de sus obras han sido dedicadas a su instrumento predilecto: la guitarra, y también a ensambles como la *Orquesta de Guitarras de la Universidad de Costa Rica*, el *Cuarteto de Guitarras de Costa Rica*, o guitarra y orquesta como en una de sus obras más reconocidas: *El Concierto del Litoral* para guitarra y orquesta, y además la obra *El principito* para guitarra y pequeña orquesta (Chávez, 2013: 1), sin embargo, su rango compositivo es bastante más amplio incluyendo diversas conformaciones de cámara, instrumentos y estilos. Al respecto Rodríguez menciona:

Entre sus composiciones se cuentan canciones de estilos diversos, obras y estudios para guitarra sola, tres estudios para flauta, obras para piano, para orquesta de guitarras, música para teatro y audiovisual, varias obras para ensamble de música de cámara y un concierto para guitarra y orquesta de guitarras (Rodríguez, 2011: 9).

Actualmente el compositor ha ahondado en la investigación, creación digital y tecnología musical, y ha colaborado en el ámbito nacional e internacional. [Alonso Torres (compositor), en mensaje de texto electrónico al autor, abril de 2019]

Sus composiciones fueron premiadas por la Asociación de Compositores de Costa Rica (ACAM), en el 2014 y en el 2018 (Mora, 2018), y sus obras para guitarra han sido merecedoras de distintas menciones y premios (Rodríguez, 2011).

7.4.2 Contextualización breve del *Estudio para el legato de Alonso Torres*

Dentro del catálogo de Torres solo se encuentran cinco estudios compuestos para guitarra, todos, como se ha señalado en el Capítulo I, de comienzos del siglo XXI. Estos estudios están dedicados a distintos intérpretes del instrumento; en su mayoría a músicos costarricenses. Algunos de ellos contienen elementos cercanos al estilo y gusto musical de cada dedicado. La obra con fecha del año 2002 es el primer estudio de la serie del autor, y está dedicada al que fuera su maestro: Randall Dormond.

A comienzos del año 2000 Torres es aún estudiante de la Universidad de Costa Rica, y sus estudios reflejan una etapa temprana en su trayectoria compositiva, con un lenguaje tonal, pero con armonía ampliada cercana a las estructuras utilizadas en el jazz y también a los ritmos latinoamericanos sincopados. Su lenguaje compositivo se ve claramente influenciado por su labor en el ámbito musical popular nacional.

Los dedicados de sus estudios también son un fiel reflejo de esta etapa temprana al ser todos parte del contexto universitario, ya sean docentes, como en el caso de Dormond, o

compañeros de generación, lo que enriquece las obras, sin duda, ejes de conexión entre distintas generaciones de guitarristas costarricenses-

Los cinco estudios son retadores para los intérpretes por la dificultad, entre otras, las de abordar técnicas con gran sensibilidad musical y con un acercamiento popular, sin embargo, el mismo Torres considera lo siguiente: “Traté de hacerlos agradables de tocar y escuchar, que tuvieran un interés musical para que no fueran simples ejercicios vertidos en una forma musical” (Rodríguez, 2011: 11). Es clara la intención de trascender lo meramente técnico por parte de Torres para ofrecer obras que sean de utilidad para concierto y no solo para el mejoramiento técnico instrumental.

7.4.3 Análisis formal y armónico general del *Estudio para el legato* de Alonso Torres

El esquema formal de la obra cumple con la forma ternaria básica (A-B-A), ya reseñada en el análisis del *Estudio trinado* de “Lalo” Álvarez, e inclusive comparte con Álvarez el hecho de cerrar con una breve coda la idea musical. Se puede observar el esquema del estudio de la siguiente manera:

- **A:** en el tono de Sol mayor, abarca del compás #1 al 32#.
- **B:** en el tono de Sol menor, abarca del compás #33 al #56.
- **A':** en el tono de Sol mayor, abarca del compás #57 al #71.
- **Coda:** en el tono de Sol mayor, abarca del compás #71 al #79.

Armónicamente la estructura general tiene como tono central el Sol mayor y la modulación en la sección B es hacia la tonalidad homónima que sería Sol menor, es decir, se modula por cambio de modo mediante una acorde común o pivote (Gauldin, 2009), tanto de la sección A al B como de regreso, el proceso se ejecuta utilizando la dominante común ambos tonos que es el acorde dominante de Re, siendo mucho más claro el acorde por su disposición abierta al efectuar la modulación hacia la recapitulación en el compás cincuenta y seis:



Ilustración 21: Del compás cincuenta y cuatro al cincuenta y siete de la obra. Modulación de la sección B a la sección A' con acorde dominante de Re, señalado con un recuadro de color rojo. Torres, “Estudio para el Legato”, sin editorial 2002, 2.

El uso armónico del cambio de modo es común a nivel de la música popular, lo cual es importante tomar en cuenta por el bagaje profesional del compositor. A continuación, se pueden observar dos ejemplos de modulación similares con piezas folclóricas costarricenses como *Amor de temporada* o *Caña dulce*.





Ilustración 22: Extractos de las canciones Amor de temporada y Caña dulce. Ejemplos de modulaciones del modo menor al mayor, se señala con una flecha el momento en que se da el cambio en la armadura. FORCOS COSTA RICA: “Amor de Temporada Héctor Zúñiga partitura”, 2012, 3. “Partituras de Caña Dulce”, 2010, 1.

Parte del estudio es resaltar la línea melódica de cada voz y dependiendo del movimiento melódico de la voz superior se producen anticipaciones que a su vez generan consonancias y disonancias, esto enriquece el lenguaje armónico del estudio.

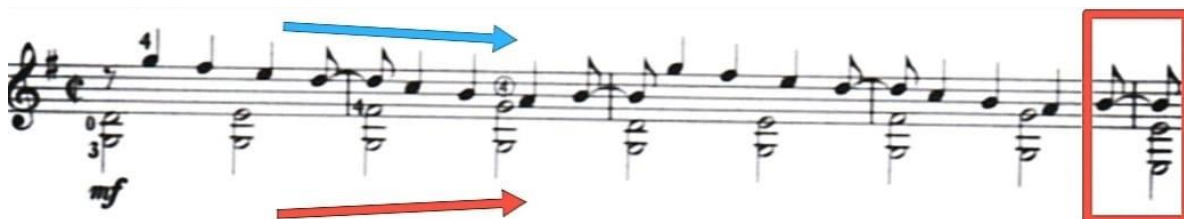


Ilustración 23: Con una flecha celeste se indica el recorrido melódico de la voz aguda, con una flecha roja el recorrido de la voz grave y en un recuadro de color rojo se señala un ejemplo de anticipación. Torres, “Estudio para el Legato”, sin editorial 2002, 1.

La ilustración 23 resalta desde los primeros compases la fricción y el movimiento que existe entre la línea melódica de la voz más aguda en contraposición con la voz media, se observa

descender la línea melódica principal ejecutando una escala de Sol mayor y la línea melódica media, ejecutada en cuarta y tercera cuerda, ascender generando, en ocasiones, disonancias que inmediatamente son resueltas. A estas dos voces se le suma la más grave que se mantiene como una especie de bajo pedal, insistiendo en dejar claro en qué centro tonal se encuentra la obra por frase, ya sea en Sol mayor en los primeros compases, por ejemplo, o en mi menor a partir del quinto compás.

Se puede observar cómo el patrón armónico de los primeros compases es estándar dentro del uso armónico tonal desarrollando una progresión sencilla de I-ii-V-I, que sin embargo por el juego melódico se enriquece y se complica.

La obra utiliza lo extensivo y creativo de un recurso tan básico como es la escala de sol mayor, lo presenta como se observó anteriormente en dos voces en forma de contrapunto, y lo varía rítmicamente, como se puede observar en las siguientes imágenes donde se mantiene la misma melodía a nivel de los bajos y la voz media, pero la voz principal comienza a efectuar figuras de corcheas ascendentes con la escala, y cita de manera más adornada el patrón inicial.



hecho por parte del compositor de colocar la voz aguda en los pulsos débiles, ya que suele ser más común que esté dentro de los pulsos fuertes en una obra, pero esta colocación y contraposición de pulso y destiempo da movimiento e interés a una obra que se mueve a un pulso de *Moderato* y que construye con paciencia el tiempo armónico y sus clímax y distensiones.

7.3.4 Análisis del *Estudio para el Legato* de Alonso Torres respecto al aporte técnico en el guitarrista

Como se evidencia en su nombre la obra está enfocada al desarrollo y mejoramiento del *legato* en el intérprete.

El *legato* es básicamente una articulación en la música, que busca el respeto de las duraciones rítmicas indicadas en la partitura, procurando que se mantenga el sonido de cada nota a pesar de los traslados o dificultades técnicas que se pueden presentar. Según el compositor y docente Hermann Grabner, se puede definir esta articulación de la siguiente manera: “*Legato*=ligado, indicado mediante una ligadura que abraza dos o más notas, liga las notas de modo que estas se suceden sin interrupción ni sacudida” (Grabner, 2001: 33). Las ligaduras que indica Grabner pueden efectivamente conllevar a desarrollar los mecanismos ascendentes y descendentes de ligado ya discutidos en el análisis del estudio anterior, sin embargo, también es posible mantener las duraciones y lograr que no se apague el sonido bruscamente mediante la pulsión normal pero cuidadosa de los dedos de la mano derecha en la guitarra ayudado por supuesto por una mano izquierda firme y bien digitada que mantenga las posiciones solicitadas por la partitura y que no se aleje de los trastes antes de tiempo, por lo tanto el control de mano derecha e izquierda de manera simultánea resulta un pilar importante de trabajar para resolver adecuadamente la obra, esto puede ser trabajado desde la misma obra, se puede utilizar la melodía de los primeros dos compases y probar ejecutar articulaciones contrastantes, por ejemplo: *legato* y *staccato*.



Ilustración 25: Ejercicios de articulaciones contrastantes con la melodía inicial de la obra (primeros dos compases). Imagen superior: práctica de legato, imagen inferior: práctica de staccato.

Esto puede ayudar a entender al intérprete sobre cuánta fuerza y velocidad necesita para poder efectuar cada ataque y cómo debe controlar la caída de los dedos de la mano derecha, y con cual tipo de ataque según cada dedo se resalta mejor algún fraseo de la melodía.

El ejercicio también puede ayudar a regular la mano izquierda, a desarrollar firmeza muscular en cada dedo y se puede extrapolar y complejizar ejecutando los mismos ataques contrastantes, pero con otras voces con la grave, la media o todas juntas.





Ilustración 26: Ejercicios de articulaciones contrastantes en las voces intermedia y grave con los compases diecisiete y dieciocho. Imagen superior: las voces se realizan con la articulación de tenuto, imagen inferior: las voces se realizan con la articulación de staccato.

Desde el principio una digitación razonada puede permitir resolver muchos de los retos que impone el compositor, de hecho este da recomendaciones generales pero quedan muchas notas a decisión del intérprete, por lo que el estudio desde este punto de vista se convierte en un ensayo de prueba y error de digitaciones, donde el intérprete debe estudiar posibilidades tomando en cuenta no solo que las duraciones se mantengan, sino también, que las posiciones sean viables cuando se toca al tempo que indica la obra.

Es recomendable posiciones y digitaciones que beneficien el fraseo de la obra pero que permitan que la ejecución sea viable para toda la obra, por lo que se debe buscar probar cada digitación no solo a nivel del compás en solitario, sino en conjunto, lo cual obliga a estudiar a detalle, pero también a nivel general balanceando los objetivos específicos y generales de la obra.

Para la mano izquierda, la cejilla y las extensiones son aspectos de dificultad avanzada en la obra, en especial, en la sección menor (sección B) donde aparecen extensiones incómodas y que requieren un esfuerzo importante para los dedos.



Ilustración 27: Extracto de la sección B, del compás cuarenta y dos al cincuenta y tres. Con recuadros de color rojo se señalan los distintos pasajes con cejilla y con recuadro de color celeste se enmarca un ejemplo de extensión de ejecución avanzada. Torres, “Estudio para el Legato”, sin editorial 2002, 2.

El reto de colocar cada cejilla y lograr que cada cuerda suene y mantenga el legato requerido es probablemente el reto primordial llegado a esta sección, para ello se debe hacer uso de cada dedo en toda su anatomía para resolver los distintos pasajes, así como de su fuerza y una distribución adecuada de esta. Por ejemplo: en el compás #49 se ejecuta una cejilla exigente:



Ilustración 28: Compás cuarenta y nueve de la obra. Ejemplo de uso de cejilla en el estudio. Torres, “Estudio para el Legato”, sin editorial 2002, 2.

La partitura indica que se debe efectuar una cejilla completa con el dedo primero de la mano izquierda (dedo índice), sin embargo, aunque se coloque el dedo en su totalidad no necesariamente eso implica que se deba presionar en su totalidad, es aquí donde el intérprete debe conocer las falanges del dedo y como estas pueden ayudar en la cejilla:



Ilustración 29: Ilustración 29: Stanford Children's Health, "Anatomía de la mano", 2020.

Otro caso es el de la cejilla del final del compás nueve y compás diez. En esta cejilla la falange medial debe estar relajada porque realmente no tiene tanto protagonismo ya que no presiona ninguna nota que se deba tocar, sin embargo, las otras dos, la distal y proximal, sí deben hacer presión, esto reduce la exigencia pues una presión total del dedo primero de la mano izquierda puede causar una tensión general de toda la mano. Las tensiones excesivas pueden acarrear sensaciones dolorosas.



Ilustración 30: Final del compás nueve y compás diez de la obra. Segundo ejemplo de uso de cejilla en el estudio. Torres, “Estudio para el Legato”, sin editorial 2002, 2

A nivel de extensiones, la sección B provee una de las más retadoras del compás #45 al #48, donde el intérprete solo tiene opción de utilizar la digitación recomendada por el autor, sin embargo, un uso adecuado de colocación por parte de la mano izquierda puede ayudar a lidiar con el pasaje. Recomendado utilizar el pulgar de la mano izquierda un poco por debajo del centro vertical del brazo y buscar que los dedos tengan una aproximación más vertical desde el punto de vista de las falanges distales, esto aparte de un estudio cuidadoso y lento del pasaje, donde poco a poco y mediante la práctica recurrente se lograr una mayor plasticidad de la mano:



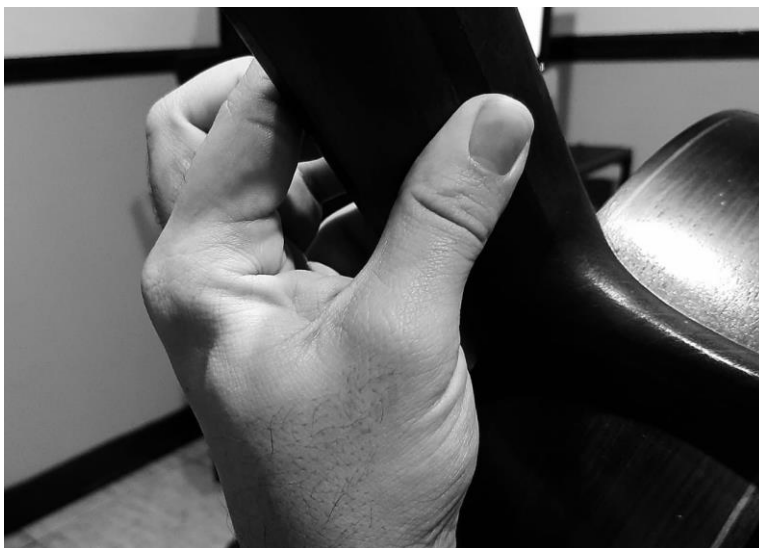


Ilustración 31: Posición de la mano izquierda recomendada a la hora de realizar los compases nueve y diez de la obra (ver ilustración 30). Imagen superior muestra la posición frontal de la mano, imagen inferior la posición posterior de la mano.

7.5 Estudio de fantasía N.2 de José Arias

7.5.1 Biografía resumida de José Arias

José Arias es un compositor y guitarrista costarricense nacido en 1984, residente en el cantón de Goicoechea en la provincia de San José. Es licenciado en Ciencias de la Educación con Énfasis en Enseñanza de la Música. Actualmente es profesor de música y guitarra en distintas instituciones del país. Estudió composición con los maestros Luis Diego Herra y Carlos Castro Mora en la Universidad de Costa Rica (Arias, 2019).

El guitarrista costarricense Carlos Castro describe a Arias como uno de los compositores jóvenes costarricenses más destacados de la actualidad: “Es el más joven de los compositores costarricenses para guitarra destacados en la actualidad; sus obras tanto para guitarra sola, música de cámara como para distintos ensambles de guitarras han sido ejecutadas en varios países de Latinoamérica, Europa y Asia” (Castro, 2018).

Como se observa en la cita, Arias ha destacado a nivel nacional e internacional gracias a su labor compositiva, específicamente con la guitarra, a pesar de haber compuesto para otros instrumentos y ensambles de cámara. Han sido la guitarra solista y los ensambles de cámara u orquestales del instrumento los que han llevado la obra del compositor a oídos internacionales. El mismo Arias puntualiza los ensambles que han interpretado su música de la siguiente forma:

Cabe destacar que su música para ensamble de guitarras ha sido interpretada por agrupaciones e intérpretes de la guitarra tanto dentro como fuera del país como lo son:

- Orquesta de Guitarras de la Universidad de Costa Rica.
- Orquesta de Guitarras del Tecnológico de Cartago.
- Ensamble de Guitarras de la Escuela Municipal de Música de Goicoechea.
- Ensamble de Guitarras Jacarandá Universidad Nacional de la Plata (Argentina).
- Tabriz Classical Guitar Ensemble (Irán).
- Esfahan Classical Guitar Orchestra 432 (Irán).

- The Hong Kong Guitar Ensemble (Hong Kong).
- Rodotopi Guitar Ensemble (Grecia).
- Siempre Viva Guitar Orchestra (Grecia).
- Cuarteto de Guitarras Orishas (México).
- Orquesta Infantil y Juvenil de Guitarras de Xalapa (México).
- Ensamble de Segunda Especie (México).
- Gran Orquesta de Guitarras (Clausura FIGX, México) 2018.
 - Cuarteto de Guitarras de Costa Rica.
 - Gran Orquesta de Guitarras (Clausura FIGX, México) 2019 bajo la dirección del mismo compositor José Arias. (Arias, 2019)

El trabajo guitarrístico del compositor es amplio. Para guitarra sola, se puede encontrar en su catálogo, una gran variedad de formas y géneros: suites, series de estudios, obras pequeñas individuales y obras programáticas de mayor tamaño como su producción *Leyendas Costarricenses* (2018) donde mediante la guitarra se describen veinte leyendas distintas de la cultura popular costarricense.

Para orquesta de guitarras destaca su *Concierto para guitarra y orquesta en Mi menor* (2010) y su suite *El Volcán* (2010), grabadas por la *Orquesta de Guitarras de la Universidad de Costa Rica*, y para ensamble de guitarra sobresale su obra dedicada al *Cuarteto de Guitarras de Costa Rica* denominada *A Cuatro* (2012).

7.5.2 Contextualización breve del *Estudio de fantasía N.2* de José Arias

El *Estudio de fantasía N.2* de José Arias fue compuesto en el año 2008, y está dedicado al guitarrista Adrián Alvarado. Es el segundo, y hasta el momento, el último de la serie de *estudios de Fantasía* del compositor. Como antecesor se encuentra el *Estudio de fantasía N.1*, dedicado al guitarrista Alonso Arias.

Similar a lo ocurrido con los estudios de Torres, las obras de Arias tienen como contexto el ambiente universitario de la Universidad de Costa Rica. Arias desarrolla sus estudios de composición a finales de la década del 2000, y sus dedicados son colegas universitarios.

Del mismo período de los *estudios de Fantasía* datan sus contribuciones, ya mencionadas, con la *Orquesta de la Universidad de Costa Rica* y las primeras grabaciones y ediciones de sus obras por parte de diversos artistas y autores, entre ellos el estudio de *Fantasía N1*, editado y digitado por el maestro Ramonet Rodríguez mediante la editorial de la Universidad de Costa Rica (Rodríguez, 2011: 54-55).

Adicionalmente a las obras señaladas, Arias contiene un estudio más que explora el mecanismo de los ligados denominado: *Perdido en tu mirada*, compuesto en el 2017 y dedicado a la guitarrista mexicana Natalia Quezada.

Gracias al interés mostrado por el compositor hacia esta investigación, y a solicitud del presente sustentante, Arias ampliará en el futuro su catálogo de estudios con cinco obras más.

7.5.3 Análisis formal y armónico general del *Estudio de fantasía N.2* de José Arias

Arias hace uso de la forma ternaria para estructurar la obra, lo que es usual en obras de este tipo como en el caso de Torres o Álvarez, sin embargo, es una versión ampliada de la forma ya que repite varias secciones y agrega una coda. Se puede observar el esquema de la obra de la siguiente manera:

- **A:** en el tono de La menor, abarca del compás #1 al 9#.
- **B:** inicia en el tono de La menor y luego tiene un desarrollo cromático, abarca del compás #10 al #29.
- **A':** en el tono de La menor, abarca del compás #30 al #38.

- Se repite sección **B** y **A'**: del compás #38 regresa al #10 y vuelve al #38.
- **Coda**: inicia en la dominante Mi mayor y resuelve en La menor, abarca del compás #39 al #42.

A nivel armónico Arias utiliza el cromatismo como elemento formal y expresivo. El cromatismo es el uso de notas intermedias de la escala o semitonos que no pertenecen a la escala diatónica del tono principal (Randell, 2003: 175), que, en el caso de la obra, sería la escala y acordes pertenecientes al tono de La menor. Arias, a través de este recurso afecta la estructura melódica mediante notas alteradas (bemol, sostenido) generando tensión armónica.



Ilustración 32: Primer sistema de la obra. Ejemplo de uso de cromatismo y alteraciones en el estudio, se encierra en un recuadro el uso de alteraciones. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 1.

El cromatismo es especialmente utilizado en la sección B, que suele ser la sección de mayor contraste y desarrollo en la forma ternaria. El objetivo armónico principal de esta sección es lograr un desarrollo suficiente que derive en la dominante de Mi mayor para dar paso a la recapitulación de la sección A. Lo anterior se logra mediante distintos recursos musicales como el uso de acordes disminuidos o el uso de secuencias con bajos descendentes en semitonos o cromatismo en general.



Ilustración 33: Del compás diecinueve al veintiuno. Ejemplo de uso de cromatismo y secuencias con bajos descendentes en semitonos. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 2.

La armonía cromática es reforzada mediante el uso de escalas modales como la utilizada al final de la sección A, que es la escala frigia dominante, llamada también escala *gitana* o *bizantina*, muy utilizada en el flamenco y en la música árabe.



Ilustración 34: Compases ocho y nueve de la obra. Ejemplo de uso de la escala frigia dominante, con flecha se señala el inicio de la escala melódica del bajo. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 1.

Otra escala utilizada es la de la menor melódica, que aparece en varias secciones de la obra.



Ilustración 35: Compás veintinueve de la obra. Ejemplo de uso de la escala la menor melódica. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 1.

A pesar del recurso del cromatismo, Arias no abandona realmente el centro tonal de La menor y su uso de secuencias o acordes disminuidos y se acerca más al uso del cromatismo que se ejecutaba en el periodo Barroco que al cromatismo atonal de las vanguardias de comienzos del siglo XX, de hecho, el estudio tiene similitudes armónicas y motivicas con la forma del preludio barroco de autores como S.L. Weiss o J.S. Bach.



Ilustración 36: Extracto del Preludio de la Suite No.1 para cello de J.S Bach. Ejemplo de uso de cromatismo en el barroco, se encierra en un recuadro el ascenso cromático de las corcheas en la línea melódica más aguda. Duarte, “Cello-Suite No. 1, BWV 1007: Guitar Solo”, Schott 1985, 3.

7.5.4 Análisis del *Estudio de Fantasía N.2* de José Arias respecto al aporte técnico en el guitarrista

El estudio está enfocado principalmente en el mejoramiento del mecanismo de ligado, tanto como recurso técnico, así como expresivo, sin embargo, este se integra desde el comienzo de la obra a otros mecanismos técnicos, generando retos importantes para el ejecutante, pues debe lidiar constantemente con recursos técnicos diversos de forma simultánea.

Al inicio de la obra se encuentra el primer ligado integrado dentro de un arpeggio en el acorde de La menor, es importante señalar antes de continuar con el análisis técnico, qué se entiende por arpeggio:

La palabra *arpeggio* del italiano, en relación con tocar el arpa. Hace referencia a un acorde cuyas notas se tocan sucesivamente en lugar de simultáneamente sonando como un acorde (Jackson, 2007: 95)

La guitarra tiene múltiples opciones de arpeggio, y Arias en este primer arpeggio muestra una de las variantes más utilizadas que es la de ejecutar un arpeggio descendente partiendo de la primera cuerda con el dedo anular, continuando en orden respectivo, con los dedos medio, índice y pulgar. A esta fórmula estándar se le suma el uso del ligado al inicio y al final del primer compás.

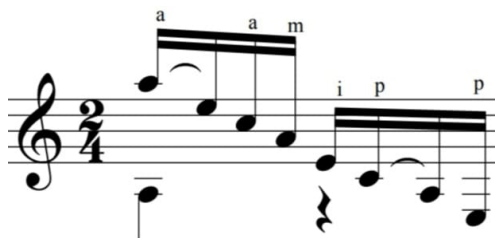


Ilustración 37: Primer compás de la obra. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 1.

Otro ejemplo de uso de ligados y arpegios ocurre en el compás dieciocho donde, más bien, se ejecuta una fórmula de ligados de carácter ascendente, la cual parte del pulgar y continúa con el dedo índice, medio y anular. De nuevo Arias incluye el ligado al comienzo de la fórmula arpegiada y en esta ocasión con el pulgar.



Ilustración 38: Extracto del compás dieciocho. Ejemplo de arpeggio ascendente.

Es probable que los anteriores mecanismos elaborados de manera independiente sean más accesibles de interpretar, de allí que una recomendación para trabajar la simultaneidad del ligado-arpeggio es separar los mecanismos y pulir su ejecución, luego de ello, el ejecutante puede de forma paulatina incorporar el ligado al arpeggio o viceversa. Un ejemplo sería enfocarse en el perfeccionamiento paulatino de los ligados en las cuerdas graves, junto con su arpeggio respectivo, esto según lo propuesto por el compositor. A continuación, se propone los siguientes pasos:

- Paso 1: se toma el primer compás, así como el número dieciocho, en específico donde se ejecuta el ligado en cuerdas graves junto con arpeggio (ver ilustración 38).
- Paso 2: se ejecuta de manera independiente por un lado el ligado sin arpeggio y por otro el *arpeggio* eliminando el ligado.

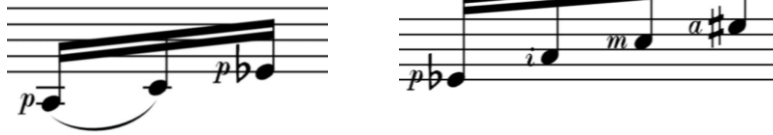


Ilustración 39: Ejemplo de ejecución independiente de la fórmula arpegiada del compás dieciocho. Práctica independiente del ligado (imagen a la izquierda), práctica independiente del arpeggio (imagen a la derecha).

- Paso 3: se agrega de manera paulatina el ligado a la fórmula del *arpeggio* sumando cada vez más notas.



Ilustración 40: ejemplo de práctica paulatina de la fórmula arpegiada del compás dieciocho.

- Paso 4: se unifica todo el compás, pero a una velocidad lenta, procurando la misma nitidez lograda en los anteriores pasos.

Otro mecanismo al cual se le agregan ligados en la obra de Arias es el de la escala. A pesar de que las escalas en sí son ordenamientos específicos de notas sucesivas y recursos estructurales básicos en la música, a cierta velocidad, y dependiendo de la digitación y el registro que comprendan, generan retos técnicos para el guitarrista que deben ser abordados a profundidad.

Una escala recurrente de Arias en el estudio es la escala de Mi menor frigia dominante (del compás siete al nueve en la obra) la cual presenta ligados, aunque, es posible también desarrollarla mediante patrones de arpegiados para lograr mayor fluidez:



Ilustración 41: Digitación de los compases ocho y nueve en la obra. Se observa en el compás 8 el uso de fórmulas arpegiada para resolver el pasaje.

Al igual que ocurría en los mecanismos de arpeggio, Arias utiliza el ligado para enfatizar o resaltar alguna nota de la escala, como ocurre en el compás dieciocho con una escala cromática.



Ilustración 42: Compás dieciocho de la obra. Ejemplo de uso del ligado para enfatizar una nota de una escala, se encierra en un recuadro rojo el ligado y la escala cromática. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 1.

Arias hace uso también de las escalas sin ejecución de ligados, por lo que cada nota debe ser pulsada. Esto ocurre en dos ocasiones en la obra, en el compás veintinueve y en la coda, y con un mismo tipo de escala, la escala de Mi menor melódica.

The image shows a musical score for guitar in 3/4 time. The first system (measures 37-39) contains a melodic scale in E minor, starting on the first string. A blue arrow points to the beginning of this scale. The second system (measures 40-42) continues the scale, with a blue arrow pointing to a specific note in measure 40. The score includes dynamic markings like 'p.' and 'pizz.', and technical instructions like 'Arm. 12'.

Ilustración 43: Del compás treinta y siete al cuarenta y dos. Escala de Mi menor melódica, se señala con una flecha donde se encuentra la escala. Arias, “Estudio de Fantasía n.2”, sin editorial 2008, 2.

En el compás veintinueve (ilustración 32) la escala tiene un registro corto, se mantiene en primera posición del instrumento (primeros cuatro trastes de la guitarra), en cambio, en la coda (ilustración 41) la escala presenta un registro que parte desde la quinta cuerda al aire hasta el traste diecisiete, abarcando tres octavas de la nota la, prácticamente se recorre todo el diapasón del instrumento y se debe pensar muy bien en que digitación a nivel de mano izquierda y derecha beneficia la fluidez y precisión del pasaje.

La amplitud de los saltos y la dificultad de las posiciones agudas en la escala descrita hace necesario que se deba llevar a cabo una práctica ardua del pasaje, sin embargo, hay formas de facilitar el aprendizaje, y una de ellas es subdividir por octavas la escala y practicar de “ida y vuelta” estas subdivisiones.

La amplitud de los saltos y la dificultad de las posiciones agudas en la escala descrita hace necesario llevar a cabo una práctica ardua del pasaje, sin embargo, hay formas de facilitar el aprendizaje, y una de ellas es subdividir por octavas la escala y practicar de “ida y vuelta” estas subdivisiones.



Ilustración 44: Tres subdivisiones de la escala de Mi menor melódica.

La práctica subdividida de las escalas es de gran utilidad no solo para mejorar el pasaje original, sino también, para conocer mejor las distintas posiciones de las notas en el instrumento, así como la variedad de posibilidades de digitación que puede tener una escala.

A las subdivisiones de la escala de la menor melódica se le puede agregar distintos patrones rítmicos, esto da mayor variedad a la práctica y prepara al intérprete a futuros pasajes con variantes rítmicas en las escalas.





Ilustración 45: las tres subdivisiones de la escala de Mi menor melódica (ver ilustración 44) con sus respectivas variaciones rítmicas.

El estudio de *Fantasia N.2* de José Arias es una obra que no es usual dentro del repertorio de estudios costarricenses a nivel curricular, y a pesar de su brevedad, su componente técnico y armónico tiene gran riqueza. El uso de los ligados como recurso expresivo dentro de un contexto técnico exigente, deriva en una obra que debe ser tomada en cuenta para el desarrollo de los ligados y escalas en los estudiantes del instrumento, y también en un referente a tomar en cuenta en el desarrollo musical del compositor.

7.6 Estudio con sabor de Álvaro Esquivel

7.6.1 Biografía resumida de Álvaro Esquivel

Esquivel es uno de los compositores, directores, arreglistas y productores más reconocidos del país, inclusive a nivel de Latinoamérica. Estudió guitarra, piano y violoncello en el Conservatorio de Castella, y se especializó en composición con los maestros Roger Wesby, Marcus Wassmar, y en dirección coral con el maestro Marco Dussi (OSH, 2017).

Como compositor ha destacado en diversas áreas, desde la música popular, arreglando y componiendo obras propias, pasando por la composición de música para películas, series de televisión y anuncios publicitarios, hasta música de concierto académica con obras sinfónicas y conciertos para distintos instrumentos.

Se destaca su música para cine, teatro, documentales y series de televisión, así como sus obras “Mundo para cuarteto de trombones” y el “Concierto Iberoamericano para guitarra y orquesta”. Ha compuesto obras para el “Quinteto de bronce Costa Rica” para la “Orquesta Sinfónica Nacional” y para diversos artistas populares en calidad de productor, compositor y arreglista. Ha sido director de orquesta en varios festivales internacionales como Viña de Mar y OTI, en los que fue premiado como mejor arreglista. (Rodríguez, 2011: 23)

Para la guitarra ha compuesto diversas obras solistas, entre ellas el Estudio con Sabor, y dos conciertos para guitarra y orquesta de reciente autoría: *Concierto Iberoamericano para guitarra y orquesta* (2007) y *“Flamencos de la otra orilla” suite para guitarra y orquesta* (2017), los dos conciertos fueron solicitados y estrenados por el maestro Ramonet Rodríguez y exploran la versatilidad de la guitarra de manera amplia. En el primero el maestro Esquivel recorre los estilos musicales populares de gran parte de Iberoamérica, así como sus distintas expresiones en la guitarra.

El segundo concierto del autor para guitarra está inspirado en la música flamenca, y mediante el formato de suite se logran apreciar distintos ritmos y estilos de este tipo de música. La obra

tiene una orquestación compleja que incluye no solo la orquesta y el solista, sino también, un ensamble tradicionalmente flamenco con percusionistas e intérpretes de palmas flamencas.

Es de destacar su labor como productor musical en su estudio independiente, que no solo ha sido relevante para la grabación de sus obras, así como de sus arreglos, sino también, para la producción guitarrística nacional. Grandes intérpretes como el maestro Ramonet Rodríguez, el *Cuarteto de Guitarras de Costa Rica*, o ensambles académicos destacados como la *Orquesta de Guitarras de la Universidad de Costa Rica*, han grabado diversas producciones con Esquivel ampliando el catálogo musical guitarrístico del país.

Aparte de su labor musical Esquivel fue asesor de cultura, también agregado cultural y ministro consejero de Costa Rica en España de 1986 a 1990 (Rodríguez, 2011: 23).

7.6.2 Contextualización breve del *Estudio con sabor* de Álvaro Esquivel

La obra fue compuesta en el año 2008 a solicitud del maestro Ramonet Rodríguez, y es la única de su estilo en el catálogo del compositor.

Cabe señalar que la obra es parte de una colaboración recurrente entre el compositor y el maestro Rodríguez, durante las dos primeras décadas del siglo XXI, ubicándose cronológicamente cercana al *Concierto Iberoamericano* del 2007 y a la grabación de Rodríguez junto con el compositor como productor y técnico de grabación, de su disco *Palabras de guitarra* en el mismo año 2007. Esta cooperación entre los dos músicos ha dado como resultado dos obras concertantes para guitarra, obras para guitarra sola y de cámara, y diversas producciones discográficas.

Como sucede en sus obras concertantes para guitarra, su estudio explora rítmicas latinoamericanas, rasgueos de distinta índole y armonías de influencia popular, entre otros recursos técnicos y musicales. Mediante este estudio el oyente puede reconocer la influencia que la música popular ejerce sobre su compositor, su creatividad melódica y su complejidad en el planteamiento general técnico del estudio.

La obra fue publicada por Rodríguez mediante la editorial de la Universidad de Costa Rica (Rodríguez, 2011). Esta obra para guitarra solista es la única de dominio público, el resto se encuentran en manuscrito o editadas por cuenta propia, sin editorial.

7.6.3 Análisis formal y armónico general del *Estudio con sabor* de Álvaro Esquivel

Esquivel utiliza en la obra una estructuración más libre como lo es la forma denominada *Composición continua*, que se puede definir, a partir de los autores Paul Turner y Jennifer Breedlove, como “Piezas musicales que no tienen repeticiones ni estribillos..., muchos músicos también usan el término de <composición continua> para describir una pieza musical con un estribillo fijo, y versos que varían melódicamente entre sí” (Breedlove y Turner, 2010: 44).

La obra contiene varias secciones que se suceden de manera continua. La mayoría de los temas propuestos por Esquivel se repiten variando la acentuación del bajo y el contenido rítmico, pero manteniendo la base armónica. El estudio, además, contiene una introducción y una coda, y se repite en su totalidad, exceptuando la coda, que naturalmente solo se ejecuta para dar finalización a la idea musical. Cabe mencionar que la sección C se subdivide en dos temas internos que sufren también variaciones de carácter rítmico.

Se puede resumir la estructura del siguiente modo:

- **Introducción:** en el tono de La menor, abarca del compás #1 al 5#.
- **A:** en el tono de La menor, abarca del compás #5 al #13. Del compás #10 al #13 se encuentra la variación rítmica del tema A (A’).
- **B:** en el tono de La menor, abarca del compás #13 al #21. Del compás #18 al #21 se encuentra la variación rítmica del tema B (B’)
- **C:** en el tono de Re menor
 - Tema C1: abarca del compás #21 al compás #25.
 - Tema C2: abarcar del compás #26 al compás #29.
 - Tema C1’: variación rítmica del tema C1, del compás #30 al #33.
 - Tema C2’: variación rítmica del tema C2, del compás #34 al #37.

- **D:** Tema conclusivo en Mi menor, abarca del compás #38 al compás #44.
- Toda la obra se repite desde el comienzo del compás #1 al #44.
- **Coda:** en el tono de La menor, abarca del compás #46 al #47.

Armónicamente el autor hace uso de las progresiones de acordes, en especial, del patrón armónico utilizado en el tumbao afrocubano (Rodríguez, 2011: 24).

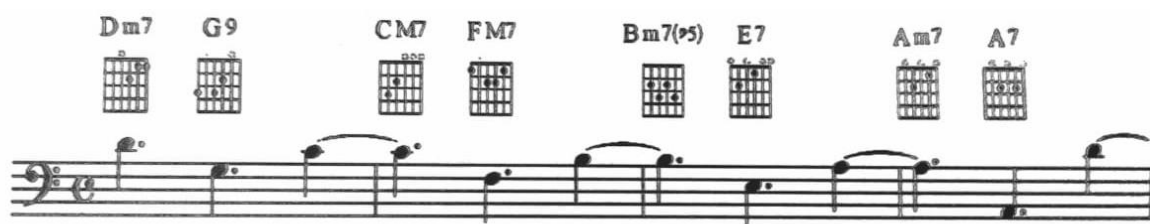


Ilustración 46: Ritmo armónico del tumbao afrocubano utilizado en la obra. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 24.

Se observa que el ritmo armónico es de dos acordes por compás, y en progresiones de cuartas con uso de síncope de influencia africana. La imagen también deja claro el uso predominante de armonía ampliada con acordes menores con séptimas, acordes semidisminuidos y el uso de novenas, así como otras notas añadidas mayores a la octava.

7.6.4 Análisis del *Estudio con sabor* de Álvaro Esquivel con respecto al aporte técnico en el guitarrista

El primer reto técnico para el intérprete se muestra en los primeros compases, con el uso del *pizzicato* en la mano derecha en combinación con el movimiento de los dedos índice y medio simulando una púa o plectro.

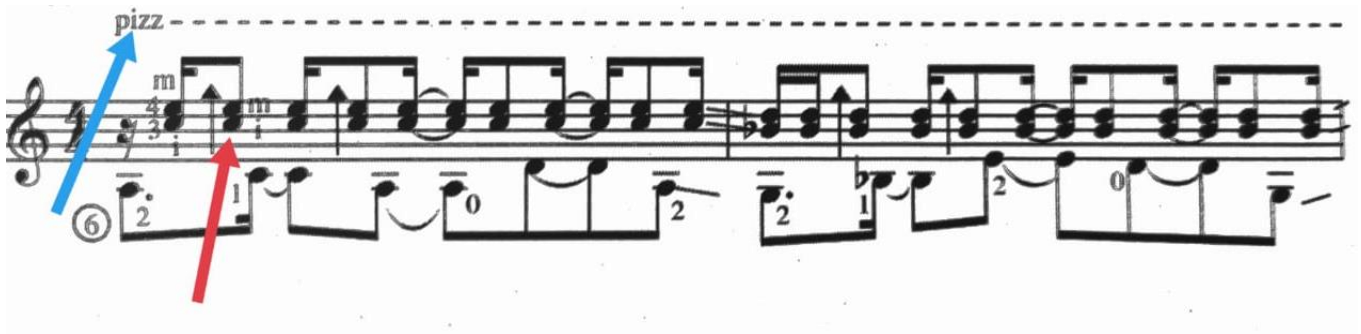


Ilustración 47: Compases uno y dos de la obra. Con flecha de color celeste se indica el uso pizzicato y con flecha de color rojo el uso del plectro. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 27.

El pizzicato tradicional en cuerdas frotadas tiene una sonoridad y técnica muy distinta al de las cuerdas pulsadas, por lo que en guitarra cuando se indica el recurso realmente se está solicitando un sonido particular del instrumento, causado por el posicionamiento de la palma de la mano derecha sobre las cuerdas, produciendo un sonido a modo de sordina. De hecho, en guitarra popular norteamericana este recurso se define, de manera más apropiada para el instrumento, como *palm mute*: “... sonido asordinado o apagado sutilmente, tapando ligeramente las cuerdas con el canto de la mano a la altura del puente” (Fernández, 2016).

El uso del recurso anterior junto con la técnica de plectro debe practicarse de manera conjunta ya que implica un posicionamiento específico de la mano para el efecto de apagado y de los dedos para la pulsación de las cuerdas, un ejercicio recomendable es la realización del “doble plectro” manteniendo toda la formula rítmica con los bajos sincopados, pero todo al aire, es decir, sin la mano izquierda. De esta manera se puede centralizar la práctica en el mejoramiento de articulación y ritmo del pasaje.



Ilustración 48: Ejercicio de plectro con notas al aire siguiendo la fórmula rítmica de la ilustración 45.

Junto al uso del plectro y los pizzicatos se encuentra el recurso del glissando, el cual hace su aparición en varios pasajes de la obra, siempre es más un recurso expresivo que implícitamente técnico, pues busca dar movimiento y acercar al oyente y al intérprete a la guitarra popular, a pesar de ello, es necesario ser cuidadoso con el recurso y procurar que tenga un sentido musical y evitar notas o traslados en falso, de allí que la práctica lenta del pasaje y la preparación visual, observando el traste al que se debe llegar antes de ejecutar el traslado, es primordial.

Los glissandos, además, son diversos en la obra, por ejemplo, al comienzo de la obra el arrastre ayuda a producir sonidos de acordes sin necesidad de pulsarlos:



Ilustración 49: Extracto de los compases tres y cuatro de la obra. Ejemplo de uso de glissando. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 27.

En otras ocasiones el glissando se efectúa con acordes que pueden rasguearse o tocarse en forma plaqué, esto es a decisión del intérprete. También aparece la técnica en notas puntuales, mayormente en la línea melódica del bajo:

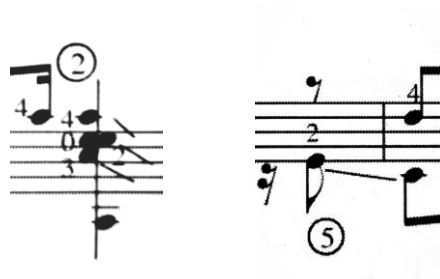


Ilustración 50: Extracto de los compases diecisiete y veinticinco, respectivamente, de la obra. Ejemplo de uso del glissando en un acorde (imagen a la izquierda) y en la línea melódica del bajo (imagen a la derecha). Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 27.

Un aspecto primordial del estudio es el manejo del ritmo, en específico, el entendimiento y ejecución de pasajes con síncopa y claves rítmicas latinoamericanas, como señala Rodríguez: “*El Estudio con sabor* es un estudio difícil desde el punto de vista de la combinación rítmica. Si bien el compás de esta pieza está escrito en 4/4 como corresponde a un tumbao, la figuración rítmica está escrita en disminución para facilitar su lectura, debido a la gran cantidad de síncopas ligadas...” (Rodríguez, 2011: 24).

Para la correcta ejecución del material rítmico se recomienda estudiar los pasajes lentamente y apoyarse en el uso del metrónomo. Es muy importante descifrar la figuración rítmica con precisión y ejecutar con rigor la síncopa y los micro ritmos.

También se puede enfocar la práctica únicamente en una línea melódica, esto es beneficioso en el estudio al aparecer las variaciones rítmicas de cada tema, ya que se puede entender mejor cuando las líneas melódicas de una sección están en los pulsos fuertes, así como cuando generan una síncopa o contratiempo.

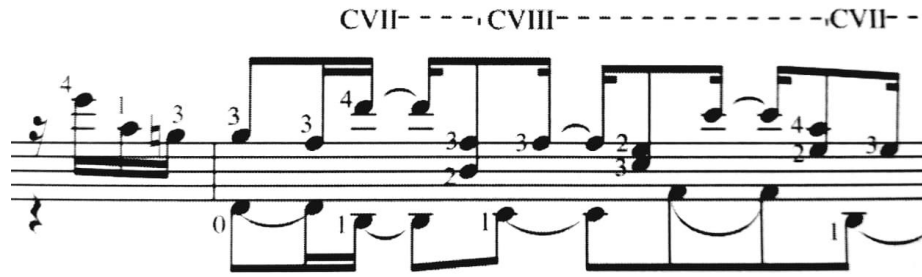


Ilustración 51: Final del compás diecisiete y compás dieciocho, respectivamente, de la obra. Ejemplo de sección con uso de síncopas en las líneas melódicas. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 28

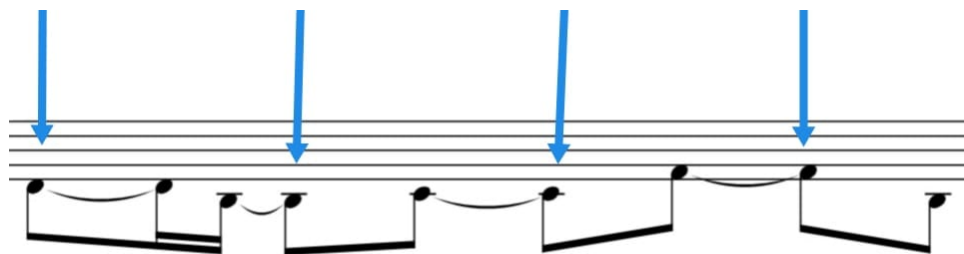
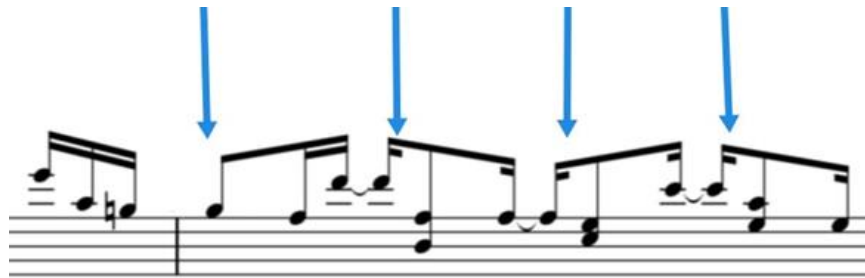


Ilustración 52: Líneas melódicas separadas del compás dieciocho. Con flechas se señalan los pulsos fuertes del pasaje.

En el tema conclusivo y en la coda se ejecutan diversos rasgueos que implican una gran coordinación entre mano derecha e izquierda, además de soltura por parte de los dedos de la

mano derecha. Importante conceptualizar primero el rasgueo en el instrumento antes de visualizar el recurso en la obra:

Es uno de los elementos técnicos más importantes y variados. Consiste en rozar las cuerdas de manera rápida con los dedos de la mano derecha (con movimientos en algunas ocasiones en forma de abanico) produciendo un sonido continuo en las cuerdas, subiendo de primas a bordones o viceversa, con muchas posibilidades de combinación de dedos que le van a dar a cada rasgueo una característica sonora. El rasgueo abarcará un determinado número de cuerdas dependiendo de la armonía. Con él logramos ejercitar los músculos extensores de la mano derecha, es decir, los músculos que provocan el movimiento de los dedos hacia afuera, alejándolos de la palma de la mano (Rodríguez, 2015: 13).

Como bien indica Rodríguez, el rasgueo posee distintas características sonoras dependiendo del accionar de los dedos de la mano derecha, en el estudio en particular se pueden identificar tres tipos de técnicas de rasgueo que se combinan con apagados y golpes generando un patrón de alta complejidad, se enumeran a continuación los tres tipos en orden de aparición en la obra:

1. Rasgueo con la mano en bloque: se ejecuta con todos los dedos cuando va en dirección a las cuerdas agudas y con el pulgar cuando va hacia las cuerdas graves, y se apaga con las falanges mediales posteriores de la mano derecha cuando se indica.

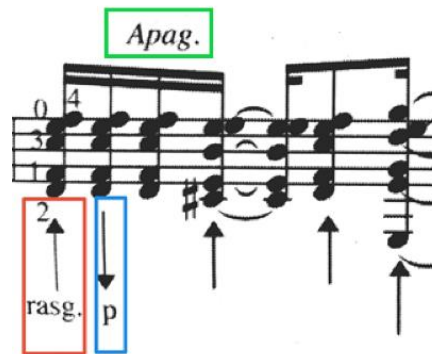


Ilustración 53: Extracto del compás treinta y ocho. Ejemplo de rasgueo con la mano en bloque. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 30.

2. *Rasgueo derivado del graneado*: se ejecuta con los dedos anular, medio e índice. Primero los dedos parten de una posición inicial con la mano semicerrada, utilizando el pulgar de apoyo, y luego ejecutan hacia las cuerdas agudas mediante el siguiente orden: anular, medio e índice, inmediatamente después el índice vuelve y ejecuta un movimiento en dirección contraria (rasgueo hacia las cuerdas graves).

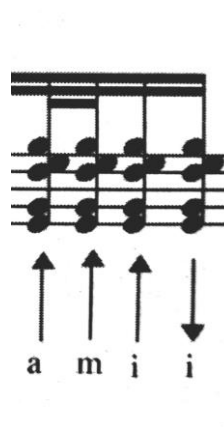


Ilustración 54: Extracto del compás treinta y ocho. Ejemplo de rasgueo derivado del graneado. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 30.

3. Rasgueo con golpe: se rasguea con el índice hacia las notas graves y posteriormente se golpea en la tapa de la guitarra con el anular, y luego se vuelve a rasguear con el índice.



Ilustración 55: Extracto compás treinta y ocho. Ejemplo de rasgueo con golpe. Rodríguez, “Estudios para Guitarra, Autores costarricenses”, Universidad de Costa Rica 2011, 30.

Esta sección de la obra es particularmente exigente por la evidente cantidad de requerimientos técnicos, sin embargo, la práctica subdivida de los rasgueos analizados es de utilidad para así llevar a cabo el patrón propuesto por Esquivel.

De entre todos los rasgueos presentados, el rasgueo derivado de graneado suele tener una mayor complejidad de ejecución, esto debido al accionar de cada dedo, su extensión y contracción, que es difícil de controlar si no se ha practicado de manera recurrente. Un ejercicio recomendado es practicar mediante el uso de una sordina en el instrumento, puede utilizarse un pañuelo en medio de las cuerdas o tapar los trastes con la mano izquierda, partiendo muy lento desde la posición inicial, procurando que se ejecute con fuerza y acentuación cada dedo:

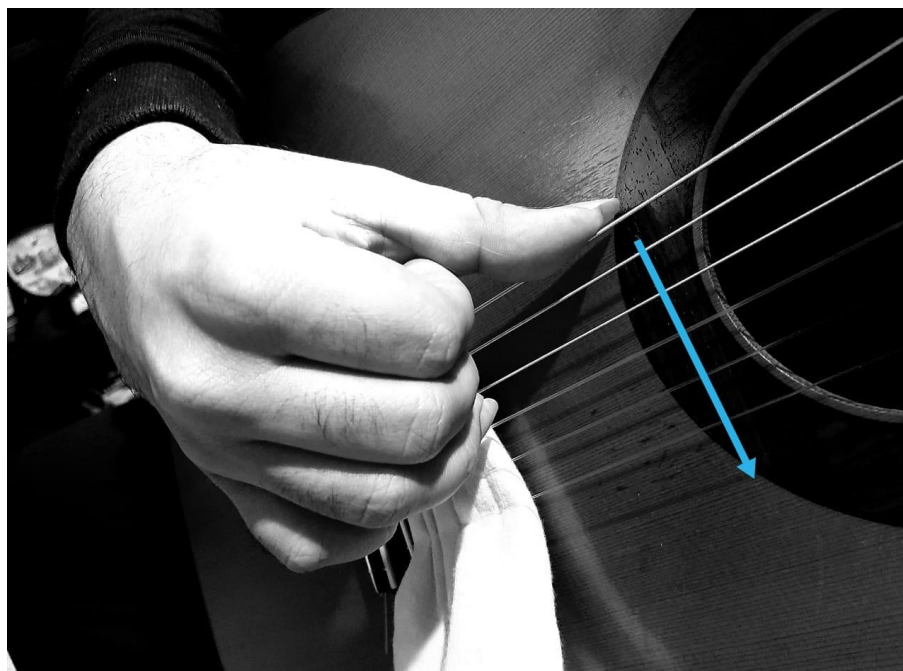


Ilustración 56: Ejemplo de posición de la mano derecha a la hora de realizar el rasgueo y el uso de un pañuelo como sordina. Además, se muestra en la imagen, mediante una flecha, el recorrido que debe seguir cada dedo.

Se recomienda la ejecución de este ejercicio mediante el uso de figuras rítmicas estables como la negra, y luego de manera paulatina incorporar el ritmo respectivo del estudio, si no

se ejecuta de esta manera, el accionar de los dedos puede ser impreciso y se debe procurar que cada dedo ataque con seguridad y fuerza.



Ilustración 57: Ejercicio de práctica del rasgueo derivado graneado con figuras rítmicas de negra.

Al trabajar el rasgueo graneado de la forma recomendada, de manera indirecta se mejora en los otros rasgueos de la obra, esto se debe a que la práctica del graneado permite la independencia de los dedos y el fortalecimiento de grupos musculares y tendones utilizados. De modo más directo los ejercicios mejoran la ejecución del tercer rasgueo (rasgueo con golpe) donde el índice debe atacar en solitario y con fuerza efectuando movimientos de extensión y contracción, por lo que la práctica de un solo rasgueo de la obra permite un trabajo global en muchos sentidos.

Además, el uso y la práctica con sordina puede extrapolarse a todo el patrón propuesto por Esquivel, esto cuando se ha logrado coordinar de manera suficiente todos los movimientos requeridos. El uso de la sordina permite al ejecutante centrarse solo en la precisión rítmica y en el correcto ataque de los dedos de la mano derecha.

El *Estudio con Sabor* es un estudio novedoso en su contenido técnico y musical, porque permite un acercamiento a la ejecución de diversas rítmicas del ámbito iberoamericano. Utiliza el ritmo de la *samba* brasileña, el *tumbao* cubano, como también a nivel técnico el uso de rasgueos de influencia española como el rasgueo graneado, e incluso se acerca a instrumentos de percusión con la utilización de diversos apagados y golpes.

Lo novedoso no es tanto el uso de todos los recursos mencionados que pueden encontrarse en muchos otros autores, sino el hecho de que Esquivel proponga lo iberoamericano y la

música popular como algo que se debe trabajar desde un punto de vista técnico en un estudio, esto puede ayudar a derribar estereotipos con respecto a la ejecución de la música de origen popular, y dejar en claro la complejidad que conlleva la ejecución de algunas expresiones populares.

7.7 *Glide* de José Mora Jiménez

7.7.1 Biografía resumida de José Mora Jiménez

El compositor costarricense José Mora Jiménez comenzó su formación en la Universidad de Costa Rica, de ahí se graduó de bachiller en guitarra y composición, posteriormente continuó sus estudios de posgrado en Holanda en el Real Conservatorio de la Haya (*The Royal Conservatory in The Hague*) en la especialidad de composición (Mora, 2016), y obtuvo el grado de maestría en Economía y Emprendimiento Cultural en la Erasmus University Rotterdam (Universidad Erasmo de Róterdam), graduándose con honores (OSH, 2018).

La guitarra ha sido fiel acompañante en la labor compositiva del autor desde sus inicios, por lo que el instrumento tiene un amplio registro en su catálogo, en el que se encuentran diversas series de obras para el instrumento en forma solista donde destacan, además de sus *10 estudios*, sus *10 Impromptus para guitarra*, compuestos entre el 2009 y el 2015 (Mora, 2016). Estos impromptus fueron estrenados de forma paulatina en diversos periodos, por los guitarristas costarricenses Manuel Durán y Carlos Castro. De igual relevancia son sus *4 Totems para guitarra* del 2018 (Mora, 2016), inspirados en la obra del renombrado escultor costarricense Jorge Jiménez Deredia.

En formato de música de cámara el compositor ha compuesto obras para cuarteto de guitarra: obra *Mobile #1*(2010) estrenada por el *Cuarteto de guitarras de Costa Rica*; para dos guitarras: *Sonata Lírica* (2004); para ensambles de mayor tamaño: *Mobile No.4 Aurora para guitarra y ensamble de guitarra* (2016), y su *Quinteto para Guitarra y Cuarteto de Cuerdas* del 2012 (Mora, 2016).

A pesar de que la guitarra ha sido su instrumento predilecto, su catálogo abarca otros instrumentos y propuestas donde se puede destacar su serie, ya mencionada, *Mobile* que ha sido premiada internacionalmente e interpretada por ensambles de renombre como es el caso de su *Mobile #3 Schizo*, interpretado y dedicado al ensamble de maderas holandés *Calefax Reed Quintet* (Miranda, 2012: 1). Mora ha compuesto, también, obras orquestales de gran formato, un ejemplo de ello es su obra denominada *De la tierra de los valles y volcanes a la*

tierra de los tulipanes, estrenada por la Orquesta Sinfónica de Heredia en el año 2018 (OSH, 2018: 1).

La labor del compositor ha sido premiada en diversas ocasiones a nivel nacional e internacional, entre sus reconocimientos se encuentran los siguientes:

- Ganador en el 2018 del National Music Prize in Composition, Costa Rica (2018)
- Tercer premio en el Rust International Guitar Festival Composition Competition, Austria (2017)
- Ganador del International Timo Korhonen Composition Competition, Finlandia (2016)
- Tercer premio en el Nilufer International Classical Guitar Competition, Turquía (2015)
- Mención Honorífica en el Boston Guitarfest Composition Competition, EE. UU. (2013)
- Ganador del IV Calefax Reed Quintet composition competition 2011, Holanda (2011)
- Ganador del concurso de composición de la asociación “Vrienden van het lied”, Holanda (2011)
- Segundo premio en el Boston Guitarfest Composition Competition, EE. UU. (2009) (Mora, 2016)

Actualmente, José Mora se mantiene activo presentándose en concursos a nivel nacional e internacional, recientemente fue galardonado con el primer premio en el concurso de composición para guitarra, organizado por *Promesas de la Guitarra*, por algunas de sus miniaturas para guitarra sola denominadas *Sketches* (2020). Además, ha ampliado su trabajo compositivo con música para videojuegos, cortos cinematográficos y plataformas digitales (OSH, 2018).

7.7.2 Contextualización breve del estudio *Glide* de José Mora

Glide es el tercer estudio de la serie denominada *10 Studies* del autor, la serie fue compuesta en el 2017 y está dedicada al guitarrista costarricense Manuel Durán. Esta serie fue publicada formalmente por la renombrada editorial canadiense *Les Productions d'OZ* (2017), destacada por la edición y promoción de música contemporánea para guitarra.

El dedicado, Manuel Durán, comparte para la investigación el contexto bajo el cual surgió la obra:

El tema de estos estudios fue que los solicité al compositor con la idea de trabajarlos con niños y adolescentes, pensando en el *Concurso Nacional de Guitarra*. Por lo general en las primeras dos categorías del concurso la mayoría de los postulantes interpretan estudios clásicos, que no son necesariamente del gusto de todos los estudiantes, o los *Etudes Simples* de Leo Brouwer cuando se busca algo más contemporáneo. Los estudios, por lo tanto, comenzaron como sustitutos de los estudios de Brouwer, sin embargo, su dificultad en algunos terminó siendo mayor.

[Manuel Durán (guitarrista), en entrevista al autor, marzo de 2020]

Precisamente *Glide* es un estudio que tiene características avanzadas por el uso del glissando, traslados complejos, entre otros detalles técnicos que serán discutidos más adelante, sin embargo, es abordable al ser de corta duración y muy guitarrístico, es decir, muy ergonómico para los ejecutantes.

Esta obra es parte de una colaboración musical de larga data de Durán con el compositor. Se pueden encontrar obras dedicadas a Durán desde el 2009 con los primeros *Impromptus* del compositor hasta hoy en día con las miniaturas denominadas *Sketches*, tanto estas como otras obras han sido grabadas e interpretadas asiduamente por el guitarrista.

Contemporáneo a la serie de estudios el autor publica durante el 2017, las siguientes obras: *3 piezas para Bayán* (tipo de acordeón de origen ruso) y su dúo denominado *Echoes* para Oboe y guitarra (Mora, 2016).

En la actualidad, parte de los estudios de Mora han sido incluidos en el repertorio de las etapas básicas o preuniversitarias del instrumento; e interpretados tanto a nivel nacional (*Concurso Nacional*) como internacional (Durán, 2020).

7.7.3 Análisis formal y armónico general de *Glide* de José Mora

Al igual que ocurre con el estudio de Porras, Mora utiliza la forma tradicional del rondó para estructurar la obra, esto a pesar del lenguaje contemporáneo a nivel armónico que utiliza el autor. La estructura hacia el final retoma el primer tema, pero con variantes a manera de coda, para ejecutar el cierre del estudio.

El esquema formal del estudio se presenta de la siguiente manera:

- **A:** en el tono de Re menor, abarca del compás #1 al 2#.
- **B:** en el tono de La mayor, abarca del compás #3 al #6.
- **A2:** en el tono de Re menor, abarca del compás #7 al #8.
- **C:** en el tono de Re mayor inicialmente, abarca del compás #9 al #16.
- **A3:** en el tono de Re menor, abarca del compás #17 al #18.
- **Coda:** en el tono de Re menor, abarca del compás #19 al #22.

La escala octatónica es el recurso armónico más utilizado por el autor al estar presente en toda la obra en distintas inversiones y variantes, dándole una sonoridad particular al estudio sin dejar de ser accesible para el oyente o el ejecutante.

El autor y profesor de música norteamericano, Joel Lester, define la escala octatónica de la siguiente forma:

Una colección de notas que ha gozado de especial popularidad entre muchos compositores, la escala octatónica, presenta tonos enteros y semitonos en alternancia... Como las escalas diatónicas tradicionales, combina pasos de tonos enteros y semitonos entre grados consecutivos de la escala, lo cual permite la creación de melodías y arpegiaciones que suenan tradicionales. Debido a la gran cantidad de

terceras y quintas perfectas, contiene ocho triadas mayores o menores (más aún que en una escala mayor o menor). (Lester, 2005: 170)

Mora utiliza la escala de forma clara en los primeros dos compases del tema A, pero en grados no consecutivos, es decir hay saltos entre las distintas notas de la escala:

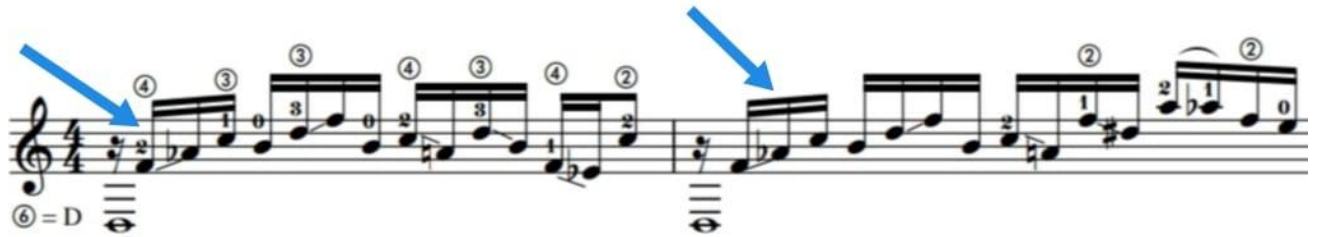


Ilustración 58: Primer sistema de la obra. Ejemplo de uso de la escala octatónica. Con flechas se indica dónde se encuentra la escala. Mora-Jiménez, “10 Studies”, Les Productions d’Oz, 2017, 6.

La escala ordenada en grados consecutivos se observa en la siguiente imagen:

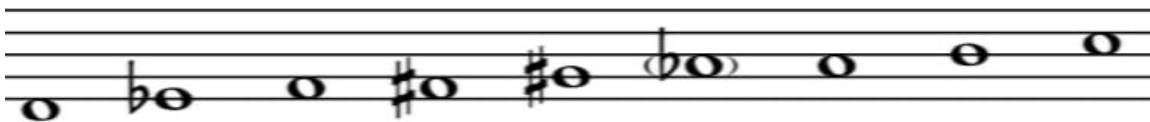


Ilustración 59: Escala ordenada en grados consecutivos.

La transposición de la escala utilizada por Mora sería, a partir Lester, la forma inicial de la escala, pues solo es posible tres variantes de la escala o, mejor dicho, tres transposiciones según el tono establecido, que en este caso es el de Re menor:

Finalmente, debido a su estructura modular y repetitiva, hay solamente tres formas diferentes de la escala. (Véase el Ejemplo 9-15) Por consiguiente, en una pieza basada en la escala octatónica pueden establecerse diferentes regiones de transposición afines a los cambios de tonalidad en la música tonal:

EJEMPLO 9-15: Las tres transposiciones de la escala octatónica (Lester, 2005: 171):

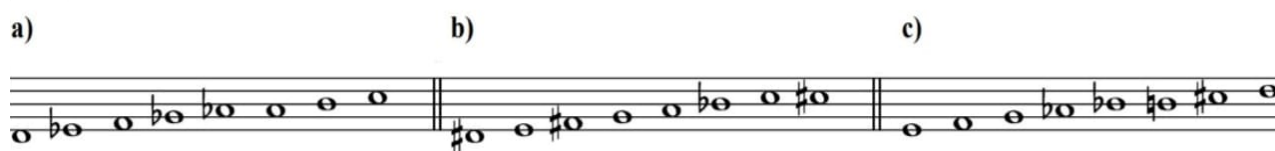


Ilustración 60: Transposiciones de la escala octatónica de Lester.

Además de la escala referenciada, el autor hace uso de acordes disonantes con gran contenido de intervalos de segundas o novenas, que refuerzan la sonoridad de carácter contemporáneo que busca el compositor. Lo anterior se puede escuchar en el acorde final de la sección B en el compás seis:



Ilustración 61: Extracto del compás seis de la obra. Ejemplo de acorde disonante. Mora-Jiménez, “10 Studies”, Les Productions d’Oz, 2017,6.

El acorde contiene una triple disonancia entre las notas del registro medio y grave, complementadas por un Fa en el registro agudo, en orden de registro se obtiene el siguiente contenido de notas: La 3, Sol 4, La bemol 4 y Fa 5. El acorde no tiene pertenencia a ninguno de los grados tonales de la tonalidad de Re menor, sin embargo, gracias al bajo en La, y su tensión debido a las disonancias, funciona como dominante y punto de clímax antes de recapitular el tema principal.

7.7.4 Análisis de *Glissé* de José Mora con respecto al aporte técnico en el guitarrista

El *glissando* es de nuevo protagonista en un estudio costarricense, sin embargo, en esta ocasión tiene un mayor desarrollo en un lenguaje musical muy distinto. Además, el recurso se combina con otros recursos técnicos como los traslados y los arpeggios.

De entrada, el *glissando*, o *glissandi* como lo llama Mora al comienzo del estudio, se muestra de forma muy variada en el tema principal con saltos ascendentes y descendentes de distancias interválicas de terceras, como se presenta en la siguiente imagen del primer compás:

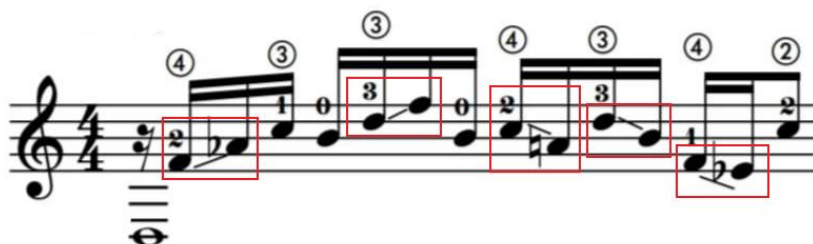


Ilustración 62: Primer compás de la obra. Ejemplo de glissandos, se encierra en un recuadro los saltos terceras ascendentes y descendentes mediante el recurso mencionado.

Mora-Jiménez, “10 Studies”, Les Productions d’Oz, 2017, 6.

Todo el contenido del glissando se puede digitar de manera arpegiada con la mano derecha, para generar una mayor fluidez en la ejecución de los pasajes:

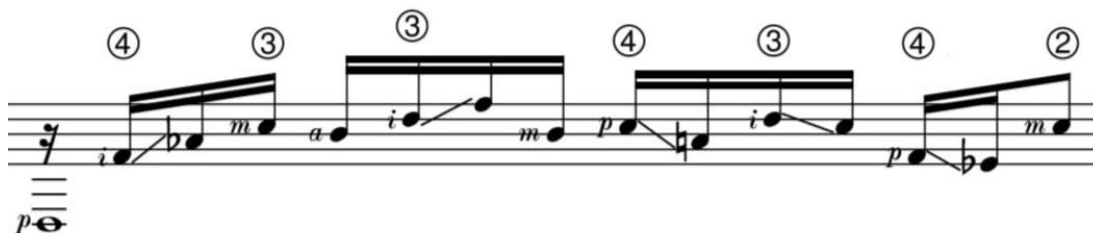


Ilustración 63: Primer compás digitado en mano derecha mediante una fórmula arpegiada.

La digitación propuesta permite un manejo más efectivo del pasaje, sin embargo, se debe procurar la práctica constante y exhaustiva del mecanismo para que pueda funcionar en conjunto con los traslados ejecutados por la mano izquierda. Una recomendación es la práctica subdividida de los dos mecanismos, primero trabajar los glissandos de forma individual procurando que suenen sin interferencias de ruidos innecesarios y que además se efectúe la pulsión correcta de cada nota sin generar trasteo o notas falsas, luego se incorpora de manera paulatina las digitaciones arpegiadas.

A continuación, se muestran los pasos con imágenes de las recomendaciones basadas en otro pasaje de la obra (compás once). Este plan de trabajo puede ser de utilidad para otros pasajes del estudio que incluyan mecanismos de glissando y arpeggio:



Ilustración 64: Compás once de la obra. Mora-Jiménez, “10 Studies”, Les Productions d’Oz.

- Paso 1: practicar solo los glissandos de manera individual con el dedo de la mano derecha que quede más cómodo al ejecutante, o incluso sin mano derecha y solo pulsando con mano izquierda.

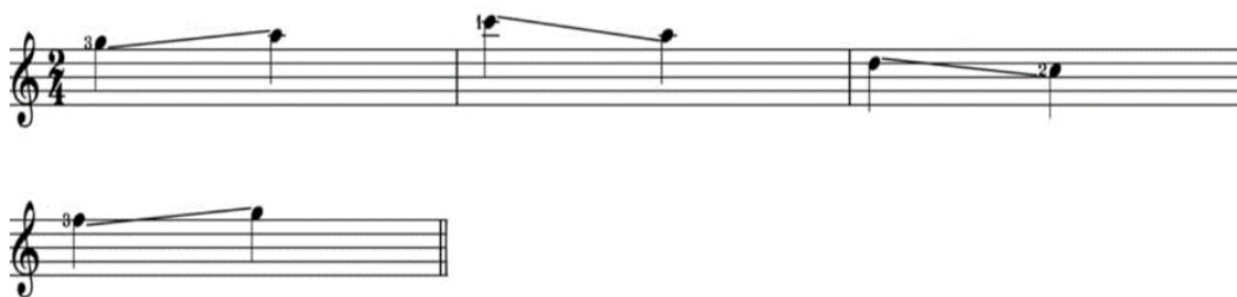


Ilustración 65: Práctica de glissando individualizada siguiendo la digitación propuesta por el autor.

- Paso 2: practicar cada grupo de semicorcheas por separado incorporando el arpeggio que se haya definido junto con cada glissando.

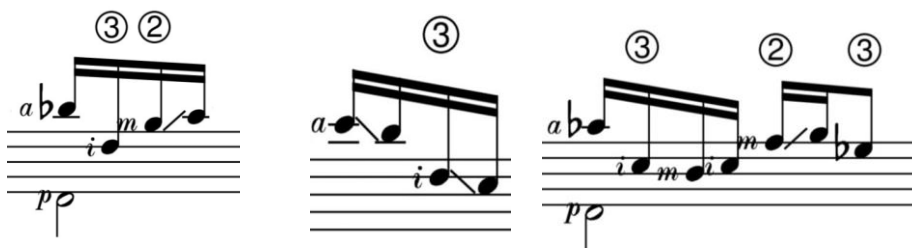


Ilustración 66: Práctica individualizada de secciones del compás once incorporando digitaciones recomendadas en mano derecha.

- Paso 3: practicar el pasaje completo de forma lenta, y de manera paulatina hasta alcanzar la negra=90 que propone el autor.

Otro aspecto interesante del enfoque técnico del glissando en la obra es como en ocasiones se intercala el uso de distintas cuerdas para su ejecución, ejecutando incluso traslados complejos entre cuerdas apartadas entre sí, como ocurre en el compás #4 y #5 con la intercalación de glissandos, o ligados dependiendo del caso, entre cuerdas graves y agudas:



Ilustración 67: Compás cuatro del estudio. Ejemplo de intercalación de glissandos y ligados entre cuerdas graves y agudas. Mora-Jiménez, “10 Studies”, Les Productions d’Oz, 2017, 6.

Este tipo de pasajes requiere de gran coordinación entre las dos manos, y una especial precisión a la hora de pulsar las notas con la mano izquierda. Es recomendable para estos pasajes desarrollar una práctica lenta acompañada por el uso del metrónomo. También se pueden convertir el contenido musical de los dos compases referenciados en ejercicios técnicos que ayuden en la mejora de los aspectos técnicos procurados. Los dos compases se pueden repetir con la misma digitación y de forma cromática en gran parte del diapasón:



Ilustración 68: Ejercicio de glissando y ligados utilizando, partiendo del compás cuatro del estudio.

La intención del ejercicio es lograr mantener las mismas distancias en los traslados de los dedos a pesar de los cambios de posición, de la tensión, y del espacio existente entre traste y traste. La práctica continua de ejercicios de este tipo permite una mayor precisión y un conocimiento kinestésico del movimiento de la mano izquierda, lo que debe ser de utilidad para una memorización adecuada del pasaje y una mayor nitidez en la ejecución.

Además de los ejercicios y de los ejemplos de glissando mencionados, vale la pena mencionar lo que acontece en los últimos dos compases de la obra.



Ilustración 69: Compás veintiuno y veintidós de la obra. Mora-Jiménez, “10 Studies”, Les Productions d’Oz, 2017, 7.

Después de un silencio inicia en el segundo pulso del compás #21 una ráfaga de glissandos consecutivos intercalando notas entre la segunda y la cuarta cuerda. El autor recomienda a nivel de digitación ejecutar este pasaje con el dedo medio e índice para la cuerda dos y cuatro respectivamente, la complejidad aumenta con el intempestivo final del compás #22, debido a la ejecución de un acorde acentuado de quintas paralelas en el tono de Re menor.

Un enfoque práctico de este pasaje que puede resultar efectivo es subdividir pulso por pulso la ejecución, es decir, primero se interpreta el contenido musical del segundo pulso del compás 21 hasta lograr que esté a la velocidad requerida por el compositor y luego de igual forma con los pulsos restantes:

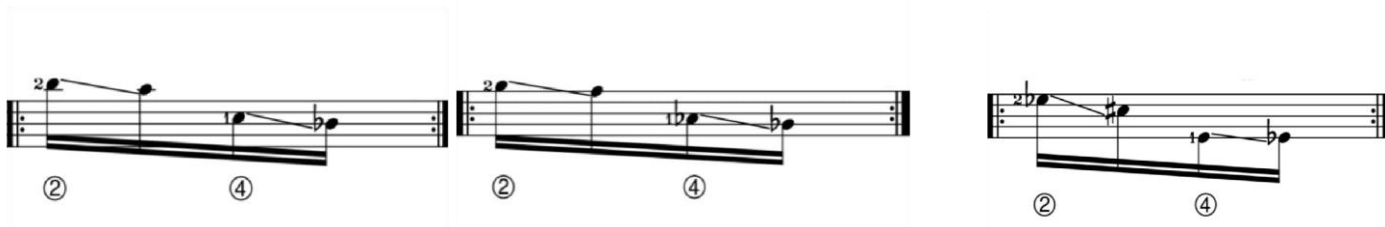


Ilustración 70: Ejercicios de practica subdivida del compás veintiuno.

Además de lo anterior, también se puede desarrollar la práctica de unir paso a paso el contenido musical del pasaje hasta lograr compenetrar de forma correcta toda la idea musical, idealmente se debería unir con paciencia y cuidado cada pulso hasta lograr ejecutarlo a la velocidad requerida. Por último, se debe tener en cuenta que el acorde acentuado del compás #22 contrasta con los recursos técnicos anteriores, por lo que el intérprete debe buscar la mejor manera de ejecutarlo. Se proponen las siguientes digitaciones en mano derecha que tienen como objetivo lograr la acentuación requerida:

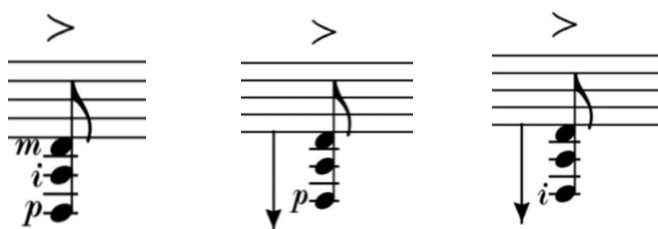


Ilustración 71: Último acorde del estudio con tres propuestas de acentuación.

Glide es una obra innovadora y creativa, pensada inicialmente para alumnos que dan sus primeros pasos con obras de nivel avanzado, sin embargo, por la calidad en su propuesta musical termina convirtiéndose en una obra con cualidades suficientes para ser interpretada

a nivel de concierto. Además, es de reseñar el trabajo del compositor en tomarse el tiempo para desarrollar música contemporánea que sea accesible a los intérpretes más jóvenes, este estudio es un ejemplo de ello y es una buena obra para iniciar al estudiantado en el conocimiento de la música contemporánea, de los recursos armónicos y de técnicas extendidas como el glissando y el uso de octatónicas y disonancias, todo esto sin dejar de ser atractivo para el ejecutante.

RESULTADOS

La presente investigación planteó dos objetivos principales que resumidos implican las siguientes acciones: primero examinar y clasificar estudios costarricenses, y luego analizar el posible aporte pedagógico de seis estudios escogidos.

Mediante la metodología planteada se logró contactar con compositores e intérpretes que sirvieron de complemento a la documentación bibliográfica existente respecto al objeto investigado. Gracias a la documentación, consultas y entrevistas efectuadas fue posible trazar en el Capítulo I un marco histórico de los estudios en el país y ordenar cada uno de ellos en una tabla de clasificación de la cual se obtienen los siguientes resultados:

- **Un total de cincuenta y siete estudios para guitarra de autores costarricenses**
 - Abarcan desde 1941 hasta el 2020.
 - Contienen todas las técnicas tradicionales del instrumento, así como técnicas extendidas y ejercicios de acercamiento a géneros populares.
 - Abarcan variedad de estilos musicales: obras de lenguaje tradicional, obras con influencias de otras músicas como, por ejemplo, la samba, el blues o el flamenco y obras de lenguaje contemporáneo con técnicas compositivas de vanguardia.
 - Engloban todos los niveles posibles de ejecución, desde obras para estudiantes principiantes en el instrumento hasta obras de concierto.

- **Un total de siete series de estudios para guitarra de autores costarricenses**
 - *Siete estudios* de Elvis Porras.
 - *Siete estudios* del método *Entre el almendro y el Bongo* de Mario Solera.
 - *Dos Estudios de fantasía* de José Arias.
 - *Cinco estudios* de Alonso Torres.
 - *V nuevos estudios para guitarra flamenca* de Manuel Montero.
 - *10 Studies* de José Mora-Jiménez.

- *Cinco estudios* de Guido Sánchez.

- **Un total de dieciocho autores costarricenses que han compuesto estudios para guitarra**

Sumado a lo anterior se obtuvo de lo desarrollado en el Capítulo II un total de **seis estudios costarricenses analizados** con base en los criterios establecidos en el marco metodológico y los objetivos de investigación.

CONCLUSIONES

La producción costarricense de obras para guitarra es fecunda y diversa, sin embargo, se ha visto afectada durante décadas por la falta de publicaciones y ediciones formales, e incluso la falta de transcripción a partitura de algunas de las obras, y los estudios han sufrido debido ello.

No fue extraño descubrir durante la investigación que gran parte de los estudios solo se pueden obtener mediante el autor mismo y que en realidad son solo conocidos por algunos intérpretes que han tenido acceso, pues estrenaron las obras o las ejecutaron en algún momento, y maestros que en general tienen un interés particular por la obra guitarrística nacional a nivel general.

La investigación nace precisamente de este conocimiento parcial y difuso del género y la necesidad de ordenarlo y hacerlo accesible a la población ejecutante y docente guitarrista. Lo anterior, por supuesto, no es posible lograrlo solo mediante esta investigación ya que necesita de la adopción de los estudios encontrados en el ejercicio docente, y en el currículo general de todas aquellas instituciones que forman guitarristas a nivel nacional, pero al menos es un inicio en el conocimiento y validación pedagógica del género.

Este comienzo, gracias a lo investigado, implica la divulgación de la existencia de cincuenta y siete estudios para guitarra de dieciocho autores costarricenses. Todo este corpus de obras ahora se encuentra clasificado por categorías las cuales facilitan su búsqueda y acceso al intérprete, y que otorga al docente guitarrista opción de trabajar cualquier aspecto técnico con sus estudiantes, de cualquier nivel, mediante un insumo nacional. Si necesita trabajar ligados, puede encontrar más de diez estudios costarricenses al respecto; si necesita trabajar arpeggios, obtiene opciones con autores de gran calidad musical como Alonso Torres, Guido Sánchez, José Mora-Jiménez, entre otros, y de igual manera con muchas otras técnicas y aspectos musicales que se necesiten trabajar.

La tabla de clasificación de estudios es nada más el primer objetivo de la investigación, y es solo una mirada global a distancia de una riqueza musical enorme que encierra cada una de

estas joyas del repertorio guitarrístico, evidenciándose esto, de manera más clara, en el Capítulo II.

En este capítulo se abordó el segundo objetivo, en él se profundiza en el análisis de seis estudios escogidos y obteniéndose como resultado una gran cantidad de recursos pedagógicos, técnicos y musicales los cuales pueden derivar en mayores análisis e incluso otras investigaciones.

Mediante solo estos seis estudios y sus autores se muestra la gran madurez del contenido musical guitarrístico que existe hoy en día, con propuestas que exigen al intérprete trabajar no solo aspectos técnicos de arpeggios, ligados, glissando y demás, sino también la musicalidad, el fraseo, la rítmica, el conocimiento formal y armónico tradicional y contemporáneo, y la propiocepción del cuerpo con respecto al instrumento.

Gracias a Álvarez, Porras, Torres, Arias, Esquivel y Mora se descubre una paleta de colores enorme que puede tener el/la docente a la hora de plantear una solución a un/a estudiante, si, por ejemplo, un/a estudiante debe mejorar su ritmo y su sentido del pulso, por qué no trabajar la samba y la síncopa en el *Estudio con sabor* de Álvarez. Si más bien es la conducción melódica y el entendimiento de la nitidez y el legato a la hora de ejecutar el instrumento, por qué no utilizar el *Estudio para el legato* de Torres, y así se pueden citar infinidad de recursos los cuales se pueden resolver mediante material costarricense y con compositores, que, en muchos casos, el mismo estudiantado puede tener acceso y contacto personal con ellos.

La investigación además de cumplir con los objetivos planteados creando una tabla que visibiliza la amplia creación del género en el país y encontrando en seis estudios nacionales valiosos, numerosos y variados aportes para el uso en la labor de la enseñanza guitarrística, ha logrado promover la grabación de obras del catálogo, algunas poco interpretadas, (ver anexo VI) y la creación de nuevas obras del género, algunas de ellas ya incluidas en la investigación como el *Estudio* de Federico Aguilar o el *Estudio con Aire* de Gustavo Porras, y otras en camino como cinco nuevos estudios por parte del compositor José Arias y un estudio de rasgueos por parte maestro Ramonet Rodríguez, todo ello gracias a la influencia de lo investigado y la validación de la importancia del género en el ámbito nacional.

Los estudios encontrados en la presente investigación cuentan la historia musical de nuestro país en breves minutos, en pequeños y virtuosos gestos musicales. Estas obras por su calidad musical y gran valor pedagógico deben seguir siendo enseñadas, interpretadas, analizadas, investigadas y celebradas, porque, refraseando la siguiente cita por parte del maestro Ramonet Rodríguez, los estudios para guitarra son “un vehículo que permite valorizar, estimular, divulgar e interpretar la música costarricense y, simultáneamente, que invitan a mirar y analizar nuestra cultura frente al mundo” (Rodríguez, 2011: 60).

BIBLIOGRAFÍA

- Ackerman, Martin. “Aspectos pedagógicos de la mecánica-instrumental en Leo Brouwer: De la danza característica a los estudios sencillos para guitarra”. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.
- Arias, José. “Biografía”. José Arias. Última visita el 7.12.20, <https://www.joseariascomposer.com/biografia>. 2019.
- Azcona, Maximiliano, Fernando Manzini y Javier Dorati. “Precisiones metodológicas sobre la unidad de análisis y la unidad de observación”. En IV Congreso Internacional de Investigación de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de La Plata, 69-70. 2013.
- Barceló, Ricardo. *La digitación guitarrística*. Madrid: Real Musical, 1995.
- Barquero, Fabrizio. “Desarrollo de la enseñanza de la guitarra clásica en Costa Rica de 1970 a 1996”. Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica, 2009.
- Barquero, Laura. “Entrevista Elvis Porras”. Un café con Laura Barquero, 6 de diciembre del 2017. Video, 0m30s. <https://www.youtube.com/watch?v=HL0xEKqkd-0>
- Barquero, Zamira. *Antología de canciones costarricenses*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998.
- Bent, Ian. “Analysis”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol I*. London: MacMillan, 1980.
- Breedlove, Jennifer y Paul Turner. *Manual para ministros de música, Serie el Ministerio litúrgico*. Chicago: Liturgy Training Publications, 2010.
- Calvo, Henry. *La guitarra clásica en Costa Rica: historia, interpretación y composición*. San José: Editorial UCCART, 2003.
- Carlevaro, Abel. *Abel Carlevaro Guitar Masterclass, Volume I: Fernando Sor 10 Studies*. U.K: Chanterelle Verlag, 1985.

- Carlevaro, Abel. *Abel Carlevaro Guitar Masterclass, Volume III: Technique, Analysis, and Interpretation of the Guitar Works of Heitor Villalobos*. U.K.: Chanterelle Verlag, 1998.
- Castillo, Luis. *Antología de la música costarricense: Solos, dúos y canciones para coro. Vol.3*. San José: Editorial Musical Dos Cercas.
- Castillo, Luis. *Costa Rica. Villancicos tradicionales: Arreglos corales a dos voces, vol.2*. San José: Editorial Musical Dos Cercas, 1996.
- Castillo, Luis. *Lo mejor de la música costarricense: Flauta dulce, piano y guitarra, vol.1*. San José: Editorial Musical Dos Cercas, 1994.
- Castillo, Luis. 1998. *Antología de la música costarricense: Solos, dúos y canciones para coro. Vol.4*. San José: Editorial Musical Dos Cercas, 1997.
- Castro, Carlos. “Canto a la vida: homenaje musical a Jorge Jiménez Deredia”. 2018. Última visita el 7.12.20, <https://www.carloscastro.cc/es/cantoalavida/>.
- Chacón, Jorge. “Un músico es el nuevo director de la Sede del Pacífico”. Noticias: Universidad de Costa Rica. Última visita el 7.12.20, <https://www.ucr.ac.cr/noticias/2017/11/14/un-musico-es-el-nuevo-director-de-la-sede-del-pacifico.html>
- Chávez, Fernando. “El Principito se escucha en palabras de guitarra”. *La Nación*, 7 de mayo del 2013.
- Creswell, John W. *Qualitative inquiry and research design: Choosing among five traditions*. London: Sage, 1998.
- Dormond, Randall. *Música costarricense para orquesta de guitarras*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2004.
- Dormond, Randall. *La guitarra en Costa Rica (1800 -1940)*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2010.
- Dormond, Randall. *Obra guitarrística Abelardo (Lalo Álvarez): Edición crítica de obras escogidas*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2015.

- Dormond, Randall. *Obra guitarrística Abelardo (Lalo Álvarez): Edición crítica de obras escogidas Vol. II*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2019.
- Duarte, Gerardo y Eddie Mora. *Antología de música costarricense para violín y piano*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1995.
- Elizondo, Flora. *Antología de obras para piano de compositores costarricenses*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1998.
- Enciclopedia Britannica. “Étude”. 1998. Última visita el 27.05.19. <https://www.britannica.com/art/etude-music>.
- Ferguson, Howard, y Kenneth L. Hamilton. 2001. “Study”. *Grove Music Online*: 1-2. 24. Jun. 2019. <https://doi-org.libdata.lib.ua.edu/10.1093/gmo/9781561592630.article.27018>.
- Fernández, Jorge. “Glosario de técnicas guitarrísticas”. Clases Guitarra online. Última visita el 7.12.20, <https://www.clasesguitarraonline.com/tecnica-deguitarra/2016/12/4/tecnica-guitarra>
- Fernández-Cano, Antonio. “Drawing some evaluation patterns inferred from the biblical Gideon’s passage”. *Educational Assessment, Evaluation and Accountability*, 2010. 22 (4): 327-343.
- Gauldin, Robert. *La práctica armónica en la música tonal*. España: Ediciones Akal, 2009.
- Gimeno, Julio. “Los armónicos en la música para guitarra”. *Enciclopedia de la Guitarra*: 2, 2011.
- Grabner, Hermann. *Teoría general de la música*. España: Ediciones Akal, 2001.
- Jackson, Ernie. *Manual para tocar la guitarra*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2008.
- Krippendorff, Klaus. *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Leandro Hernández, Lucía. “Música costarricense para viola y su incorporación dentro del currículo educativo formal de las clases de instrumento; una propuesta pedagógica”. Tesis de licenciatura, Universidad de Costa Rica, 2014.

- Les Productions d'OZ. "Mora-Jiménez". Dobermann Editions. Última visita el 7.12.20. 2017. https://dobermaneditions.com/nos-artistes/mora-jimenez-jose?lg=en_US
- Lester, Joel. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. España: Ediciones Akal, 2005.
- Manco, Juan. "Elementos de análisis musical macroformal: Un acercamiento crítico al concepto de unidad y a las relaciones entre partes componentes, a partir del análisis de cuatro obras conformadas por varias partes o movimientos". Tesis de maestría, Universidad EAFIT, 2015.
- Mora, Jorge. "Alonso Torres, el compositor que une a Latinoamérica en una guitarra". *La Nación* (San José, Costa Rica). 22 de junio del 2018.
- Mora, José. "Bio". José Mora-Jiménez: composer. Última visita el 7.12.20. 2016. http://www.josemorajimenez.nl/?fbclid=IwAR1xAdF9DxTuLsFcHkKZZX_uT05YPfYmLnHVcF7oyNcoPEkhGiveFdmpSpU
- Nagore, María. *El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica*. Músicas al Sur: Universidad Complutense de Madrid, 2004.
- Ophee, Matanya. "Una breve historia de los métodos de guitarra". Repertorio de Guitarra: Conservatorio de Música de Bahía Blanca. Última visita el 27.05.19. 1999. <https://www.hernanmouro.org/repertorio/articulos/breve-historia/>.
- OSH. "Álvaro Esquivel". Orquesta Sinfónica de Heredia. Última visita el 7.12.20. 2017. <http://sinfonicadeheredia.com/2017/05/04/alvaro-esquivel/>
- OSH. "José Mora Jiménez". Orquesta Sinfónica de Heredia. Última visita el 7.12.20. 2018. <http://sinfonicadeheredia.com/2018/07/31/jose-mora-jimenez/>
- RAE. "Estilo". Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, Edición del Tricentenario, actualización 2020. Última visita el 7.12.20, <https://dle.rae.es/estilo>
- Randel, Michael. *The Harvard Dictionary of Music: fourth edition*. Estados Unidos: Harvard University Press, 2003.
- Rico, Luis. "El método de análisis didáctico". *La Revista Iberoamericana de Educación Matemática* 33: 11-27. Marzo, 2013.

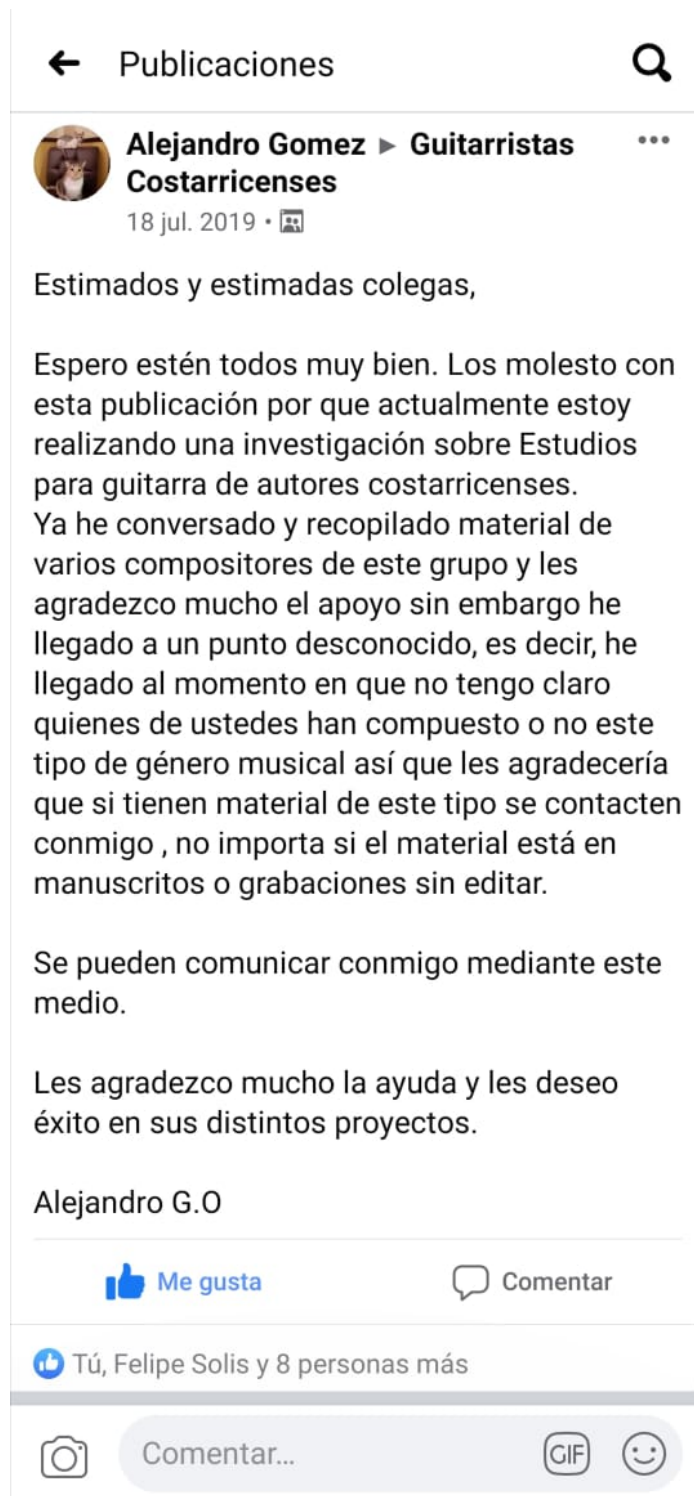
- Rodríguez, Aldo y Carmen Vega. *Las seis cuerdas mágicas (Tomo I, II)*. Heredia: Editorial Universidad Nacional de Costa Rica, 2015
- Rodríguez, Ernesto y Tanya Cordero. *Julio Fonseca: Antología de canciones*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2015.
- Rodríguez, Ramonet. *Estudios para guitarra: Autores costarricenses*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2011.
- Sabino, Carlos. *El proceso de investigación*. Buenos Aires: Editorial Lumen/Humanitas, 1996.
- Sadie, Stanley. *Guía Akal de la Música, 3ª edición*. España: Akal, 2009.
- Scriven, Michael. *Philosophical inquiry methods in education*. En M. Jaeger (Ed.), *Complementary methods for research in education*. Washington. USA: AERA, 1988.
- Solera, Mario. *Entre el almendro y el Bongo: lecciones, músicos y música para guitarra*. Puntarenas: Universidad de Costa Rica-Sede del Pacífico, Coordinación de Acción social, Etapa Básica de Música, 2012.
- Taylor, Stephen J. y Robert Bodgan. *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós, 1987.
- Troncoso, Carlos y Elaine Daniele. *Las entrevistas semiestructuradas como instrumentos de recolección de datos: una aplicación en el campo de las Ciencias Naturales*. Argentina: Universidad Nacional del Comahue, 2004.
- Tsong, Mayron. “Études por Piano, premier livre of Gyorgi Ligeti. Studies in Composition and Pianism”. Tesis de maestría, Rice University, 2001.
- Ulrich, Michels. *Atlas de la Música, I*. Madrid: Editorial Alianza, 1995.
- Yang, Semi. “Violin Etudes: A pedagogical guide”. Tesis doctoral, University of Cincinnati, 2006.

ANEXOS


Anexo I: Ejemplo de consulta general. En este ejemplo (captura de pantalla) la consulta fue realizada al compositor Alonso Torres mediante la plataforma *Messenger*



Anexo II: Captura de pantalla de la consulta pública sobre los estudios realizada en Facebook en el grupo *Guitarristas costarricenses*



← Publicaciones 🔍

 **Alejandro Gomez** ▶ **Guitarristas Costarricenses** ⋮
18 jul. 2019 · 🌐



Estimados y estimadas colegas,


Espero estén todos muy bien. Los molesto con esta publicación por que actualmente estoy realizando una investigación sobre Estudios para guitarra de autores costarricenses. Ya he conversado y recopilado material de varios compositores de este grupo y les agradezco mucho el apoyo sin embargo he llegado a un punto desconocido, es decir, he llegado al momento en que no tengo claro quienes de ustedes han compuesto o no este tipo de género musical así que les agradecería que si tienen material de este tipo se contacten conmigo , no importa si el material está en manuscritos o grabaciones sin editar.




Se pueden comunicar conmigo mediante este medio.

Les agradezco mucho la ayuda y les deseo éxito en sus distintos proyectos.

Alejandro G.O

 Me gusta  Comentar

 Tú, Felipe Solis y 8 personas más

 Comentar...  

Anexo III: Guía de preguntas de entrevista semiestructurada

Señor o Señorita _____ gracias por el tiempo brindado en esta entrevista, cuyo objetivo es recolectar información acerca de su conocimiento sobre los estudios compuestos por autores (as) costarricenses y el posible aprovechamiento de estas obras para la enseñanza-aprendizaje de la guitarra. Los comentarios e información que provea serán de gran utilidad para mi proyecto de investigación titulado “Los estudios para guitarra de autores costarricenses como insumo en la enseñanza de la técnica y en la didáctica de la guitarra clásica”.

Perfil del entrevistado	Entrevistador
Nombre:	Nombre:
Ocupación:	Día y hora de la entrevista:
Lugar de trabajo:	-
	-

Guía de preguntas

- Tiene libertad de desarrollar cada pregunta con la amplitud que usted desee.
- Las siguientes son preguntas generadoras centrales por lo que se puede plantear, con base en sus respuestas, otras consultas que sean de interés del entrevistador.

1. ¿Cuáles estudios costarricenses para guitarra ha podido trabajar usted en su ejercicio de docencia o interpretación?
2. Escoja uno o dos autores que usted sienta que conoce con suficiente amplitud: ¿Que desea desarrollar, en general, técnicamente el compositor escogido en los estudiantes o intérpretes con sus estudios?

3. ¿Cuál ha sido la reacción que han tenido los estudiantes a los estudios?
 - ¿Les ha gustado?, ¿se han sentido identificados? ¿les ha ayudado a mejorar en el aspecto que quería trabajar el compositor o más bien se ha logrado desarrollar algún otro mecanismo, o han pasado las dos cosas?

4. A parte del área técnica, ¿Los estudios han logrado desarrollar alguna otra área de conocimiento o habilidad musical?

Conclusión

1. ¿Qué le han aportado en el ejercicio docente y que aporte pedagógico encuentra usted en los estudios discutidos en esta entrevista?

Anexo IV: Entrevista al maestro M.M Ramonet Rodríguez

Perfil del entrevistado	Entrevistador
Nombre: Ramonet Rodríguez Castillo.	Nombre: Alejandro Gómez Ovares.
Ocupación: catedrático, docente universitario.	Día y hora de la entrevista: -19.04.20
Lugar de trabajo: Universidad de Costa Rica.	-5.00 p.m.

1. ¿Cuáles estudios costarricenses para guitarra ha podido trabajar usted en su ejercicio de docencia o interpretación?

He trabajado en diversidad de estudios de autores costarricenses durante mi ejercicio docente, además, publique en el 2011 una recopilación de obras de este género denominada: *Estudios para guitarra de Autores costarricenses*.

- 2. Escoja uno o dos autores que usted sienta que conoce con suficiente amplitud: ¿Que desea desarrollar, en general, técnicamente el compositor escogido en los estudiantes o intérpretes con sus estudios?**

El entrevistado escoge dos estudios: Estudio con sabor de Álvaro Esquivel y Estudio N.2 de Elvis Porras y comenta con base en las dos obras.

Estudio con sabor:

En este estudio el compositor pretende que el ejecutante desarrolle con precisión elementos rítmicos de samba y música afrocubana prevaleciendo la rítmica de los instrumentos de percusión de salsa. Además, incorpora golpes de caja y hacia el final el uso de rasgueos con golpe sobre cuerdas y tapa.

Estudio N.2:

En este estudio el compositor pretende fundamentalmente que el ejecutante trabaje ligados de terceras, y glissandos tanto ascendentes y descendentes.

- 3. ¿Cuál ha sido la reacción que han tenido los estudiantes a los estudios?**
- **¿Les ha gustado?, ¿se han sentido identificados? ¿les ha ayudado a mejorar en el aspecto que quería trabajar el compositor o más bien se ha logrado desarrollar algún otro mecanismo, o han pasado las dos cosas?**
- 4. A parte del área técnica, ¿Los estudios han logrado desarrollar alguna otra área de conocimiento o habilidad musical?**

Estudio con sabor:

A los estudiantes les ha gustado muchísimo y se han identificado rápidamente ya que están muy acostumbrados a escuchar salsa o samba. El estudio además ha ayudado a independizar el uso del pulgar de mano derecha.

He visto que al principio a los estudiantes les cuesta la rítmica de la obra, pero poco a poco, con el trabajo, se van familiarizando y ejecutando con el fraseo adecuado. Estas rítmicas empleadas en el estudio no solo son difíciles por su

precisión sino además porque hay que ejecutarlas con gusto, sin que suene mecánico, con matiz y como su nombre sugiere: con sabor.

Estudio N.2:

Los estudiantes mejoran en la realización de ligados al verse sometidos al doble ligado, y por lo tanto de manera conjunta a martillar o jalar las cuerdas y en muchas ocasiones con cuerdas al aire. Es un excelente entrenamiento. Muy ergonómico, ya que su compositor es además guitarrista. La mayor parte de las veces hace una alternancia entre el pulgar con el bajo y los ligados con índice y medio. También es un estudio en el que se pueden aplicar numerosas dinámicas y cambios de color.

Conclusión:

- 1. ¿Qué le han aportado en el ejercicio docente y que aporte pedagógico encuentra usted en los estudios discutidos en esta entrevista?**

Estudio con sabor:

Desde el punto de vista pedagógico el estudio es un gran aporte al desarrollo del guitarrista ya que abarca particularidades rítmicas y sonoras difíciles de encontrar en los estudios.

Estudio N.2:

Da un gran aporte pedagógico ya que son escasos los estudios con ligados dobles.

Anexo V: Entrevista al maestro Manuel Durán

Perfil del entrevistado	Entrevistador
Nombre: Manuel Durán Sanabria.	Nombre: Alejandro Gómez Ovaes.
Ocupación: docente universitario.	Día y hora de la entrevista:
Lugar de trabajo: Universidad de Costa Rica – sede del Atlántico.	-04.03.20 -5.00 p.m.

1. ¿Cuáles estudios costarricenses para guitarra ha podido trabajar usted en su ejercicio de docencia o interpretación?

En clases he trabajado diversidad de estudios con mis estudiantes, sin embargo, hace unos años hice la solicitud al compositor costarricense José Mora Jiménez de componer varios estudios para él instrumento resultando al final en diez estudios breves para el instrumento (*10 Studies*).

El tema de estos estudios fue que los solicite al compositor con la idea de trabajarlos con niños y adolescentes, pensando en el *Concurso Nacional de Guitarra*. Por lo general en las primeras dos categorías del concurso la mayoría de los postulantes interpretan estudios clásicos, que no son necesariamente del gusto de todos los estudiantes, o los *Etudes Simples* de Leo Brouwer cuando se busca algo más contemporáneo. Los estudios, por lo tanto, comenzaron como sustitutos de los estudios de Brouwer, sin embargo, su dificultad en algunos termino siendo mayor

2. Escoja uno o dos autores que usted sienta que conoce con suficiente amplitud: ¿Que desea desarrollar, en general, técnicamente el compositor escogido en los estudiantes o intérpretes con sus estudios?

El entrevistado ya hizo referencia a los estudios de José Mora, por lo tanto, se dirige la pregunta hacia estas obras.

En los diez estudios el autor trabaja diversas técnicas: en el primero generalmente mediante el tema principal trabaja estructuras rítmicas repitiendo células rítmicas y cambiando acentos a diferentes tiempos, el segundo es bastante lírico y les ayuda a los estudiantes a entender el tema de los planos melódicos, el tercero sirve para traslados conservando la posición de mano izquierda, el cuarto para armónicos y arpegios p-i-m, el quinto para volumen y posición de mano derecha, el sexto para el trémolo, el séptimo es un uso del *vomicina* y trabaja el legato en acordes, el octavo es de arpeggios para mano derecha y traslados de octavas en mano izquierda, el noveno es más libre y *cantabile* y por último el décimo trabaja ligados de mano izquierda sobre cuerdas al aire y en mano derecha se trabajan arpeggios

3. **¿Cuál ha sido la reacción que han tenido los estudiantes a los estudios?**
 - **¿Les ha gustado?, ¿se han sentido identificados? ¿les ha ayudado a mejorar en el aspecto que quería trabajar el compositor o más bien se ha logrado desarrollar algún otro mecanismo, o han pasado las cosas?**
4. **A parte del área técnica, ¿Los estudios han logrado desarrollar alguna otra área de conocimiento o habilidad musical?**

Los estudios por su estructura son muy útiles para explicarles de forma y armonía a los estudiantes, en general la música del compositor es muy simétrica a nivel motivico y formal, y en ese sentido entonces es más fácil para los estudiantes entender en que consiste, por ejemplo, una sección en una obra o una conducción armónica

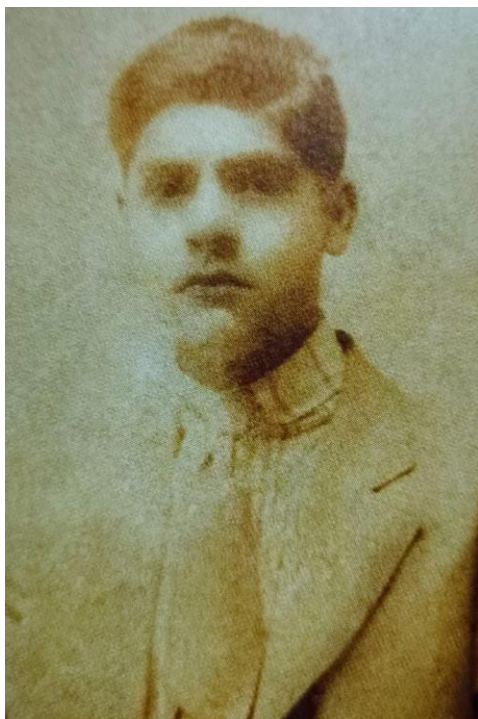
El lenguaje moderno del compositor, con uso de escalas octatónicas y armonías abiertas, genera curiosidad en el estudiantado, y si, por ejemplo, a algún alumno le gusta el rock, le suele también encantar los estudios del autor.

Conclusión:

2. ¿Qué le han aportado en el ejercicio docente y que aporte pedagógico encuentra usted en los estudios discutidos en esta entrevista?

A nivel pedagógico lo que más valora uno de este tipo de repertorio es introducir a los estudiantes a lenguajes compositivos más actuales y a lograr que entiendan el tema de los contrastes, tanto en la ejecución como en los tipos de repertorios.

Anexo VI: Fotos de perfil de los compositores tratados en el Capítulo II



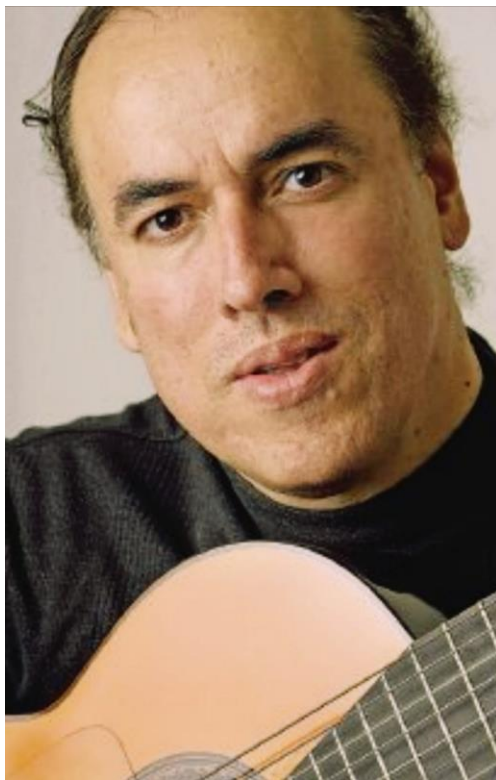
Abelardo “Lalo” Álvarez



Elvis Porras



Alonso Torres



Álvaro Esquivel



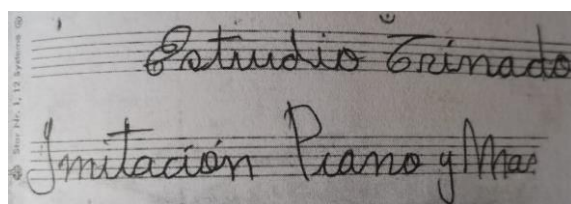
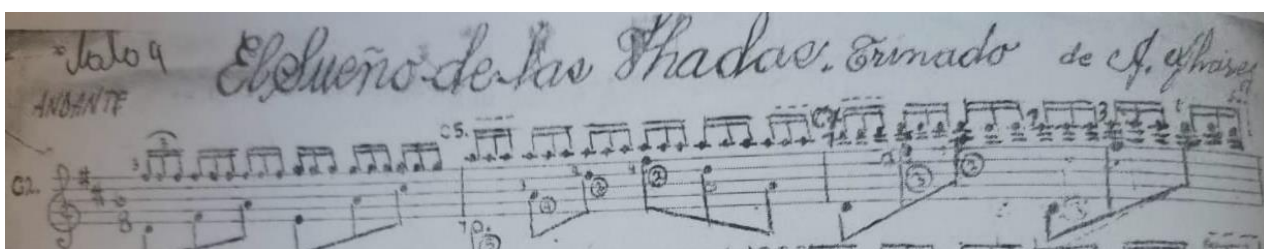
José Arias



José Mora-Jiménez

Anexo VII: Extracto de las ediciones de los estudios utilizadas para el análisis en el Capítulo II y acceso mediante código QR a las interpretaciones del sustentante

El sueño de las hadas (1941), *Estudio trinado* / Abelardo Álvarez (1895-1973).



Estudio #2 (1981) / Elvis Porras (1957).



Estudio para el legato (2002) / Alonso Torres (1981).

Estudio para el Legato
Julio de 2002
a Randall Dornmond **Alonso Torres**
1980

Moderato
Molto Legato



Estudio con sabor (2008) /Álvaro Esquivel.

Estudio con sabor

Revisión: Ramonet Rodríguez

Álvaro Esquivel

♩ = 102
pizz -

Guitarra

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a circled '6' and a '2' below the first note. The notes are: G4 (2), A4 (1), B4 (0), C5 (2), D5 (2), E5 (1), F5 (2), G5 (0). The notes are beamed together in pairs. Above the staff, there are markings for 'm' (marcato) and 'pizz' (pizzicato). A dashed line is drawn above the staff.



Estudio de fantasía #2 (2012) / José Arias (1984).

Estudio de Fantasía n.2

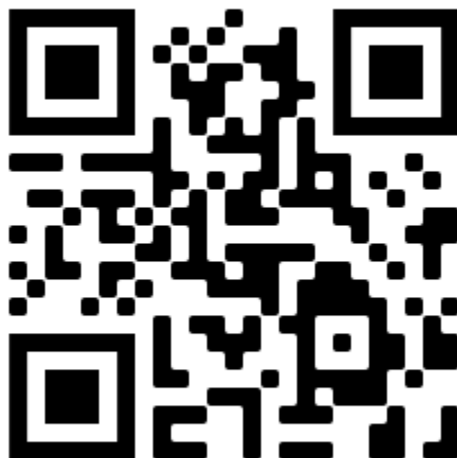
a Adrián Alvarado

Jose Arias (1984-??)

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Guitar

The image shows the first system of a guitar score for 'Estudio de Fantasía n.2'. It is written in 2/4 time and begins with an 'Allegro' tempo marking and a metronome indication of approximately 120 beats per minute. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'm' (mezzo-forte). Fingerings are indicated by circled numbers 2, 3, 4, and 5. The score consists of a single line of music on a five-line staff.



Glide (2017) / José Mora (1977).

to Manuel Durán Sanabria

10 STUDIES

José Mora-Jiménez

3. Glide

Glissandi

♩ = ca 90

④ ③ ③ ④ ③ ④ ②

② ②

⑥ = D

f



