

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA



**OPCIÓN DE TITULACIÓN
NOTAS AL PROGRAMA**

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA (TUBA)

PRESENTA

CRISTINA ESCUDERO SERRANO

ASESORES:

LEONARDO MORTERA ALVAREZ

DWIGHT CARL SULLINGER OLIVER

MÉXICO D.F 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Dedicatorias

El presente trabajo es el producto de un esfuerzo en conjunto, logrado gracias al apoyo, conocimientos, amor y paciencia que me han brindado mi familia, maestros y amigos.

Dedico este trabajo;

A Dios, que me ha brindado grandes oportunidades a lo largo de mi vida, me ha dado fuerza y buena salud, permitiéndome llegar exitosamente al día de hoy.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, institución que sembró en mi el hambre del conocimiento y me alimentó de él durante los siete años de mi Carrera.

A todos los maestros de la Facultad de Música que han sido parte de mi formación profesional. A mi maestro de instrumento Dwight Carl Sullinger Oliver, por creer en mí y aceptarme como alumna en la clase de Tuba. Gracias por las innumerables horas de lecciones en las que mediante regaños, alegrías y aventuras me transmitía su conocimiento, el cual, me ha formado como tubista.

A Carlos, Marcia y a mi querido Jorge que han estado conmigo en éste proceso. A todos mis amigos y compañeros, gracias por compartir conmigo las risas, cafés, reuniones y pláticas que han aligerado las clases. Gracias por su amistad.

A mis hermanas Mona y Letty por todo el apoyo, comprensión, afecto moral y por estar conmigo siempre.

Pero sobre todo a mis padres. Leticia Serrano Rosas, mi ejemplo de lucha y perseverancia, gracias por reforzar en mí el gusto por el arte; y Ernesto Escudero Romano, mi mentor, proveedor de mis valores y principios. Gracias por su infinito amor, por su ejemplo de entrega y dedicación a sus labores, por la guía, la ayuda y el apoyo constante que me han dado durante toda mi vida.

Agradecimientos

Hago una mención especial de agradecimiento.

Al legendario maestro Roger Bobo, su apoyo ha sido un factor clave en el proceso preparativo de éste recital.

A la compositora Inez S. McComas, quien siempre mostró un entero interés y disposición aportando información que hizo posible la realización del cuarto capítulo.

A mi asesor de tesis Leonardo Mortera, por su disposición, sus observaciones, correcciones, por ser mi guía en la elaboración de esta tesina. A los sinodales por el tiempo dedicado a la revisión del este trabajo.

ÍNDICE

Programa	5
CAPÍTULO I.....	9
Sonata para Tuba y piano, Paul Hindemith (1895-1963).....	9
<i>Contexto Histórico.....</i>	<i>10</i>
<i>Biografía.....</i>	<i>11</i>
<i>Análisis de la obra.....</i>	<i>13</i>
<i>Conclusiones.....</i>	<i>17</i>
<i>Catálogo.....</i>	<i>19</i>
CAPÍTULO II.....	21
Concierto para Tuba y Orquesta, arreglo para tuba y piano , Ralph Vaughan Williams (1872-1958).....	21
<i>Contexto Histórico.....</i>	<i>22</i>
<i>Biografía.....</i>	<i>23</i>
<i>Anécdota.....</i>	<i>25</i>
<i>Concierto para Tuba</i>	<i>25</i>
<i>Análisis de la obra.....</i>	<i>26</i>
<i>Conclusiones.....</i>	<i>30</i>
<i>Catálogo.....</i>	<i>32</i>
CAPÍTULO III.....	36
Serenade No.12 para Tuba Solo Op.88, Vincent Ludwig Persichetti (1915-1987).....	36
<i>Contexto histórico</i>	<i>37</i>
<i>Biografía.....</i>	<i>38</i>
<i>Análisis de la obra.....</i>	<i>39</i>
<i>Conclusiones.....</i>	<i>43</i>
<i>Catálogo.....</i>	<i>44</i>
CAPÍTULO IV	47
A quick trip with lots the baggage para Trombón Bajo o Tuba y Audio, Inez S. McComas, 1977	47
Un viaje rápido con un montón de equipaje.....	48
<i>Sobre su vida</i>	<i>49</i>
<i>Sobre su música</i>	<i>50</i>
<i>Acerca de “A quick trip with lots of baggage”.....</i>	<i>51</i>
<i>Conclusiones.....</i>	<i>54</i>
<i>Catálogo.....</i>	<i>55</i>
Conclusiones generales.....	56
Referencias Bibliográficas.....	57
Referencias Discográficas	58
Anexo	60

Programa

Serenade No.12 para Tuba Solo Op.88

Vincent Persichetti
1915-1987

I Intrada
II Arietta
III Mascherata
IV Capriccio
V Intermezzo
VI Marcia

Intermedio

Sonata para Tuba y piano

Paul Hindemith
1895-1963

I Allegro
II Allegro
III Variationen

Concierto para Tuba y Orquesta
Arreglo para tuba y piano

R. Vaughan Williams
1872-1958

I Allegro Moderato
II Romanza
II Finale- Rondo a la Tedesca

A quick Trip with lots the baggage

Inez S. McComas
1977

Este trabajo es un tributo a mi compañera de vida, el instrumento que ha estado conmigo desde los trece años de edad, que me ha permitido soñar y hacerlo realidad.

Introducción

La tuba es un instrumento que se desarrolló durante la segunda mitad del siglo XIX sus antecesores más cercanos son el serpentón y el oficleido; estos, no son considerados antecesores directos, ya que la tuba es un instrumento que apareció como consecuencia al surgimiento de la “válvula” (1839). La tuba tomó el lugar del oficleido como parte de la dotación orquestal y banda militar en la Europa central, buscando lograr una mayor presencia y profunda sonoridad de las frecuencias graves respecto a las exigencias musicales de algunos compositores que marcaron el cambio en las nuevas corrientes de escritura, estilo, estética y técnica musical.

Estas nuevas exploraciones llevó a experimentar con nuevas alternativas en estructura física de los instrumentos de aliento. El resultado: la creación de “la válvula”, mecanismo que evolucionó a los instrumentos de aliento metal. La válvula permitió al ejecutante interpretar en un solo instrumento todas las tonalidades, sin necesidad de cambiar cada vez de instrumento, como solía realizarse comúnmente. Con ese mismo principio, fueron creados instrumentos de metal en todos los registros y la tuba apareció como el instrumento más grave de la familia.

La tuba es un instrumento joven. Durante el periodo Romántico tomó un lugar fundamental en la orquesta y banda sinfónica. Comenzó a ser considerada un instrumento solista y no solo de acompañamiento. Su catálogo de repertorio solista, aunque está en continuo crecimiento, es menor en comparación a la mayoría de cualquier otro instrumento. Tan solo el hecho de su surgimiento tardío en la historia de la música. Por tal razón y con el fin de realizar un programa integrado en su mayoría por música original para tuba, he incluido dos de las primeras aportaciones al repertorio solista del instrumento. *Concierto para Tuba y orquesta* de Vaughan Williams (1872-1958) *Sonata para Tuba y piano* de Paul Hindemith (1865-1963) *Serenade No. 12 para Tuba sola* de Vincent Persichetti (1915-1987) las tres piezas anteriores forman parte del siglo XX y una más del siglo XXI, *A quick trip with lot of baggage* de Inez S. MacComas (n.1977).

Gran parte del programa que he elegido esta compuesto por música del siglo XX, debido a las razones antes mencionadas. Todas son piezas contrastantes y escritas en formas musicales distintas. *Concierto para tuba* (1954) producto del folclore del nacionalismo inglés; *Sonata para tuba* (1955) escrita por el compositor alemán más influyente del periodo entre guerras,¹ Paul Hindemith; *Serenade No. 2* (1961), compuesta por el estadounidense *Vincent Persichetti*, resultado del trabajo que llevó al integrar nuevas ideas en composición musical; *A quick trip with lots of baggage* (2010) de la compositora *Inez S. McComas*, es una obra contemporánea e integra elementos de minimalismo en una ligera dosis de música electrónica.

La estructura del presente trabajo de notas al programa contiene un capítulo dedicado a cada pieza musical, totalizando cuatro. Los tres primeros se encuentran desarrollados con base a los requerimientos exigidos por la FaM: contexto histórico, biografía del compositor, análisis de la obra y conclusiones. Solo el cuarto capítulo dedicado a “*A quick trip with lots of baggage*” difiere del esquema, el motivo aduce al hecho de haberse concebido como un artículo para ser publicado, integrando toda la información de primera mano en un artículo de mi autoría basado en una entrevista (2014) que le realicé a la compositora McComas. Éste, se encuentra publicado en la página de la Asociación Española de Tubas y Barítonos de la cual soy miembro desde Julio del 2104 en donde fui partícipe del primer Festival de la Asociación llevando a cabo el estreno de esta obra en Barcelona, España. El esfuerzo por publicar este capítulo, es realizado con el único motivo de ayudar a difundir las investigaciones realizadas en esta casa de estudios; y así, lograr llegar a más personas y no dejar que este trabajo quede perpetuado en las estanterías de nuestra biblioteca.

Espero que la información obtenida en esta investigación sea útil para próximas generaciones.

¹ Grout D. J. *Historia de la música occidental*. Alianza Editorial, España. 2006.

CAPÍTULO I

Sonata para Tuba y piano, Paul Hindemith (1895-1963)

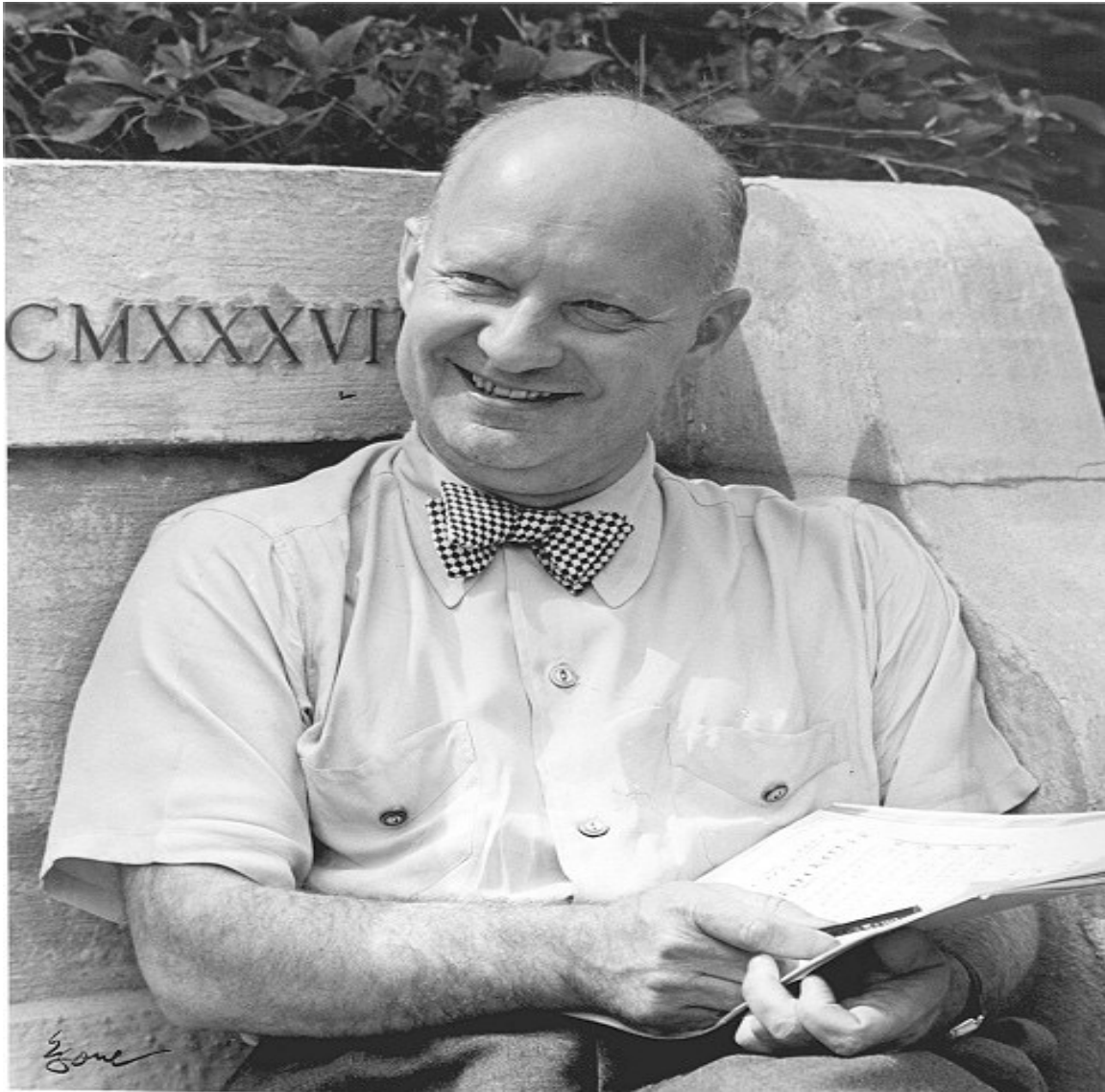


Figura 1. Paul Hindemith en 1945 durante su estancia en los EE.UU. Foto proporcionada por el Instituto Hindemith como titular de derechos.²

² 'Esta' fotografía' fue' tomada' de

Wikipedia.Web.<http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Hindemith#mediaviewer/File:Paul_Hindemith_USA.jpg

Contexto Histórico

La inquietante vertiente de procedimientos compositivos a principios del siglo XX, parecieran resumirse en dos: el radical atonalismo y el conservadurismo al centro tonal. Toda tendencia a generalizar es excesiva. Estas excepciones las encontramos en la manera de componer de Hindemith, que no puede ser circunscrito en las dos corrientes mencionadas. Al alemán le atañó vivir en un siglo de constantes innovaciones en el arte, en un país donde se gestaron muchos de esos cambios. Uno de los más influyentes en el entorno musical, fue el realizado por su connacional Arnold Schoenberg (1874-1951): al crear el serialismo, que abrió o paso a la música atonal. La postura de Hindemith fue clara. Permaneció en contra de estos postulados por no corresponderse con la naturalidad de los sonidos. Su reacción se encuentra en su libro *Lecciones de Composición*, donde destaca el uso del acorde mayor como el “mejor” y conserva un centro tonal, con perspectivas totalmente modernas donde giran las doce notas. Otro estilo coetáneo que tenía necesidad de existir en un siglo donde pareciera imperar el desorden, el rompimiento con la antigua usanza musical, la negación a esa herencia de siglos pasados: el neoclasicismo.

El representante más importante de este movimiento es el ruso-americano Igor Stravinsky (1882-1971). El octeto para alientos compuesto después de sus ballets, que más lo identifican, nos muestran lo que sería la llamada “vuelta a Bach”; retomando los principios contrapuntísticos del compositor barroco, expone una obra en pleno siglo XX en la cual retoma elementos de tradiciones anteriores. Por línea semejante Paul Hindemith desarrolla algunas de sus obras, lo que es posible reconocer en las formas por él utilizadas, como por ejemplo las sonatas, óperas y su *Ludus tonalis* que recuerda los preludios de Bach con todo y fugas. Este estilo de componer fue cultivado por otros compositores como A. Honegger (1892- 1955) y Jean Francaix (1912-1997), entre otros.

Los mayores cambios en la sociedad de principios del siglo pasado, fueron a consecuencia de dos de las más sangrientas guerras que se han suscitado a lo largo de la historia. A Paul Hindemith le toco vivir en un país totalmente protagonista. A la primera

guerra mundial en el mundo artístico le caracterizó un pensamiento en favor al conflicto bélico, incluso algunos artistas dejaron sus tranquilas vidas para adentrarse en las filas de los ejércitos. El hecho de percibir de cerca este conflicto los llevo a replantearse algunos conceptos del arte. Es así, que en el periodo de entre guerras surge una gran corriente de cambios en el arte, es la época más sobresaliente de Hindemith se refiere a éste. Posteriormente el partido nazi gana poder en Alemania, lo que generó que el compositor fuera catalogado como peligroso para el partido y exiliado a los Estados Unidos.

Este es el tiempo que le toco vivir a Hindemith, tiempo de importantes cambios sociales, pero sobre todo, tiempo de una ruptura con la tradición tonal, que por más esfuerzos que él realizó, era algo ineludible en el curso de la historia de la música. Se abría un nuevo mundo de procedimientos compositivos distintos y a mundos sonoros nunca antes explorados.

Biografía

Es indudable que existe una gran tradición musical anterior a nosotros, favorablemente tenemos un acervo importante de música, en el cual conseguimos mirar y cultivarnos en los estilos de épocas anteriores a la nuestra. Jorge Luis Borges decía que tenemos el privilegio de escoger a nuestros precursores, nuestros abuelos, desde el punto de vista de la tradición artística. Es esta la esencia del arte de Hindemith, un compositor que tomó como abuelos en su árbol genealógico principalmente a Bach y Wagner. Encontramos la tradición de estos dos compositores inmersa en las numerosas obras del compositor neoclasicista. Empero, en su árbol genealógico, convergen músicos-artesanos que concebían su poética en función de la sociedad. Su música estaba dirigida a la gente no culta, renunciando al rasgo romántico de ensimismamiento; esta labor se manifiesta en Hindemith al componer su *Gebrauchmusik* (música para usar) dirigida para un público no especializado en música. Paul Hindemith elaboró una música ecléctica, no solo con reminiscencias del pasado; vinculó estilos de su actualidad como el jazz y el ragtime y trazo un camino con vistas a la tradición compositiva ulterior, que fuera continuación de

la tradición tonal.

Hindemith nació el 16 de noviembre de 1895 en la ciudad de Hanau, Alemania, su destacada labor en debates musicales lo forman como uno de los teóricos importantes de la música del Siglo XX. Comenzó sus estudios a la edad de 13 años en el Conservatorio de Hoch en Frankfurt. Estudio composición con Arnold Mendelssohn y Bernard Seklesen en 1912. Dedicó gran empeño en sus estudios como instrumentista, ejecutaba el clarinete, el piano y se especializó en el violín y la viola. Con este último instrumento, formó un cuarteto de cuerdas que tomó importancia a partir de 1921 por interpretar composiciones contemporáneas. Se le nombró profesor de composición en 1927 en la academia de Berlín, actividad que le deja poco tiempo para su carrera como instrumentista, por lo que decide disolver su cuarteto en 1929.

Sus primeras composiciones tienen un estilo romántico tardío: *El cuarteto de cuerda N. 1* y la pieza para piano “*Una noche*”. Al término de la primera guerra mundial se produjo esta ruptura con el estilo de Johannes Brahms (1833-1897), Richard Strauss (1864-1949) y Max Reger (1873-1916), gracias a lo cual Hindemith paso a ser uno de los compositores más radicales de la posguerra. En este tiempo entre, 1920 y 1921 compuso varias óperas: *Asesino, esperanza de las mujeres, Santa Susana* y *Das Nusch-Nuschi*. Ya en la década de 1930 manifiesta un contrapunto menos disonante y una calidez casi romántica.

Las composiciones de esta época son, su ópera más reconocida *Matis der Maler* (1934), también las tres sonatas para piano (1936), los ballets, *Nobilissima Visione* (1938) y la sinfonía en Mib (1940). De igual manera en estos años dedicó gran tiempo a componer su *Gebrauchmusik*, debido a su concepción de la música, creía, que se debía cultivar como cualquier otro oficio, pero liberado de los grandiosos pensamientos personales.

En 1937 publica su libro *El artesano de la música*, destacando a la tonalidad “una fuerza natural como la gravedad”. En este tratado no solo atacaba el trabajo de otros

compositores como Schoenberg y Stravinsky; incluso cuestionó su trabajo, haciendo modificaciones a obras anteriores.

Análisis de la obra

Esta obra pertenece a un grupo de Sonatas escritas para casi la totalidad de los instrumentos de la orquesta, escritas entre 1935 y 1955. Uno de los objetivos en Hindemith era el de crear repertorio para instrumentos que no habían sido beneficiados por los compositores anteriores, como es el caso específico de la tuba. Una explicación perfecta de estas obras lo encontramos en el libro de Tranchefort que vale la pena citarlo “El concepto Sonata no debe ser tomado en el sentido romántico... Debe ser tomado en el sentido que le daban los viejos maestros: como acontecimiento sonoro provisto de una estructura”.

Es así, que no se encuentran temas breves que son desarrollados posteriormente por el compositor, en su lugar nos encontramos con una manera polifónica de tratar los temas en algunas veces yuxtaponiendolos. En esta serie de trabajos expone sus argumentos contenidos en su libro acerca de la composición; funcionan como ejemplo para sus alumnos en Estados Unidos, son en este sentido, de carácter didáctico.

Primer movimiento

Una tendencia tonal se manifiesta a lo largo de la obra, tenemos el comienzo en Bb y el término de este primer movimiento en la misma nota, sugiere por las alteraciones tenidas en el piano un posible Bb menor. Tiene una alternancia de compases de 2/2, 9/4, 6/4, 7/8 etc. Pero sobre todo la mayor característica la tenemos en el hecho de que la subdivisión binaria del piano coexiste con la ternaria de la tuba. Tiene dos segmentos con material temático distinto, del principio al compás cuarenta y ocho: el primer segmento se desarrolla en los primeros nueve compases, en la parte de la tuba: saltos de novena, que descienden por una combinación de terceras y segundas; el acompañamiento del piano: un ritmo de tresillos, los intervalos son de cuarta. Le sigue una propuesta del piano principalmente, teniendo un material de carácter melódico en la tuba esto ocurre del

compás nueve al veintitrés, donde una coda engarza esta primera parte con el siguiente segmento en un matiz fuerte.

Allegro pesante (*d.[d]= 76*) Paul Hindemith

The image shows a musical score for the first four measures of a piece by Paul Hindemith. The title is "Allegro pesante" with a tempo marking of $d.[d]= 76$. The score is for Tuba and Piano. The Tuba part is written in the bass clef and starts with a forte (*f*) dynamic. The Piano part is written in the treble and bass clefs and starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score shows a binary subdivision in the tuba and a ternary figure in the piano.

Figura 2. Compas 1-4, Escort. Subdivisión binaria en la tuba contra ternaria en el piano encargado de marcar el ritmo con la figura de tresillo.

El segundo segmento se encuentra del compás veintiocho al cuarenta y ocho, esta parte es rica en el tratado de las voces y la figura rítmica a destacar es la negra seguida de dos corcheas compás veintiocho, recurso mayoritariamente predominante junto con el de negra unida a cuatro semicorcheas. La tuba tiene algunas intervenciones melódicas a lo largo de este lugar. El matiz es piano. Estos materiales son desarrollados a lo largo de los compases del cuarenta y nueve al setenta y siete. La reexposición comienza casi idéntica al principio con la marcada diferencia que el segundo segmento queda suprimido. Finaliza en pianísimo sobre un Bb mayor.

Segundo movimiento

Una fuerte tendencia: La tuba en el registro grave y el piano imitando armonías de forma intermitente, nos dan la idea de un scherzo. Este movimiento se encuentra en una forma tripartita. Aunque algunas veces los intervalos de acompañamiento en el piano sugieren algunos acordes, la realidad es que solo están sugeridos, incluso algunas veces como en los primeros compases parece que existen dos armonías conviviendo al mismo tiempo.

La primera parte la delimitaremos hasta el compás treinta y seis. Esta a su vez se subdivide en dos secciones. La primera sección: del compás uno al dieciocho nos encontramos un material con cierta identidad, una frase de ocho compases, donde aparece

el carácter danzístico; figuras de cuarto y silencios del mismo aparecen en la tuba que rematan con una pequeña figura compuesta por grado conjunto (Figura 3). El piano nunca deja de tocar el acompañamiento.



Figura 3. Compas 1-6, Escort.

En la segunda parte del compás nueve al dieciocho, la tuba reproduce una melodía en blancas, que desembocan en una combinación de negras y blancas (Figura 4). El piano tiene un juego de repetir una figura por imitación. La segunda sección del compás diecinueve al treinta y seis, es un pequeño desarrollo del material que acabamos de mencionar.



Figura 4. Compas 7-21, tuba.

La segunda parte, el piano marca la diferencia por entero, la constante de octavos con una textura amplia de voces, le dan otro carácter al movimiento, el material temático nuevo propuesto por la tuba es repetido en cuatro ocasiones hasta el compás sesenta y cuatro, que funge como puente hasta el compás sesenta y ocho donde regresa al material temático del principio. Esta sección sesenta y siete al final, es una vuelta a la primera parte con cambios principalmente en parte del piano, es de destacar la pequeña cadencia

interpretada por la tuba al final.

Tercer movimiento

Como el título lo refiere, el tercer movimiento es un tema con variaciones. Este movimiento, polifónicamente hablando, es notable; en todo momento el piano y la tuba toman la melodía, la retoman, la contestan. Hasta el compás diecisiete, una primera sección es propuesta por la tuba y repetida posteriormente por el piano, es cantabile del compas veinte al final del moderato las frases se convierten algo más entrecortadas, llenas de silencio que impiden el fluir del tema.

III

Variationen
Moderato, comodo ($\text{♩} = 80$)

1
5
9
15

p espr. *p* *pp* *mf* *p* *p*

Figura 5. Compas 1-17, Tuba. Este tema es presentado por la tuba, tomado por el piano y retomado por la tuba retomado por el piano, elementos de este son utilizados a lo largo del tercer movimiento.

La primera variación es Scherzando, contiene solo algunos elementos del tema, principalmente explotada es la figura de corchea con punto y dieciseisavo, que se escucha de principio hasta el comienzo de la cadencia en el compás setenta y cinco. Del treinta y siete al cincuenta y cuatro, aparece una melodía que es acompañada, esto genera una textura a dos voces. A partir de este punto tenemos una abundancia de voces, cuatro hablando puntualmente. Esta parte es presentada casi por entero por el piano, solo es impedido al comienzo de la cadencia. La última sección cadencial, esta caracterizada por constantes cambios de agógica. La ultima variación, es tomado el tema tal cual, la

modificación resulta del acompañamiento constante de semicorcheas del piano (Figura 6). El volumen todo el tiempo es piano. El final es tiene carácter de parsimonia y parquedad.

87 *Wie am Anfang des Satzes*
pp molto legato

89

Figura 6. Compas 87-90, Escort. La tuba retoma el tema tal cual con una modificación, la constante de corcheas en el acompañamiento hasta el final de la pieza.

Conclusiones

Indudablemente las sonatas para metales de Hindemith y en especial la de tuba están hechas “de un carácter expresivo y cada una de ellas corresponde rigurosamente con la naturaleza y posibilidades del instrumento elegido”.

La tuba como pocas veces despliega toda su sonoridad el compositor nos pide llevarla hasta sus extremos últimos de volumen elevado pocas veces explotado en repertorio de orquesta. La sonoridad que pide por momentos prolongados en fortissimo, aluden al poder expresivo que tienen los instrumentos de metales en este volumen. Esta es una dificultad importante en cualquier ejecutante de instrumento-metal, la resistencia.

Hindemith no marca ningún ritardando a lo largo de la pieza, pero es un hecho que

están marcados de manera natural, en la escritura musical. Para evitar el sacrificio de una buena calidad de sonido al tratar de concluir la frase, se debe tener cuidado de no reducir la velocidad del tiempo, sobre todo, en los últimos compases de cada movimiento.

Significa tener un estudio cuidadoso de las partes en que debemos administrar nuestra respiración, a modo de ser capaces de mantener el matiz sin afectar la frase. Los intervalos a distancias grandes es otra dificultad agregada. Por último en contraste, el pianissimo nos exige sostener estas notas sin que se rompa el sonido. La Sonata para tuba es una pieza del repertorio necesario para cualquier interprete de este instrumento.

Catálogo

Artes escénicas

- 1919, *Asesino, esperanza de las mujeres* (*Mörder, Hoffnung der Frauen*) op. 12, ópera en un acto con libreto de Oskar Kokoschka.
- 1920, *Das Nusch-Nuschi* op. 20, obra en un acto para teatro de marionetas con libreto de Franz Blei.
- 1921, *Sancta Sussana* op. 21, ópera en un acto con libreto de August Stramm.
- 1922, *El demonio* (*Der Dämon*) op. 28, ballet en dos actos.
- 1926, *Cardillac* op. 39, ópera en tres actos con libreto de Ferdinand Lion. Versión revisada de 1952.
- 1927, *Ida y vuelta* (*Hin und Zurück*) op. 45a, escena con música sobre texto de Marcellus Schiffer.
- 1930, *Noticias del día* (*Neues vom Tage*), ópera cómica en tres partes con libreto de Marcellus Schiffer. Versión revisada de 1954.
- 1935, *Matías el pintor* (*Mathis der Maler*), ópera en siete cuadros con libreto del compositor.
- 1938, *Nobilissima Visione*, leyenda coreográfica en seis cuadros.
- 1957, *La armonía del mundo* (*Die Harmonie der Welt*), ópera en cinco actos con libreto del compositor.
- 1961, *La larga cena de Navidad* (*The long Christmas dinner*), ópera en un acto con libreto de Thornton Wilder.

Obras orquestales

- 1925, *Concierto para Orquesta* op. 38.
- 1926, *Música concertante* (*Konzertmusik*) op. 41 para banda de viento.
- 1930, *Música concertante* (*Konzertmusik*) op. 50 para cuerdas y

- metal.
- 1932, *Concierto Filarmónico* (*Philharmonisches Konzert*).
- 1934, *Sinfonía Matías el Pintor* (*Mathis der Maler symphonie*).
- 1937, *Danzas Sinfónicas* (*Sinfonische Tänze*).
- 1938, *Nobilissima Visione*, suite orquestal.
- 1940, *Sinfonía en Mi bemol*.
- 1940, *Los cuatro temperamentos* (*Die Vier Temperamente*), tema con variaciones para piano y cuerdas.
- 1943, *Amor und Psyche*, obertura de ballet.
- 1943, *Metamorfosis sinfónica sobre temas de Carl Maria von Weber*.
- 1946, *Symphonia Serena*.
- 1950, *Sinfonietta en Mi*.
- 1951, *Sinfonía La Armonía del Mundo* (*Die Harmonie der Welt symphonie*).
- 1958, *Sinfonía Pittsburg*.

Conciertos

- 1930, *Música concertante* (*Konzertmusik*) op. 48 para viola y orquesta de cámara.
- 1930, *Música concertante* (*Konzertmusik*) op. 49 para piano, dos arpas y metal.
- 1935, *Der Schwanendreher*, concierto para viola y pequeña orquesta.
- 1936, *Música fúnebre* (*Trauermusik*), para viola y orquesta de cuerda.
- 1939, *Concierto para violín y orquesta*.
- 1940, *Concierto para violonchelo y orquesta*.
- 1945, *Concierto para piano y orquesta*.
- 1947, *Concierto para clarinete y orquesta*.
- 1949, *Concierto para trompa y orquesta*.
- 1949, *Concierto para trompeta, fagot y orquesta de cuerda*.
- 1949, *Concierto para instrumentos de madera, arpa y orquesta*.

1963, *Concierto para órgano y orquesta*.

Música de cámara

1915, *Cuarteto de cuerda número 1 en Do mayor* op. 2.

1918, *Cuarteto de cuerda número 2 en fa menor* op. 10.

1920, *Cuarteto de cuerda número 3 en Do mayor* op. 16.

1920, *Stretta* op. 17 para piano.

1921, *Cuarteto de cuerda número 4* op. 22.

1922, *Suite para piano 1922* op. 26.

1922, *Sonata para viola sola* op. 25 n° 1.

1923, *Quinteto para clarinete y cuerda* op. 30.

1923, *Cuarteto de cuerda número 5* op. 32.

1922-1930, *Música de cámara concertante*, (Kammermusik) para diversos instrumentos, números 1 a 7.

1936, *Sonata para flauta y piano*.

1936, *Tres sonatas para piano*.

1937, *Dos sonatas para órgano*.

1938, *Cuarteto para clarinete, violín, violonchelo y piano*.

1938, *Sonata para piano a cuatro manos*.

1939, *Sonata para viola y piano*.

1939, *Sonata para arpa*.

1939, *Sonata para violín y piano*.

1942, *Ludus Tonalis*, estudios de contrapunto, organización tonal y piano.

1943, *Cuarteto de cuerda número 6*.

1945, *Cuarteto de cuerda número 7*.

1935-1955, *Sonatas para diversos instrumentos y piano*.

1958, *Octeto*.

Música vocal

1917, *Tres canciones para soprano y orquesta* op. 9.

1922, *La muerte de la Muerte (Des Todes Tod)* op. 23 n° 1, canciones para

voz, 2 violas y 2 violonchelos, sobre poemas de Eduard Reinache.

1922, *La joven doncella (Die junge Magd)* op. 23 n° 2, canciones para voz, flauta, clarinete y cuarteto de cuerda, sobre poemas de Georg Trakl.

1923, *La vida de María (Das Marienleben)* op. 27 canciones sobre poemas de Rainer María Rilke. Versión revisada de 1948.

1931, *De lo incesante (Das Unaufhörliche)*, oratorio para coro y orquesta sobre texto de Gottfried Benn.

1942, *Canciones alemanas*.

1942-1944, *Canciones francesas*.

1942, *Canciones inglesas*.

1940-1961, 15 motetes.

1946, *La última vez que florecieron las lilas en el huerto (When lilacs last in the dooryard bloom'd)*, réquiem sobre un poema de Walt Whitman.

1963, *Misa para coro mixto a capella*.

CAPÍTULO II

Concierto para Tuba y Orquesta, arreglo para tuba y piano , Ralph Vaughan Williams (1872-1958)



Figura 1. Ralph Vaughan Williams, dirigiendo ensayo con la Orquesta Halle en 1956.³

³ 'Esta fotografía fue tomada de' The guardian Web.
//www.theguardian.comWeb.<<http://www.theguardian.com/music/musicblog/2007/mar/09/buildingaclassicalmusiclib2>'

Contexto Histórico

Ser un artista nacional-universal, es la premisa de muchos artistas importantes del siglo XX ¿A que se refiere este denotativo, este nominalismo? El resurgimiento de algunas manifestaciones artísticas, en países que no habían figurado en la escena mundial llego de la mano de este binomio. El arte del siglo XIX era imitado sin agregar nada nuevo a los lenguajes expresivos. En América Latina encontramos un claro ejemplo que figuró en el campo de las letras con el llamado “Boom latinoamericano”, el cual trataba de liberarse de los modelos europeos, buscando una identidad. Este hecho trajo como consecuencia un resurgir importante en la literatura, figuras como Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Eduardo Galeano, Jose Lezama y un alargado etcétera, quienes fueron escritores conoedores del amplio bagaje “universal”: la narrativa y la poética perteneciente a la cultura occidental. Pero que sin embrago escribieron contenidos perteneciente a sus amadas patrias, algunos con temas políticos, otros indígenas, algunos otros desde las urbes apenas gestadas. Pero todos tenían este binomio de mismo apellido pero diferente nombre: cubano-universal, uruguayo-universal, peruano-universal, mexicano-universal.

Este hecho fluyó hacia otros campos como el de la música (sé que las semejanzas corren el riesgo de ser exageradas, me disculpo con antelación). Los músicos más representativos de nuestro continente recaen en este hecho: el conocer toda la tradición heredada de occidente, conjuntándola con la tradición local, nacional. Este binomio nacional-universal por una operación axiomática, en música se traduce solamente en nacionalismo. Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, Heitor Villalobos, Alberto Ginastera, Aaron Copland, son solo algunos.

Este paradigma nacionalista se encontraba esparcido por todo el mundo, es así como surgen a lo largo del globo terráqueo compositores de esta vena que ayudaron al renacimiento de la música en su país desde esta misma trinchera, los llamados nacionalistas.

En música, el estilo nacionalista fue cultivado ya desde el romanticismo “agregó

variedad de idiomas al lenguaje de la música europea”

Se manifestó al hecho de la excesiva influencia de la música alemana. Existe una gran diferencia entre este nacionalismo y el de un siglo posterior, aunque nacieron en el mismo seno y gracias al mismo flirteo: ser compositores reconocidos con la música de sus respectivos países y alejarse de la influencia de las potencias musicales.

Los compositores románticos se inspiraban en la poesía y canciones folklóricas autóctonas, los “errores” o “desvíos” del material a usar eran corregidos, como compás, tonalidad, afinación. A diferencia de los representantes de este estilo en el siglo XX, que al querer alejarse de los modelos románticos aprovechaban todas estas cualidades de la música folklórica e incluso la potencializaban.

La música inglesa no ajena a su contexto, contó con estas características. Después de Henry Purcell (1659-1695), no tuvo otro compositor reconocido, su renacimiento llegó de la mano de Sir Edward Elgar (1857-1934) el cual “no posee característica técnica alguna que parezca derivarse de la tradición musical nacional. Sin embargo -su música- ‘suena inglesa’”. Este compositor precedió lo que sería el triunfo, desde este momento y en adelante, de la música inglesa, de llegar a ser reconocida en el mundo. Inglaterra contaría entonces con una gran cantidad de músicos que se escucharían y reconocerían como Gustav Holst (1874-1934), Vaughan Williams y por supuesto Benjamin Britten (1913-1976).

Biografía

¿Qué tan joven se puede llegar a la madurez? En música hemos visto que un gran número de personalidades han llegado a ser excelentes músicos a muy corta edad. Sin duda esta obviedad es seguida por una constante, salvo algunas excepciones, las obras que representan el periodo más alto de sus carreras llega con el cúmulo de los años. Signo notorio en el compositor inglés Vaughan William (1872-1958) quien según Robert Morgan: los estudios que lo impulsaron a ser el excelente compositor que fue, llegaron en

una época tardía de su vida. A los 30 años había realizado estudios en Berlín con Max Bruch y Ravel en Francia, dando paso a una de sus obras más representativas como lo fue la sinfonía de la mar.

Siguiendo la lógica, estas obras se generan por una razón, que considero personalmente por demás obvia, el cúmulo de conocimientos generados durante tantos años de estudio. Vaughan Williams comenzó sus estudios con Perry y Stanford en el Royal College of Music en Londres (donde posteriormente ocuparía un puesto en el año 1919). Al igual que algunos compositores nacionalistas como Bartok o Janáček su interés en la música folklórica fue parte vital de aquel cúmulo de conocimientos. Editó en 1906 el *Libro de Himnos* inglés y siguiendo con la tradición de su país, estudió a los músicos más importantes que le antecedieron, desde Dunstable a Purcell. De este apego surge el carácter triádico tonal de su música.

Todo este bagaje culminó con la sinfonía del mar, que ocupó al compositor durante seis años y fue finalizada en 1909. En ese mismo año apareció *On Wenlock Edge* con poesías de Houseman. Al año siguiente apareció *Fantasia on a theme by Thomas Tallis*, esta composición escrita para cuerda reflejó el carácter creciente por el arte musical inglés anterior. Estas obras presagiaron el carácter sinfonista que desarrolló para colocarse así entre los representantes más importantes del siglo XX de música para orquesta de su país, como lo fue Sibelius y Nielsen en Escandinavia; en Rusia, con Prokofiev y Shostakovich. A pesar del amor por la música autóctona, Williams nunca se separó de la tradición europea.

A lo largo de 50 años la técnica y el lenguaje musical de Vaughan se mantuvo estable, sin embargo su carácter expresivo varió hacia una atmósfera más intensa reflejada en sus últimos trabajos. El resto de sus obras son fundamentalmente de carácter vocal, la mayor parte con acompañamiento orquestal, compuso tres óperas y música incidental para películas, teatro y radio. La larga vida del compositor dio como resultado una extensa obra y un legado imprescindible para la comprensión de la música inglesa.

Anécdota⁴

En el año de 1952 se realizó una convocatoria para que los compositores crearan obras para una serie de instrumentos poco usados en el papel de solistas, esta convocatoria fue llevada a cabo por la London Symphony Orchestra, con el pretexto de ser estrenadas en la conmemoración “Jubilee” de la LSO que tendría lugar en 1954; la obra ganadora fue el Concierto para tuba de Vaughan William. El estreno estuvo a cargo de Philip B. Catelinet (tubista solista de la LSO y de la Filarmony Orchestra) tuvo lugar en el Robert Festival Hall de Londres el 13 de Junio de 1954 bajo la dirección de Sir John Barbirolli.

Catelinet junto con el pianista de la orquesta fueron citados para encontrarse con el compositor en su casa de Regent Park, donde Williams y su esposa fueron los primeros oyentes de esta magna obra en ciernes. Vinieron otros encuentros donde se fue perfilando la obra. Allí, Williams le confesó a Catelinet que había tomado el movimiento central (Romanza) de una idea que tenía para una obra de Violoncello a la que luego le agregó el primero y tercer movimientos, haciendo de ellos posiblemente sin quererlo, dos movimientos de ejercicios técnicos y musicales para el instrumentista. Dejan huella sobre todo por su rítmica y sus cadencias, que explotan aún hoy, con los adelantos técnicos en los instrumentos como los 5 y 6 pistones y/o cilindros, tanto al instrumentista como al instrumento en sí.

Concierto para Tuba

Esta obra se encuentra enclavada en el año de 1954, donde las composiciones más desafiantes en el ámbito tonal se encontraban perfectamente establecidas. Sorprende lo conservador de la obra para este tiempo. *El concierto* es tonal en todo momento, maneja las relaciones triádicas clásicas, conteniendo los tres movimientos en forma de rápido-lento-más rápido. Dando como resultado un concierto muy conservador.

⁴ Esta información fue tomada de
<http://inbbflat.blogspot.com.es/?m=1>.
<http://www.aetyb.org/index.php/breves-notas-sobre-un-gran-concierto>
Hernandez H. Breves notas sobre un gran concierto.

Análisis de la obra

Primer movimiento

La forma de este movimiento es ABA'B', marcadamente definidas por el cambio de compás de 2/4 a 6/8, seguida de cambio de tonalidad y de modalidad de menor a mayor. La tonalidad es F menor, en general la armonía es triádica con las relaciones cadenciales tonales comunes entre los acordes. En la parte A tenemos un primer material temático, esbozado en los primeros compases, en la tonalidad de F menor, las dos secciones en que se subdivide el tema, compases 1 al 30 (una primera parte de octavos y una segunda con dieciseisavos) se juxtaponen hasta el compás 17; a partir de aquí el tema es presentado por la tuba y acompañado por el piano con cierta coherencia hasta el compás 28, tenemos dos compases con el trino en la tuba que fungen como un puente para el segundo material temático. El segundo material temático de la parte A esta en tonalidad de A menor, material que se repite dos veces, primero presentado por la tuba y posteriormente por el piano.

R. VAUGHAN WILLIAMS

Allegro moderato (♩ = 96)

The image shows a musical score for tuba, measures 1-50. The score is in F minor (three flats) and 2/4 time. It begins with a tempo marking of 'Allegro moderato' and a metronome marking of 96. The first measure is marked with a '3' above it, indicating a triplet. The score is divided into several systems. The first system (measures 1-4) is marked 'p cantabile'. The second system (measures 5-8) is marked 'cresc.' and 'f'. The third system (measures 9-12) is marked 'p' and has a circled '1' above it. The fourth system (measures 13-16) has a circled '2' above it. The fifth system (measures 17-20) is marked 'p cantabile'. The sixth system (measures 21-24) has a circled '3' above it. The seventh system (measures 25-28) has a circled '3' above it. The eighth system (measures 29-32) has a circled '3' above it. The ninth system (measures 33-36) has a circled '3' above it. The tenth system (measures 37-40) has a circled '3' above it. The eleventh system (measures 41-44) has a circled '3' above it. The twelfth system (measures 45-48) has a circled '3' above it. The thirteenth system (measures 49-50) has a circled '3' above it. The score ends with a double bar line and a key signature change to A minor (two flats).

Figura 2. Compas 1-50, tuba. La tuba define claramente la presentación del tema en 2/4 y el desarrollo de la parte A hasta el trino que juega un papel de puente, conductor a la parte B.

La parte B se encuentra en la tonalidad de Gb mayor y la marcada diferencia rítmica corre a cargo del cambio de compás, un 6/8 nos anuncia un cambio en el carácter de la pieza: más alegre, febril. Precedido por cuatro compases, un tema se expone en la tuba del compás 56 al 62, principalmente rítmico. Con un pequeño puente de diez compases del 69 al 79, nos lleva a otro material temático. Del compás 80 al 95, este trozo de música se vislumbra un poco más cantabile, anotación que se expone al principio de este. En el compás 95 al 102 se presenta el mismo material temático del principio de esta sección fungiendo como puente para regresar a la parte A del principio de la pieza. La parte A' y B' son trabajadas con algunas diferenciaciones marcadas a sus antecesoras, en esencia son el mismo material.



Figura 3. Compas 50-79, tuba. La diferencia a la parte B es marcada por el 6/8 y desarrollado hasta retomar A'.

Este primer movimiento finaliza con una cadencia en la tuba.

Segundo movimiento

El tempo de este es Andante sostenuto, pero el compositor le otorga un título a diferencia de los otros movimiento: *Romanza*. “En los siglos XVIII y XIX se denominaba Romanza a una obra instrumental de carácter lírico en un tempo lento, a menudo con forma ABA”. Este hecho nos arroja una posible respuesta al titular de esa manera el segundo movimiento: respeta por entero la descripción anteriormente citada.

En la parte A tenemos una introducción de ocho compases hecho por la orquesta que ya en si es un tema, a partir del compás 9 la tuba entra con otro tema, es un tema de doce compases de carácter cantábile en un registro agudo del instrumento y con algunos

arabescos, todo esto en la tonalidad de D mayor (Figura 4).

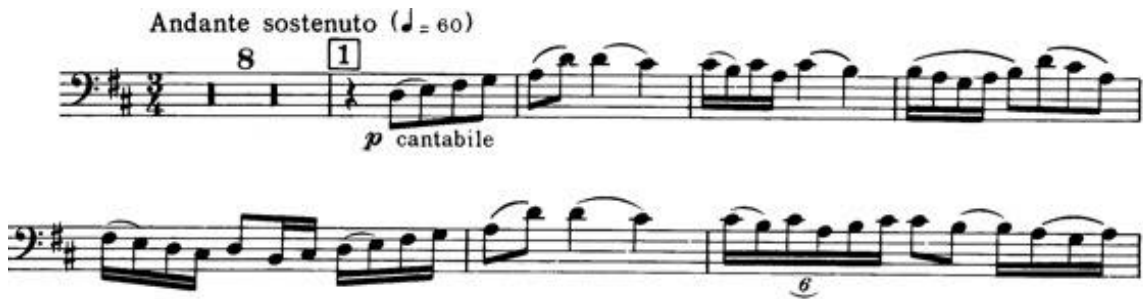


Figura 4. Compas 1-15, tuba.

La tuba tiene otra ligera exposición del tema del compás 21 al 27 (Figura 5), funge como puente modulante para engarzarlo a la parte B. A partir del compás 27 el cambio de tonalidad y de tempo, marcan la parte B de este movimiento; en realidad todo esto es un desarrollo de los temas propuestos en la primera parte, el tema es presentado con bastantes arabescos en la tuba, es de destacar que de manera intermitente la orquesta participa en el desarrollo de este tema, al lado de la tuba.



Figura 5. Compas 27-38, tuba. Primeros compases del tema de exposición.

En el compás 56 recuerda de manera idéntica la parte A, que es expuesta en la tonalidad primera, la pieza tiene una leve coda de tres compases (75 al 77) para terminar en D mayor.

Tercer movimiento

El finale-rondo alla tedesca “es una forma o movimiento o composición en diversas secciones basando en el principio de la reaparición múltiple de un tema”. El tema del rondó esta dividido en dos partes una parte más animada con la figura de tresillos, que primeramente dura once compases, posteriormente una parte cantáble, en este caso dura once compases, él compositor pone un puente entre una sección y otra, el primero es de cinco compases antes del poco animato.



Figura 6. Compas 1-12, tuba. Primera sección del tema se encuentra del 1 al 11 con característica animada.



Figura. Compas 13-26, tuba. Segunda sección del tema durante los siguientes once compases mas cantáble.

Son de fácil distinción las secciones ya que el las enmarca con un tempo y prácticamente son pequeños desarrollos de la propuesta temática. El poco animato dura diez compases donde la marca del tempo primo ya nos anuncia la vuelta al tema con sus dos secciones. Posteriormente el poco animato nos enmarca la otra sección, un cambio de tonalidad Cm conjuntamente con notas más largas en la tuba, propician la diferenciación con las secciones anteriores, esto dura hasta el regreso del tempo primo, donde

nuevamente se expone el material temático principal hasta el poco animato. A partir de aquí, podemos ponerlo como una coda, que preludia la cadencia de la tuba y así los cuatro últimos compases (Figura 7).



Figura 7. Tuba. El ultimo poco animato de este movimiento funge como coda hacia la cadencia.

Conclusiones

La razón del surgimiento de este concierto fue para formar un repertorio de un instrumento poco explotado hasta ese entonces. El objetivo de la LSO se ha cumplido íntegramente, siendo ahora una de las obras mas representativas para el instrumento, ya que se exige en diferentes contextos: audiciones en orquestas, concursos, exámenes de ingreso a maestría, exámenes para obtención de título de Licenciatura. La pieza camina hacia delante explotando el registro de la tuba, los constantes cambios de fraseo agregan ya una dificultad técnica capaz de desarrollarla este instrumento, la cadencia conlleva una demostración técnica dirigida por completo a un tubista. Los avances realizados en el instrumento hacen posible que los interpretes puedan tomarse algunas licencias con respecto a la ejecución de la pieza. Por lo demás conserva, una estructura tradicional de concierto solista en tres movimientos, respetando las formas que anteceden a este periodo, el romanticismo.

El concierto para tuba se desarrolla en una subdivisión ternaria que se mueve por todo el registro del instrumento con una amplia combinación de articulaciones. Para

superar este reto técnico me apoye de los ejercicios de arpeggios que se encuentran en el método de Roger Bobo⁵, integré estos ejercicios a mi rutina diaria comenzando de un F descendiendo por medios tonos a un C, es decir de octava posición a cuarta en tuba de F, cada uno con las seis articulaciones sugeridas; “legato”, “hu”, “da”, “tu”, “ta” y “staccato”, los dos ejercicios que aparecen en el método en sus versiones ternarias me han ayudado a sentirme mas cómoda en la ejecución del Concierto, pues abarcan registro, flexibilidad, articulación y ayudan en la familiarización de los intervalos en una subdivisión ternaria.

La digitación en los trinos (para tuba en F) que me ha facilitado la ejecución del Concierto es;

Para el trino que aparece de manera intermitente en el primer y tercer movimiento.

1. C a Db - > C=0, Db=2+3

Para el trino de F a G que se encuentra en la primera parte del preludio.

2. F a G - > F=0, G=4

Para el trino de la primera parte de la cadencia del tercer movimiento.

3. C a Db - > C=2+3+5, Db=2+5

Por otro lado es importante mencionar que para la ejecución del Concierto, utilice la versión de Roger Bobo⁶, es una versión poco conocida en México y el mundo, en comparación a la Edición Oxford. Ésta edición fue creada con el objetivo de apegarse lo máximo posible a los deseos del compositor, ya que según el Maestro Roger Bobo, la versión Oxford es producto de las modificaciones realizadas por el tubista Piliph B. Catelinet, apegándose a sus limitaciones técnicas como ejecutante de tuba. Añado la versión de Roger Bobo en el apartado final de este trabajo con pleno consentimiento del editor quien desea hacer llegar esta versión a todo el que esté interesado en ella.

⁵ Bobo R. *Matering the Tuba*. EDITIONS BIM.1993

⁶ Williams R.V. *Concierto in F for Bass Tuba and Orquesta*. Edited by Roger Bobo. MP Music Productions. 2007.

Catálogo

Sinfonías

- 1910, *A Sea Symphony*, para Soprano, Barítono, Coro Mixto y Orquesta, unpubd.
1913, *A London Symphony*, para Orquesta
1921, *Pastoral Symphony Symphony No 3*, para Orquesta con
1931-4, *Symphony No.4 in F minor*, para Orquesta.
1938-43, *Symphony No.5 in D major*, para Orquesta.
1946-7, *Symphony No.6 in E minor*, Orquesta.
1949-52, *Sinfonia Antartica*, Orquesta con solista Soprano y Coro de Mureres.
1953-5, *Symphony No.8 in D minor*, Orquesta.
1956-7, *Symphony No.9 in E minor*, Orquesta.

Orquestal

- 1898, *Serenade in A minor*, Orquesta de Camara.
1900, *Bucolic Suite*, Orquesta.
1901, *Heroic Elegy and Triumphal Epilogue*, Orquesta.
1903 Four Impressions for Orchestra (In the New Forest)
Two of these were completed between 1903 and 1907. Burley Heath, the intended first of the projected four, was left as a 169-bar fragment.
1901-3, *Symphonic Rhapsody*, Orquesta.
1904, *In the Fen Country*, Orquesta.
1905-6, *Norfolk Rhapsody No. 1 in E minor*.
1906, *Norfolk Rhapsody No. 2 in D minor*
1909, *Aristophanic Suite: The Wasps*

- 1910, *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis*, para doble Orquesta de Cuerda y Cuarteto.
1935, *English Folk-Songs*, Suite para Orquesta.
1921-30, *Prelude and Fugue in C minor*, Orchestra.
1934, *Fantasia on Greensleeves*, para Cuerdas, Arpa y Flauta (s) opcional.
1936, *Two Hymn-Tune Preludes*, para Orquesta de Carmara.
1938, *Partita*, para Orquesta Doble de Cuerda.
1939, *Five Variants of Dives and Lazarus*, para Cuerdas y Arpa.
1950, *Concerto Grosso*, para Orquesta de Cuerdas.
1950, *Prelude on an Old Carol Tune*.
1957, *Flourish for Glorious John*, para Jhon Barbirolli.

Banda Militar

- 1923, *English Folk Songs*, Suite para Banda Militar.
1923, *Sea Songs*, Marcha para Banda Militar y Banda de Metales.
1924, *Concerto Grosso*, Banda Militar.
1924, *Toccata Marziale*, Banda Militar.
1933, *Henry the Fifth*, Banda de Metales.
1933, *The Golden Vanity*, Banda Militar.
1935, *Flourish of Trumpets for a Folk Dance Festival*, Banda de Metales.
1938, *England's Pleasant Land*, Coro y Banda Militar.
1939, *Flourish*, para Banda de viento.

Canciones Corales.

- 1889, *Three Kyries*.
1893, *Music, when Soft Voices Die*.
1891, *Gloria*.
1891, *Anthem: I heard a Voice from heaven* .
1891, *Super Flumina Babylonis* .

- 1894, *Vexilla Regis*, Himno para Solo de Soprano y coros mezaclados con Cuerdas y Organo.
- 1895, *Peace, Come away*, para Voces y Orquesta de Camara.
- 1896, *Wine, Vine and Eglantine*, Valse Vocal para SATB y piano.
- 1895-6, *Sonnet 71*, Seis Voces.
- 1895-6, *Echo's Lament of Narcissus*, Madrigal para Dos Coros.
- 1897-9, *Mass, para solistas*, (SATB), Coro Doble y Orquesta.
- 1955, *Prelude on Three Welsh Hymn Tunes*.
- 1957, *Variations*, para Banda de Metales.
- Coro y Orquesta
- 1899, *The Garden of Proserpine*.
- 1899, *Willow Wood*. Cantata para Baritone o Mezzo-Soprano solo y Orchesta.
- 1903, *Sound Sleep*, para Coro Femenino y pianoforte.
- 1906, *Toward the Unknown Region*, cancion para Coro (SATB) y Orquesta.
- 1908, *Three Nocturnes*, para Baritone Solo, Medio Coro y Orchestra.
- 1914, *Symphony I: A Sea Symphony*, Soprano, Baritone, Coro Mixto y Orquesta.
- 1911, *Five Mystical Songs*, para Baritone Soloista, Coro Mixto (SATB) y Orquesta.
- 1912, *Fantasia on Christmas Carols* (trad.), para Baritone Soloista, Coro Mixto (SATB), y Orchestra.
- 1921, *Lord, Thou Has Been Our Refuge* Motete para Coro (SATB), Medio Coro (SATB), y Orquesta.
- 1921, *Fanfare: 'So he passed over'*, para Doble Coro de Mujeres, (SA), trompetas, cello, contrabajo y Campanas.
- 1923-5, *Sancta Civitas (The Holy City)*, (TB), Coro Mixto y Orquesta.
- 1928, *Te Deum in G*, Coro de Hombres y Niños con Orquesta.
- 1929, *In Windsor Forest*, Coro Mixto y Orquesta
- 1929, *Benedicite*, para Soprano, Coro Mixto y Orquesta.
- 1929, *The Hundredth Psalm*, Coro Mixto (SATB) y Orquesta.
- 1929, *Three Choral Hymns*, Baritono o Tenor, Coro Mixto y Orquesta.
- 1929, *Three Children's Songs for A Spring Festival*, Voces en unison con acompañamiento de Cuerdas.
- 1932, *Magnificat*, Contralto, Coro Femenino, Flauta y Orquesta.
- 1935, *Five Tudor Portraits*, Contralto o Mezzo-Soprano, Baritono, Coro Mixto y Orquesta.
- 1936, *Nothing is here for tears*, Cancion Coral con Acompañamiento de Pianoforte, Organo y Orquesta.
- 1936, *Dona Nobis Pacem*, Soprano, Baritono, Coro Mixto y Orquesta.
- 1937, *Flourish for a Coronation*, Coro Mixto y Orquesta.
- 1937, *Festival Te Deum in F major*, Coro Mixto, Organo y Orquesta.
- 1938, *Serenade to Music, para 16 Voces*.
- 1940, *Six Choral Songs, To be Sung in Time of War*, Voces, Piano Forte y Orquesta.
- 1940, *The New Commonwealth*, Voz con acompañamiento de Orquesta o Pianoforte.
- 1941, *England My England*, Baritono, Doble Coro y Orquesta.
- 1924, *A Cotswold Romance*, (TS), Coro mixto y Orquesta.
- 1904-49, *Folk Songs of the Four Seasons*, (SSAA) y Orquesta.
- 1949, *An Oxford Elegy*, Orador, Coro Mixto, Orquesta.
- 1949, *Fantasia (Quasi Variazione) on the 'Old 104th' Psalm Tune..*
- 1950, *The Sons of Light*, Coro Mixto y Orquesta.
- 1953, *The Old Hundredth Psalm Tune*, Coro Mixto, Orquesta y Organo.

1954, *This Day (Hodie)*, (STB) Solistas, con Coro Mixto y de Niños, Organo y Orquesta.
1955, *Song for a Spring Festival*, para Coro Mixto.
1957, *Epithalamion*, Baritono, Coro Mixto y Orquesta.

Coro o Unisono de Voces con Acompañamiento de Piano u Organo

1900-23, *Let Us Now Praise Famous Men*.
1925, *Darest Thou Now, O Soul*.
1925, *Magnificat and Nunc Dimittis (The Village Service)*.
1934, *The Pilgrim Pavement*.
1934, *O How Amiable*.
1939, *Services in D minor*.
1939, *A Hymn of Freedom*.
1942, *A Call to the Free Nations*.
1942, *Five Wartime Hymns*.
1943, *The Airmen's Hymn*.
1948, *Hymn for St Margaret ('St Margaret')*.
1954, *Te Deum and Benedictus*.
1956, *A Vision of Aeroplanes*.
1892, *Crossing the Bar*.
1893, *Wishes*.
1905, *The Virgin's Cradle Song*.
1895, *To Daffodils*.
1895, *Lollipops Song; Spinning Song*.
1896, *Spring*.
1896, *Winter*.
1896, *Rondel*.
1892-1938, *The Willow Whistle*.
1896, *How can the tree but wither?*
1899, *Claribel*.
1901, *Linden Lea*.
1902, *Blackmore by the Stour*.
1902, *Whither must I wander?*
1902, *Boy Johnny*.
1902, *If I were a Queen*.
1903, *Tears, Idle Tears*.
1903, *Silent Noon*.
1903, *Orpheus with his Lute*.

1903, *When I Am Dead, my Dearest*.
1903, *The Winter's Willow*.
1904, *The House of Life*.
1904, *Songs of Travel*.
1905, *Ye Little Birds*.
1905, *A Cradle Song*.
1905, *The Splendour Falls*.
1905, *Dreamland*.
1908, *Buonaparty*.
1908, *The Sky above the Roof*.
1908, *Is my team ploughing?*
1914, *Four Hymns*.
1895-1922, *Dirge for Fidele*.
1922, *It was a lover and his lass*.
1925, *Two Poems by Seumas O'Sullivan*.
1925, *Three Songs from Shakespeare*.
1922-25, *Four Poems by Fredegond Shove*.
1925, *Three Poems by Walt Whitman*.
1952, *In the Spring*.
1954, *Menelaus on the Beach at Pharos*.
1955, *Hands, Eyes and Heart*.
1957, *Ten Blake Songs*.
1958, *Four Last Songs*.
1958, *Three Vocalises*.

Dramas teatrales.

1909, *The Wasps*.
1911, *Bacchae*.
1911, *Iphigenia in Tauris*.
1911, *Electra*.
1913, *Incidental music to Maeterlinck's The Death of Tintagiles*.
1913, *Incidental music to Maeterlinck's The Blue Bird*.
1913, *Incidental music for F. R. Benson's Shakespearean season*.
1911, *The Merry Wives of Windsor*.
1913, *King Richard II*.
1913, *King Henry IV, Part 2*.
1913, *King Richard III*.
1913, *King Henry V*.

Música de cine

1940-1, *49th Parallel*.
1942, *Coastal Command*.
1941-3, *The People's Land*.
1944, *The Flemish Farm*.
1944, *The Stricken Peninsula*.
1946, *The Loves of Joanna Godden*.
1948, *Scott of the Antarctic*.
1949, *Dim Little Island*.
1950, *Bitter Springs*.
1955, *The England of Elizabeth*.
1957, *The Vision of William Blake*.

Música para la radio.

1942, *Incidental Music for The Pilgrim's Progress*.
1944, *Incidental Music for Richard III*.
1951, *Incidental Music for The Mayor of Casterbridge*.
Opera.
1910-20, *Hugh the Drover or Love in the Stocks*.
1924-8, *Sir John in Love*.
1925-32, *Riders to the Sea*.
1906-1952, *The Pilgrim's Progress*.

Ballets, desfiles y otros espectáculos teatrales.

1942, *Music for The Pilgrim's Progress*.
1911, *London Pageant*.
1923, *Old King Cole*.
1926, *On Christmas Night*.
1930, *Job, A Masque for Dancing*.
1934, *Music for The Pageant of Abinger*.
1938, *England's Pleasant Land*.
1938-9, *The Bridal Day*.
1950, *Solemn Music for the Masque of Charterhouse*.
1958, *The First Nowell*.

Conciertos o piezas para instrumento solista.

1914, *The Lark Ascending*, para Violin y Orquesta.
1925, *Flos Campi*, para Viola, Coro

Mixto y Orquesta.
1924-5, *Concerto in D minor (Concerto Accademico)*, para Violin y Cuerda.
Fantasia on Sussex Folk Tunes, dedicado a Pablo Casals, para Cello y Orquesta.
1926, 1930-1, *Concerto in C Major for Pianoforte and Orchestra*.
1932, *Concerto for Two Pianofortes and Orchestra*.
1936-8, *Suite for Viola and Small Orchestra*.
1944, *Concerto in A minor for Oboe and Strings*.
1949, *Fantasia (Quasi Variazione) on the 'Old 104th' Psalm Tune*.
1951, *Romance in D flat for harmonica*.
1954, *Concerto in F Minor for Bass Tuba and Orchestra*, también un arreglo para tuba y pianoforte.

Música de Cámara.

1908, *String Quartet in G minor*.
1909, *On Wenlock Edge*.
1912, *Phantasy Quintet*.
1913, *Suite de Ballet*.
1921, *Merciless Beauty*.
1922, *Two pieces for Violin and Pianoforte*.
1926, *Six Studies in English Folk Song*.
1938/9, *Suite for Pipes*.
1938, *Double Trio*.
1940, *Household Music: Three Preludes on Welsh Hymn Tunes*.
1942-4, *String Quartet No. 2 in A minor*.
1942-3, *Fantasia on 'Linden Lea'*.
Sonata in A minor
Romance for Viola and Pianoforte.

Organo

1943, *A Wedding Tune for Ann*.
1956, *Two Organ Preludes*.
1934-58, *A Vaughan Williams Organ Album*.

CAPÍTULO III

Serenade No.12 para Tuba Solo Op.88, Vincent Ludwig Persichetti (1915-1987)



Figura 1. Web. <<http://www.associazionevincentpersichetti.com>>

Contexto histórico

Es innegable la importancia de los artistas estadounidenses en el desarrollo de la música del siglo que nos precede; mi aseveración más que un reconocimiento, es para mencionar lo evidente: Estados Unidos es un protagonista y ningún otro país le iguala en producción. Esta aseveración resulta del hecho de dar una ojeada a los libros de historia de la música, el libro de Grout⁷ dedica un capítulo completo (el último) a la música del país vecino; Morgan⁸ titula “Los Estados Unidos” al espacio dedicado a este país. Si bien es cierto que otros países tienen aportaciones, ya sea con las llamadas escuelas, como la dodecafónica, ya sea con su folklor, como Rusia o simplemente con sus connacionales como Bartók, no se tiene la necesidad de comprender a profundidad su cultura, su forma de bailar o de hacer música. Dada la manera en que penetró toda la música norteamericana en las formas compositivas, resulta necesario conocerle a profundidad para entender la música del siglo XX, en este marco, es donde nace la Serenata para tuba.

Una forma inmediata que influyó en toda la música de concierto la cultura estadounidense fue gracias al jazz, innumerables compositores europeos cedieron a la seductora música sincopada, así encontramos las obras donde se explora la polirritmia, la orquestación, la armonía, el fraseo etc. El jazz es el resultado de un sincretismo; la cohesión de distintos géneros como el blues, el country, el rhythm and blues y la música de banda. Si bien este es un aporte importante para la música, lo es de igual manera todo el cúmulo de compositores de música de concierto. Este hecho se genera del contacto que tuvieron todos los músicos del país del norte con los compositores más influyentes de todas partes del mundo; la lista de personas que de alguna manera contribuyeron a su desarrollo es vasta: Stravinsky, Bartók, Schoenberg, Boulanger.

Así, surgieron nombres de compositores que innovaron distintos elementos de la música, que no se convirtieron en una continuación de la tradición de la música europeos, más bien, encontraron su personalidad gracias a la enseñanza de los europeos y

⁷ Grout D. J. *Ibid.* 978-1033 p.

⁸ Morgan R. *La música del siglo XX*. Akal música, España. 1999 p. 303-355.

desarrollaron un estilo propio, nacional un estilo que de alguna manera regresaría el aporte dado a una nación cuya historia tenía poco de comenzar a escribirse.

Biografía⁹

Nacido en Filadelfia en 1915, Persichetti comenzó su vida musical a los cinco años en el Columbus College of Music, estudiando piano, órgano, contrabajo, tuba, teoría y composición. A la edad de 11 años, él ya se financiaba su propia educación musical realizando de forma profesional trabajos de acompañamiento, pianista de la radio, miembro de la orquesta y organista de la iglesia. A los 16 años, fue nombrado organista y director del coro de la Iglesia Presbiteriana Arch Street en Filadelfia, cargo que ocupó durante casi 20 años. Al mismo tiempo que estas primeras actividades, Persichetti era un estudiante en las escuelas públicas de Filadelfia y recibió una educación musical a fondo en el Colegio Peines de la Música, bajo la enseñanza en teoría de la música y composición de Russel King Miller.

A los 20 años Persichetti era a la vez jefe del departamento de teoría y composición en Combs, director de orquesta con Fritz Reiner en el Instituto Curtis, estudiante de piano (con Olga Samaroff) y composición en el Conservatorio de Filadelfia. Obtuvo su master en 1941 y el doctorado en 1945 en Filadelfia, así como, un diploma de dirección en el Instituto Curtis. En 1941, cuando todavía era un estudiante, Persichetti fue nombrado jefe de los departamentos de teoría y composición en el Conservatorio de Filadelfia y en el mismo año se casó con la pianista Dorothea Flanagan.

En 1947 se unió a la facultad de la Escuela de Música Juilliard, asumiendo la presidencia del Departamento de Composición en 1963. Persichetti fue nombrado director editorial de Elkan-Vogel, Inc. en 1952. Vincent Persichetti obtuvo muchos

⁹ Esta información fue tomada de <http://www.presser.com/Composers/info.cfm?Name=VINCENTPERSICHETTI>

honores y premios por las comunidades artísticas y académica; apareció como director invitado, profesor y compositor en más de 200 universidades, su reconocimiento social incluía un amplia cobertura de los principales medios de comunicación de televisión y noticias.

En adición a sus esfuerzos compositivos exhaustivos, Persichetti escribió un libro sobre técnicas de composición modernas, *Twentieth Century Armonía: aspectos creativos y Práctica* (WW Norton, 1961) y ensayos en dos libros de Robert Hines en la música coral del siglo XX y música de orquesta del siglo XX (Universidad de Oklahoma Press, 1963 y 1970). También es co-autor de una biografía de William Schuman (G. Schirmer, 1954). Como catedrático, formó una nueva generación de compositores aventureros, entre ellos Philip Glass, Bruce Haack, Charles L. Bestor, Hall Overton, Karl Korte, Michael Jeffrey Shapiro, Larry Thomas Bell, Richard Danielpour, Kenneth Fuchs, Jing Jing Luo, William Schimmel, Robert Dennis, Peter Schickele, Louis Calabro, Ronald Caltabiano y Thelonious Monk.

Análisis de la obra

Las serenatas son “obras instrumentales o vocales realizada para interpretarse en la tarde y comúnmente se realizaron para algún amigo o persona de rango” Esta costumbre viene desde el renacimiento, donde un admirador solía interpretarles debajo de la ventana. En general, la forma de las serenatas en el siglo XVIII era de tres movimientos (rápido-lento-rápido) a la que se añadían marchas¹⁰. Persichetti retoma parte de la esencia anteriormente descrita, apartándose en algunos aspectos, modificando otros y trayendo a nuestro contexto armónico otros. La primera y notable diferencia reside en la cantidad de movimientos; La Serenata de Persichetti cuenta con seis, algunos de estos son formas cultivadas de modo nimio (arietta, marchietta) que se juxtaponen con los comunes (Intrada, intermezzo), las armonías

¹⁰ Randal *Diccionario de música Oxford*. Alianza música, España. 2010. 1033p.

son totalmente contemporáneas y cuentan con estructuras perfectamente identificables.

La **Intrada** tiene una forma ABA, contiene una introducción en los primeros cuatro compases antecediendo el tema del compás 4 al 9 (Figura 2). Después desarrolla este material como son los saltos de octava y trecena, y las escalas de forma descendente, el tema es retomado en el compás 26 ya sin la introducción.

Intrada



Figura 2. Compas 1-11. Introducción definida por un **Lento** en 3/4, seguida por un el tema en los siguientes nueve compases, que es desarrollado y retomado.

La **Arietta** es una aria reducida en todos sus aspectos¹¹, el carácter cantáble se explora a lo largo de este movimiento. La forma es ABA, la primera parte yace en los compases que van del 1-7 (Figura 3), a partir de este punto, el desarrollo se genera mediante la presentación en diferentes alturas de partes del tema. El regreso al tema en el compás quince cuentan con la particularidad de estar una segunda superior de lo presentado al principio.

¹¹ Randal Ibid.

Arietta

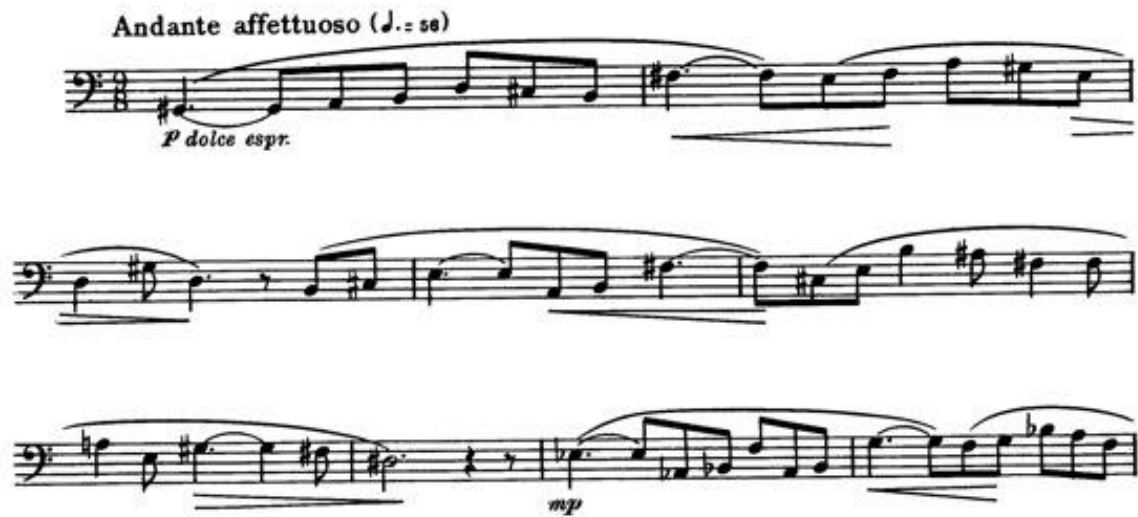


Figura 3. Compas 1-8.

La **Mascheretta**, es una pieza italiana interpretada en los carnavales¹², esta tiene una forma similar a las antes descritas.

Mascherata



Figura 4. Compas 1-5.

El **Capriccio**, principia en un tema de dieciséis compases, donde dos secciones lo conforman de ocho compases cada una, por un lado los tresillos seguidos de una parte cantábil. Este material se vuelve a presentar con ligeras

¹² Randal, Ibid.

variantes. En el compas veinte viene una coda tomada del material temático preexistente para finalizar.

Capriccio

Vivace (♩ = circa 96)

p con agilità

mf

p cant. *f marc.* *p* *f* *pesante*

Figura 5. Compas 1-8.

El **Intermezzo**, yace en los primeros cuatro compases (Figura 6) ya que las fórmulas rítmicas aquí presentes son las que formaran todas las variaciones siguientes. Así, el movimiento es un constante recordación de las figuras rítmicas expuestas al principio.

Intermezzo

Adagietto (♩ = 52)

mp dolce ed amabile

Figura 6. Compas 1-8.

La **Marcia** es un tema con variaciones, el tema se encuentra en los primeros diez compases, lo siguiente es su desarrollo. Tratando de respetar la esencia de una marcha, ahora modernizada con los métodos compositivos de Persichetti.

Marcia



Figura 7. Compas 1-11.

Conclusiones

El gran contraste que se debe presentar de un movimiento a otro motiva a un acercamiento técnico a conciencia y tratar de destacarlos. En primer lugar existen intervalos difíciles por la amplitud y la poca familiaridad sonora; los matices se deben extremar, y los temas deben ser reconocibles con claridad para darle coherencia a cada movimiento. Al ser la Serenade una pieza con un intertexto fuerte, el tubista tiene que estar familiarizado con la evocación de cada uno de los materiales y así dominarla.

Catálogo

1941, *Concertino op.16*, para Piano.
1942, *Sinfonía no.1, op.18*.
1942, *Sinfonía no.2, op.19*.
1942, *Overtura Danza, op.20*.
1943, *Fables, op.23*.
1944, *The Hollow Men, op.25*.
1946, *Symphony no.3, op.30*.
1950, *Serenade no.5, op.43*.
1950, *Fairy Tale, op.48*.
1951, *Sinfonía no.4, op.51*.
1953, *Sinfonía (Sym. no.5), op.61*, para cuerdas.
1958, *Sinfonía no.7 'Liturgical', op.80*.
1962, *Concierto para piano op.90*,
1964, *Introit, op.96*,
1967, *Sinfonía no.8, op.106*.
1970, *Sinfonía no.9 'Sinfonia janiculum', op.113*
1970, *Night Dances, op.114*.
1972, *A Lincoln Address, op.124*,
1977, *Concerto op.137*, para Corno Ingles y Cuerdas.
Banda
1950, *Divertimento, op.42*.
1952, *Psalm, op.53*.
1953, *Pageant, op.59*.
1956, *Sinfonía para Banda (Sym. no.6), op.69*.
1960, *Serenade no.11, op.85*,
1961, *Bagatelles, op.87*.
1962, *So Pure the Star, chorale prelude, op.91*.
1965, *Masquerade, op.102*.
1966, *Turn not thy Face, chorale prelude, op.105*.
1971, *O Cool is the Valley (Poem for Band), op.118*.
1972, *Parable IX, op.121*.
1984, *O God Unseen, chorale prelude, op.160*.
Vocal
Coral:
1940, *Mag and Nunc, op.8, SATB, pf.*

1947, *Canons, op.31, SSAA/TTBB/SAT*.
1948, 2 Cummings Choruses (e.e. cummings), op.33, 2vv, pf.
1948, *Proverb, op.34, SATB*.
1950, 2 Cummings Choruses, op.46, SSAA,.
1955, *Hymns and Responses for the Church Year (W.H. Auden and others), op.68*.
1957, *Seek the Highest (F. Adler), op.78, SAB, pf*.
1959, *Song of Peace (anon.), op.82, TTBB/SATB, pf*.
1960, *Mass, op.84, SATB*.
1963, *Stabat mater, op.92, SATB, orch*.
1963, *Te Deum, op.93, SATB, orch*.
1963, *Spring Cantata (Cummings), op.94, SSAA, pf*.
1964, *Winter Cantata (11 Haiku), op.97, SSAA, fl, mar*.
1964, *Cummings Choruses, op.98, 2vv, pf*.
1966, *Celebrations (cant., W. Whitman), op.103, SATB, ensamble de maderas*.
1967, *The Pleiades (cant., Whitman), op.107, SATB, tpt, str*.
1969, *The Creation (Persichetti), op.111, S, A, T, Bar, SATB, orch*.
1971, *Love (Bible: Corinthians), op.116, SSAA*.
1974, *Glad and Very (Cummings), op.129, 2vv*.
1983, *Flower Songs (Cant. no.6) (Cummings), op.157, SATB, str*.
1987, *Hymns and Responses for the Church Year, vol. 2, op.166*.
Solo:
1945, *e.e. cummings Songs, op.26, unpubd*.
1945, 2 *Chinese Songs, op.29*.
1951, 3 *English Songs (17th century), op.49, unpubd*.
1951, *Harmonium (W. Stevens), song cycle, op.50, S, pf*.
1957, *Sara Teasdale Songs, op.72, unpubd*.

- 1957, *Carl Sandburg Songs*, op.73, unpubd.
- 1957, *James Joyce Songs*, op.74.
- 1957, *Hilaire Belloc Songs*, op.75.
- 1957, *Robert Frost Songs*, op.76, unpubd.
- 1957, *Emily Dickinson Songs*, op.77.
- 1970, *A Net of Fireflies (Jap., trans. H. Steward)*, song cycle, op.115.
- Orquesta e instrumental Solo.
- Tres o mas instrumentos:
- 1929, *Serenade no.1*, op.1, 10 maderas.
- 1929, *Str Qt no.1*, op.7.
- 1940, *Concertato*, op.12, piano quintet.
- 1941, *Serenade no.3*, op.17, violin, cello, piano.
- 1943, *Pastoral*, op.21, quinteto de maderas.
- 1944, *String Quartet no.2*, op.24.
- 1948, *King Lear*, op.35, quintet de maderas, timpani, piano.
- 1950, *Serenade no.6*, op.44, trombon, viola, cello,
- 1954, *Quinteto Piano*, op.66.
- 1959, *Cuarteto de cuerdas no.3*, op.81.
- 1968, *Parable II*, op.108, quinteto de metales.
- 1972, *Cuarteto de Cuerda no.4 (Parable X)*, op.122.
- 1981, *Parable XXIII*, op.150, violin, cello, piano.
- 1-2 instrumentos:
- 1940, *Suite*, op.9, violin, cello, unpubd.
- 1940, *Sonata*, op.10, violin.
- 1941, *Fantasy*, op.15, violin, piano, unpubd.
- 1945, *Vocalise*, op.27, cello, piano.
- 1945, *Serenade no.4*, op.28, violin, piano.
- 1952, *Sonata*, op.54, cello.
- 1956, *Little Recorder Book*, op.70.
- 1956, *Serenade no.9*, op.71, 2 grabado.
- 1957, *Serenade no.10*, op.79, fluta, harpa.
- 1960, *Infanta marina*, op.83, viola, piano.
- 1961, *Serenade no.12*, op.88, tuba.
- 1963, *Serenade no.13*, op.95, 2 clarinetes.
- 1965, *Masques*, op.99, violin, piano.
- 1965, *Parable [I]*, op.100, fluta.
- 1968, *Parable III*, op.109, oboe.
- 1969, *Parable IV*, op.110, fagot, 1969
- 1971, *Parable VII*, op.119, harpa.
- 1972, *Parable VIII*, op.120, corno francés.
- 1972, *Parable XI*, op.123, saxofon alto.
- 1973, *Parable XII*, op.125, piccolo.
- 1973, *Parable XIII*, op.126, clarinet.
- 1973, *Parable XIV*, op.127, trompeta.
- 1973, *Parable XV*, op.128, corno ingles.
- 1974, *Parable XVI*, op.130, viola.
- 1974, *Parable XVII*, op.131, contrabajo.
- 1975, *Parable XVIII*, op.133, trombone.
- 1978, *Parable XXI*, op.140, guitarra.
- 1981, *Parable XXII*, op.147, tuba.
- 1984, *Serenade no.14*, op.159, oboe.
- 1986, *Parable XXV*, op.164, 2 trumpetas.
- Piano:
- 1929, *Serenade no.2*, op.2.
- 1939, *Sonata no.1*, op.3.
- 1939, *Poems*, vols.1-2, opp.4-5.
- 1939, *Sonata no.2*, op.6.
- 1940, *Sonata*, op.13, 2 pianos.
- 1941, *Poems*, vol. 3, op.14.
- 1943, *Sonata no.3*, op.22.
- 1947, *Variations for an Album*, op.32.
- 1949, *Sonata no.4*, op.36.
- 1949, *Sonata no.5*, op.37.
- 1950, *Sonatina no.1*, op.38.
- 1950, *Sonata no.6*, op.39.
- 1950, *Sonata no.7*, op.40.
- 1950, *Sonata no.8*, op.41.
- 1950, *Sonatina no.2*, op.45.
- 1950, *Sonatina no.3*, op.47.
- 1952, *Serenade no.7*, op.55.
- 1952, *Concerto*, op.56, para cuatro manos.
- 1952, *Parades*, op.57.
- 1952, *Sonata no.9*, op.58.
- 1953, *Little Piano Book*, op.60.
- 1954, *Serenade no.8*, op.62, para cuatro

manos.

1954, *Sonatina no.4, op.63.*

1954, *Sonatina no.5, op.64.*

1954, *Sonatina no.6, op.65.*

1955, *Sonata no.10, op.67.*

1965, *Sonata no.11, op.101.*

1975, *Parable XIX, op.134.*

1978, *Little Mirror Book, op.139.*

1978, *Reflective Studies, op.138.*

1978, *4 Arabesques, op.141.*

1979, *3 Toccatinas, op.142.*

1979, *Mirror Etudes, op.143.*

1980, *Sonata no.12, op.145.*

1986, *Winter Solstice, op.165.*

Otros:

1940, *Sonatine, op.11, organ pedals.*

1951, *Harpsichord Sonata no.1, op.52.*

1960, *Organ Sonata, op.86.*

1962, *Shimah b'koli, op.89, organ.*

1966, *Drop, Drop Slow Tears, chorale prelude, op.104, organ.*

1969, *Parable V, op.112, carillon.*

1971, *Parable VI, op.117, organ.*

1974, *Do Not Go Gentle, op.132,*

organo.

1977, *Auden Variations, op.136, organo.*

1979, *Dryden Liturgical Suite, op.144, organo.*

1981, *Harpsichord Sonata no.2, op.146.*

1981, *Song of David, op.148, org.*

1981, *Harpsichord Sonata no.3, op.149.*

1982, *Harpsichord Sonata no.4, op.151.*

1982, *Harpsichord Sonata no.5, op.152.*

1982, *Parable XXIV, op.153,*

harpsichord.

1982, *Harpsichord Sonata no.6, op.154.*

1983, *Little Hpd Book, op.155.*

1983, *Harpsichord Sonata no.7, op.156.*

1984, *Harpsichord Sonata no.8, op.158.*

1984, *Serenade no.15, op.161,*
harpsichord.

1985, *Give Peace, O God, chorale prelude, op.162, organ.*

1985, *Harpsichord Sonata no.9, op.163.*

CAPÍTULO IV

A quick trip with lots the baggage para Trombón Bajo o Tuba y Audio, Inez S. McComas, 1977



Figura. Inez S. McComas, fotografía publicada en su página web oficial y fue retirada por actualización de la pagina en 2014¹³

¹³ Esta fotografía fue tomada de

<http://www.imcomposed.com>

Un viaje rápido con un montón de equipaje

En cualquier aeropuerto del mundo, en el metro, autobús, tren, taxi, e incluso en automóvil propio, el problema de viajar con un instrumento tan voluminoso como la tuba, provoca, como consecuencia, desarrollar un sin fin de técnicas para proteger nuestro instrumento, para llegar a nuestro destino y poder sobrevivir a todas las adversidades que se nos presentan. Familiares y amigos han sufrido las mortificaciones de una agotadora vida de instrumentistas incomprensidos, la consecuencia de convivir durante los viajes con nuestro hijo inanimado. Implícitamente nos hacemos acreedores de diversos apelativos por parte de los transeúntes que nos observan ¿Te estas mudando de casa?, ¿Dónde compraste esa mochilota? ¿Te vas de campamento? ¿Qué hiciste en tu otra vida, que en lugar de cargar tu cruz cargas tu tuba?

Pero no todo es tan malo, en muchas ocasiones, el estuche de nuestra tuba, puede ser útil como silla, mesa o hasta bolsa de dormir. Lo anteriormente mencionado son solo algunas de las cosas de todas las cosas que me vienen a la cabeza cuando escucho “A quick trip with lots of baggage”¹⁴ se traduce como; “Un viaje rápido con un montón de equipaje”, pieza de la compositora Inez S. MacComas y que se estrenó el 14 de Julio del 2104 durante la primera emisión del Festival de la Asociación Española De Tubas y Bombardinos (AETYB).

Es imprescindible en toda obra aportar parte de nuestra experiencia, esta en especial, nos dice, identifica a todos los tubistas. Sin embargo y de manera objetiva ¿Qué hay detrás de esta pieza? ¿Quién la compuso y como lo hizo? ¿Para que instrumento fue escrita? ¿Cómo es posible analizar una pieza con estas características contemporáneas? A continuación presento información básica que la compositora me otorgó en una

¹⁴ Obra encargada por Russ Zokaites, él mismo realizó el estreno mundial durante un Recital de su maestría en University of Cincinnati-College Conservatory of Music, 4 de Mayo del 2010.

entrevista, y así, entender de forma amplia una pieza que me parece bastante divertida para la tuba.

Sobre su vida

Inez S. Mac Comas, nació en Calgary, Alberta (Canadá) de padres inmigrantes y hermanos holandeses. Criada en una familia creyente de Cristo como su Salvador (Juan 3), conversión que llevó a cabo alrededor de sus nueve años. A la edad de seis años se muda con su familia a LaBelle; un pueblo muy pequeño en el suroeste de Florida. Cuando cursaba el nivel educativo “High school” conoció al Dr. Jeff Moore, director de la banda de la escuela, él fue el impulso que la motivó a continuar sus estudios musicales

Cuando Inez S. MacComas ingresó a la carrera de saxofón, en la Florida Southern College no existía programa de composición. Mientras cursaba el primer año, la escuela contrato a un profesor de composición e hizo una invitación abierta al alumnado que cursaban las diversas carreras de música a unirse al nuevo programa; McComas decidió intentarlo, a lo que refiere:

“Me decidí a probar y después de la segunda lección comenzó mi viaje. No fue un camino fácil. Me parecía un arduo trabajo plasmar la música que había en mi cabeza, debido a mi falta de habilidad y experiencia en la escritura musical. Afortunadamente el Dr. Scott McAllister, mi primer maestro, fue muy paciente y me ayudó a no conformarme con algo más fácil, pero a esforzarme por aprender a escribir lo que estaba escuchando”

Realizó la maestría y doctorado en composición en la University of Michigan y en la University of Cincinnati College-Conservatory of Music, respectivamente.

Sobre su música

Para McComas, la capacidad de componer es un regalo de Dios, su relación con Él es imprescindible para su proceso de escritura, a cambio, ella trabaja duro para perfeccionar ese regalo y de esta manera conseguir los resultados que le permiten honrarlo. Los aspectos que maneja en su método de trabajo se centran en reunir información sobre los deseos de duración, contenido, técnicas, del artista que le comisiona el trabajo. Hace un registro de rango mediante grabaciones previamente estudiadas que le son proporcionadas por el artista, este es un punto importante para ella, ya que a menudo los registros de rango difieren mucho de los establecidos en los métodos de orquestación, una vez que tiene estos materiales básicos, comienza a soñar despierta con una historia conforme la cual hace una elección de archivos de grabaciones sonoras y reza, reza mucho para que le sea enviada una idea, al recibirla, comienza el meticuloso proceso de la composición hasta su conclusión buscando obtener un equilibrio de estructura y color.

McComas considera la arquitectura como una de sus principales influencias no musicales, ella menciona “me gusta pensar como el marco de un edificio no se ve pero es su columna vertebral y teniendo un marco fuerte, es realmente posible crear cualquier cosa.” También relaciona el diseño y la decoración de interiores con una composición de la obra musical, pues ambos, hacen uso del espacio, color, estratificación y repetición de patrones. En cuanto a su filosofía musical, simplemente piensa que cuando algo suena bien quiere decir que es bueno.

McComas atribuye a varias influencias y experiencias que durante su vida la han hecho crecer y ampliar su actual estilo musical. Un ejemplo claro es su exposición como saxofonista a un mayor número de música, sobre todo en el jazz. Ella enfatiza que el proceso de la improvisación es muy similar al de la composición, “escuchas lo que está en tu cabeza y tratas de expresarlo lo mejor posible”. McComas es gran admiradora de la música de Philip Glass. Añade que durante el estudio de su obra ha descubierto que es

mucho más adecuado escuchar una interpretación de su música en vivo, ya que para ella la atmósfera creada no se traduce en los altavoces “su uso de la repetición y la alteración ligera ha influido de manera significativa en música mi música”

Acerca de “A quick trip with lots of baggage”

A quick trip with lots of baggage fue compuesta por encargo del trombonista bajo, Russ Zokaites. McComas comparte;

“ Yo sabía que quería un trabajo de cinco minutos para trombón bajo y sonidos grabados, y desde allí comencé una lluvia de ideas. El resultado fue el siguiente:

- 1) Golpeteo en las canciones
- 2) El clic de las maletas (personalmente me gusta las maletas, especialmente las que son un poco antiguas, aquellas que son maletas rígidas y se pueden apilar).
- 3) California (pensando en las descripciones que mis padres me compartieron de su reciente viaje en aquel entonces).
- 4) El equipaje motivo recurrente B-A-G-G-A-G-E”

The image shows a musical score for the piece "A quick trip with lots of baggage". It consists of four staves: B. Trb. (Bass Trombone), Per. (Percussion), Pno. (Piano), and E. (Electric Bass). The score begins at measure 10, indicated by a circled '10' above the B. Trb. staff. The B. Trb. part features a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The Per. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part has a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. The E. part is empty.

Figura I. El motivo B-A-G-G-A-G-E lo presenta el piano en el compas no.13 que le es concedido al solista en el compas no. 36

Mc Comas destaca que inicialmente, el desglose del instrumento en donde se marca la segunda tercera parte de la pieza, era originalmente un espacio para permitirle al músico improvisar y comenta que no le pareció satisfactorio el resultado, por lo que el Solo ahora se encuentra escrito. “Este es un ejemplo de que una pieza permite cambiar una porción de la misma si no funciona”.

The image shows a musical score for bassoon, measures 124 through 147. The score is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. Measure 124 starts with a rest, followed by a series of notes with a crescendo (cresc.) and fortissimo (ff) dynamic. A performance instruction box says "California, lot of hills." and another says "Begin short fall after the man finishes speaking." Measure 129 has a fortissimo (ff) dynamic and includes sound effect notations: "Beep, beep", "Clasp", "short slide", "sizzl", and "Trolley bell long". Measure 136 has a piano (p) dynamic and includes "Trolley tracks". Measure 143 has a fortissimo (ff) dynamic and includes "Clasp" and "Luggage roll begins." Measure 147 has a piano (p) dynamic and includes "slide above and below the note following the line (seasick)" and "Cha-ching (on beat 2)". The score ends with a double bar line and a fermata.

Figura II. Del compas 127-150 se encuentra la cadencia sugerida. La compositora menciona que inicialmente era un espacio libre de improvisación, ahora en la partitura se destaca una leyenda que dice “En esta sección, las barras de compas han sido desvanecidas para indicar que el momento exacto no es necesario. Es aceptable hacer el Solo con medidas de 151/152 sólo para llevar un cierre sólido. Siéntase libres de crear su propia cadencia, siempre y cuando se mantenga el impulso del Solo sugerido.

El significado detrás de la obra McComas lo describe como un viaje alegre en donde la relación músico/audio simplemente crea las vivencias de éste, permitiendo que quien lo escuche, pueda escapar, aunque sea por un momento. “Me ha parecido muy interesante que otros han leído mucho más profundamente en el significado detrás de la obra, y no estoy diciendo que los significados sean imprecisos. Es muy parecido a la

poesía, una vez que se ha escrito se añade a la experiencia del lector u oyente y conforme a ella, el significado del poema se adapta. Es una característica hermosa del arte”.

McComas presume que una cualidad importante de esta obra es la duración, puesto que permite escuchar música electrónica en una dosis fácil de digerir. Desde su estreno mundial, el 4 de Mayo del 2010, “A quick trip with lots of baggage” siendo una joven composición, contempla una numerosa lista de presentaciones en reconocidos Festivales y Universidades de música en Estados Unidos y Europa, en este sentido la compositora expresa su contento, afirmando que el deseo de todo compositor es ver la realización y el buen resultado de su creación.

Conclusiones

La nula movilidad del tiempo en esta obra, lleva al instrumentista a tener que apegarse de principio a fin al inherente pulso marcado por un piano sugerido modificado electrónicamente; aunque en la cadencia hay un marcado silencio que da cierta libertad al intérprete, este, tiene que apegarse a un temporalidad que es interrumpida de nueva forma por una pulsación. Personalmente considero que es una pieza con las cualidades para tener un primer acercamiento a la música electroacústica, ya que se desarrolla en una rítmica sencilla (esta formada por dieciseisavos y cuartos), a excepción del frullato los glisandos las técnicas extendidas demandas son nulas y los lugares para las respiraciones son cómodos y de larga duración.

Catálogo

1996, *You're Nailed*, para Percussion y Monólogo.

1996, *Bedekte Toespeling*, para Piano

1997, *Who's That*, para saxofón soprano, Piano y Percussion.

1998, *Veshqua*, para saxofón Tenor y Piano.

1999, *The Glitch in the System*, para Clarinet, Saxofón Tenor y Trombon.

1999, *The Mammal's Wall*, para Soprano y Piano.

1999, *Maps* (revizado 2008) para Cuarteto de Maderas.

2000, *Foolish Seasons*, Mezzo Soprano y Piano

2000, *An Overcrowded Mind I Waste*, para Trompeta, Contrabajo, Piano, Video y Grabación Sonora.

2001, *Excuse Packets*, Grabación Sonora.

2002, *Wake*, para Flauta, Oboe, Clarinet, Soprano, Saxofón, Fagot, Piano, Orquesta.

2002, *Fish Bowl*, para Cuarteto de Saxofones,

2002, *Blink*, para Grabación Sonora.

2002, *Rueha*, para Grabación Sonora.

2004, *Bonhomous*, para Banda Sinfónica de Escuela Secundaria/Preparatoria.

2005, *Cards*, para tenor y piano

2005, *Dead Buildings* (2002 - 2005), para Trombone, Video y Sonido.

2006, *Confluence*, para Grabación Sonora.

2007, *All that is left...* para Grabación Sonora.

2007, *Molensteen*, para Banda de Alientos.

2008, *Shipping* (2007 - 2008), para Bailarines, Tuba, Piano, Tenor, Saxofón Alto, Contrabajo y Grabación Sonora.

2009, *I Lost My Life in Long Term Parking*, para Piccolo, Flauta, Clarinete, Fagot, 2 Fliscornos, Tuba, Viola, Cello, Percusion y Video.

2010, *Chop, Chop (Julie's Story)*, para Grabación Sonora.

2010. *A quick trip with lots of baggage*, para Trombón Bajo y Grabación Sonora.

2010, *The elephant*, para Xilófono, contrabajo, Piano y Bailarín.

2011, *Descending into Light*, para Trombón y Saxofón Alto.

2012, *I'm Stuck in a Box*, para Mezzo-Soprano, Flauta, Clarinete Bajo, Violin y Cello

2013, *Spinner*, para Cuarteto de Trombones y Grabación Sonora.

2013, *The Middle Pigeons*, Trombón, Tuba y Grabación Sonora.

2014, *American Muscle*, Trombón Bajo y Grabación Sonora.

2014, *Don't Snap Your Cat*, para Tuba y Grabación Sonora.

Conclusiones generales

La reciente modernización de la tuba, a quienes nos dedicamos a este instrumento, nos ha regalado una serie de ventajas que es menester desarrollar. De estas un factor importante es lo que tengamos a la mano, esto desemboca en una decisión de utilizar tuba bajo o tuba contrabajo, que en este caso por ser un recital a solo, la tuba en Fa (baja) viene bien por ser solista. En conjunto, las piezas que nacieron el siglo pasado, conforman un recital que representan obras canónicas, como Hindemith o Williams, que es forzoso conocer dado a la insistencia con las que son demandadas en distintos contextos.

La mayoría de los detalles técnicos están concebidos para la tuba en Fa, si bien es la más usual en la mayor parte del mundo (los maestros y solistas más sobresalientes, la usan y promueven su uso) como solista. La tuba en Fa comienza a ser cultivada en México siendo éste uno de los primeros trabajos de titulación con este instrumento. Sea este trabajo un precedente para la comunidad de la tuba en este país, para cultivar el uso de las distintas tubas, con todas sus posibilidades técnicas, sea un ladrillo en la construcción de instrumentistas más preparados al resolver algunas dudas con respecto a las obras no investigadas antes y sea este trabajo un trozo de historia, abierta a futuras anexiones y reinterpretaciones.

Referencias Bibliográficas

- Baines A. *Brass Instruments: Their history an developments*, Dover Publications, 1936.
- Eco U. *Como se hace una tesis*. Gedisa Editorial, Barcelona, 2006.
- Grout D. *Historia de la música Occidental*. Alianza música, España 2006.
- Gombrich E. *La historia del arte*. China, 2007.
- Hindemith P. *Sonata para Tuba y Piano*. Schott Musik International, Mainz, 1957.
Reimpreso 1985.
- Mc Comas I.S. *A quick trip with lots of baggage, for Bass trombone and Recorded Sound*. Inez S. deDeugh-McComas (ASCAP). 2010.
- Morgan R. *La música del siglo XX*. Akal música, España. 1999.
- Persichetti V. *Serenade No.12 Op.88, para Tuba Solo*. Ekal-Vogel, Inc. King of Prussia, PA. 1963.
- Philips H. and Winkle, W. *History of the tuba an related instruments*.
- Randal. *Diccionario Harvard de música*. Alianza música, España. 2010.
- Trancherfort F. *Guía de la música de cámara*. Alianza Editorial, Madrid 2010.
- Pla LL. *Guia analítica de formas musicales para estudiantes*. Real Musical, 1982.
- Williams R.V. *Concerto for Bass Tuba and Orquesta*. Oxfor University Press. 1955.
- Williams R.V. *Concerto in F Minor for Bass Tuba and Orchestra*. Editado por Roger Bobo. MP Music Productions. 2007.

Referencias Discográficas

Serenade No. 12 para Tuba Sola

- David Zerkel (Tuba). American Music For Tuba: Something Old, Something New. MARK RECORDS 2011

Sonata para Tuba y piano, Hindemith Paul

- Roger Bobo (Tuba) Ralph Grierson (Piano). *Roger Bobo and Tuba Play Galliard, Barat, Kraft, Hindemith, Wilder With Ralph Grierson*. CRYSTAL RECORDS 1969
- Michael Lind (Tuba) Steven Harols (Tuba). *Hindemith:Chamber Music*. BIS 1993
- Øystein Baadsvik (Tuba) Jacob G. (Pianista). *DANZAS*. NAXOS 2006
- Jeff Funderburk (Tuba) Ivan Navratova (Pianista). *Journeys*. MARK RECORDS 2011
- Sam Pilafian (Tuba) David Korevaar (Pianista). *The 5 Sonatas For Brass and Piano*. KLEOS CLASSICS 2009
- Fabien Wallerand (Tuba) Mareva Becu (Pianista). *The Art Of The Tuba*. BENOIT D'HAU 2011

Concierto en F Menor para Tuba y Orquesta, Williams Vaughan

- Philip Catelinet (Tuba) Sir John Barbirolli (Director) (London Symphony Orchestra)
EMI RECORDS 1954 (En CD EMI RECORDS 1998)
- Arnold Jacobs (Tuba) Daniel Barenboim (Director) (Chicago Symphony)
DEUTSCHE GRAMMOPHON 1977 (En CD 2007)
- John Fletcher (Tuba) André Previn (Director) (London Symphony Orchestra)
RCA 1990
- Patrick Harrild (Tuba) Bryden Thomson (Director) (London Symphony Orchestra,
CHANDOS 1991
- Michael Lind (Tuba) Leif Segerstam (Director) (Stockholm Radio Symphony Orchestra)
CAPRICE. 1995
- James Gourlay (Tuba) Gavin Sutherland (Director) (Royal Ballet Sinfonia)

NAXOS 2006

- Walter Hilgers (Tuba) Michael Luig (Director) (Frankfurt Brandenburg State Orchestra)

GENUIN 2006

- Øystein Baadsvik (Tuba) Anne Manson (Directora) (Singapore Symphony Orchestra) BIS 2008

Anexo