

**FUNDAMENTOS TÉCNICOS COMO APOYO A LA INTERPRETACIÓN DE LA
SUITE PARA TUBA DEL COMPOSITOR DON HADDAD.**

Autor:

BRAYAN CAMILO AMAYA BARRERA

Director:

Dr. PEDRO ALBERTO CONTRERAS S.

Codirector:

Mg. KAROL MARTÍNEZ CONTRERAS

**UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE ARTES
PROGRAMA DE MÚSICA**

Pamplona, 10 de diciembre de 2021.

FUNDAMENTOS TÉCNICOS COMO APOYO A LA INTERPRETACIÓN DE LA SUITE
PARA TUBA DEL COMPOSITOR DON HADDAD.

Ensayo monográfico presentado como requisito para optar por el título de Maestro en Música

Autor

BRAYAN CAMILO AMAYA BARRERA

Director:

Dr. PEDRO ALBERTO CONTRERAS S.

Codirector:

Mg. KAROL MARTÍNEZ CONTRERAS

UNIVERSIDAD DE PAMPLONA
DEPARTAMENTO DE ARTES
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA DE MÚSICA

Pamplona, 10 de diciembre de 2021.

Agradecimientos

A mi madre Luz Esperanza por ser el pilar más importante, por su amor y motivación para ser un buen profesional, a mi hermana Juliet por todo el apoyo durante este tan largo tiempo de perseguir mis sueños, a mis hermanas Linda y Laura por sus consejos y darme la mano en los momentos difíciles, a mi preciosa María Paula por su consejo sincero y estar ahí siempre. A los maestros Robinson Giraldo, Adrián Rincón, y Jairo David Antolínez por ofrecer su conocimiento y haberme formado, a la Maestra Karen Arango por tantas experiencias pedagógicas tan amenas y significativas, a mi asesores de trabajo de grado el Maestro Pedro Contreras y Karol Martínez por confiar en mis capacidades y brindarme su apoyo, a la Maestra Iryna Sachli por sacar de su tiempo para guiarme y aclarar mis dudas, a mis amigos Yober Gámez, Cesar Rico, José Yesid Suarez, Luis Carlos Reyes, por siempre estar cuando he necesitado de ellos. Por último, y no menos importante a todas las personas con gran componente humano que me brindaron su conocimiento y ayuda de manera desinteresada en los momentos difíciles en mi largo paso por la Universidad.

Resumen

El objetivo del escrito es presentar el análisis de los fundamentos técnicos como apoyo a la interpretación de la suite para tuba del compositor Don Haddad. Es importante resaltar, se evidenció que la producción, publicación y material de estudio con fines académicos para la tuba y de trabajos musicológicos e investigativos resultan ser de poco auge y de difícil acceso en nuestro contexto musical, por tanto, se consideró pertinente hacer un aporte de fundamentos técnicos como apoyo a la interpretación de la Suite para Tuba. Esta iniciativa se acoge a las nuevas tendencias musicológicas de investigación y documentación, buscando así que este ensayo contribuya en el ámbito académico tanto a estudiantes como intérpretes en el contexto regional, nacional e internacional que realicen el estudio de la tuba y de esta obra en particular, proporcionando de esta manera recursos técnicos y conceptuales que permitan mejorar la comprensión e interpretación de la suite.

Palabras clave: Don Haddad, Suite para tuba, análisis, interpretación.

Abstract

The objective of the writing is to present the analysis of the technical foundations as support for the interpretation of the suite for tuba by the composer Don Haddad. It is important to highlight that it was evidenced that the production, publication and study material for academic purposes for the tuba and musicological and research works turn out to be of little boom and difficult to access in our musical context, it was considered pertinent to make a contribution of technical foundations such as support for the interpretation of the Suite for Tuba. This initiative embraces the new musicological research and documentation trends, thus seeking that this essay contributes in the academic field to both students and interpreters in the regional, national and international context who carry out the study of the tuba and this work in particular. , thus providing technical and conceptual resources that allow to improve the understanding and interpretation of the suite.

Keywords: Don Haddad, Suite for tuba, analysis, interpretation.

Índice

Agradecimientos.....	4
Resumen.....	5
Abstract.....	5
Índice.....	6
Índice de Tablas	8
Tabla de Ilustraciones.....	9
Introducción	12
Contexto de la Obra y su Compositor	14
Análisis Morfosintáctico de la Suite para Tuba de Don Haddad	17
<i>Allegro Maestoso.....</i>	<i>18</i>
<i>Andante Espressivo.....</i>	<i>26</i>
<i>Allegro con Brío.....</i>	<i>30</i>
<i>Identificación de Fundamentos Técnicos</i>	<i>35</i>

<i>Respiración</i>	36
<i>Articulación</i>	40
<i>Flexibilidad</i>	44
<i>Interpretación</i>	46
Conclusiones	49
Bibliografía	51
Anexos	53
Vita	86

Índice de Tablas

Tabla 1: Estructura de la forma del Allegro Maestoso.....	20
Tabla 2: Estructura de la forma del Andante Espressivo.....	26
Tabla 3: Estructura de la forma del Allegro con Brío.....	31

Tabla de Ilustraciones

Ilustración 1: Registro requerido para la tuba en el Allegro Maestoso.....	20
Ilustración 2: Diseño melódico en Do eólico.....	20
Ilustración 3: Diseño melódico en Re eólico.	20
Ilustración 4: Arpeggios de coloratura.....	21
Ilustración 5: Líneas de contrapunto e inversión del tema de B y quintas paralelas.	22
Ilustración 6: Disposiciones cuartales y ostinato rítmico	22
Ilustración 7: Primer diseño empleando las notas do, re, sol, la.....	23
Ilustración 9: Diseño melódico empleando las notas do, re, sol.	23
Ilustración 10: Variación rítmica del motivo.	23
Ilustración 11: Registro de la tuba requerido para el Andante Expresivo	27
Ilustración 12: Melodía con diseño clásico.....	27
Ilustración 13: Imitación	28
Ilustración 14: Pregunta – Respuesta.....	28
Ilustración 15:Textura Modal	29
Ilustración 16: Registro de la tuba requerido para el Allegro con Brio.	31
Ilustración 17: Contraste entre el legato la tuba y el estilo rítmico del piano.....	31
Ilustración 18: Amalgama.....	33
Ilustración 19: Disposiciones Cuartales – Quintas paralelas.	33
Ilustración 20: Enlaces Jazz, y progresión II-V-I	33
Ilustración 21:Pedal presente en la Coda.	34
Ilustración 22: Idea Melódica de A.....	34
Ilustración 23: Idea melódica de B.	34

Ilustración 24:Material Motivico de la cadenza en la coda	35
Ilustración 25: Utilización del material motivico de la Cadenza	35

Tabla de Anexos

Anexo A. Partitura de la Suite para Tuba.	53
Anexo B. Ejercicios 1, 10 y 11a del Breathing Book de David Vining.	72
Anexo C. Ejercicios 6, 10, 11 The Breathing Gym Book, S.Pilafian y P. Sheridan.	75
Anexo D. Ejercicios del 11 al 15 de Complete Method for Tuba de J. B. Arban.....	78
Anexo E. Ejercicio 9 del método Ejercicios Diarios para Tuba W. Hilgers,.....	79
Anexo F. Ejercicios de la página 54 del Mastering the Tuba de Roger Bobo.....	80
Anexo G. Ejercicios 27 al 44 de Technical Studies de H.L Clarke, y C. Gordon.	81
Anexo H. Ejercicios 6 ^a y el 10b del libro Conceptos Básicos de Ben Van Dijk.	83
Anexo I. Marco Bordogni, Bel Canto 43 Estudios para Tuba, ejercicio 13.	85

Introducción

En el marco del estudio de la Suite para Tuba del compositor Don Haddad; obra que hace parte del repertorio de formación académica en universidades o conservatorios en todo el mundo, y que se interpretará dentro del recital de grado, se evidenció una problemática en la documentación y referentes teóricos que resultan incipientes. Al respecto se realizó un proceso de análisis de la obra con el fin de exponer los fundamentos técnicos para la interpretación de la suite mencionada.

En primera instancia, la búsqueda evidenció la carencia de algunos datos de la obra, es decir, se desconoce la fecha de estreno e información de quien la interpretó por primera vez. A favor encontramos en el inicio del score, una breve descripción de la obra y recomendaciones de ensayo que en lo posible pueden ser de sugerencias de la editorial que la publicó, y que así mismo algunas articulaciones o expresiones en la partitura pueden ser sugerencias de edición e imprenta como sucede con muchos conciertos famosos, que en el caso del repertorio para tuba sucede en la obra icono, el Concierto para Tuba Bajo y Orquesta del inglés Ralph Vaughan Williams, en donde las articulaciones propuestas por el compositor eran muy diferentes a las de la obra publicada, cambiando por mucho el sentido interpretativo original.

En segunda instancia se conocía poco de la vida y obra del compositor, de tal manera que es complejo categorizar su estilo compositivo y el de la obra. Por esto, fue importante escudriñar un poco más sobre algunos aspectos y datos bibliográficos a manera documental que permitió encaminar el análisis de una forma más acertada en su realización y posteriores conclusiones, de lo contrario bastaría solo con clasificar esta obra como un clásico contemporáneo, refiriéndose a la palabra clásico como parte del repertorio académico, de uso vigente dentro del estudio y repertorio del instrumento y contemporáneo que hace parte de un periodo musical actual o

cercano.

En tercera instancia, fue importante el análisis morfosintáctico que nos permitiera examinar y comprender la pieza musical, un trabajo que no solo aportó a la comprensión, sino que permitió el diseño o las recomendaciones de elementos y pautas tanto técnicas como conceptuales al servicio de la construcción fundamentada de la interpretación de la Suite para Tuba de Donald Haddad, a través de la identificación de tendencias melódicas, armónicas, estructurales, algunos aspectos estilísticos y técnicas compositivas empleadas.

En cuarta instancia, normalmente los recitales de tuba se hacen con el uso de una tuba bajo afinada en Fa, o Mib si las necesidades del interprete así lo requieren. Lo que nos lleva a mencionar que el instrumento a disposición para el montaje y presentación del recital propuesto fue con una tuba en Sib, lo que resulta ser un desafío técnico. ya que es una tuba contrabajo que por sus características de construcción presenta varias limitantes para asumir un rol de solista, por lo tanto, aparte de la Suite para Tuba del compositor Don Haddad, se escogió un repertorio que se ajustara a mis capacidades técnicas y las posibilidades que ofrece la tuba en Sib, además de aprovechar la riqueza tímbrica del instrumento al ofrecer una paleta amplia de colores que puede ser aprovechada en la interpretación, dando como resultado la escogencia de obras originalmente escritas para tuba como lo son: Tubagalante del compositor español Miguel Brotóns, Romance de David Uber y la Suite Colombiana para Tuba de Manuel Fernando Álzate Quintero.

Para solventar la problemática expuesta, este ensayo pretende aportar algunos fundamentos técnicos como apoyo a la interpretación de la Suite para Tuba del compositor Don Haddad, todo esto comprendido en tres capítulos. El primero, dedicado a la contextualización de la obra y algunos aspectos importantes de la vida del compositor, el segundo abarca el análisis

morfosintáctico de la obra que proporciona una comprensión de los componentes o elementos musicales que la conforman, y a la identificación de los aspectos básicos requeridos para su interpretación y el tercero dedicado a las conclusiones finales.

Contexto de la Obra y su Compositor

El indagar o conocer sobre el compositor y así mismo el contexto de la obra, hace parte del estudio propicio de cualquier pieza musical, dado que nos permite reconocer y hacer de manera consciente el estudio y abordaje de los elementos musicales empleados para escribir la pieza musical en cuestión. De esta forma es propicio citar a Cárdenas Soler (2020).

El análisis de las piezas musicales se vuelve fundamental para realizar un acercamiento contextualizado que muestre la pertinencia y forma más cercana a la realidad del compositor de la obra, además se ha de mencionar que esto no significa, bajo ninguna circunstancia, demeritar la idoneidad de un intérprete a partir de su experiencia, sino que la experiencia debe dar cuenta del conocimiento contextualizado del autor y de la época o estilo compositivo que marca una estética particular. (pág. 82).

Hay que aclarar que este documento no pretende en ningún momento ser de carácter biográfico, pero si se considera oportuno realizar una breve exposición de algunos aspectos de la vida y obra del compositor, así como una mención del contexto en el que este se desarrolló. También es de suma importancia resaltar que muchos de los datos biográficos encontrados disienten un poco entre sí, pero esta información ha sido verificada con algunas anotaciones presentes en el score de la obra, que ha sido adquirida por compra directa en una de las páginas web autorizadas para su comercialización.

Entrando en materia Donald (Don) Wayne Haddad es un compositor, cornista y educador estadounidense, nacido el 11 de enero de 1935 en Marietta, Ohio. Después de graduarse de Marietta High School, Haddad asistió a la Universidad de Ohio, donde recibió su Licenciatura y Maestría en Bellas Artes, graduándose como Cum laude con honores en composición. Escribió Introducción y Danza para coro de metales y percusión mientras estuvo allí. Fue estudiante de doctorado en la Universidad de Colorado y se desempeñó como profesor invitado en corno, además realizó estudios profesionales en el Festival de Música de Aspen y en el Instituto Chautauqua, estudiando con los afamados cornistas James Chambers y Forrest Standley. (The Wind Repertory Project, 2021).

Es importante mencionar que, durante su carrera docente, Haddad se desempeñó en varias facultades, incluida la Universidad de Kentucky y la Academia de Artes Interlochen, también enseñó en Rocky Ridge, Red Fox y National Music Camps durante las sesiones de verano. Entre los aspectos más destacados de su carrera como interprete se encuentran una aparición en NBC Today Show con Hugh Downs, además tocó en solitario con la Sinfónica de Amarillo, la Sinfónica de Denver, el conjunto de Eastman Wind y la Sinfónica de Escandinavia, Towne Hall Recital en la ciudad de Nueva York, una gira con Henry Mancini Orchestra y apariciones como solista y clínico de CG Conn. (The Wind Repertory Project, 2021).

Después de enseñar en WTSU, Haddad fue a la Universidad de Kentucky. Mientras estuvo allí, se convirtió en adventista del séptimo día. Aunque estaba programado para recibir la tenencia, descubrió que las expectativas de desempeño del fin de semana y la observancia del sábado no podían conciliarse y finalmente se fue. Se desempeñó brevemente como presidente del programa de música en Southwestern Adventist University. (McClure-Schafer-Lankford, 2017).

Estudió composición con Karl Ahrendt y Ernst von Dohnanyi, que había sido alumno de

Johannes Brahms. Según los registros de interpretación de ASCAP, su música, que es publicada por cuatro editoriales importantes, se interpreta con frecuencia en todo el mundo. Haddad tiene 38 publicaciones para solistas, conjuntos y bandas de conciertos, 11 grabaciones de sus composiciones y numerosas obras inéditas para banda, orquesta, coro y conjuntos de cámara en su haber. También fue miembro de la Sociedad Estadounidense de Compositores, Autores y Editores, recibió 36 premios ASCAP Serious Music Awards. Después de su retiro siguió escribiendo trabajos por encargo para varios conjuntos de escuelas secundarias, colegios y universidades. Vivía en Marietta, Ohio, cuando murió el 19 de mayo de 2017, a los 83 años. Le sobrevivieron tres hijos, Robert Lupton, Ronald Lupton y Richard; su hermano Arthur y varios sobrinos. (McClure-Schafer-Lankford, 2017).

En cuanto a la Suite para Tuba, la anotación en la partitura completa (véase anexo A) menciona lo siguiente: La Suite para tuba fue concebida y escrita como una pieza para mostrar la flexibilidad, la sonoridad y la capacidad artística del instrumento, así como para desafiar la capacidad técnica del intérprete. En los diferentes estados de ánimo de los tres movimientos, el tubista tiene la oportunidad de expresar sus sentimientos estéticos. Siendo las marcas de movimiento tres, Allegro maestoso, Andante espressivo y Allegro con Brío. Estas representan los estados de ánimo que estaba tratando de capturar. (Haddad, 1966, pág. 2).

Esta obra fue compuesta en 1966 y está escrita originalmente para tuba en Do, como producto de la larga tradición académica en el uso de la tuba Do en los Estados Unidos, lo que significa también, un reto para la interpretación de esta suite en una tuba en Sib, ya que la tuba en Do, asumiendo una posición como intérprete resulta por decirlo de alguna manera una tuba bajo en Fa aumentada en cuanto sonido y dimensiones. También hay que resaltarle al lector novato en el instrumento o aquel que no conoce al respecto del tema, que la tuba en Do tiene el

tudel casi la mitad de largo que una tuba contrabajo en Sib, cambiando así un poco su color en el timbre, reduciendo el tiempo en que el aire recorre el instrumento por completo, generando un ataque más efectivo, más compacto en cuanto al registro medio hablamos. Además, este tipo de tubas gastan una cantidad mucho menor de aire que optiman los recursos del instrumentista a nivel técnico. En otras palabras, tocar e interpretar un repertorio solista es mucho más sencillo en tuba contrabajo en Do que en una tuba en Sib.

Análisis Morfosintáctico de la Suite para Tuba de Don Haddad

Para hacer apertura a este capítulo es importante citar a Grebe Vicuña (1991).

El análisis musical es una ideofactura creada por los músicos que lo han puesto en práctica principalmente para conocer la estructura y estilo de un fenómeno musical con lo cual cualquiera que sea la estrategia utilizada, la técnica analítico-musical existe en función de la óptica y decisiones del analista profesional que lo asume (sea este músico intérprete, musicólogo, etnomusicólogo, compositor o crítico musical), y de las características del fenómeno musical al cual se aplica. Es, por tanto, un producto de la interacción entre el analista y el fenómeno musical en sí, mediatizado tanto por la cultura y formación académica del analista como también por el contexto sociocultural, histórico y estético del fenómeno musical en estudio. En consecuencia, el resultado del análisis musical variará de acuerdo a la formación interdisciplinaria o exclusivamente musical del analista. (pág. 11).

La Suite para Tuba de Don Haddad, como su nombre lo dice es una suite y data de la segunda mitad del siglo XX. Por tanto, es una suite moderna, es decir, que reúne varias piezas que son distintas entre sí, bastante diferente a la suite antigua que determinaba cierta estructura,

estilo, de una forma muy canónica. ‘‘Las características de la suite moderna es que con relación al desarrollo temático es libre, y solo conserva el significado original del vocablo francés comprendido como serie de piezas que forman un todo’’. (Zamacois, 1960, pág. 165).

También, se evidencia que hay las relaciones con la sonata barroca o preclásica. El término sonata implica un ciclo de dos o más movimientos de distinto carácter, que suelen ser contrastantes, en los cuales los movimientos primero y último están en tempo rápido y los movimientos intermedios caen generalmente dentro de dos tipos, lentos y moderadamente rápidos. (Schoenberg, 2000, pág. 241). Si observamos la estructura se nos presenta Allegro Maestoso – Andante espressivo – Allegro con brío, en otras palabras, rápido – lento – rápido, dando así por hecho una relación de mezclas entre los ciclos estructurales de la forma.

Allegro Maestoso

El primer movimiento lleva por nombre Allegro Maestoso y se presenta con un carácter heroico y triunfal. Esta sección hace uso de la forma ternaria simple. Con respecto a este tipo de estructura Schoenberg menciona que una abrumadora proporción de las formas musicales está compuesta estructuralmente por tres partes, de las cuales la tercera parte es a veces una repetición exacta (recapitulación) de la primera, pero otras es una repetición más o menos modificada y la segunda parte se organiza como un contraste. (Schoenberg, 2000, pág. 143). La estructura de la forma ternaria simple se evidencia en la siguiente tabla.

Tabla 1*Estructura de la Forma del Allegro Maestoso*

Secciones		I			II			III				
Macroestructura	Intro ^a	A	A1	A1	B	B1	Puente	Intro	A2	A3	Coda	
Microestructura		<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>b</i>	<i>b1</i>	<i>b2</i>		<i>a3</i>	<i>a4</i>	<i>a5</i>	
Compases	1	2-9	9-15	16-25	25-32	32-33	34-41	41-49	50-51	53-60	61-70	70-80
Modos	C dórico.	C dórico eólico	C jónico eólico	C dórico eólico	C dórico eólico	C dórico frigio-dórico	C dórico eólico	C eólico				C eólico
Formas		Periodo	Periodo	Periodo	Periodo			Periodo				

Fuente: Elaboración propia.

Por otro lado, el registro empleado por el compositor para la tuba va desde Do2 hasta Do4. La melodía por su parte tiene una organización y utilización compuesta por la implementación de escalas modales. Con respecto a esto Herrera (1995) menciona lo siguiente:

Toda música diatónica a una determinada escala se puede considerar como modal, aunque por este término normalmente se entienda un tipo de música basada en los modos antiguos, cuyo origen está en los llamados modos griegos. Los modos griegos fueron adaptados a la música de culto de la iglesia católica, música gregoriana, en la época medieval, y recibieron distintas denominaciones según la época o tratado.

Los modos griegos están basados en dos tetracordos iguales con los que se construyen tres escalas o modos principales y en seis modos derivados de estos, utilizando el tetracordo inferior como superior o el superior como inferior para formar una nueva escala. (pág. 159).

Es importante resaltar que estos modos en la época del canto gregoriano varían a los actuales, en cuanto a la aplicación y utilización. En cuanto al análisis el uso de estos modos mantiene una organización melódica constante. Para la sección A se presenta en modo dórico, eólico en dos centros tonales do y re, y modos como mixolidio y jónico de manera transitoria. En cuanto a lo melódico el motivo significativo o generador es de cuarta justa descendente, seguido de un intervalo de quinta justa ascendente que mantiene una relación de intervalos de segundas mayores y menores que permite observar una organización heterogénea de la interválica. En el final culmina con un intervalo de quinta justa y una nota larga que le concede reposo a cada frase.



Ilustración 1: Registro requerido para la tuba en el Allegro Maestoso.

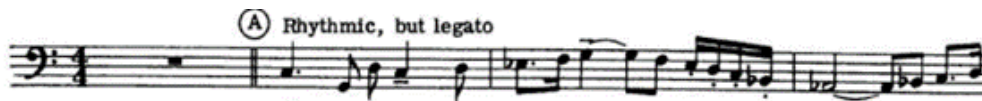


Ilustración 2: Diseño melódico en Do eólico.



Ilustración 3: Diseño melódico en Re eólico.

En consecuencia, armónicamente el piano lleva un acompañamiento por arpeggios que aportan coloratura, y que se mantienen a lo largo de A intercalándose con un acompañamiento

por acordes y un pequeño contrapunto en el bajo de la mano izquierda apoyado armónicamente en los acordes característicos del modo, acordes por intercambio modal y modulación a través del uso de otros modos, que aparecen en las transición de los periodos entre A y B o de un modo a otro, concluyendo en cadencias perfectas es decir de relación V-I.

Ilustración 4: Arpeggios de coloratura.

En lo que se refiere a la sección B se encuentra el uso del modo dórico y frigio con un centro tonal de la melodía en do. Melódicamente hay predominio de intervallos conjuntos tanto en la tuba como en el piano, sin dejar de ser una melodía mixta. El piano presenta aquí por primera vez el uso de quintas paralelas en el bajo, lo cual es una de las características principales del impresionismo. Además, el piano hace exposición de algunas ideas de contrapunto en la línea superior y en el resto mantiene un acompañamiento acordal, juntos embellecen la línea melódica principal llevada por la tuba. Posteriormente, esta idea de contrapunto en el piano se presenta ahora como un pequeño solo en los compases 32- 33 en donde la melodía desarrolla el mismo tema de B invertido, para pasar luego a un acompañamiento acordal de tipo homofónico en la reexposición del motivo de B, hasta llegar al compás 48 en donde la tuba entrega total protagonismo al piano para cerrar la sección de manera sutil y delicada.

The image shows two systems of musical notation. The top system is for piano, with a tuba part above it. The piano part is marked 'mf legato Adagio (♩ = c.66-72)' and 'mp flowing simile'. The tuba part is marked 'Adagio (♩ = c.66-72)'. A red arrow points from the tuba part to the piano part, and a blue arrow points from the piano part to the tuba part, indicating counterpoint. A green box highlights the piano accompaniment. The bottom system shows the piano part continuing, with a 'Solo' marking and a red arrow pointing to a specific melodic line.

Ilustración 5: Líneas de contrapunto e inversión del tema de B y uso de quintas paralelas.

En la sección A' se hace reexposición de A, encontramos una variación a partir del tema principal de la tuba. En tanto al piano también hay una transformación rítmica que se repite cada tres compases dando origen a un ostinato. Además, implementa recursos en la disposición de armonía cuartal en la parte superior del acorde, para ser más específicos, los acordes cuartales son aquellos que se construyen por intervalos superpuestos de cuartas, al contrario de las triadas convencionales que se basan en terceras superpuestas.

The image shows a piano accompaniment score. The tempo is marked 'Allegro (♩ = c.144)' and the dynamics are 'f marcato'. A red circle highlights the first chord, which is a quartal chord. A red arrow points from this chord to the right, indicating the continuation of the rhythmic ostinato. The score shows a series of chords with a consistent rhythmic pattern.

Ilustración 6: Disposiciones cuartales y ostinato rítmico

Algo interesante entre los elementos de A y A' es que están construidas con las mismas notas que fueron presentadas en el arpeggio del piano en el primer compás del movimiento. Esto también sucede en el acompañamiento y el motivo principal. Con esto evidenciamos otro recurso que es parte del sistema compositivo contemporáneo en donde una línea melódica y una vertical se construyen de las mismas notas, presentándose primero de forma acordal y luego como línea melódica o viceversa.



Ilustración 7: Primer diseño empleando las notas do, re, sol, la



Ilustración 8: Diseño vertical empleando las notas do, re, sol.



Ilustración 8: Diseño melódico empleando las notas do, re, sol.

Para finalizar llegamos a la coda, que se presenta con un “Piú mosso”, en el cual se hace nuevamente uso del motivo de A, que se muestra esta vez por disminución e igualmente se desarrolla por variación rítmica, presentándonos así una figuras nuevas en el discurso melódico, y de resaltar el uso de la corchea seguida de dos semicorcheas, que dota al pasaje de más dinamismo y resalta el protagonismo de la tuba hasta concluir sonoramente en un crescendo gradual que va desde un súbito piano hasta un “fortissimo” con “molto ritardando”.

Ilustración 9: Variación rítmica del motivo.

Desde el punto de vista rítmico-métrico de este primer movimiento, lo más importante es recalcar es que hay una alternancia entre un 4/4 y un $\frac{3}{4}$ al finalizar algunas frases y otro cambio

métrico en la transición entre B y A'. El uso de los seisillos de semicorcheas en el cuatro cuartos 4/4 aumenta la dificultad en la entrada de A al mantener la velocidad de negra = 132 en la exposición del tema por primera vez. Para mejorar la interpretación de esta sección se propuso bajar el tempo de la negra a 120, con el fin de buscar claridad en la articulación, en el desarrollo dinámico y en las intenciones que se deben impregnar en cada frase.

En cuanto a la agógica la obra inicia en un Allegro Maestoso negra=132 durante toda A, en B se disminuye el tempo a un Adagio negra = 66 seguido de un "ritardando" que nos lleva a un "Slow" (lento) generando un contraste bastante bello con la exposición de A' en donde el tiempo vuelve a ser mucho más rápido que A, al encontrarnos con que el Allegro propuesto está a negra= 144. Finalmente, un Piú mosso que termina en ritardando. Siendo así que A y A' se presentan con un carácter heroico y triunfal, mientras que B es un poco más lírico y dulce, emanando así la música una variedad agógica y un contraste melódico e interpretativo.

A lo largo de este primer movimiento se evidencia un gran desarrollo dinámico que contrastan frecuentemente entre piano y fortísimo, además del uso de reguladores como el crescendo que aparecen normalmente al final de cada frase, con algunas excepciones. Todo este desarrollo dinámico requiere un control de la embocadura y el manejo de grandes cantidades de aire teniendo en cuenta que hay que respetar las frases en las dinámicas propuestas.

En vista del poco uso de funciones armónicas con relaciones tonales en la cual la relación tensión - relajación siempre está, se da por hecho que la pieza es de carácter modal. Mencionado esto dentro de las armonías se encuentran acordes que se clasifican como modales, cadenciales y algunos pocos que hacen parte de intercambio modal, también el uso de quintas paralelas en el bajo. Se resalta además que muchos de estos acordes usan disposiciones cuartales que generan un color bastante rico armónicamente al estar construido por intervalos de cuartas justas o de

manera diatónica, su construcción resulta ser simétricas, no hay inversiones y si establecen a partir de un centro tonal que resaltan estabilidad e interés de escuchar algo diferente en el oyente, al percibir recursos armónico no tan consonantes.

En este análisis cabe destacar que el estudio consciente tanto teórico como práctico de la técnica aporta al mejoramiento de las digitaciones y articulaciones más acertadas según el desarrollo de las frases, los suplidos y el fraseo sugerido, percatándose además de la dificultad técnica para el instrumentista debido a el empleo de un registro agudo, escalas y sonoridades que corresponden a recursos modales.

Es oportuno mencionar que hacer el montaje de este movimiento en una tuba en Sib resulta de un gran compromiso con el desarrollo técnico por parte del instrumentista. Tocar este tipo de repertorio de solista en una tuba en Sib tiene una gran dificultad, ya que la a partir del registro medio y del F3 que corresponde al quiebre que lleva al registro más agudo del instrumento, la precisión de las notas aumenta el margen de error a un 70%, sobre todo en pasajes rápidos, y mantener allí la afinación y estabilidad del sonido en volúmenes considerables o en dinámicas exigentes pareciera casi imposible. Es por esto, que se recomienda el uso de tubas bajo en Fa para la interpretación del repertorio solista. Incluso la tuba bajo en Mib es una buena opción ya que tiene la característica de tener dos tubas en una, es decir una tuba bajo en cuanto al registro y facilidad de tocar y una contrabajo en cuanto a la sonoridad. En caso de las tubas contrabajo resulta menos complejo abordar este repertorio en una tuba en Do, pero aun así al igual que la tuba en Sib es mejor estudiarla para su uso de acompañante en orquesta, banda u otros ensambles.

Andante Espressivo

El Andante Espressivo es un movimiento que se presenta de carácter lírico y tranquilo. Posee una estructura ternaria compuesta constituida por A-B-A. Internamente esta forma presenta dos pequeñas estructuras binarias que se muestran por primera vez en la sección A con repetición y el cual contiene dos periodos “a” y “b”. Luego aparece la sección B que la compone un periodo “c” y que se da de forma libre como una característica de este tipo de estructuras. Por último, se vuelve a presentar A como es característico en las formas Da Capo, pero esta vez sin hacer modificaciones. En la siguiente tabla se observa esquemáticamente la estructura ternaria compuesta de la obra.

Tabla 2

Estructura de la forma del Andante Espressivo

I													
Secciones													
Macroestructura						A			B				
Microestructura													
Compases													
Modos													
Formas													
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b1</i>	<i>c</i>	<i>b2</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b3</i>	<i>c1</i>	<i>d</i>	<i>d1</i>		
	0-2	2-4	4-7	7-9	9-11	11-13	13-15	15-18	18-20	21-26	26-34		
	Ab mixolidio						Ab mixolidio						
	Periodo						Periodo						
	Binaria simple												
II													
III													
C		Puente		A						B1			
<i>e</i>	<i>e1</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b1</i>	<i>c</i>	<i>b2</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b3</i>	<i>c1</i>	<i>d</i>	<i>d2</i>	
37-43	43-49	49-55	0-2	2-4	4-7	7-9	9-11	11-13	13-15	15-18	18-20	21-26	26-32, 35-36
Ab mixolidio		Ab mixolidio o eólico		Ab mixolidio						Ab mixolidio			
Forma libre		Periodo						Periodo					
Binaria simple													

Fuente: Elaboración propia.

En este movimiento el registro que se utiliza es de dos octavas, abarcando del Lab1 al Lab3. Se debe mencionar que, su intervalo generador se da por tercera menor y la organización interválica es de carácter mixta con una organización escalística modal. También, es importante analizar el movimiento melódico, puesto que los intervalos largos con los que empieza el motivo principal y demás desarrollo de la melodía actúan como puntos de inflexión que están seguidos de intervalos conjuntos en sentido contrario, en otras palabras los saltos se compensan con un movimiento suave por grados conjuntos lo cual genera un embellecimiento en la estética de la melodía como ocurre en la música erudita; sin embargo, en parte, esto obedece también al régimen céntrico de la obra, ya que en el desarrollo del tema no se presentan giros armónicos abruptos, debido a que están contruidos sobre progresiones modales.

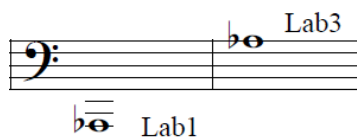


Ilustración 10: Registro de la tuba requerido para el Andante Expressivo



Ilustración 11: Melodía con diseño clásico.

Por otro lado, B se desarrolla de diferente manera, ya que la melodía se reparte entre el piano y la tuba, en dos frases, una como pregunta del piano, la otra en la tuba a modo de respuesta y a veces imitaciones. Ambas frases resultan ser binarias negativas, el consecuente no tiene la misma duración que el antecedente, esto actúa como un efecto que evita que la música se vuelva monótona, debido a que sucede durante 19 compases en donde la tuba también hace un papel un poco más destacado en cuanto a volumen, articulaciones e intención exponiendo “e” y

“el” como motivos más cortos y de carácter más marcado.



Ilustración 12: Imitación



Ilustración 13: Pregunta – Respuesta

En la organización de las frases, podemos decir que son de característica asimétrica; por una parte, la sección A y B presentan en esta característica una fluidez para continuar la marcha y que debe de ser de consideración, pues alargar demasiado las frases o los silencios ocasionaría en la escucha del oyente elementos estáticos o de poco movimiento. Por último, encontramos que al final de este segundo movimiento es conclusivo, pero se recomienda cargar de intención las dinámicas y matices propuestos en la partitura, esto con el fin de acentuar un poco más el contraste que genera esta finalización con la propuesta dinámica del siguiente movimiento, aclarando que el final de este debe ser muy sutil y no estridente como si sucede el primer y el tercer movimiento. Se recalca, que esto se debe a que el oyente ya ha escuchado la exposición del tema y por tanto podría caerse en un bucle sonoro monótono o aburrido.

En cuanto al carácter de la melodía se presenta el término “Andante espressivo” y un

“dulce” inicialmente en A y desde el compás 37 donde inicia B hasta el fin de la sección el término “Smoothy”, lo cual indica una intención de interpretación lírica de la melodía, siendo A bastante dulce y B más lenta y expresiva. En B a pesar de tener en el compás 6 antes de finalizar esta sección un “Broad” que nos indica que debemos tocar muy amplio y con gran sonoridad, se sugiere interpretativamente retomar en el compás 4 antes del final, una intención dulce que conduzca e invite a la reexposición de la sección A nuevamente.

Armónicamente se centra en el uso del modo Lab mixolidio. La progresión es constante entre el acorde principal del modo y uno cadencial, haciendo uso en el primer periodo de A de la progresión I - Vm y para el resto de la obra I- VLLb, que mantienen su ritmo armónico de negras con puntillo es decir que la progresión se da por compás a lo largo del desarrollo de todo el movimiento siendo así se observa una textura armónica modal. En el segundo periodo de A el patrón rítmico cambia ligeramente tanto en la tuba como en el piano. En C encontramos otra vez quintas paralelas en el bajo, y el uso de poliacordes en los compases 38 -39 que comprenden la superposición de dos acordes triádicos.

The image displays a musical score for a piece in the Lab mixolydian mode. It is divided into two systems. The first system shows a melody in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff. The piano part features a steady harmonic rhythm of chords on the first and third beats of each measure. The second system is marked with a circled 'B' above the first measure. The piano accompaniment in the second system shows a change in rhythm, with chords on the first and third beats of the first measure, and then a more complex pattern of chords in subsequent measures. The melody in the second system continues with a similar rhythmic pattern to the first system.

Ilustración 14: Textura Modal

Por último, desde el punto de vista métrico se observa que la medida de compás es 6/8 con una velocidad de negra con puntillo igual a 72. Con respecto a este tempo es preciso mencionar que el ataque con lengua debe ser estudiado cuidadosamente haciendo uso del metrónomo en el tiempo propuesto, desarrollando de esta forma la precisión y el control necesario para así mantener de manera sutil y delicada la interpretación de dicha sección, puesto que la articulación requiere ser legato con alternancia de pequeños usos del portato, notas sueltas y esporádicos staccatos.

Finalizando, a partir del diseño de las frases y el monótono acompañamiento se sugiere interpretativamente hacer uso en cada frase de reguladores en crescendo-decrescendo que no sobrepasen las dinámicas propuestas, esto con el fin de frasear mucho más, encontrando así un punto de equilibrio en cuanto a la sonoridad y la cualidad expresiva de la línea melódica en cuestión, además de resaltar el hilo de conductor de esta, la noción dulce, suave y estética contenida en la intención con la que fue escrita.

Allegro con Brío

Desde el punto de vista de la forma, este movimiento desarrolla una estructura ternaria simple, la cual se muestra en la siguiente tabla.

Tabla 3

Estructura de la forma del Allegro con Brío

Secciones		I					II			Cadenza
Macroestructura	Intro	A					B			
Microestructura		<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>a</i>	<i>a2</i>	<i>b</i>	<i>b1</i>	<i>b2</i>	<i>b3</i>	
Compases	1-4	5-6	7-12	5-6	7-10, 13-14	15-18	19-22	23-26	27-37	37-55
Modos y tonalidades	F eólico			F eólico		F –Fm-Eb	Eb- Ebm- Db	Db-C	Dm- Db- Eb-F	F eólico
Formas		Periodo					Periodo			

		III					Coda
Intro	A1			A2			
	<i>a3</i>	<i>a4</i>	<i>a5</i>	<i>a6</i>	<i>a7</i>	<i>c</i>	
55-58	59-60	61-62	63-68	69-70	71-72	73-79	80-97
F eólico	F eólico			F eólico			F mixolidio-eólico-mixolidio
Periodo				Periodo			

Fuente: Elaboración propia

En el carácter de este movimiento es enérgico, rítmico y fluido. Es de valorar, que este posee una organización dada por grado conjunto y a nivel melódico presenta un carácter bastante contrastante, entre el legato de la melodía y lo rítmico del acompañamiento del piano, además que desarrolla una habilidad muy mecánica en ambos intérpretes al ser muy repetitivos. La indicación “Smoothly” propone que la interpretación debe hacerse bastante suave, la cual también se observa a través del empleo de intervalos diatónicos por movimiento conjunto y los dibujos en la melodía que se dan entre las ligaduras y las notas sueltas. Aquí, el registro de la tuba va desde el Sib1 hasta el Do4.

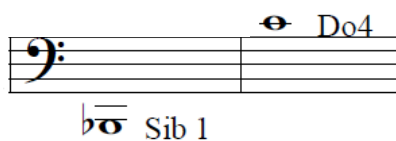


Ilustración 15: Registro de la tuba requerido para el Allegro con Brio.

Ilustración 16: Contraste entre el legato la tuba y el estilo rítmico del piano.

Melódicamente hay gran predominio del grado conjunto y es de diseño asimétrico. Así mismo, la sección A se presenta en modo eólico con centro tonal en fa. Para B ya no se hace uso

de recursos modales y aborda lo tonal en el compás 15 con un fa mayor, mi bemol en el compás 19 y do mayor en el compás 24. Es de resaltar que en el compás 31 se hace un préstamo modal del modo paralelo, es de decir que, al estar en fa mayor, este toma algunos acordes de fa menor, en primer lugar, como riqueza armónica y segundo para unir la sección B a la Cadenza, lo cual se da por superposición. Para explicar esto de manera más sencilla la superposición es cuando el acorde o la idea melódica con el que finaliza la frase o el periodo (en este caso B) sirve como inicio de una nueva idea o periodo musical (en este caso la Cadenza). Por último, la unión que ocurre al finalizar la reexposición de A y el comienzo de la coda se da también por superposición; la coda usa fa Mixolidio hasta el compás 88 para retomar el fa eólico en el compás 89 hasta el final.

Métricamente el movimiento se desarrolla en un amalgama de $\frac{3}{4} + \frac{4}{4}$ con un tempo “allegro con brío” especificado al inicio. Rítmicamente el piano desarrolla un acompañamiento en ostinato cargado de bastante coloratura y rítmicamente muy activo en la introducción y en la sección A, luego en la sección B cambia y abandona la textura modal y se presenta un nuevo acompañamiento hasta llegar a la Cadenza donde pasa el piano a silencio hasta retomar la idea principal del ostinato en la reexposición de A y parte de la coda. Es de resaltar que el rol del piano acompañante es muy importante en el desarrollo y estructura del movimiento, ya que aporta más elementos de idea rítmica que la tuba, es así que, dentro de la riqueza musical que se observa, es el piano quien fija la energía rítmica del movimiento. Además, encontramos que hay variedad en indicaciones agógicas como se observa en “cadenza ad libitum” en el compás 37; “accel” en el compás 47; a tempo en el 55; “ritard.” en el 85 y “Piú mosso” en el compás 91.



Ilustración 17: Amalgama.

Armónicamente en las secciones A y A' se observan acordes generados como consecuencia de la búsqueda de coloratura a través de disposiciones cuartales y quintas paralelas en el bajo. Es de anotar que en la sección B pasamos a una sonoridad tonal haciendo uso de recursos armónicos del jazz, es así que desde el punto de vista del acompañamiento predominan los acordes triádicos, cuatreadas y el uso de poliacordes de forma esporádica, con conducción de las voces muy propias de la música jazz. Adicionalmente, las progresiones de estos acordes son de relación 2-5-1, constituyen una característica distintiva de este estilo musical como lo es el jazz, abandonando así la centralidad modal por un momento para sentir una sonoridad característica de tensión- relajación propia de la música tonal. En coda se hace uso del pedal entre los compases 80 y 85 usando coloraturas cuartales nuevamente, para retomar este mismo color con uso del ostinato inicial entre los compases 91 y 94.



Ilustración 18: Disposiciones Cuartales – Quintas paralelas.



Ilustración 19: Enlaces Jazz, y progresión II-V-I



Ilustración 20: Pedal presente en la Coda.

Siguiendo la estructura formal de este movimiento, se puede evidenciar que la sección A desarrolla una sola frase de carácter modal en un Fa eólico. Por su parte la sección B desarrolla una frase compuesta por un motivo que se imita cada 4 compases de manera cromática y de forma tonal. Para la sección A' siendo un poco más larga que las demás, hace un replanteamiento de desarrollo fraseológico junto al motivo principal, empleando recursos como la variación rítmica, y el cambio de registro.



Ilustración 21: Idea Melódica de A



Ilustración 22: Idea melódica de B.

Para finalizar, es importante tener en cuenta que en la Cadenza se hace una exploración del registro medio y bajo del instrumento a través de una melodía sencilla que se hace de manera libre teniendo en consideración algunas recomendaciones escritas por el compositor. Para la coda se propone el mismo motivo de la Cadenza siendo así la similitud en ambas partes, puesto que en el compás 89 con anacrusa aparece la indicación “Broad” se puede tocar con la misma intención libre de la Cadenza.



Ilustración 24: Utilización del material motivico de la Cadenza



Ilustración 23: Material Motivico de la cadenza en la coda

Este movimiento a pesar de ser bastante rápido y con un desarrollo dinámico exigente, requiere de un gran control del aire y sonido, ya que también hace uso de notas largas que se apoyan interpretativamente en reguladores como los crescendos, en donde se debe prestar mucha atención en no excederse en las pausas y duración de las respiraciones, con el fin de evitar la imprecisión de las articulaciones, las intenciones y el tiempo con respecto al acople y ensamble.

Identificación de Fundamentos Técnicos

Después de realizar el análisis que permitió esclarecer y comprender varios elementos del lenguaje musical, se dio paso a identificar algunas dificultades técnicas en el instrumento en cuanto a la ejecución de la Suite para Tuba, que se fueron presentando en la tapa inicial del análisis y posteriormente en la ejecución y montaje de la misma. Esto como consecuencia a una comprensión más amplia producto del análisis y el uso de la tuba en Sib respondiendo así a unas nuevas necesidades interpretativas en donde la técnica y el desarrollo de esta deben estar al servicio de la música y su interpretación.

Los aspectos técnicos básicos, que se identificaron a lo largo de este proceso y sobre los cuales recae el desarrollo e interpretación de la suite fueron: la respiración, articulación, flexibilidad e interpretación como elementos necesarios de consulta y comprensión. La escogencia de estos aspectos técnicos responde a las dificultades en el instrumento por la utilización en la pieza de una variedad considerable de articulaciones, cambios agógicos, melodías con uso del recurso legato, frases y notas largas, gran desarrollo dinámico y

complejidad en las intenciones a lo largo del desarrollo de la suite. Por tanto, fue importante hacer mención de las necesidades surgidas, consulta de algunos conceptos, funcionamiento e importancia de los siguientes elementos:

Respiración

Se tiene en cuenta este aspecto técnico para el estudio de la Suite para tuba de Don Haddad por varias razones. Lo primero el desarrollo dinámico, las notas largas y la construcción de frases largas requieren también de un buen control en la administración del aire; siendo así que interpretativamente el desarrollo de fraseos e intenciones sonoras también resultan exigentes para el instrumentista, al necesitar de grandes reservas de aire para mantener la dirección de las frases y la constancia de estas durante el desarrollo de cada sección.

En segundo lugar, las tubas contrabajo consumen una gran cantidad de aire por ser instrumentos de grandes dimensiones, con un tubo bastante largo y ancho. En tercer lugar, es que la tesitura de la obra es amplia al explorar el registro agudo, y teniendo en cuenta que muchos de los problemas técnicos que encontramos a la hora de abordar el registro agudo no recaen siempre en la postura de la embocadura, al contrario, el problema está en como el instrumentista respira, almacena, controla y dirige la salida de aire. También es importante comprender que la tuba contrabajo en Sib no es muy versátil en el registro agudo y en esta obra la tesitura alcanza un C4 que corresponde al registro sobreagudo representando dificultad técnica para el instrumentista. Sin duda el trabajar la respiración aporta significativamente al dominio, sonido y desarrollo en todos los registros del instrumento.

Por otro lado, una razón por la que la respiración se presenta como una dificultad técnica es que pocas veces entendemos cómo funciona físicamente, por lo que para entender mejor el proceso de respiración debemos remitirnos a Arnold Jacobs, el pionero del estudio del fenómeno

de la respiración. Este menciona que, para la respiración, "los seres humanos respiran introduciendo primero aire en los pulmones [inspiración] y luego expulsándolo [expiración]. Estos dos actos componen una respiración completa". (Frederiksen, 1996, pág. 100). Es por esta razón que cuando estudiamos conscientemente la respiración es importante tener presente que estos dos momentos del proceso pulmonar hay una correlación como dos partes de un todo. Por tanto, si la inspiración es buena, la salida del aire también lo será, dando por hecho la gran importancia de hacer los ejercicios de respiración y el acondicionamiento del instrumentista al manejo de grandes cantidades de aire y el desarrollo de la resistencia.

Es importante mencionar que hay varias formas en las que el ser humano respira. Con respecto a esto Frederiksen (1996) menciona que Arnold Jacobs comenta lo siguiente:

El uso más común de la musculatura del sistema respiratorio es intercambiar gases, un requisito para mantener la vida. Este es solo uno de los tres fenómenos de la vida apoyados por la musculatura del sistema respiratorio. El segundo uso es para la contracción de los músculos en oposición isométrica donde los músculos se vuelven rígidos. Esto es útil para deportes o combate, pero no para tocar un instrumento de viento. Acerca del uso final del sistema respiratorio, Jacobs dice: "Aprendí más sobre los pulmones no estudiando el viento para tocar mi instrumento, la tuba, el canto o la trompeta, sino estudiando la defecación y el parto: el estudio de lo que sucede con presión respiratoria ". (pág. 100).

Lo anterior hace mención del síndrome de presión pélvica que utiliza la musculatura respiratoria tanto para el parto como para la defecación. En este fenómeno los músculos abdominales presionan hacia abajo, aumentando la presión del aire interno, luego la garganta se

cierra para contener la presión dentro del cuerpo, así el aire está sometido a una presión considerable, mucho más de la necesaria para tocar un instrumento de viento. (Frederiksen, 1996, pág. 101). Esto es importante ya que el síndrome de presión pélvica es similar al proceso que usamos a la hora de tocar un instrumento musical, además nos permite recalcar el trabajo del instrumentista, que tiene como tarea lograr el control y manejar la presión, esto se hace a través de la práctica de ejercicios respiratorios y el trabajo de la relajación. Por otro lado, hay que hacer énfasis en el uso activo del diafragma al cual llamamos como el apoyo, ya que es este el que da soporte y estabilidad a la columna de aire, y proporciona además la presión necesaria para que el aire viaje mucho más rápido que es lo que ocurre en las notas agudas, junto el cambio de la dirección del aire que debe ir hacia abajo y no hacia el frente como si pasa en el registro grave y medio del instrumento, obteniendo así mejoras en el registro y permitiendo la extensión del mismo. La comprensión de este aspecto de la respiración facilitó el abordaje de notas del registro sobreagudo presentes en la Suite para Tuba trabajada.

También así, hay que tener en cuenta que el desarrollo de la conciencia e interiorización de la respiración trae consigo una mejor relajación, desarrollo y altivez en la parte técnica e interpretativa del instrumento. Con respecto a esto Vinining (2009) menciona lo siguiente:

Si nuestros movimientos no cooperan con la realidad de cómo estamos
construidos, nuestro sonido estará lleno de tensión y nuestra resonancia sufrirá.
Buscar Conocer los movimientos respiratorios es como conocer la teoría de la
música o la historia de la música. Nuestro conocimiento de la teoría y la
historia informa nuestra interpretación y sirve como base sobre la cual
podemos tomar decisiones musicales informadas. De manera similar, nuestra
comprensión de la respiración informa nuestra interpretación y sirve como base

sobre la cual ocurren nuestros movimientos de creación musical. Una comprensión detallada de la teoría y la historia proporciona una base musical sólida, lo que nos permite tomar decisiones musicales informadas, una comprensión detallada de los movimientos de la respiración proporciona una base de movimiento sólida, lo que nos permite respirar sin tensión y crear la resonancia que buscamos. (pág. 2).

Después de todo, dado que los instrumentos de viento metal se mueven para hacer música es importante comprender como funciona la respiración. Debe suceder como base del acto de tocar, si por ejemplo estudiamos historia, esta estará presente en nuestra mente y como parte de toma de decisiones en cuanto a que interpretamos, pero si nuestros estudios son errados nuestras decisiones también lo serán, pero si son acertados nuestras decisiones serán las convenientes. En consecuencia, si nuestro conocimiento de la respiración es inexacto, nuestra capacidad para respirar sin tensión se ve afectada. A medida que aprendemos a tocar, a veces aprendemos a respirar metafóricamente y las metáforas no siempre cooperan con la realidad. (Vining, 2009).

Por eso, dedicar tiempo a los ejercicios de respiración resulta conveniente, pueden utilizar como parte de una rutina de calentamiento, como un cambio de ritmo a mitad del ensayo o para abordar cuestiones específicas como la dinámica, la articulación y el fraseo de una determinada pieza musical. Los ejercicios también pueden ayudar a producir una atmósfera tranquila y concentrada, brindar relajación antes de una actuación, audición o concurso. (Pilafian & Sheridan, 2002, pág. 5).

Para finalizar, es importante mencionar que el estudio de la respiración debe ser parte de un acondicionamiento físico diario y se recomienda hacer uso de materiales de apoyo para el

estudio técnico de este, como son el Breathing Book de David Vining, de donde se trabajaron los ejercicios 1, 10 y 11a (véase anexo B) los cuales facilitan el control del aire, articulación y flexibilidad respectivamente.

Otro libro bastante útil es The Breathing Gym Book Sam Pilafian y Patrick Sheridan, que presentan una serie de ejercicios de diseño progresivo que buscan aportar y fortalecer de manera específica a algunas dificultades técnicas que puedan aparecer en el instrumento, dado así que se trabajaron en concreto ejercicios como el 6, 10, 11, (véase anexo C) que aportaron al control, a la respiración rápida y comprobación del flujo del aire.

Articulación

Es de relevancia mencionar que a lo largo del desarrollo de la suite para tuba se encuentran gran variedad de articulaciones, y una gran exigencia en el uso del ataque en consecuencia de las diferentes intenciones y propuestas melódicas en algunos pasajes bastante rápidos. Ser precisos en la articulación en una tuba en Sib obedece a una constancia y desarrollo técnico más comprometido, no pifiar en el registro medio alto del instrumento solo se hace con tiempo y entrenamiento de la articulación. Sobre la articulación Frederiksen (1996) menciona:

Junto a los problemas respiratorios, los problemas más comunes con los estudiantes que acuden son los relacionados con la lengua. La lengua es un órgano rebelde y no tiene nada que ver con la vibración, pero puede entrar fácilmente en la corriente de aire y afectar negativamente la producción del sonido. (págs. 149-150).

Es transcendental tener claro que la articulación es la consonancia del lenguaje musical.

Si, por ejemplo, un orador que es muy claro con sus consonantes se comprende fácilmente, mientras que un orador que no es claro y descuidado con las consonantes no se comprende fácilmente y a veces incluso se cuestiona con respecto a la inteligencia. En el caso de los instrumentos más bajos deben ser particularmente conscientes de la articulación porque el oído humano simplemente no escucha las frecuencias bajas con tanta claridad como las altas y la tuba no escapa a este fenómeno físico, para una idea de esto solo hay que recordar que en el piano son casi indistinguibles los sonidos articulados cuando se tocan en el registro más bajo. Por tanto, conviene exagerar la articulación en las notas graves. La articulación tiene un espectro desde el legato más suave hasta el staccato más duro. Cabe resaltar que en los lenguajes humanos hay más de 350 sonidos consonantes, entonces en la música pasa lo mismo, en cuanto más variación tenga en su articulación musical, más interés tendrá su música. (Bobo, 1993, págs. 9-10).

Técnicamente la mejor forma de abordar la articulación es estudiarla en tiempos lentos y con metrónomo, siendo conscientes en la respiración, la relajación y el uso tranquilo de la lengua al unificar el registro grave, medio, y alto. Se debe coordinar el soplo, el zumbido y la lengua, estos deben comenzar al mismo tiempo y de forma precisa. La lengua no tiene nada que ver con la producción de sonido, de manera activa, no puede producir sonido; sólo puede interrumpirlo o seccionarlo. Normalmente hay muy poca retroalimentación de la lengua hacia el cerebro, así que no hay tratar de colocar la lengua en ninguna posición, ya que eso podría causar tensión muscular en la garganta y si hay tensión articular no se hará acertadamente. (Nelson, 2017, pág. 63).

Nelson (2017) al referirse a Arnold Jacobs quien decía "comunícate con la lengua a través del habla en lugar de la manipulación física" (pág. 63). En el estudio de la articulación el estudio de vocales, sílabas o letras son bastante importante al ayudar a clarificar tanto el ataque,

como el sonido que se produce. Por ejemplo, asumiendo posición de interprete la articulación estándar se piensa en "da" (blanda en este caso), si es necesario atacar sin lengua se usa de la "p" o "pe". Así mismo para tocar la Suite para Tuba de Don Haddad es necesario hacer uso de varias articulaciones. En los pasajes suaves y delicados da - do - du, inicios de las ligaduras con "da" o "pe" y en el desarrollo de los legatos con "ra", pero al necesitar articulaciones más marcadas en los pasajes más rítmicos y energéticos se emplea "ta", con el fin de clarificar y definir las figuras más cortas y algunos acentos. Esto resalta la necesidad de estudiar la articulación de diferentes formas usando varios fonemas y texturas tanto blandas como más fuertes, de lo contrario, sería muy difícil impregnar de sentido y carácter a esta pieza en específico, y además de mucha de la música existente si hiciera uso de un solo tipo o textura de articulación.

Si bien la lengua no produce sonido, si es la benefactora de los efectos que se pueden otorgar a la música a través de la articulación, con esto se hace referencia al uso de acentos, staccatos, tenutos, portatos, legato, marcatos, etc. Es importante aclarar, que no se le debe dar toda la responsabilidad a la lengua, si bien nos permite seccionar el aire a nuestras necesidades la realidad es que, la lengua no produce música el instrumento responde únicamente a la vibración, ya que la lengua no produce sonido, no es posible hacer música mediante la conexión del aire con la lengua. Hay que separar la relación que pueda haber entre la respiración y la embocadura con la lengua, tanto así que el punto focal del cerebro debe estar en los labios, no en la lengua. El instrumentista debe hacer que el cerebro mande una señal musical de tipo aire-labios, y no de tipo aire-lengua. Por muy corta que sea una nota, es una corta vibración de los labios, que no es controlado por la lengua ni por la garganta. Salvo en el caso de un efecto especial, la brevedad de un sonido, no es el resultado de la acción de la lengua. Si intentas controlar el aire con la lengua, probablemente no conseguirás ninguna vibración. La lengua no produce sonido, y el

trabajo de la lengua es mínimo. (Nelson, 2017, pág. 63).

Por otro lado, las dificultades técnicas también pueden estar relacionadas. Por ejemplo, los problemas de articulación pueden ser tanto la causa como el resultado de la falta de aire. Al respecto, Nelson (2017) se menciona lo siguiente:

Cuando el aire es dirigido hacia la lengua, ésta tenderá a moverse hacia adelante, provocando que las fibras musculares que están cerca de la garganta se contraigan, cerrándola. Cuando hay un problema en las vías respiratorias altas, también habrá un problema en las vías respiratorias bajas. La tensión provoca ineficiencias. La articulación se debe hacer en la parte delantera de la boca, pero debes tener cuidado de que solo haya resistencia en los labios. Aumenta el flujo de aire hacia, y a través de, los labios; no dejes que la lengua le quite aire a los labios. Imagina el sonido de la articulación. Para solucionar los problemas de la lengua y de la garganta, se necesitan grandes cantidades de aire.

La falta de aire es a menudo la razón por la que se produce una articulación muy atrás en la boca, con una elevada posición de la lengua, lo que provoca una articulación dura y un sonido pobre. Una mala posición de la lengua también puede ser el resultado de no haber suficiente aire en los labios. Mírate en el espejo. Unas mejillas infladas podrían indicar que los labios se están colapsando lateralmente, probablemente debido a una mala colocación de la lengua (demasiado alta), lo que a su vez puede ser el resultado de no gastar todo el aire posible en cada nota. No intentes controlar los músculos; mejor simula la reacción natural a una impresión. (pág. 64).

Finalmente, algunos materiales de consulta y ejercicios que sirvieron para hacer un estudio apropiado de la articulación fueron el Arban Complete Method for Tuba de J. B. Arban, con los ejercicios del 11 al 15 (véase anexo D), Ejercicios Diarios para Tuba W. Hilgers, con el ejercicio 9 (véase anexo E), Mastering the Tuba de Roger Bobo, con los ejercicios de la página 54 (véase anexo F), Technical Studies de H.L Clarke, y C. Gordon en los ejercicios 27 al 44 (véase anexo G). Hay que resaltar que el trabajo de la boquilla con la aplicación de estos ejercicios propuestos en estos libros genera grandes beneficios en el desarrollo técnico de la articulación, además cabe aclarar que cada uno de estos ejercicios se estudiaron con todas las articulaciones posibles, lo que resultó de gran aporte a mejorar la articulación y la precisión en el ataque.

Flexibilidad

La Suite para Tuba es una pieza exigente en el manejo técnico de la flexibilidad, ya que es un elemento que está presente en toda la obra, lo que hace necesario el estudio y desarrollo de esta habilidad a la hora de abordar esta suite en concreto. También, la flexibilidad hace parte de un capítulo muy importante en la enseñanza de los metales. Cada vez más instrumentos se suman al estudio de estos ejercicios reconociendo los beneficios que supone su práctica, ya mejoran el dominio técnico musical del instrumento. (Esteve Colomina, 2005, pág. 6).

En los instrumentos de viento metal la flexibilidad es simplemente la habilidad para moverse de una nota a otra. La flexibilidad es movilidad, tiene que ser fácil y fluida, para ello en vez de realizar los movimientos como los realiza un levantador de peso cuando practica su deporte hay que moverse como una bailarina de ballet clásico, es decir, el movimiento tiene que ser preciso y sin tensión. Los ejercicios de flexibilidad tienen que ser extendidos hasta las últimas posiciones porque al tocar con toda la tubería la resistencia es mayor y facilita pasar más aire en

posiciones más abiertas y esto a su vez unifica el sonido y los registros. Por otro lado, al oprimir mayor cantidad de pistones abran posiciones con más tubería, esto en el registro medio ayuda a desarrollar la fortaleza de la embocadura y una mayor claridad y seguridad cuando se toca con las posiciones habituales en ese registro. Al estudiar flexibilidad los ejercicios también tienen que ser realizados con diferentes tipos de articulación, hay que tener en cuenta que la finalidad es moverse, no sólo tocar ligado (Bobo, 2003 citado por Fernández Rodríguez, 2013, pág. 56-57). Asumiendo posición de intérprete las rutinas de estudio dedican gran parte del tiempo al estudio de la flexibilidad, y han favorecido considerablemente al desarrollo de las habilidades técnicas y del sonido como tal. La flexibilidad resulta ser un aspecto técnico muy importante al hacer de su implementación en las rutinas un estudio muy completo.

Los ejercicios de flexibilidad son una parte esencial en el trabajo diario para conseguir una mayor fluidez con la tuba o el bombardino. Si se trabaja mal, la flexibilidad puede ser muy cansada, aburrida y acorta la resistencia de los labios, por ello hay que buscar que este tipo de ejercicios se hagan lo más fácil posible. No tienen que ser ejercicios excesivamente musculares, lo que tiene que primar es el aire, siendo ejercicios de flujo de aire. La fatiga muscular en la embocadura es un indicador de una pobre respiración más que de una falta de energía en la embocadura (Pilafian y Sheridan, 2005).

Como mencionan Pilafian y Sheridan, "la flexibilidad hay que empezar a trabajarla de manera lenta, soplando suavemente e incrementando progresivamente la velocidad evitando toda tensión. Tiene una importancia mayúscula cantar el ejercicio internamente y escuchar cuidadosamente mientras se tocan los ejercicios de flexibilidad" (Pilafian y Sheridan, 2005 citado por Fernández Rodríguez, 2013, pág. 56). Es recomendable hacer un estudio constante e inteligente de la flexibilidad y demás elementos técnicos en el siguiente orden hacer el estudio

de un mismo ejercicio: tocar el ejercicio, cantar, buzzing, boquilla, el ejercicio en el instrumento, luego solo aire con el instrumento, frulato, las articulaciones posibles, y al final tocar el ejercicio de forma original. Al final el instrumentista podrá ver como mejora tanto los elementos técnicos como el sonido. Este tipo de estudio permiten ahorrar tiempo y desgaste físico en el estudio de los ejercicios técnicos y en el abordaje de repertorio. Los ejercicios que se resultaron de gran utilidad para el estudio de la flexibilidad fueron el 6ª y el 10b del libro Conceptos Básicos de Ben Van Dijk (véase anexo H), estos ejercicios apuntan específicamente al desarrollo de la flexibilidad y la conexión de los registros.

Interpretación

La Suite para tuba es una obra que tiene influencias de sonata y características románticas en los estados de ánimo que se intentan capturar, por tanto, maneja varios caracteres e intenciones que son contrastantes entre sí, exigiendo en el intérprete el uso activo de sus capacidades interpretativas. Además de la conducción de las ideas, el desarrollo del fraseo, la elasticidad y preparación mental o emocional con las que debe contar el intérprete si quiere transmitir cada estado de ánimo que se intenta plasmar en el desarrollo de la pieza. Es por estas razones que se consideró dar significado conceptual, ahondar y comprender que elementos se relacionan y de qué forma en los procesos interpretativos.

Es importante comprender que cada interpretación difiere de otra, así contengan los mismos recursos, por el sencillo hecho de que cada ser humano siente, percibe, aprende y se expresa de maneras distintas, además del que ser humano es un sujeto cambiante y en constante construcción. Con respecto a esto Plaza Ordoñez (2019) expone que:

La interpretación es un mecanismo que nos permite la creación continua desde la consciencia de ser sujetos, como una intención de compartir algo que nos

afecta, esto basados en lo que hemos venido construyendo desde el pensamiento y el actuar. La interpretación en ese sentido se vuelve un mecanismo para poder aprender y relacionarse con el mundo, una manera de descubrir la realidad y ponerla en función de afectación desde el intérprete como de las personas afectadas que se convertirán posteriormente en intérpretes o testigos de eso que les paso al escuchar una interpretación. Así, cada interpretación se convierte en un universo gigante de posibilidades tanto desde el sujeto que crea, como el que escucha generando interrelaciones desde su dialogo y su proceso de apropiación. Este sistema intersubjetivo permite interpretar y ser interpretado, reconociendo y potenciando al sujeto en medida que se geste la posibilidad de compartir y dialogar con esas experiencias, creando a largo plazo una comunidad y una consciencia de este proceso pedagógico que se edifica desde el proceso de la interpretación. (pág. 69).

Por otro lado, la interpretación musical consta de diversos elementos, tanto de carácter técnico o propios del instrumento en cuestión, como musicales tal como la melodía, el ritmo, la armonía, el timbre, la forma, etc. El desarrollo de la comprensión de estos elementos se adquiere de diferente forma por los diferentes intérpretes y asumiendo estas diferencias a la hora de plantear los objetivos a trabajar, y prestando una especial importancia a establecer que necesidades se tiene de manera individual y cómo afrontarlas ya que esto afectará a la selección de la metodología a emplear, (Runfola y Swanwick, 2002 citado en Fernández Rodríguez, 2013, pág. 110)). La necesidad por comprender lo que se toca e interpreta fue una de las motivaciones por las cuales se elaboró este documento, la necesidad de conocer e interiorizar los elementos presentes en la suite e identificar las necesidades técnicas aportaron significativamente a la

construcción de la interpretación, haciendo el abordaje y estudio de la pieza de forma más sencilla y práctica, puesto al comprender todos los elementos inherentes a la obra, se pudo diseñar y optimizar el plan de trabajo positivamente, concibiendo así la interpretación como un proceso de creación y construcción fundamentada.

La formación de un intérprete tiene diferentes niveles. Para comprender esto debemos citar a Orlandini Robert (2012) quien menciona al respecto:

Un intérprete debe partir con la comprensión y manejo pleno de un nuevo lenguaje escrito: el musical, que comprende una gran cantidad de parámetros (pulso, altura, duración, intensidad, color, etc.), todos ellos aplicados al uso altamente complejo de un instrumento musical. Todo este "adiestramiento" técnico va de la mano de otros aspectos que paralelamente estudian para dar forma a una lectura y a una ejecución de obras musicales, que abarca desde las más sencillas hasta las más intrincadas y complejas. La interpretación debe estar impregnada de un conocimiento acabado de la composición en su estructura, lo que permite al músico plasmarle "vida" a las notas musicales escritas que siempre va mucho más allá de lo meramente textual. Así, una simple frase musical requiere del estudiante conocimientos muy precisos de los entornos históricos, del estilo de cada época y de cada región o país, como también de otros aspectos históricos relevantes para la comprensión de la música en su estado más auténtico. También es necesario en la mayoría de los casos comprender textos asociados a la música, lo que implica tener una gran apertura hacia otras áreas del conocimiento. (pág. 81).

Finalmente, es muy importante hacer practica de los elementos técnicos, junto a los

recursos interpretativos, para esto se recomienda hacer uso o apoyo del método Marco Bordogni, Bel Canto 43 Estudios para Tuba, que resulta ser una adaptación para instrumentos de metales, basado en el estilo vocal de origen italiano. Este método se ajusta a las necesidades previamente mencionadas, al permitir el desarrollo de buenas habilidades técnicas e interpretativas presentes en la Suite para Tuba en cuanto a las intenciones, manejo y conducción de los fraseos en diferentes dinámicas, agógica. variedad de articulación, legato, flexibilidad, dinámicas, exigencia de grandes cantidades de aire y sonido. Por tanto, todos los estudios de ya mencionado método reúnen grandes elementos siendo el ejercicio número 13 (véase anexo I) en el cual se centró el estudio de los conceptos mencionados.

Conclusiones

Para el abordaje de la Suite para Tuba y de sus aspectos tanto técnicos como interpretativos, resultó de gran relevancia el hecho de la realización de este trabajo, al poder comprender sus elementos que componen la suite de manera más consciente, lo que permitió optimizar su montaje e interpretación a través de la documentación y análisis morfosintáctico propuesto. Cabe aclarar que algunas indicaciones importantes que aportaron significativamente a la ejecución instrumental varían sobre carácter, intención, las ideas del desarrollo temático, los colores de la orquestación, la conducción de las frases, la comprensión del desarrollo estructural, armónico, dinámico, agógico, y la identificación de los recursos modales y técnicos, todo ello de gran crecimiento personal, interpretativo y profesional.

Con respecto al estilo o del pensamiento compositivo de Don Haddad con relación a esta obra, observamos que él desarrolló una estética influenciada de varias corrientes, puesto que la consulta nos dice que fue estudiante destacado del compositor eslavo Ernő Dohnányi, del cual suponemos heredó su estilo eclético y esto se puede evidenciar a lo largo del desarrollo del

análisis de la pieza a tratar, en donde se haya que, si bien es música céntrica, utiliza elementos modales que hacen recordar al impresionismo, quintas paralelas, desarrollo de coloraturas y disposiciones cuartales, conducción de voces con enlaces jazz y progresiones II-V-I, características románticas en todas las emociones o sentimientos que se intentan plasmar, neoclásica en el sentido de la forma musical porque es suite, (con rasgos del ciclo de sonata barroca) y por las estructuras de las secciones muy claras.

Es importante señalar así, que esta obra por ser ecléctica presenta una diversidad en los elementos que la componen y en las intenciones que evoca, aportando al interprete el desarrollo de una destreza artística al exigir en diferentes fragmentos una versatilidad interpretativa que contrasta constantemente durante el desarrollo de cada movimiento, dotando además de un desarrollo técnico al instrumentista, teniendo en cuenta que el montaje de la pieza se realizó con una tuba en Sib, en donde los desafíos técnicos son mucho mayores.

Es significativo mencionar que la identificación de los elementos técnicos y su posterior fundamentación trajo consigo mejor comprensión de los mismos, búsqueda en las alternativas de trabajo a través de otros autores y métodos. El estudio consciente de cada aspecto identificado aporta a mejorar el sonido y al enriquecimiento de la interpretación, además de sobrellevar el reto técnico que significó tocar una tuba contrabajo en Sib, en rol de solista.

En consideraciones generales, se debe resaltar que este tipo de trabajos amplían la visión sobre las obras que hacen parte del estudio académico de los instrumentistas, y es de suma importancia para el crecimiento de la escuela de tuba en contexto local al generarse este tipo de trabajos académicos, encontrando allí, un material de apoyo, que permita que el instrumentista o interprete se documente en favor del desarrollo técnico e interpretativo al servicio de la música.

Bibliografía

Bobo, R. (1993). *Mastering the Tuba*. Bulle, Suiza: Editions BIM.

Cárdenas Soler, R. N. (2020). *La revisión documental en investigación musical: algunas experiencias*. (Primera Edición, 2020 ed.). (P. D. Lida Esperanza Riscanevo Espitia, Ed.) Tunja, Boyaca, Colombia: UPTC. Retrieved 11 2021, 1, from Portal de libros electronicos de la Universidad Pedagógica y Tecnología de Colombia: <https://librosaccesoabierto.uptc.edu.co/index.php/editorial-uptc/search/search?query=investigacion+documental+en+investiacion+musical>

Esteve Colomina, N. (2005). *La flexibilidad, Grado Medio* (Vol. II). Valencia, España: Piles, Editorial de Música.

Fernández Rodríguez, I. (2013). *La enseñanza de la tuba: perspectivas del profesor*. Universidad de Coruña, Facultad de Ciencias de la Educación , Coruña.

Frederiksen, B. (1996). *Arnold Jacobs: Canción y viento*. Bloomington, Indiana, Estados Unidos: Windsong Press Limited.

Grebe Vicuña, M. E. (1991, Enero). Aportes y Limitaciones del Análisis Musical en la Investigación Musicológica. (C. G. Rojas, Ed.) *Revista Musical Chilena*, Vol. 45(Núm. 175 (1991): Enero - Junio), 10-18. Retrieved noviembre 6, 2021, from <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13709/13988>

Haddad, H. (1966). *Suite for Tuba*. Estados Unidos: Shawnee Press, Inc.

Herrera, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna* (Vol. II). (A. Bosch, Ed.) Barcelona:

Antoni Bosch Editor S.A.

McClure-Schafer-Lankford. (2017, 05 20). *Donald Haddad*. Retrieved 11 02, 2021, from McClure-Schafer-Lankford Funeral Home: <http://lankfordfh.com/obituary/donald-haddad/>

Nelson, B. (2017). *Así Habló Arnold Jacobs*. Valencia, España: PILES, Editorial de Música S.A.

Orlandini Robert, L. (2012). La interpretación musical. (C. G. Rojas, Ed.) *Revista musical chilena*, 66(218), 77 - 81. Retrieved Noviembre 10, 2021, from <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/2403>

Pilafian, S., & Sheridan, P. (2002). *The Breathing Gym*. (D. Madaza, Ed.) Estados Unidos: Focus On Excellence.

Plaza Ordoñez, A. F. (2019). *El Sujeto Interprete: Resonancias del Dialogo entre Sonido y Experiencia*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Bogota.

Schoenberg, A. (2000). *Fundamentos de la composición musical*. (A. Santos Santos, Trans.) España: Real Musical.

The Wind Repertory Project. (2021, 07 20). *Don Haddad*. Retrieved 11 03, 2021, from The Wind Repertory Project: https://www.windrep.org/Don_Haddad

Vining, D. (2009). *The Breathing Book*. Flagstaff, Arizona , Estados Unidos: Mountain Peak Music.

Zamacois, J. (1960). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona, España: Labor, S. A.

Anexos

Anexo A. Partitura de la Suite para Tuba.

SUITE FOR TUBA

Tuba

1. ALLEGRO MAESTOSO

DON HADDAD

Allegro maestoso (♩ = c.132-138)

(A) Rhythmic, but legato
mf

(B)
f

(C)
f *subito p*

(D)
cresc. *ritard.* *f*

(E) Adagio (♩ = c.66-72)
p *espress.* *mf legato*

(F)
f

Slow (G)
ritard. 4 *ritard.*

© 1966

Tuba

(H) Allegro (♩ = c.144)

2 *marcato*
f

(I) *espress.*

(J) Più mosso
ritard. sub. p

Broad
molto ritard.

2. ANDANTE ESPRESSIVO

Andante (A) $\frac{3}{4}$
espressivo (♩ = c.72)

mp dolce

(B)

(C) *p cresc.*

Tuba

1st time To (D)

dim.

2nd time (D) 4

Fine (E) mf

ritard.

Broad

f ritard. e dim. p

D.S. (A) al Fine

3. ALLEGRO CON BRIO

Allegro con brio
(♩ = c.144-152)

(A) smoothly

mf

1.

2.

(B) Legato e dolce

mp

(C)

p cresc.

(D)

f cresc. ff

Tuba

Cadenza ad lib.

espress.

f *accel.*

(E) Broaden (F) *a tempo* 4

p *f*

(G)

(H) *f*

(I) *subito p* *cresc.*

f *ritard.* *f*

Broad *a tempo* Più mosso

full *p* *cresc.*

f *ff*

Vita

Brayan Camilo Amaya Barrera (23 de septiembre 1993) nació en Pamplona, Norte de Santander. A los 8 años ingresó a clases de iniciación musical en la Escuela de Música de la Casa de la Cultura Mandioca del municipio del El Playón, Santander, bajo la batuta del Licenciado Hugo Adrián Rincón. En su estancia en ya mencionado municipio, hizo parte de diferentes grupos suscritos a La Casa de la Cultura Mandioca, interpretando instrumentos como flauta dulce, percusión menor, guitarra, bajo eléctrico, flauta traversa, clarinete, saxofón tenor, bombardino y finalmente tuba, destacándose esta última como su instrumento principal en sus participaciones más importantes como miembro de la Banda Sinfónica y la Banda de Música Fiestera Mandioca, en escenarios a nivel departamental y nacional.

En el año 2012 ingresó al programa de Licenciatura en Música de la Universidad Industrial de Santander, a estudiar tuba con el reconocido trombonista bajo, Robinson Giraldo Villegas. En su paso por la Universidad Industrial de Santander hizo parte de selectos grupos, como el ensamble Low Brass de la Catedra de trombón, eufonio y tuba, el Ensamble Industrial de Metales y Percusión (EIMP) UIS, Banda Sinfónica UIS, hasta 2017. Además, perteneció a la ya desaparecida Banda Filarmónica de Bucaramanga (2013) y otros grupos de cámara con fines académicos.

En 2018 como ánimo de ampliar sus horizontes hace el ingreso al programa de música de la Universidad de Pamplona en donde hizo parte de la Banda Sinfónica de dicha Universidad. Camilo también se ha desempeñado como docente formador del área de vientos y piano, además como director de procesos musicales en la escuela de música Mandioca, Banda Sinfónica Mandioca de El Playón, Banda Sinfónica Damaso Zapata. También a liderado procesos de

formación como tallerista en fundaciones y corporaciones culturales como Fundación Cultural los Maqueros (FUNMA), Corporación Cultural Corpomandioca, y la Corporación Colombiana de Desarrollo Integral (CORCOLDEIN), en donde actualmente lidera procesos de formación en música del interior y apoyo de gestión.