



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA  
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA**

Departamento: Viento

Especialidad e Itinerario: Instrumentos Sinfónicos (Viento Metal)

Curso: 2015-2016

**Trabajo Fin de Estudios  
Proyecto**

**CONCIERTO PARA TUBA BAJA Y ORQUESTA DE  
R. VAUGHAN WILLIAMS**

**Tutor:** Harold Hernández Lozano

**Autor:** Alfonso Villaplana Santiago

**Córdoba**

Septiembre 2016

## 1. INTRODUCCIÓN

De entre todas las obras que se han compuesto para el último instrumento añadido a la orquesta sinfónica moderna, hablamos de la tuba, pocos han alcanzado mayor relevancia que el concierto para tuba orquesta del célebre e insigne compositor británico Ralph Vaughan Williams. El instrumento que es caracterizado por su enorme tamaño y su corto pasado, ya que se inventó en siglo XIX, sorprendentemente aparece en 1954 el primer concierto para tuba baja y orquesta. Obra que se comenzó a componer para el cincuentenario de la Orquesta Sinfónica de Londres y fue ejecutada por primera vez por el tubista inglés Philip Catelinet. Es hoy en día parte fundamental del repertorio para este instrumento en estudios superiores, requerida en casi todas las pruebas de orquestas y tocada por todos los tubistas profesionales del mundo.

Es necesario y obligatorio para todos los tubistas que comienzan su andadura profesional saber de este concierto de tuba solista y orquesta, ya que fue el primero de estas características y en esta línea de trabajo centraremos este estudio del concierto, en campos muy amplios pero claramente diferenciados. Por un lado, la aportación de Vaughan Williams en la composición de su concierto ya en la edad adulta, producto de un anuncio emitido por la “London symphony Orchestra”. No en vano hablamos de un compositor que fue capaz de escribir con tal gusto y destreza que este concierto a día de hoy es una de las obras más interpretadas en el repertorio de la tuba, por más que sus logros principales de este compositor lo fueran en la música folclórica inglesa, y como antes se mencionó, marcó un antes y un después para la tuba en calidad de solista.

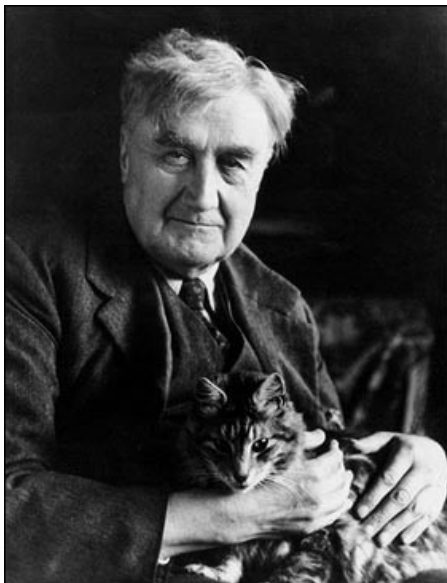
Por otro lado no olvidarnos de Philip Catelinet, el tubista encargado del estreno de esta obra, y que junto a Williams, como veremos más adelante, contribuyó a perfeccionar y adecuar este concierto que tantas dudas y miedos, en un principio, aparecían sobre esta inesperada composición. Además veremos las vidas y biografías de los que hicieron que el concierto llegara a su ejecución como es la propia orquesta y la batuta que dirigía en ese momento la misma. Los diferentes tipos de tubas y afinaciones, escuelas diferenciadas por los países que escogen un tipo u otro de afinación.

Y un gran apartado con grandísima importancia son las diferentes formas interpretativas y de ejecución de la obra de la mano de Catelinet, John Fletcher y otro tubista inglés de fama

mundial y el prestigioso tubista y pedagogo Arnold Jacobs con una importancia sumamente altísima en el panorama musical de la tuba.

## 2. BIOGRAFIAS

### 2.1. BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR- RALPH VAUGHAN WILLIAMS



Nacido el 12 de octubre de 1872 en Down Ampney, Gloucestershire, Inglaterra, miembro de una familia privilegiada y acomodada, aunque era una familia de la baja nobleza, su padre era el reverendo Arthur Vaughan Williams, que falleció al poco tiempo que naciera él. El compositor tenía parentesco con Charles Darwin por parte materna.

De joven comenzó en el estudio musical de manos de su tía, que le enseñó a tocar el piano y le introdujo también en los principios de la armonía. Posteriormente fue enviado a una destacada escuela pública, Charterhouse de 1887 a 1890, donde algunas de sus obras fueron interpretadas en conciertos en esa misma escuela. A los 6 años compuso su primera obra y siguió tocando el piano siendo niño, además del órgano y violín. Luego eligió estudiar música e historia en la Universidad de Cambridge. Posteriormente se traslada para seguir estudiando música, principalmente composición, en la Royal College of Music de Londres, y tuvo como profesores a los compositores británicos Charles Hubert, Hastings Parry y sir Charles Villiers Stanford, ambos compositores influenciados por Brahms. En esta época, en la que se trasladó, se produjo una gran amistad con el conocido compositor Gustav Holst. Aunque Vaughan Williams se definía como agnóstico, tenía cierta inclinación por el misticismo al igual que su compañero y amigo Holst. Tanta influencia produjo en Williams que le permitió un lenguaje compositivo muy personal, reflejada en todas sus obras, aunque en mayor medida en su extensa producción vocal y coral, en la que destacan su “Misa en Sol menor” o la “Cantata Dona Nobis Pacem”.

A una corta edad, los 13 años viajó a estudiar en París con el compositor francés Maurice Ravel, tiempo muy breve y casi no produjo muchas variaciones en su música, pero si en su forma de orquestar. El propio compositor lo definía como: “un toque de lustre francés”<sup>1</sup>. También estudió en Berlín con el compositor alemán Max Bruch, músico con un gran reconocimiento en su país.

Williams fue nombrado profesor en el Royal College of Music en el año 1919 y recibió, un año después, el nombramiento como Doctor Honoris Causa por la Universidad de Oxford, llegando a convertirse en director del “Bach Choir” y consiguiendo en los años 20 del siglo XX su música fuese divulgada en todo el continente europeo.

Su interés por la canción folclórica inglesa le lleva desde 1903 a recopilar canciones folclóricas a la vez que incorporaba los ritmos, escalas y esquemas melódicos de éstas su propio estilo. Llegó a recopilar más de 800 canciones en total. Comenzó a crear una música con un estilo original e inconfundible. Así, el “Cuarteto de cuerdas” en G menor, “Shropshire” ciclo de canciones sobre el borde de Wenlock. “La gran Fantasía sobre un tema” de Thomas Tallis, fue dirigida por Barbirolli y tocada por la RAI Symphony Orchestra, (Orquesta Sinfónica Nacional de la Televisión Italiana) en Turín el 15 de noviembre de 1957. Estas dos obras fueron compuestas entre los años 1908 y 1910. También compuso la obertura “Las avispas”, una partitura de características destellantes, hiperactiva en su ritmo y gustosa por su contenido enraizado en la mejor tradición de las canciones populares inglesas.

Williams a sus 42 años, se unió al ejército, sirviendo a lo largo de la Primera Guerra Mundial en Francia y en Salónica como camillero para los servicios médicos. En 1917, fue comisionado como teniente y enviado de vuelta a Francia. La influencia, que dio carácter al particular estilo pastoral que impregnó el lenguaje de los compositores ingleses de la primera mitad del siglo XX, se percibe en su 3ª sinfonía, titulada “Pastoral Symphony”, en la 5ª sinfonía y en el poema para violín y orquesta “The Lark Ascending” el cual motivo melódico rítmico que posee es muy parecido al concierto de tuba . Trabajó como editor musical en el

---

1 [www.rvwsociety.com](http://www.rvwsociety.com)

English Hymnal en 1906, para el que escribió la melodía “Sine Nomine” con el texto “For all the Saints” y también publicó “Songs of Praise”. También completó en 1925 el corto oratorio “Sancta Civitas”, su favorito entre sus obras corales y un ejemplo notable de la concentración de poder que su trabajo había ya alcanzado y como co-editor, junto a Percy Dearmer y Shaw Martin en la editorial “The Oxford Book of Carols” en 1928. La obra a gran escala coral con poemas de Walt Whitman, cuya poesía era fuente constante de inspiración para él.

Entre sus nueve sinfonías destacan “A Sea Symphony” nº 1, obra coral con poemas de Walt Whitman, cuya poesía era fuente constante de inspiración para él. “A London Symphony nº 2”, de 1924, y la 4ª sinfonía en 1935. Fue autor de la ópera Hugh the Drover y de la música para ballet “Job”, una mascarada para la danza.

El laborioso estudio del folclore de las islas Británicas, dejó una importante impronta en su obra creativa desde prácticamente el inicio de su carrera; Fantasia on Greensleeves compuesta en 1934 es la partitura más significativa en este aspecto. Incansable investigador, se interesó también por la música inglesa antigua y barroca, que parafraseó en su célebre “Fantasía” sobre un tema de Thomas Tallis. Autor prolífico, Vaughan-Williams cultivó todos los géneros, con una especial dedicación a la ópera y la música para orquesta. “Hugh the Drover”, “Sir John in Love” y “The Pilgrim’s Progress” son algunos de los títulos que dio a la escena. Así mismo, se le deben algunas partituras para el cine, como Scott of the Antarctic. Y como no, los más llamativos conciertos para instrumentos solistas y orquesta, “Romanza” en Reb mayor de armónica en 1952 después de reunirse con Larry Adler y el Concierto para tuba baja.

Su famoso himno Old Hundredth Psalm, se escuchó por primera vez en la ceremonia de coronación de la reina Isabel II en la abadía de Westminster en 1953. En los últimos años de su vida se trasladó a los Estados Unidos para dar conferencias y siguió llevando a cabo en el festival anual de Leith Hill en Inglaterra. Personificó el espíritu pionero de la música inglesa en el siglo XX y fue una inspiración para los jóvenes.

En su vida sentimental, el primer matrimonio lo contrajo con Adeline Fisher en 1897. Pocos años después de casarse, a Adeline se le diagnosticó una artritis progresiva, que acabó llevándola a una silla de ruedas. Falleció su primera esposa en 1951, y dos años después se casó con su asistente personal, Ursula Word, en 1953 cuando ya estaba componiendo el concierto de tuba; ambos llevaban manteniendo una relación sentimental desde 1938, cuando se conocieron, al parecer con el consentimiento de la propia Adeline.

Falleció el 26 de agosto de 1958 en Londres de un infarto cardiaco, a los 85 años de edad y fue enterrado en la abadía de Westminster con todos los honores, como reconocimiento a su contribución a la música inglesa, junto a otros compositores ingleses.

## 2.2 BIOGRAFÍA DEL INTÉRPRETE- PHILIP BRAMWELL CATELINET



Nació el 3 de diciembre 1910 en la ciudad de Londres. Comenzó su formación como pianista, aunque también aprendió a tocar primero bombardino y posteriormente la tuba., instrumentos que a lo largo de su vida le aseguraron puestos de trabajo como veremos a continuación. Comenzó sus estudios musicales en el Gregg Business College, en sus continuados estudios recibió becas de música en el Trinity College of Music de Londres y The Matthay Pianoforte. También curso estudios en la Escuela Tobías, en la ciudad de Londres. Obtuvo diplomas de la Royal Academy of Music, Trinity College of Music, y la Incorporated London Academy of Music.

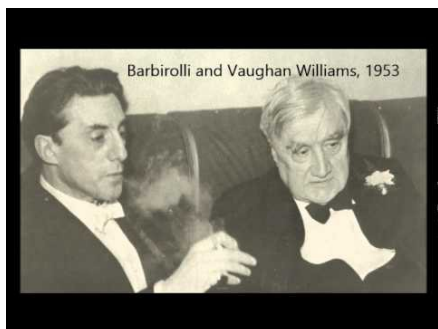
Cuando llegó la hora de hacer el servicio militar se convirtió en arreglista para el Ejército de Salvación, en el cual revisó y arregló un centenar de piezas vocales e instrumentales expresamente para el ejército. Sus habilidades en estos instrumentos, bombardino y tuba, le

valieron un puesto en la Banda Militar de la BBC desde 1.937 hasta 1.942, un trabajo que fue interrumpido por su marcha al ejército británico desde 1942 hasta 1946. Fue destinado al norte de África y en el Medio Oriente durante la Segunda Guerra Mundial. Phil era el pianista que levantaba la moral y tocaba para el entretenimiento de sus compañeros de tropa.

Cuando terminó la guerra y regreso del ejército, volvió a Inglaterra y encontró que la Banda Militar de la BBC había sido disuelta durante la guerra. Buscó una posición o plaza con su instrumento inicial, el piano, como pianista acompañante, pero no había plazas. En cambio, la BBC organizó para él una audición como tuba. Su jurado estaba compuesto por varios directores británicos importantes, entre ellos Sir Adrian Boult. Esta plaza la sacaron por una ley Gubernamental promulgada por el estado, la cual exigía un empleo para todos los soldados que regresaran de la guerra. Como resultado de esta prueba se convirtió en el tubista de la Orquesta del Teatro de la BBC, también de la Sinfónica de Londres y Orquesta Filarmónica de Londres.

Después de este periodo Catelinet y su familia dejaron Inglaterra en 1956 y se mudaron a Estados Unidos, Pittsburgh (Pensilvania), donde tomó una plaza como profesor asistente de música en el “Carnegie Institute of Technology”, ahora Universidad “Carnegie Mellon”. También desempeñó el trabajo de director de la “Brass Choir”, director de la “Banda Sinfónica Kiltie”, director de la Banda de Honores, Presidente del Departamento de Extensión de la música, además de ser fundador e intérprete del Brass Quintet en Estados Unidos, concretamente en Pittsburgh. Él creó y organizó el Festival anual de los “Premios Carnegie” para músicos solistas, bandas y coros. También actuó con la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh como extra y como pianista acompañante de solistas, y de los estudiantes en el departamento de música. A lo largo de su vida, Phil era un miembro activo del Ejército de Salvación, al que sirvió durante tanto tiempo en Inglaterra como en los Estados Unidos. Además de su trabajo como compositor y arreglista para el ejército, desempeñó el trabajo como director en “Pittsburgh Temple Band”. Después de su retiro en 1976, Phil y su esposa Rosalind regresaron a su Inglaterra natal. Catelinet posteriormente se mantuvo activo como compositor, arreglista, juez en tribunales musicales y escritor en sus últimos años. Murió el 21 de noviembre de 1995 a la edad de 85 años.

## 2.3 BIOGRAFÍA DEL DIRECTOR- GIOVANNI BATTISTA BARBIROLI



Nacido en Holborn, Londres el 2 de diciembre de 1899. Conocido como Sir John Barbirolli. Sir John fue un reconocido famoso violonchelista y director. Descendía de una familia de músicos ya que su padre Lorenzo y su abuelo Antonio, fueron distinguidos violinistas italianos y ambos eran miembros de la orquesta de la Scala de Milán, donde, en febrero de 1887, tocaron en la primera representación de Otello de Verdi y su padre también era violín de orquestas de teatro londinenses, especialmente en la del teatro Empire de Leicester Square



A Barbirolli se le inculcó el gusto por la música a muy temprana edad y se le enseñó a tocar el violín, pero cambió al violonchelo a la edad de siete años. En su excelente proyección musical ganó una beca en el Trinity College of Music de Londres, a la corta edad de diez años, y se traslada posteriormente a la Real Academia de Música a los doce años para continuar sus estudios de música. En 1916, se convirtió en el miembro más joven de la orquesta Pasillo de la Reina de Henry Wood y en 1917 dio su primer recital de solista en Londres.

Posteriormente se unió al Ejército británico, por un corto tiempo que duró dos años, antes del final de la Primera Guerra Mundial y durante este tiempo, tuvo su primera oportunidad de dirigir una orquesta.

Volvió de la Gran Guerra en 1919, y se incorporó a la vida civil tocando en la orquesta sinfónica de Londres y en la orquesta de Covent Garden de Thomas Beecham, pero también tocó el violonchelo en orquestas y bandas en salas de baile, cines y circos, en todas partes excepto en la calle, como él comentaba años más tarde. Fue solista del Concierto para violonchelo de Edward Elgar en una de las primeras interpretaciones de la obra en 1921. A principios de 1924, se unió a dos cuartetos de cuerda como violonchelista, pero más tarde ese mismo año, se dio cuenta de su ambición de llevar a cabo la formación y dirección de su propia orquesta de cámara en Londres.

Fue invitado por Frederic Austin, entonces director artístico de la British National Opera Company, para dirigir, en una de sus visitas provinciales, su primer debut operístico en Newcastle, en septiembre de 1926, la realización de Romeo Y Julieta de Gounod. También llevó a cabo representaciones de Madama Butterfly y Aida en esa misma semana. Durante los próximos seis años, se llevó a cabo tanto en la British National Opera Company (BNOC) como en la Royal Opera House, también conocido como Covent Garden. Para su repertorio se añadieron: Aida, Falstaff, Rigoletto, Il Trovatore, La Bohème, Tosca, Turandot, Madama Butterfly, Gianni Schicchi, El Barbero de Sevilla, Don Giovanni, La novia vendida, los maestros cantores, el caballero de la rosa y Tristán e Isolda.

En 1933, Barbirolli fue nombrado director de la Orquesta de Escocia en Glasgow y comenzó a desarrollar un amplio repertorio sinfónico incluyendo muchas de las principales obras sinfónicas que no había llevado a cabo previamente. Tuvo la oportunidad de dirigir la orquesta sinfónica de Londres en diciembre de 1926, cuando sustituyó en un corto plazo a Beecham, que estaba indispuerto, en un concierto que incluía la Segunda Sinfonía de Elgar. Posteriormente se llevó a cabo una serie de conciertos en Londres con la LSO y la Real Sociedad Filarmónica, pero en 1936, aunque por ahora estaba bien establecido como director titular de la Orquesta de Escocia, que estaba siendo considerado por la dirección y su trabajo de la música Inglesa una etapa magnífica, dio la vuelta rotundamente.

Fue llamado por la Filarmónica de Nueva York para quedarse en la orquesta como director. Arturo Toscanini estaba como director titular, entonces el mundo de la música fue sacudido por este suceso. Su nombramiento en Nueva York fue parte debido a la reputación que se había ganado en el extranjero por una serie de solistas internacionales influyentes incluyendo Kreisler y Rubinstein con los que había trabajado como instrumentista en las grabaciones realizadas por la compañía discográfica de Reino Unido HMV en 1927. Así comenzó una de las tareas más difíciles en su carrera en el mundo de las orquestas. En la New York Philharmonic Orchestra (NYPO) fue injustamente apodado "Murder Incorporated" traducido como El incorporado asesino.

Barbirolli pasó un total de siete temporadas en Nueva York. Pronto se ganó la admiración, el respeto y el amor de la orquesta y de muchos de los miembros de su público, pero algunos de los críticos de Nueva York estaban en contra de él desde el principio y sufría de la crítica adversa por parte de ellos y de una sección del público que había idolatrado a Toscanini.

Durante su mandato en la NYPO, llevó a cabo muchas obras del repertorio estándar, pero él introdujo numerosas obras de compositores ingleses, así como las nuevas obras de los americanos. Llegó a un vasto público a través de la emisión regular de la serie de conciertos emitidos el domingo en la cadena de radio NBC. Tomó la NYPO en varias giras importantes en los EE.UU. y llevó a cabo como director invitado con gran éxito, una serie de conciertos con otras orquestas en los EE.UU. y Canadá, incluyendo los conciertos en el famoso Hollywood Bowl.

En 1942, atormentado por lo que estaba ocurriendo en su país Gran Bretaña por la guerra, estando muy preocupado por su casa y por su familia, hizo una travesía marítima muy peligrosa de vuelta a Gran Bretaña. Estando allí, ya más tranquilo y sin presión, realizó conciertos en toda Gran Bretaña con varias de las principales orquestas del país. Se había negado a admitir la ciudadanía estadounidense con el fin de unirse a la Unión de Músicos estadounidenses y la temporada 1941-42 fue su última como director titular, aunque realizó conciertos en Nueva York en la temporada 1942-43. En febrero de 1943, recibió un telegrama de Manchester, preguntando si estaba interesado en convertirse en director titular de la Orquesta Hallé. "Este es el lugar", le dijo a su esposa, la oboísta - Evelyn Rothwell, y en cuestión de semanas, se había hecho la cita para concretar todo.

La llegada de Barbirolli a Manchester el 2 de junio de 1943 y la reconstrucción parcial de la Orquesta Hallé, un pequeño núcleo obtenido de los músicos que se negaron a ir por un contrato que no era del agrado de ellos con la Orquesta del Norte de la BBC, se convirtió en una época maravillosa en la vida de Barbirolli. Tres semanas de audición intensiva en tiempo de guerra en Gran Bretaña, produjeron suficiente gente para volver a crear una orquesta que ya estaba preparada para dar su primer concierto en Bradford, el 5 de julio.

Barbirolli se quedó con la Hallé para el resto de su vida, un período de 27 años. Él fue director titular desde 1943 hasta 1958, ensayando y dirigiendo la Orquesta Hallé en numerosos conciertos a lo largo y ancho de Gran Bretaña. Además de los conciertos que tocaban en Manchester, hizo muchas grabaciones con ella. También en estos años aprovechaba e iba a dirigir anualmente al extranjero. Con la orquesta sinfónica de Londres, mantuvo una cercana relación en estos años ya que la dirigió en varias ocasiones aunque no fuese director titular y participo en numerosas grabaciones con ella. En 1958, después de un gran éxito, la temporada del centenario de la orquesta redujo sus compromisos con ella, a unos 70 conciertos al año. Esto le permitía tiempo para llevar a cabo otros trabajos y poder ir, como antes hemos visto en años anteriores, al extranjero y trabajar con las principales y famosas orquestas mundiales.

A pesar de los problemas de salud, entró en la década donde mayor actividad tuvo en toda su carrera profesional. En 1961, también fue nombrado director titular de la Orquesta Sinfónica de Houston, donde se mantuvo durante varias temporadas. Él visitó Berlín regularmente durante la década de 1960 para llevar a cabo una serie de conciertos con la Orquesta Filarmónica de Berlín con quien desarrolló una relación muy especial.

Volvió a la realización de ópera en Gran Bretaña y en el extranjero. Se registra la interpretación de Madam Butterfly en Roma y Otello en Londres para discográfica EMI. En 1968, fue nombrado Director honorífico de la Hallé de por vida. Él siguió realizando grandes conciertos y también hizo muchas grabaciones importantes con ellos y con otras orquestas importantes. En sus últimas sesiones de grabación de EMI, en julio de 1970, grabó FERIA Apalaches y Brigg de Delius con la Orquesta Hallé. El último concierto público de Barbirolli fue también con la Hallé Orchestra en el Festival del Rey Lynn, el 25 de julio de 1970. Unos días más tarde, murió de un ataque al corazón, en Londres, el 29 de julio de 1970. Sólo unas pocas horas antes, había estado ensayando con la Orquesta Filarmónica de Londres en la preparación de las obras para una gira en Japón.

La unión del director con Vaughan Williams se ve en las grabaciones que hizo del compositor de su “Sinfonía N°4” con la Orquesta Sinfónica de la BBC en el año 1950 y volvió a tocar y grabar esta sinfonía con la Orquesta Hallé en el casino de Berna, en Suiza, el 13 Abril de 1961. La primera vez que coincidieron Williams, Catelinet, Orquesta sinfónica de Londres y Barbirolli fue en la del concierto de tuba, posteriormente nunca coincidieron en otras grabaciones.

En mayo de 1956 se hizo la grabación en Manchester con la Hallé la Sinfonía No.8 en Re menor la cual Vaughan Williams dedico a Barbirolli. Las otras grabaciones que hay de composiciones de Williams dirigidas por Barbirolli son todas con la orquesta Hallé Fantasia “Greensleeves” , Sinfonía N° 8 y “A London Symphony”

## **2.4 BIOGRAFIA ORQUESTA- ORQUESTA SINFONICA DE LONDRES**

Es una de las orquestas sinfónicas más importantes del Reino Unido y del mundo. No tuvo una sede fija, hasta que en el año 1982 que

fue instalada en el Barbican Center Hall de Londres.

Esta orquesta fue fundada en 1904, en sus inicios era un grupo de 46 músicos, funciona como una organización independiente y auto gobernable, la primera con estas características en el Reino Unido. Esta estructura administrativa autónoma tiene el poder de seleccionar a los directores con los que trabaja. En algunas etapas de su historia se ha prescindido de un director titular y trabajó sólo con los invitados. Entre los directores con los que más se asocia son, desde sus primeros días: Hans Richter, 1904 - 1911, Sir Edward Elgar 1911 - 1912, Artur Nikisch 1912 - 1914, Sir Thomas Beecham 1915 - 1917, Albert Coates 1919 - 1922, Willem Mengelberg 1930 - 1931, Sir Hamilton Harty 1932 - 1935, Josef Krips de 1951 - 1954. En las últimas décadas Pierre Monteux entre 1961-64, Istvan Kertesz 1965-68, André Previn 1968-79, Claudio Abbado, entre 1979 y 1988. De 1988 a 1995, el americano Michael Tilson Thomas tomó el puesto, Sir Colin Davis estuvo como director principal desde 1995 a 2006, y en 2007 asumió el cargo como Presidente de la orquesta. Previn mantuvo el título de Director honorífico. En 2006, Daniel Harding fue el director invitado al lado de Tilson Thomas. Richard Hickox es el Director Invitado asociado en la actualidad y el 1 de Enero de 2007, Valery Gergiev se convirtió en el director titular.

El primer concierto que ofreció esta orquesta data del 9 de junio del 1904, con Hans Richter como director. Este permaneció como director titular hasta el año 1911, hasta que Edward Elgar lo sucedió por un año. Más recientemente y posteriores a Barbirolli, entre sus directores titulares están los antes comentados, desde Pierre Monteux hasta Gergiev. Fue la primera orquesta británica en tocar en el extranjero cuando viajó a París en el año 1906 y también fue la primera extranjera en tocar en Estados Unidos, en 1912, y en 1973 fue la primera en ser invitada para formar parte en el Festival de Salzburgo. Continúa realizando giras alrededor del mundo asiduamente y tiene como sus ciudades de residencia New York, Tokio y Paris, además de otros destinos como Oriente, Norteamérica y las principales ciudades europeas.

Ha sido considerada como la orquesta más extrovertida y famosa de las orquestas de Londres. Hay un ambiente magnífico y su color orquestal en su forma de hacer música se ve reflejado en sus interpretaciones musicales. La LSO a menudo ha tenido músicos internacionalmente conocidos como solistas, sobre todo en los vientos, estrellas como: James Galway, flauta travesera; Gervase de Peyer al clarinete y Barry Tuckwell, trompa. Como

muchos conjuntos, la orquesta tiene una gran habilidad en cambiar su sonido, produciendo colores tonales muy diferentes de diversos directores como Stokowski, con quien realizó una serie de grabaciones memorables que han pasado a la historia, Boult, Horenstein, Solti, Previn, Szell, Abbado, Bernstein y Barbirolli, no sin mencionar a Karl Böhm, que desarrolló una relación cercana con la orquesta al final de su vida.

La LSO posiblemente es la orquesta que más grabaciones tienen en el mundo; ha realizado grabaciones de gramófono desde el año 1912 y ha participado en más de 200 bandas sonoras para el cine a lo largo de su vida, de las cuales las más conocidas incluyen la serie de Star Wars que comenzó a grabar en 1977 con música del compositor John Williams, con el trompetista Maurice Murphy tocando en todas ellas. ¿Quién engañó a Roger Rabbit?, En busca del arca perdida, En busca del valle encantado, Braveheart, Harry Potter y la cámara secreta y Superman, además de la innovadora IllumiNations en el parque temático estadounidense, Epcot, parque de Walt Disney en Florida. También ha participado en muchas grabaciones de pop, entre ellas Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band de The Beatles. La Orquesta Sinfónica de Londres también ha trabajado en la creación de un disco de música de la gran saga The Legend Of Zelda debido a su reciente 25 aniversario. En 1966 el Coro Sinfónico de Londres (LSC) fue formado para complementar el trabajo de la orquesta. Cuentan con la cantidad de más de 200 cantantes, el coro mantiene una cercana asociación con la LSO; sin embargo ha desarrollado una vida independiente, que le permite acompañar a otras orquestas importantes. Recientemente ha colaborado con la gigante Imperial Orchestra en presentaciones y conciertos.

Durante muchos años tenía una reputación como un conjunto casi exclusivamente masculino, exceptuando a mujeres arpistas. Describían a la orquesta en la década de 1960 y 70 como "un grupo de chicos traviesos que se expandió por todo el mundo." Antes de la década de 1970 una de las pocas mujeres que interpretan en la orquesta fue la oboísta Evelyn Rothwell, mujer del director Sir John Barbirolli, quien se unió en la década de 1930 y se encontró a sí misma considerada como una extraña por sus compañeros masculinos. Ella no fue admitida como pleno miembro de la orquesta, la primera mujer en ser elegida como miembro de la orquesta Sinfónica de Londres fue la arpista Renata Scheffel-Stein en 1975 por ese momento otras orquestas británicas habían dejado la sinfónica de Londres muy atrás en la división y mezcla de género femenino y masculino.

En el momento de su centenario el 20% de los miembros de la orquesta eran mujeres. Algunos músicos, entre ellos Davis, juzgaron que esto mejoró la orquesta tanto en lo musical, como en su comportamiento en el trabajo. Otros, incluyendo Previn y el trompeta solista ya veterano Maurice Murphy, consideraron que la técnica interpretativa había mejorado.

Por último hablar de la ciudad de Londres y las orquesta que ahí se alberga además de la Orquesta Sinfónica de Londres son: La Orquesta Filarmónica de Londres, la Orquesta Filarmónica Real, la Orquesta de Cámara Inglesa, la Philharmonia y la Orquesta Sinfónica de la BBC.

### **3. A PARTIR DE LA TUBA**

#### **3.1 INTRODUCCIÓN**

Quisiera hacer un pequeño inciso en la invención de este instrumento para ponernos en situación y presentarla. La tuba apareció en plena revolución industrial, sobre los años 1830, concretamente con Stözel en 1828 el cual había desarrollado una “trompa baja” cromática. Probablemente fue el primer instrumento dotado de válvulas en el registro de la tuba. Guichard también fabricó su “ophicléide à piston” en 1832, cercano a la familia de la tuba. Oficialmente la primera tuba apareció en 1835, patentada por Wieprecht y Moritz, afinada en F y con cinco válvulas. No hubo estándares que seguir hasta alrededor de 1845 en que se desarrolló el modelo de nuestra actual tuba en BBb y no fue hasta alrededor de 1860 que los dos tipos de forma y cuatro afinaciones actuales fueron establecidos, exceptuando las diferencias de los fabricantes de tubas, incluso algunos de sus modelos son muy similares a los de hoy en día. A su vez en esta época aparecieron numerosos instrumentos con válvulas como la tuba de diferentes formas y tamaños. Se comenzó a indagar sobre la mejora del sonido y la perfección de la afinación en la tuba y aun las que tocamos en el siglo XXI acarrear estos problemas.

Una vez dicho esto la tuba en sus comienzos lo tuvo difícil para buscarse camino e introducirse en las agrupaciones musicales en las que su antecesor el ophicleido, tenía mucho protagonismo y los instrumentistas y compositores eran reacios a sustituirlo. Pero el volumen de su sonido y proyección le hicieron ganar la batalla y pudo hacerse un hueco en los metales graves.

La primera vez que aparece la tuba contrabajo en la orquesta es con Richard Wagner en las partituras de El holandés errante y la obertura Fausto en 1840. Posteriormente explicare y dejaré claro la diferentes tubas que hay y afinaciones, de hecho este concierto está compuesto como su propio nombre indica para tuba baja.

#### **3.2. DIFERENTES TIPOS DE TUBAS**

Como ya sabemos el título de este obra se titula Concierto para tuba baja en fa. Se dividen en tubas contrabajos, bajas y tenores, estas últimas que vendrían a ser los llamados bombardinos.



Todas se diferencian por tamaños y afinaciones. Las contrabajas son las más graves y se diferencian porque están afinadas en Sib o Do, normalmente su tamaño suelen ser las más grandes. Y las bajas afinadas en Fa y Mib son instrumentos que tienen una capacidad sonora más aguda, por lo tanto son buenas para tocar pasajes orquestales con tesitura aguda y obras solistas para tuba. Su sonido es más claro y preciso que el de las contrabajas y a la hora de tener que ejecutar muchas notas se percibe la rapidez de su música. Normalmente se comienza a tocar con tubas contrabajas por su utilización en grandes agrupaciones, y la tuba baja se toca ya a nivel profesional en el conservatorio.

Un tubista profesional debe manejar estos dos tipos de tuba y hay variedad de afinaciones dependiendo en los países. Para hablar de esto debemos tener en cuenta distintos factores como son los geográficos, económicos, pedagógicos, compositivos, de fabricación, y derivados de la influencia que han ejercido algunos grandes intérpretes.

Existen 4 escuelas reconocidas de tuba a nivel mundial: Inglesa, Americana, Alemana y Rusa. La escuela inglesa utiliza tubas en Mib y bombardinos en Sib. La alemana tuba baja en Fa y contrabajo en Sib. La americana para los principiantes utiliza la Sib y para profesionales Fa y Do. En Rusia se utiliza todo en Sib, pero en varios tamaños.

Unas de las características que diferencian a las escuelas es la afinación que emplean. Asiduamente en Alemania en las orquestas se afina el La a 443 Hz. Y en Estados Unidos 441 Hz. Estas diferencias generan lo que llamamos, que el sonido sea más brillante o más oscuro.

## **4. EL CONCIERTO**

### **4.1. CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA**

Este concierto se comenzó a escribir en el año 1952, y se estrenó en el 54. Se sitúa años después de la Segunda Guerra Mundial, en la post guerra y la guerra fría. Este conflicto bélico no se vio muy reflejado en esta obra, pero sí en su compositor, ejecutante y director. Todos ellos habían participado de una forma u otra en esta guerra, incluso en la anterior la primera guerra mundial. Curiosamente Catelinet en la Segunda Guerra mundial, sirvió durante un tiempo en el mismo Cuerpo en el que Ralph Vaughan Williams estuvo durante la Primera Guerra Mundial la Royal Army Medical Corps. Catelinet estuvo sirviendo en el

ejército cuatro años y cinco meses. También comentar las grandes secuelas emocionales que esta etapa de guerra sufrió Catelinet, pues perdió a sus hijos en un bombardeo en Glasgow. Inglaterra se introdujo en la guerra como aliado contra los alemanes ayudando a ganar ésta.

## 4.2 Los comienzos y estreno

Esta composición comenzó con un anuncio que mando publicar la orquesta sinfónica de Londres en una revista llamada *Música* (Aquí existe una controversia porque algunos la citan como periódico y otros como revista) en agosto de 1952 en Londres. Apareció en un artículo titulado TUBA. El anuncio decía: “Compositores, tengan en cuenta”<sup>2</sup>. Con esto se realizaba una convocatoria o llamada para que los compositores que lo desearan compusieran unas obras para una serie de instrumentos poco usados en el rol de solistas, con el pretexto de ser estrenadas para conmemorar el cincuenta aniversario de la LSO que tendría lugar el mes de junio en 1954 en el festival Hall de Londres.

Según el testimonio de Philip Catelinet, tubista encargado de tocar el concierto, cuando le llegó a sus oídos en una llamada telefónica que le hizo el secretario de la orquesta sinfónica de Londres ni se lo esperaba ni creía lo que escuchaba. Este le comunico que Vaughan Williams había compuesto una obra para tuba y orquesta y quería que lo tocara el día del estreno, ya que él era el tuba de la orquesta

En los días siguientes se comunicaron con Catelinet para que fuese al primer ensayo junto a un pianista en la casa del compositor situada en Regent Park, para comenzar el estudio del concierto. Phil se reunió con el compositor en su residencia y tocó la obra a Williams, su reciente esposa Úrsula y su gato Crispen que tuvieron el privilegio de ser los primeros oyentes de esta obra. Este le consultó al compositor durante los preparativos y ensayos muchas necesidades técnicas. Después de esta toma de contacto con la obra, el tubista y el compositor llegaron a otros encuentros donde se fue perfilando el concierto. Aparte de ajustar los tempos de los movimientos de la obra, de varias discusiones por la ejecución de pasajes un tanto complicados para la tuba, fue tomando forma. Williams en la intimidad confeso a Catelinet que había tomado el movimiento central *Romanza* de una idea que tenía para una obra de violonchelo. Así comenzó a construir este concierto al que luego le agregó los otros

---

<sup>2</sup> Philip Catelinet, “*The truth about the Vaughan Williams Tuba concerto*” T.U.B.A journal 14, no 2 (November 1986)

dos movimientos, el primero y tercero. Vaughan Williams no era partidario ni consentía propuestas de los intérpretes ni sugerencias sobre la obra, pero de alguna forma tuvo que aceptar las propuestas y exigencias de Catelinet. El estreno de la obra fue en el Royal Festival Hall el 13 de junio 1954 con Sir John Barbirolli como director y en presencia de Vaughan Williams. No estaba seguro de la reacción del público a la nueva pieza, por lo que Catelinet pidió a su esposa Rosalinda no asistir al concierto.

En un artículo para The TUBA Diario, Catelinet escribió:

"Mi imagen en éste concierto no es para menospreciar tanto a la tuba como a los tubistas, no sé cómo va a reaccionar el público. Si tuviera que sufrir, prefiero sufrir solo".<sup>3</sup>

En estas frases se puede intuir y saber el miedo que tenía el tubista a la reacción del público el día del estreno ya que nunca se había producido este fenómeno, que una tuba actuara como solista. Siempre había sido un instrumento de acompañamiento y de refuerzo grave. El concierto y la actuación de Catelinet fueron tan bien recibidos, que la orquesta y solista hicieron una sesión de grabación al día siguiente. Esta grabación está disponible en un CD de EMI Records en la que podemos apreciar las cualidades técnicas y sonoras del concierto de mediados del siglo XX.

Posterior al estreno, en los días siguientes salieron a la luz las críticas musicales, en esos momentos un poco duras haciendo referencia a la avanzada edad de Vaughan Williams, 81 años tenía en 1954 cuando se interpretó el concierto, y se le recriminaba como se le había pasado por la cabeza componer una obra para tan poco adecuado instrumento solístico teniendo tan alta estima y buena fama cosechada durante toda su vida en sus composiciones. Lo comparaban con su Romanza para armónica piano y orquesta, estrenado por el intérprete y virtuoso Larry Adler, el cual es bien conocido entre otras cosas por haber introducido este instrumento en la música clásica. En esta etapa de los ochenta años a Vaughan Williams le llevó a experimentar con lo que bien podría considerarse como instrumentos inusuales; respectivamente, en la 7ª, 8ª y 9ª sinfonía incluiría una máquina de viento, gongs afinados y

---

<sup>3</sup> Ibídem Philip Catelinet, "The truth about the Vaughan Williams Tuba concerto" T.U.B.A journal 14, no 2 (November 1986)

fliscorno. También los críticos hacían referencia a la resistencia que debía tener el intérprete de un instrumento tan grande y potente para soportar realizar un concierto durante 20 minutos, algo impensable para los críticos e incrédulos oyentes que asistieron al estreno del Concierto.

En el primer movimiento en la cadencia el compositor puso a la tuba, un Lab sobreagudo unas notas muy agudas en el motivo ascendente . Fuera por tema técnico del instrumentista o por motivos sonoros esas notas comprendidas antes del segundo calderón y las del tercer calderón aparecen en la partitura original de tuba solo en el pie de página, bajo asteriscos: “Puede omitirse si se prefiere”<sup>4</sup>. Y en la partitura de piano “en los puntos puede insertar las frases siguiendo el original”<sup>5</sup>. No todos los tubistas hacen su cadencia de esta forma, incluso algunos la varían y otro solo toca una vez el Lab o cambian la medida de la cadencia. Esta eliminación de notas en la obra solo aparece en el primer movimiento en la cadencia.

---

4R.Vaughan Williams “*Concerto for bass tuba and orchestra*”- Ed. OXFORD UNIVERSITY PRESS. England

5 *Ibidem*



\* at these points the following phrases (from the original MS) may be inserted:



Estas notas en la cadencia y algunas ligaduras fueron los cambios más destacados que Williams concedió a Catelinet en este concierto, no hubo demasiadas variaciones en lo que el compositor había reflejado en las partituras.

#### 4.3 CONEXIÓN ENTRE LA OBRA Y COMPOSITOR

Vaughan Williams tenía en su haber, en el momento que compuso la obra, ganados numerosos honores y premios, además había escrito obras de gran éxito. Recibido el nombramiento como Doctor Honoris Causa de la música en Oxford, al menos cinco doctorados más de otras universidades británicas. La medalla de Cobbett y la Medalla de Oro de la Royal Philharmonic society de Londres en 1930, The Life Fellowship Collard en la sucesión de Edward Elgar en 1934, el premio Shakespeare en 1937, la medalla Albert de la Royal Society of Arts en 1955 y la orden al mérito del rey Jorge V en 1935. Se presenta como el compositor más importante y prolífico que se había dado en Inglaterra

hacía ya años. Williams era muy competente en diversos medios compositivos, como: ballets y opera, películas y televisión, trabajos para banda y orquesta, música de cámara y trabajos instrumentales, música incidental (utilizada para el teatro) y un extraordinario número de obras vocales. Además, había marcado su lugar en la historia como un compositor de sinfonías, después de haber escrito siete antes del concierto para tuba.. Mientras que preparaba el concierto de tuba, Williams estaba trabajando activamente en Hodie una cantata para navidad, incluso ese mismo día, para unísono o voces mixtas con acompañamiento de teclado, sonata para violín en La menor, Hearts Music y Three Gaelic Songs para coro mixto sin acompañamiento y Menelaus on the Beach at Pharos para voz y piano.

En esta tabla que se muestra a continuación aparecen todas las obras que compuso para instrumentos solistas y orquesta, un periodo que abarca cuarenta años desde que compuso la primera hasta la última:

### Composiciones para instrumentos solistas y orquesta

TITULO DE LA OBRA	AÑO	PARA
• The Lark Ascending, Romanza	1914 (Revisado en 1920)	Violin y orquesta
• Flos Campi, Suite	1925	
• Concierto para violin en Re menor	1925	Viola, coro y orquesta
• Concierto para piano en Do mayor	1926-31 (Revisado en 1946)	Violin y orquesta de cuerdas
• Suite para viola		
• Concierto para oboe en La menor	1934 1943-44	Piano, coro y orquesta
• Fantasia on old 104th Psalm Tune	1949	
• Romanza en Reb mayor	1951	
• Concierto para tuba baja y orquesta en Fa menor	1954	Viola y orquesta de cuerdas Oboe y orquesta de cuerdas
• Concierto para Cello	Incompleto	Piano, orquesta de cuerdas y piano
		Armónica coro y orquesta
		Tuba y orquesta

		Violoncello y orquesta
--	--	------------------------

#### 4.4 Diferentes versiones del concierto

Aunque Vaughan Williams lo compuso específicamente para orquesta, también realizó la reducción para piano, editadas estas dos en la Oxford University Press. Pues en el comienzo y preparativo del concierto Catelinet lo puso en práctica junto al pianista antes de los ensayos con la orquesta.

En la versión orquestal utilizó los siguientes instrumentos:

- 2 Flautas
- 1 Oboe
- 2 Clarinetes
- 1 Fagot
- 2 Trompas
- 2 Trompetas
- 2 Trombones
- 3 Percusion- timbales, platos, caja, triangulo
- Instrumentos de cuerda frotada-Violin,viola ,chelo y contrabajo.

Posteriormente a las partituras de Williams se hicieron arreglos de esta obra para banda de vientos por Robert Hare también por la misma editorial Oxford University Press. Y comprende los siguientes instrumentos:

- 1 flauta piccolo
- 2 flautas

- 1 Oboe
- 2 fagots
- 5 clarinetes
- 4 Saxofones
- 2 trompetas
- 2 trompas
- 2 trombones
- 1 Tuba contrabajo
- 3 percusión - timbales, platos, caja, triangulo

## **5-ESTUDIO Y ANALISIS FORMAL DE LA OBRA PROPUESTA**

Este concierto puramente orquestal y de estilo postromántico con tintes impresionistas y modernistas, con un segundo movimiento romántico. Se compone de 3 movimientos:

- Preludio - Allegro moderato
- Romanza- Andante sostenuto
- Finale -Rondo Alla Tedesca- Allegro

Entre ambos la conexión tonal establece que el concierto está en FA, el primer movimiento en Fa m y el tercero en Fa M, y el segundo en REM que está a distancia de mediate (tercera) lo cual es muy normal en el Romanticismo pues Beethoven ya lo hacía. El primer y tercer movimiento son muy técnicos, al contrario que el segundo que es melódico. Sin embargo, algunos elementos hacen que los movimientos queden relacionados y exista cierta lógica en la composición en su conjunto.

El primer movimiento el Allegro moderato de subdivisión binaria q una duración de 174 compases. Contiene dos secciones que se repiten, la que está en binario y la que está



en ternario. La forma quedaría ABAB, donde A tiene dos temas contrastantes, el del principio, que mezcla dos motivos, el que comienza la orquesta y el de la tuba, luego a continuación se invierten los papeles. El primer tema se sitúa en los primeros cincuenta compases, hasta en número 4 de la partitura y se subdivide. Comienza en Fa menor, pero en el trino que tiene la tuba y la parte descendente de la orquesta en semicorcheas nos conduce a Lam donde el carácter es totalmente diferente, pasando de unas notas picadas como pizzicato a unas notas largas manteniendo su valor total y duración. Pronto vuelve al carácter inicial, pero ésta vez en Sim donde juega con los matices dándole un carácter de va y ven que se mantiene hasta volver a Lam donde se repite la escena y a Fam donde vuelve a hacer una variación del motivo del comienzo. Seguidamente modula a Dom en unos pocos compases y a ReM, en el que la tuba ya en un modo mayor tiene unos compases de descanso en el que toca la orquesta hasta que retoma la cadencia final en la tonalidad principal, Fam.

El segundo movimiento, Romanza, es el movimiento con carácter melódico de todo el concierto. Es sin duda lírico y su composición es romántica. Comienza con una introducción instrumental de la orquesta en ReM, que deja paso tras ocho compases para que la tuba toque la melodía con expresión cantabile, hasta llegar al relativo menor, Rem donde nos encontramos con un interludio. Una modulación a Lam nos lleva a otro tema, en el que predominan los seisillos. Seguidamente pasamos a Mim donde en un pianísimo nos hace apreciar una melodía que crece hasta un fuerte que coincidiendo con la tonalidad de Sim. De vuelta volvemos a retomar el comienzo en ReM, donde llegamos a una Coda que conduce al final. Como antes comentamos este movimiento al ser más cantabile el tiempo es considerablemente más lento.

Llegamos al tercer y último movimiento, Rondo Alla Tedesca en éste el compositor le quería dar un carácter danzable, ya que Alla Tedesca se refiere a una danza o vals alemán. Se aprecia nada más comenzar un movimiento puramente técnico Allegro nos encontramos con un comienzo en FaM que crece y crece en forma de tresillos a un fuerte que cae de repente. De pronto entramos en un piano cantabile, en el que toma el carácter del primer movimiento, jugando con la articulación, que va creciendo aún más, donde

llegamos un fuertísimo de la orquesta, donde la tuba toma un respiro y continúa pianísimo en un carácter de acompañamiento a la melodía, que en éste caso la lleva la orquesta. Llegamos a retomar el tempo primo, que es exactamente igual que en el comienzo, como sucede en todos los movimientos. Una modulación nos lleva a dom, donde el carácter es cantabile y sostenuto, la tuba canta sobre la orquesta, que va respondiendo a lo que el instrumentista va interpretando. Volvemos al motivo de pregunta y respuesta de la orquesta en FaM, donde ya se hace una recopilación de los 3 movimientos, que conduce a la cadencia final de la obra, que la hace característica y le da el carácter propio a cada frase. Un pedal de dominante en la tuba y una serie de tresillos descendentes nos lleva a la nota final en un carácter fortísimo, finalizando así la obra.

## **6 .ANÁLISIS INTERPRETATIVO DE LA OBRA**

### **6.1 BIOGRAFIAS DE LOS INTÉRPRETES**

Aquí veremos el trabajo de tres tubistas conocidos mundialmente, el mencionado Catelinet junto a John Fletcher y Arnold Jacobs.

John Fletcher (1941-1987) tubista británico, perteneció a la Orquesta Sinfónica de Londres. Fue uno de los primeros tubistas ingleses de reconocimiento y fama, tanto interpretativo como en la enseñanza. Creó una gran escuela de la que han salido tubistas destacados, como su sucesor en la orquesta Patrick Harrild. Además de crear una escuela inglesa característica, fue el precursor de la tuba en Mib en Inglaterra y desde entonces todos los tubistas ingleses utilizan esta tuba baja. La idea de poner a este tubista en el análisis interpretativo se fundamenta en que fue componente de la orquesta sinfónica de Londres durante los años 1966 hasta 1986 y tocó el concierto de Williams con esta misma.

El otro intérprete es Arnold Jacobs (1915-1988). De origen estadounidense, tiene gran fama por ser un experto pedagogo en técnicas de motivación, mentalización musicales y como no, en las técnicas de respiración de los instrumentos de viento, destacando en los metales, aunque también incluso en la capacidad respiratoria en la interpretación vocal. Su técnica de respiración era excepcional y la trabajaba mucho para tener una gran capacidad de aire, pues sufrió una enfermedad pulmonar y tenía un pulmón

inutilizado. También su popularidad pasa por pertenecer como tubista durante 45 años a la Orquesta Sinfónica de Chicago.

### **6.3. Interpretaciones del concierto**

#### **6.3.1 Grabaciones estudiadas**

En el caso del primero que es Catelinet la grabación original data del día después de su estreno el 14 de junio de 1954 en el Kingsway Hall de Londres por la compañía discográfica EMI Records bajo la dirección de Barbirolli y la Orquesta sinfónica de Londres.

La grabación de John Fletcher fue grabada en 1972 por la compañía discográfica RCA Red Seal, bajo la dirección de André Previn y la orquesta sinfónica de Londres.

Arnold Jacobs hizo la grabación en marzo de 1977 con la compañía Deutsche Grammophon. Con la Orquesta sinfónica de Chicago siendo el director Daniel Barenboim.

#### **6.4.1 Primer movimiento**

El movimiento en el que comienza la obra , Allegro moderato , tiene una marca de tiempo negra igual a 96 que de los siguientes instrumentistas de los que hablaremos

sólo Catelinet es el que más la sigue, a continuación de Fletcher que lleva la negra a 104. Jacobs toma el ritmo más rápido de lo indicado en 116. No hay cambios de tempo ni variación en todo el movimiento. Los tres solistas mantienen sus respectivos ritmos hasta que llegan a la cadencia. La indicación de expresión inicial, cantábile, es original de Vaughan Williams. La articulación, fraseo, dinámica y la respiración varían ligeramente entre ellos en los compases 4-12 como se ve en las siguientes imágenes.

Entre los matices dinámicos hay que destacar que solo en B perteneciente a Fletcher se aprecia lo puesto en la partitura por el compositor. En las otras dos interpretaciones tocan con un poco más de intensidad y el matiz tiende a ser un mezzopiano. Coinciden en la misma coma de respiración en el compás 6. Pero en el compás 10 que coinciden dos de ellos, no se suma Fletcher, ya que desde su respiración en el 6 termina la frase entera.

The image displays three musical staves, each representing a different interpretation of the first movement of a piece, measures 1 through 12. The music is written in bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The first staff (A) is marked *mp cantabile* and features a tenuto mark over the first measure and accents on measures 3 and 9. The second staff (B) is marked *p cantabile* and uses phrasing slurs over measures 5-6 and 9-10, with an accent on measure 12. The third staff (C) is marked *mp cantabile* and has accents on measures 5 and 9, with a phrasing slur over measure 12. All three versions conclude with a dynamic marking of *f* (forte) in measure 12.

Imagen 1. Mov 1. Compases 1-12: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

Comenzamos con A. En el primer compás que actúa la tuba vemos que las semicorcheas son alargadas en sonido con el símbolo de Tenuto y acentúa las dos notas del compás 9. En la imagen B vemos unas ligaduras de expresión que producen un cantabile enriquecedor y en el compás 10 hace una ligadura entre la segunda y tercera semicorchea. En la última imagen perteneciente a Arnold Jacobs acentúa la primera nota del compás 5 y 9 vuelve a acentuar otra nota, la negra ligada.

The image displays three musical staves, labeled A, B, and C, illustrating different interpretations of measures 22-26. Each staff includes a small inset for measure 22 and a main staff for measures 23-26. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

- Staff A:** Shows staccato notes and accents. The notes in measures 23 and 26 are marked with accents (>). The notes in measure 25 are marked with staccato (>).
- Staff B:** Shows accents on the final notes of measures 25 and 26. The notes in measure 25 are marked with staccato (>).
- Staff C:** Shows staccato notes throughout. The notes in measures 23, 24, 25, and 26 are marked with staccato (>).

Imagen 2. Mov 1. Compases 22-26: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

En la siguiente imagen la numero 2 en el compás 25, como se puede observar, hacen el crescendo de igual forma los tres. En la parte A hay que destacar sobre todo las notas que se hacen picadas en staccato, las corcheas del compás 23 y 26. En la parte B de la imagen las últimas notas de la frase están acentuadas por el intérprete en el compás 25 y 26. En la C lo más destacable es que todas las notas que aparecen sueltas, sin ligar, las hace en staccato desde el compás 23 hasta el 26.

Musical score for section A, measures 32-42. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 32 starts with a quarter note G2. Measure 33 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 34 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 35 has a quarter note G2 with a fermata and a wavy line above it. Measure 36 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 37 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 38 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 39 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 40 has a quarter note G2 with a fermata and a wavy line above it. Measure 41 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 42 has a quarter note G2 with a fermata. The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and articulation marks like slurs and accents. A circled number '3' is present above measure 42.

A

Musical score for section B, measures 32-42. The score is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 32 starts with a quarter note G2. Measure 33 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 34 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 35 has a quarter note G2 with a fermata and a wavy line above it. Measure 36 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 37 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 38 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 39 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 40 has a quarter note G2 with a fermata and a wavy line above it. Measure 41 has a quarter note G2 with a fermata. Measure 42 has a quarter note G2 with a fermata. The score includes dynamic markings such as *f* and *ff*, and articulation marks like slurs and accents. A circled number '3' is present above measure 42.

B



Imagen 3. Mov 1. Compases 32-42: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

En la imagen 3 en A que es la interpretación de Catelinet podemos destacar en variación a lo escrito originalmente, en el compás 33 y 34 toca todo tenuto, exceptuando la segunda parte del compás 34 que hace las corcheas staccato. La corchea del compás 35 también la hace picada. A partir del 36 hace todo tenuto la segunda parte del compás 39, donde después de la corchea hace una respiración y hace el crescendo hacia el compás 40. A partir de la coma de respiración en la partitura original vienen los tresillos como tenuto. Aquí Catelinet hace todo staccato desde la respiración. No hace el crescendo que se sitúa al final de la frase entre el compas 41.

En B Fletcher hace esta frase más melódica y alarga la duración de sonido de las notas . En los compases 36-37 hace una ligadura notable en la grabación.

La siguiente C, hay que destacar las corcheas del 34 las hace picadas, y el trino del 35 lo acentúa en su caída. También decir que los tresillos del 40 y 41 no lo hace en tenuto y los toca como si no hubiese escrito sin ningún signo de articulación.



The image displays two musical staves, A and B, for measures 62 through 67. Both staves are in a bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 62 is shown as a separate line above the main staff. Measure 63 is marked with a double bar line and a wedge-shaped crescendo hairpin. Measure 64 has a single bar line. Measure 65 has a single bar line. Measure 66 has a single bar line. Measure 67 is marked with a double bar line, a wedge-shaped decrescendo hairpin, and a dynamic marking of *f* (forte). A circled number '5' is placed above the final note of measure 67 in both versions. Staff A (Fletcher) shows a crescendo starting at measure 63. Staff B (Jacobs) shows a crescendo starting at measure 63, followed by a decrescendo starting at measure 64, and then a final crescendo starting at measure 66.

Imagen 4. Mov 1. Compases 62-67: A- Fletcher, B- Jacobs,

En la imagen 4 es destacable tan solo el compás 63. Fletcher hace un crescendo en el comienzo del compás .Jacobs hace crescendo y disminuyendo y a las 3 corcheas les da un poco de énfasis, las alarga un poco y destaca.

The image displays two musical staves, A and B, for measures 112 through 114. Both staves are in a treble clef. Measure 112 contains a series of eighth notes. Measure 113 contains a quarter note followed by a quarter rest. Measure 114 contains a series of eighth notes. Staff A (Fletcher) shows a crescendo starting at measure 112. Staff B (Jacobs) shows a crescendo starting at measure 112, followed by a decrescendo starting at measure 113, and then a final crescendo starting at measure 114.



C

Imagen 5. Mov 1. Compases 112-114: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

En esta imagen Catelinet lo interpreta tal y como está en la partitura. Fletcher añade “Marcas de frase” para agrupar las últimas tres semicorcheas de cada grupo . En C destacar el acento que hace Jacobs en la negra del 112

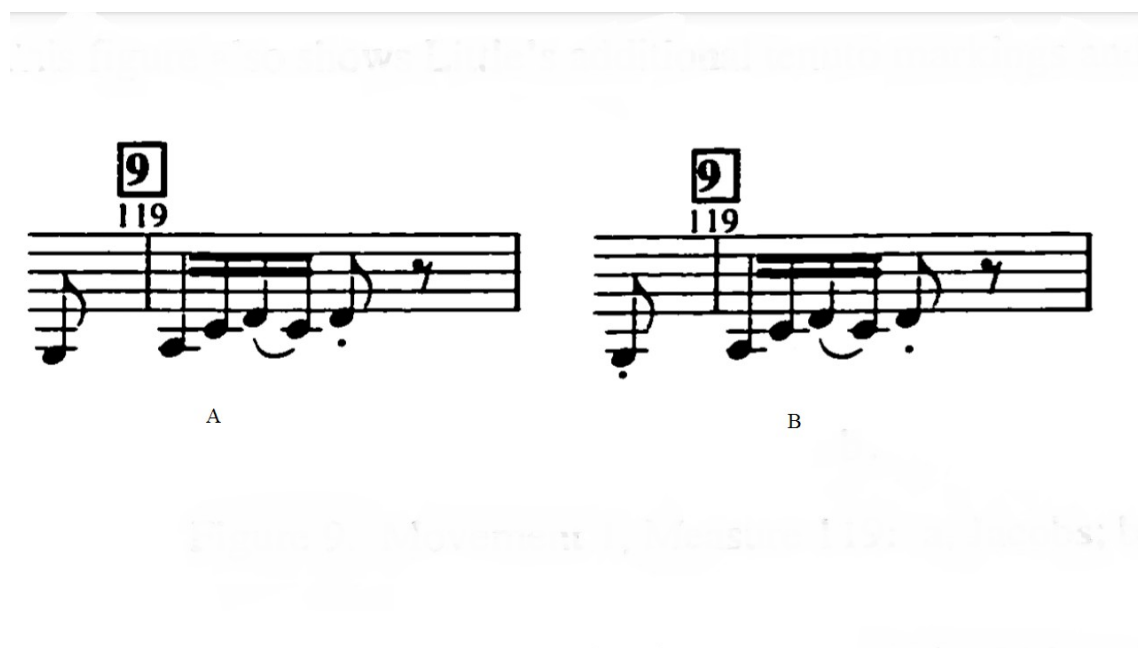


Imagen 6. Mov 1. Compases 118-119: A- Catelinet y Fletcher, B- Jacobs.

La medida del compás 119 y los anteriores de la imagen 5 en otra octava, son tratados de diferente manera entre los intérpretes. Jacobs elige para llevar a cabo la última

corchea del compás 8 un ataque de staccato. Y los tres coinciden en la última corchea del 9 hacerla staccato.

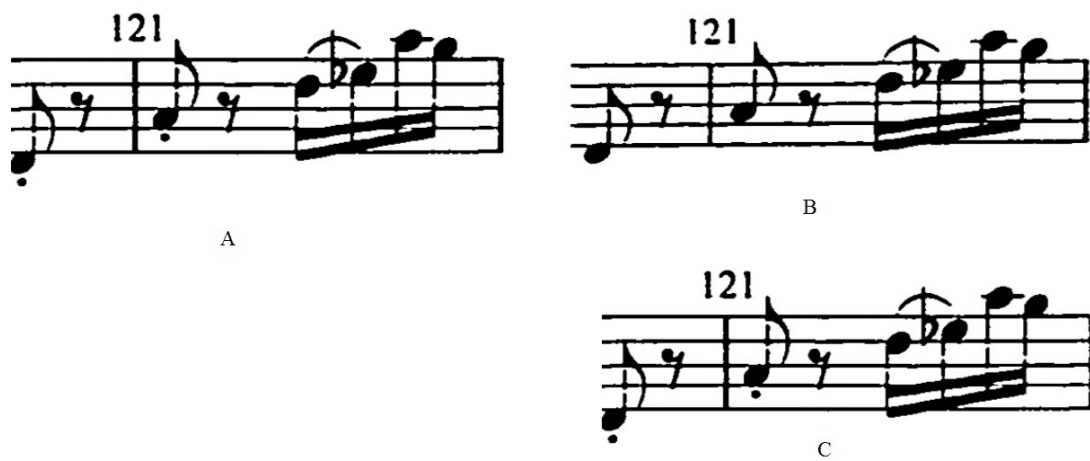


Imagen 7. Mov 1. Compases 120-121: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

En esta imagen solo destacar las corcheas que por parte de Catelinet y Jacobs son picadas. Fletcher lo hace según la partitura original



A



Imagen 8. Mov 1. Compases 126-128: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

Catelinet lo toca según la partitura. Fletcher y Jacobs utilizan los acentos. El primero en el Dob del compás 126. Y Jacobs las notas en parte fuerte del compás 127, los dos inicios de los tresillos. Destacar en Jacobs el final de frase con la corchea en tenuto.

131 132 133 134

A

131 132 133 134

B

131 132 133 134

C

Imagen 9. Mov 1. Compases 131-134: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

Catelinet comienza en el 31 y hace las semicorcheas un poco más largas en tenuto, y a partir de la última corchea del compás 132 las hace picadas hasta el final de frase. Fletcher las hace todas las notas sin signos de articulación. Jacobs es el que más se

asemeja aquí en lo escrito por Williams en la partitura, aun así las semicorcheas del principio las hace picadas.

Musical score for Cadenza A. It consists of two staves in bass clef, 2/4 time, with a key signature of three flats. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and contains a series of eighth notes and sixteenth notes. The tempo markings "accelerando" and "poco ritard" are indicated with a dashed line. The second staff shows a chordal accompaniment.

A

Musical score for Cadenza B. It consists of two staves in bass clef, 2/4 time, with a key signature of three flats. The first staff begins with a dynamic marking of *ff* and includes accents over notes. The tempo markings "accelerando" and "poco ritard" are indicated with a dashed line. The second staff shows a chordal accompaniment.

B

Musical score for Cadenza C. It consists of two staves in bass clef, 2/4 time, with a key signature of three flats. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and contains a series of eighth notes and sixteenth notes. The tempo marking "accelerando" is indicated with a dashed line. The second staff shows a chordal accompaniment.

C

Imagen 10. Mov 1. "Cadencia": A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

Los artistas presentan varias ideas interesantes con respecto a la interpretación en toda la Cadencia, empezando con la dinámica inicial en el Do grave.

En la parte de Catelinet destaca su matiz fuerte manteniendo el matiz durante toda la cadencia sin disminuyendo. Hace una respiración entre las dos primeras semicorcheas y sigue este mismo patrón en las siguientes células rítmicas. Destacar el staccato que hace en la primera semicorchea en los grupos de 4 semicorcheas. Comienza un acelerando a mitad de las figuras ascendentes, ya que hace dos respiraciones y presenta un ritardando al final.

John Fletcher hace la dinámica de la partitura original y lo vuelve a repetir en el siguiente Do grave de igual manera. Su respiración la sitúa en el silencio de corchea y toca todo de una vez sin volver a coger aire. Hace un acelerando poco a poco y un ritardando en la última célula rítmica.

Jacobs comienza en un fuerte y no varía la dinámica. La corchea que se sitúa delante del silencio de corchea le hace con tenuto. Respiración en el silencio de corchea y en las figuras ascendentes toca en acelerando hasta el final de la frase.

The image displays three musical staves, labeled A, B, and C, representing different interpretations of a cadence. Each staff is in bass clef and contains a sequence of notes with various articulations and dynamics. Staff A features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note, and then another triplet of eighth notes. It includes markings for 'accel.' and 'ritard'. Staff B shows a similar sequence but with a 'ritard' marking at the end and a 'ritard' marking under the final triplet. Staff C includes 'accel.' and 'ritard' markings, with a dashed line indicating a ritardando effect at the end of the phrase.

Imagen 11. Mov 1. “Cadencia”: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

En el segundo pasaje de la cadencia, Catelinet toca las notas que hay en la primera célula rítmica. Hace una respiración después de la primera nota del tresillo y después hace todas las notas en staccato hasta el calderón.

Fletcher hace en la primera semicorchea un Lab sobreagudo, nota que no aparece en la edición y toda la frase de la imagen sin respirar. Toca los tresillos sin picarlos y un acelerando progresivo. Realiza un ritardando en el último tresillo.

Arnold Jacobs cambia la medida de la célula rítmica en una síncopa y añade como el anterior interprete el Lab en vez del Mib original. Realiza una respiración después de la segunda corchea y comienza un *accelerando* en el primer tresillo que termina en el cuarto tresillo donde da comienzo a un *ritardando* hasta que corta en el calderón.

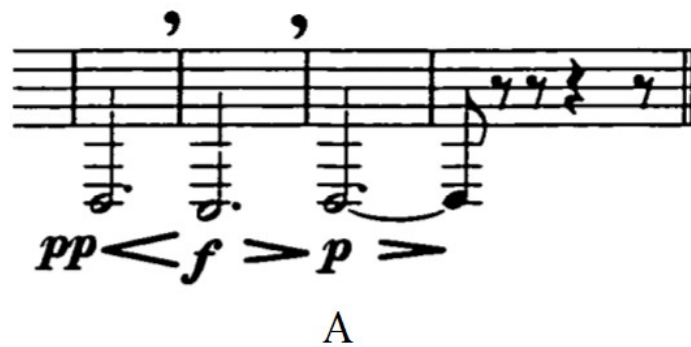


Imagen 12. Mov 1. "Final": A- Catelinet, Fletcher, Jacobs

La imagen de los últimos compases de este movimiento es equivalente a los tres intérpretes, pues hacen prácticamente lo mismo en sus grabaciones.



### 6.4.2 Segundo movimiento

Este movimiento llamado “Romanza”. En la partitura el tiempo en negra es igual a 60, pero como es opcional ninguno de los tres intérpretes marca este tiempo. Catelinet lleva un tiempo de negra igual a 46 seguido de Fletcher que marca un tiempo de 48 y Jacobs que es el que más deprecia lo interpreta, 54.

The image displays a musical score for the second movement, measures 9-14, presented in three different interpretations labeled A, B, and C. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked *mp* and the style is *cantabile*. The score includes fingerings (9, 10, 11, 12) and articulation marks (accents) above the notes. The first system (measures 9-12) is repeated in three different dynamics: *mp* cantabile (top), *p* cantabile (middle), and *mp* cantabile (bottom). The second system (measures 13-14) is also repeated in three different dynamics: *mp* cantabile (top), *p* cantabile (middle), and *mp* cantabile (bottom). The three interpretations (A, B, C) correspond to the three systems of each system.

Imagen 1. Mov. 2. Compases 9-14: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

Catelinet y Jacobs comienza con mezzopiano, un poco más fuerte que marca la edición. Fletcher si obedece a la dinámica. Destacar a Fletcher y Jacobs por la expresividad de la frase y los tres hacen las mismas respiraciones.

The image displays three musical staves, labeled A, B, and C, representing different interpretations of measures 15 and 16. Each staff shows a sequence of notes with slurs and breath marks (apostrophes).  
- Staff A: Shows a breath mark after the first slur in measure 16.  
- Staff B: Shows a breath mark at the end of measure 16.  
- Staff C: Shows a breath mark after the first slur in measure 15, and dynamic markings (crescendo and diminuendo) for measures 15 and 16.

Imagen 2. Mov 2. Compases 15-16: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

La principal característica que existe entre ambos en estas imágenes es en respiraciones y crescendos y disminuidos. Catelinet hace una respiración después de la primera corchea del compás 16, Fletcher no corta la frase para coger aire, hasta que termina el compás 16. Jacobs hace una respiración después de la primera semicorchea de la tercera parte del compás 15, además en este mismo hace un compás en crescendo y diminuendo, y vuelve a otro crescendo al comienzo del 16.



Imagen 3. Mov 2. Compases 25-27: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

En esta imagen se aprecia poca diferencia entre interpretaciones. Catelinet hace un disminuyendo ya desde la corchea del compás anterior y Fletcher y Jacobs le dan énfasis con este incremento y disminución de la intensidad a la nota fa becuadro que marca el cambio de tono que precede.

35 *p*

36 4

37 6

38

39 6

40 6

41 6

42 3

A

35 *p*

36 4

37 6

38

39 6

40 6

41 6

42 3

B

35 *p*

36 4

37 6

38

39 6

40 6

41 6

42 3

C

Imagen 4. Mov 2. Compases 35-42: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

Lo único que varían en este pasaje son las respiraciones. Catelinet hace un total de 5: entre la segunda y tercera parte del 36, en la segunda parte del 38, al comienzo del 39 justo después de la semicorchea con puntillo y por último a continuación de la segunda negra del compás 40 y en el 42 después de la primera corchea del tresillo.

Fletcher hace un total en este pasaje de tres respiraciones. La primera como anteriormente la hace Catelinet en el mismo sitio del compás 36. La segunda en el 40 después de la primera negra. Y la tercera en el 42 después de la primera corchea del tresillo. Destacar en Fletcher su expresividad en el fraseo del pasaje.

Jacobs realiza un total de 4 respiraciones. De estas cuatro, tres de ellas son las mismas que hace Fletcher pero añade otra más en el compás 38, justo después de la semicorchea ligada. Destaca en la interpretación el último seisillo, se desprende de la ligadura y se atacan todas las notas.

A

B

C

Imagen 5. Mov 2. Compases 44-48: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

Catelinet en el ligado y picado realiza el ilustrado en la edición. Hace una respiración al comienzo del 47, antes de las tres semicorcheas del anterior compás. En estas tres últimas semicorcheas realiza un ligero ritardando hacia el final de la frase.

Fletcher comienza con las tres notas del tresillo ligadas, y el seisillo lo liga cada tres semicorcheas, quedando tres tresillos conjuntos en el compás 44. En la caída de este fragmento, terminado en una corchea con tenuto en el comienzo del compás 45. El tresillo y seisillo del 45 los hace como vienen editados, pero en el 46 cambia la articulación que pasa a ser de tres primeras semicorcheas ligadas. Las siguientes notas

de este compás las hace picadas pero sin staccato. En el 46 hace una respiración antes de la última semicorchea. En el 47 comienza un crescendo hasta el 48. Los seisillos del 47 los hace ligados en tresillos menos la última parte del segundo que la hace picada y las últimas semicorcheas las hace en tenuto.

Pasamos ahora a Jacobs. En el 44 el seisillo destaca por la desaparición de la ligadura, lo hace todo picado. Respira dos veces en el 46, la primera en la segunda parte del compás, después de la tercera semicorchea y en el 47 en su tercera parte a continuación de la primera semicorchea. Después de esta respiración hace un pequeño ritardando hasta caer en al A tempo.

6  
58 *p* crescendo poco a poco  
60 *f* *ff*  
64 *p*  
67 7 68 69 *pp*

Section A consists of three staves of music. The first staff (treble clef) starts at measure 58 with a piano (*p*) dynamic and a 'crescendo poco a poco' instruction. The second staff (bass clef) contains measures 60-63, with dynamics *f* and *ff*. The third staff (bass clef) contains measures 64-66 with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff (bass clef) contains measures 67-69 with a pianissimo (*pp*) dynamic. A box containing the number 7 is placed above measure 67.

A

6  
58 *f*  
60 *f* *ff*  
64 *p*  
67 7 68 69 *pp* *ppp*

Section B consists of three staves of music. The first staff (treble clef) starts at measure 58 with a forte (*f*) dynamic. The second staff (bass clef) contains measures 60-63, with dynamics *f* and *ff*. The third staff (bass clef) contains measures 64-66 with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff (bass clef) contains measures 67-69 with dynamics *pp* and *ppp*. A box containing the number 7 is placed above measure 67.

B

6  
58 *f*  
60 *f*  
64 *p*  
67 7 68 69 *pp*

Section C consists of three staves of music. The first staff (treble clef) starts at measure 58 with a forte (*f*) dynamic. The second staff (bass clef) contains measures 60-63, with a forte (*f*) dynamic. The third staff (bass clef) contains measures 64-66 with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff (bass clef) contains measures 67-69 with a pianissimo (*pp*) dynamic. A box containing the number 7 is placed above measure 67.

C



6  
58 *p* crescendo poco a poco 59  
60 *f* *ff* 61 62 63  
64 *p* 65 66  
67 7 68 69  
*pp*

A

6  
58 *f* 59  
60 *f* *ff* 61 62 63  
64 *p* 65 66  
67 7 68 69  
*ppp*

B

6  
58 *f* 59  
60 *f* *ff* 61 62 63  
64 *p* 65 66  
67 7 68 69  
*pp*

C

Imagen 6. Mov 2. Compases 58-69: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

Destaca en el 58 el comienzo en piano. En el 60 realiza una respiración en el seisillo. Desde el compás 59 realiza un crescendo hasta llegar a un fuerte en el 61. Antes de comenzar este realiza otra respiración. Continúa con otro crescendo que llega hasta el final del 62 en un fortissimo. En el 62 realiza dos respiraciones: Después de la primera corchea. Y la segunda, después de la segunda corchea del tercer tiempo. En el 63, a continuación de la negra, hace otra respiración, en la que hay una ligadura en la edición y ninguno de estos tres intérpretes respeta. En el 65 respira después de la negra ligada a la corchea y hace otra y última a continuación de la primera corchea del 67.

Describiendo esta parte de Fletcher, hay que destacar las ligaduras de expresión que utiliza. Hasta el compás 60, no denotamos ningún cambio. Realiza una respiración, después de la corchea ligada a la semicorchea. Luego hace otra en el mismo sitio que Catelinet, entre el 60 y 61 y en el siguiente, 62 también. En el 63 no respira pero ataca la corchea con puntillo. En 65 hace respiración, común a todos, igual que la que realizan en el 67. El diminuendo de los compases finales interpretado por Fletcher termina en un "Pianississimo". Destacar en la interpretación de Jacobs, a diferencia de los anteriores, la respiración del 63, pues la hace después de la negra.

### 6.4.3 Tercer movimiento

Este tiempo es llamado “Finale Rondo-Alla Tedesca”. Cada uno de los interpretes tienen una marca de tiempo distinta. Catelinet lleva un tempo de 130 igual a negra, Fletcher de 145, es el que más se acerca al tiempo propuesto y Jacobs que coge un tempo muy rápido, como los anteriores movimientos, 160 la negra.

The image displays three musical staves, labeled A, B, and C, representing different interpretations of measures 1-6 of the third movement. Each staff consists of two systems of music. The first system contains measures 1, 2, and 3, and the second system contains measures 5 and 6. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure numbers 1, 2, 3, 5, and 6 are indicated above the notes. Interpretation A starts with a forte (*f*) dynamic. Interpretation B starts with a piano (*p*) dynamic. Interpretation C starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. All interpretations feature triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and various articulation marks such as slurs and accents.

Imagen 1. Mov 3. Compases 1-6: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

Catelinet y Jacobs no hacen nada fuera de lo marcado por el compositor, excepto que cambian al comenzar el matiz. El primero lo hace en fuerte y el segundo en mezzopiano. Fletcher comienza en piano y realiza un crescendo a un mezzopiano, en los trinos del compás 3 y 5.

The image displays three variations, labeled A, B, and C, of a musical passage. Each variation consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff shows measures 7 and 8, while the bass clef staff shows measures 9 and 10. The music is written in a key with one flat (B-flat) and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The notation features triplets and a picado staccato effect in measure 7. The variations are visually identical, showing minimal differences in interpretation.

Imagen 2. Mov 3. Compases 6-10: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

En estas imágenes, las variaciones entre estos intérpretes son mínimas. Catelinet y Jacobs son los únicos que hacen en sus interpretaciones las dos negras del compás 7 picado staccado.

11 **1**  
*f cantabile*

13 14 15 16

17 18 19 20

21 **2** 22

Detailed description: This block contains the first version of a musical score for measures 11-22. It consists of four staves of music. The first staff (measures 11-12) is in treble clef and features a melodic line with a first ending bracket labeled '1' over measures 11 and 12. The dynamic marking is *f cantabile*. The second staff (measures 13-16) is in bass clef and contains a bass line with triplets under measures 14 and 15. The third staff (measures 17-20) is in bass clef and continues the bass line, with a crescendo hairpin starting at measure 17. The fourth staff (measures 21-22) is in bass clef and shows a second ending bracket labeled '2' over measures 21 and 22.

A

11 **1**  
*f cantabile*

13 14 15 16

17 18 19 20

21 **2** 22

Detailed description: This block shows version A of the musical score for measures 11-22. It is identical in notation to the first version, including the first ending bracket '1' in measure 11, the bass line with triplets, the crescendo in measure 17, and the second ending bracket '2' in measure 21.

B

11 **1**  
*f cantabile*

13 14 15 16

17 18 19 20

21 **2** 22

Detailed description: This block shows version B of the musical score for measures 11-22. It is identical in notation to the first version, including the first ending bracket '1' in measure 11, the bass line with triplets, the crescendo in measure 17, and the second ending bracket '2' in measure 21.

C

Imagen 3. Mov 3. Compases 13-20: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

La principal alteración en estas imágenes con la edición son las siguientes: la articulación de las notas, sobre todo lasemicorcheas del principio y del final del pasaje. Aunque en el 21 sí que están las semicorcheas, las dos primeras ligadas y las otras dos picadas, Catelinet y Jacobs las hacen en staccato.

Poco animato  
50 51 52 53 54 55 56 57  
*mp* cantabile e sostenuto

56 57

A

Poco animato  
50 51 52 53 54 55 56 57  
*p* cantabile e sostenuto

56 57

B

Poco animato  
50 51 52 53 54 55 56 57  
*mp* cantabile e sostenuto

56 57

C

Imagen 4. Mov 3. Compases 13-20: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

Catelinet comienza tocando con mezzopiano, muy correcto y sin cambios de articulación. Fletcher comienza en piano y hace crescendo cada dos blancas con puntillo. Jacobs cambia la articulación del compás 54 y 55, atacando las notas y quitando la ligadura

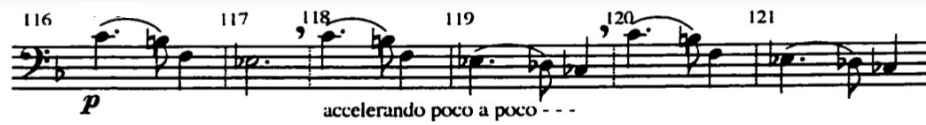


Imagen 5. Mov 3. " Cadencia" Compases 108-109: A- Catelinet, Fletcher, Jacobs

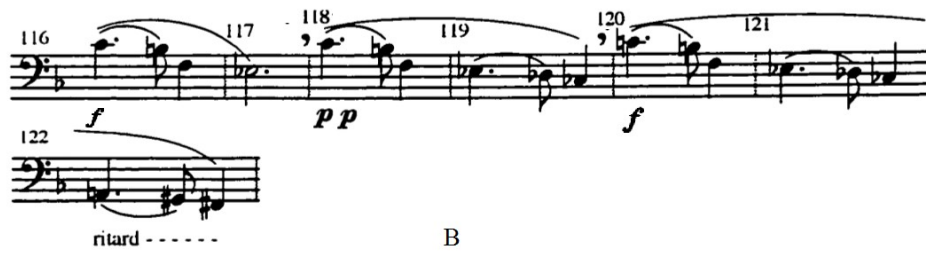
Esta imagen recoge a los tres a la vez ya que lo interpretan igual. La diferencia es la velocidad que lleva cada uno. Catelinet tempo más sentado. Fletcher hace los tresillos con velocidad y destaca más el crescendo y diminuendo en el 110.







A



B



C

Imagen 5. Mov 3. "Cadencia" Compases 108-109: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

Catelinet toca este fragmento plano en musicalidad, solo a partir del 118 comienza con un acelerando pero muy poco a poco. Fletcher cambia el matiz de los primeros compases en fuerte, el 116 y 117. Después el 118 y 119 en pianissimo. A continuación otros dos fuertes y termina con el 121 con disminuyendo y ritardando en el 122. Jacobs comienza con un tempo muy lento.

The image displays three variations of a musical passage, labeled A, B, and C. Each variation consists of a bass clef staff and a treble clef staff. The bass clef staff shows measures 126 through 132, with measure 125 indicated above the staff. The treble clef staff shows measure 125. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. Dynamics include *f* (forte) and *ff* (fortissimo). Performance markings include 'a tempo' and 'ritard' (ritardando).

Imagen 6. Mov 3. “Cadencia” Compases 125-132: A- Catelinet, B- Fletcher, C- Jacobs

En este final del tercer tiempo destacamos en todos llevar el tempo de nuevo en el compás 125. Fletcher acentúa las negras del compás 128 al hacer el crescendo hacia el 129. Jacobs hace las negras del 126 como si fueran calderones y después, cuando comienza con las corcheas, acelera el tiempo

## 5. FUENTES CONSULTADAS

### Biografía:

- HERNÁNDEZ, Harold. *InBBflat*. Blog Didáctico sobre la Tuba y el Bombardino.
- BEVAN, Clifford . *The tuba Family* . London. Faber and Faber limited. 1978.
- COOPER, Martin. “*Raph Vaughan Williams*” *The International Cyclopedia of Music and Musicians*. Ed. Bruce Bohle ( New York: Dodd, Mead&Company, 1985), 2351
- KENNEDY, Michael. *The Works of Ralph Vaughan Williams*. London. Oxford University Press, 1980.
- CATELINET, Philip. “*The Truth About The Vaughan Williams Tuba Concerto*” *T.U.B.A Journal*. 14, N° 2.
- BOULT, Sir Adrian. “*Vaughan Williams and His Interpretes*” *The musical times* ,113, N°1556 (Octubre 1972)
- GRAY, Skip. “*Performance Considerations in the Vaughan Williams Concerto for Bass tuba*” *T.U.B.A Journal*. 12, N° 2.
- BAKER, Theodore. “*Raph Vaughan Williams*” *Baker’s Biographical Diccionario of Musicians*, New York :Schirmer Books, 1984
- DAY, James. *Vaughan Williams*. Londres. J.M. Dent and Song Ltd, 1961.
- 

### Webgrafía:

- Plataformas online de audio:
  - [www.youtube.com](http://www.youtube.com)
  - Spotify
- Grabaciones:

-*British Composers*. Philip Catelinet, Director: Sir John Barbirolli. London Symphony Orchestra .EMI RECORDS 1954

- *Tuba Concerto*. John Fletcher, Director: André Previn, London Symphony Orchestra. RCA 1972

- *Concerto for tuba*. Arnold Jacobs, Director: Daniel Barenboim. Chicago Symphony Orchestra. Deutsche Grammophon. Marzo 1977