

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA  
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA TUBA COMO AMPLIFICADOR DE UNA VOZ:

Estudio Auto-etnográfico de siete obras para tuba creadas por personas compositoras  
costarricenses.

Trabajo final de investigación aplicada sometido a la consideración de la Comisión del  
Programa de Posgrado en Artes para optar al grado y título de Maestría Profesional en  
Música.

Diego Jiménez Camacho

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, Costa Rica

2025

## **DEDICATORIA**

Dedico este trabajo final a mis padres, por su apoyo constante y por acompañarme en cada etapa de mi formación y profesionalización.

A mi maestro, Iván Chinchilla, por su tiempo, guía y dedicación, que han sido fundamentales en mi crecimiento como intérprete y persona.

A la comunidad tubística costarricense, por su inspiración y por compartir conmigo el triunfo de la música que nos une.

Y a mí mismo, por la perseverancia y la entrega que me permitieron completar este proceso de aprendizaje y descubrimiento.

## AGRADECIMIENTO

Quiero expresar mi profundo agradecimiento a mis padres, por su amor incondicional, su paciencia y por estar siempre presentes en cada etapa de mi vida y formación musical.

A mi tutor, Iván Chinchilla, por su guía y apoyo a lo largo de este proceso; su orientación ha sido fundamental para mi desarrollo musical y personal.

A las personas compositoras cuyas obras fueron el eje de este trabajo, por compartir su creatividad, confianza y pasión por la música costarricense.

A Susan Campos, porque generó en mi un interés en la investigación y las músicas diferentes.

A los profesores de los cursos de maestría, por su enseñanza, motivación y por estimularme a profundizar en el conocimiento musical y académico.

Al Sistema de Estudios de Posgrado, por ofrecer los recursos, la organización y el respaldo necesarios para llevar a cabo este trabajo final de investigación aplicada.

A los músicos acompañantes, por su profesionalismo, compromiso y por enriquecer la interpretación de las obras con su talento.

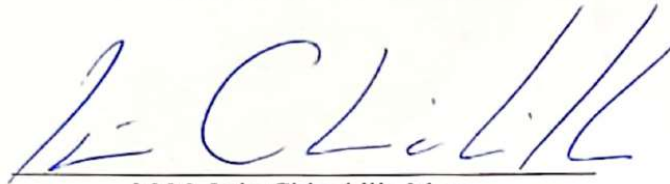
Y finalmente, a mis compañeros de maestría, por la camaradería, las conversaciones y el apoyo mutuo que hicieron más llevadero este camino académico.

Este trabajo final de investigación aplicada fue aceptado por la Comisión del Programa de Posgrado en Artes de la Universidad de Costa Rica, como requisito parcial para optar al grado y título de Maestría Profesional en Música.



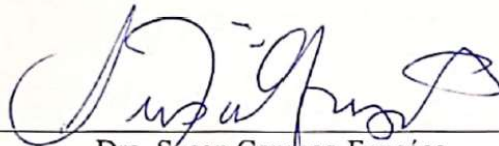
---

M.M. Luissana Padilla Chinchilla  
**Representante de la Decanatura  
Sistema de Estudios de Posgrado**



---

M.M. Iván Chinchilla Meza  
**Profesor Guía**



---

Dra. Susan Campos-Fonséca  
**Lectora**



---

Dr. Luis Miguel Araya Morera  
**Lector**



---

M.M. Martín Bonilla Moya  
**Representante  
Programa de Posgrado en Artes**



---

Diego Jiménez Camacho  
**Sustentante**

## TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIA .....	ii
AGRADECIMIENTO .....	iii
TABLA DE CONTENIDO.....	v
RESUMEN.....	vi
ABSTRACT.....	vii
LISTA DE FIGURAS.....	viii
CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN .....	1
MARCO TEÓRICO.....	3
METODOLOGÍA.....	5
CAPÍTULO II. DESARROLLO (LAS OBRAS) .....	8
1. <i>Crepúsculo Etéreo para tuba</i> (1991) de Otto Castro Solano .....	9
2. <i>Retratos para tuba y piano</i> (2002) de Vinicio Meza Solano.....	13
3. <i>El genio de la lámpara para Tuba solo y orquesta</i> (2014) de Berny Siles Loaiza .....	16
4. <i>TuBach para tuba</i> (2020) de Sergio Delgado Rodríguez.....	20
5. <i>p.a.N para Clarinete en Sib y Tuba</i> (2020) de Lucio Barquero Alfaro.....	24
6. <i>Con Calidez para Dos para Tuba y arpa</i> (2022) de Jeremy Ramírez Bejarano .....	28
7. <i>Gandoca para tuba solista y máquina de ruido blanco analógica</i> (2024) de Susan Campos Fonseca.....	32
Reflexión trayectoria personal. ....	36
CAPÍTULO III. CONCLUSIONES.....	39
BIBLIOGRAFÍA.....	42
ANEXOS .....	44
ANEXO A. ENTREVISTAS.....	45
ANEXO B. CONSENTIMIENTOS INFORMADOS .....	65
ANEXO C. OBRAS DE REPERTORIO.....	80

## RESUMEN

Esta monografía propone una reflexión sobre la relación entre la práctica interpretativa y la construcción del repertorio nacional para tuba en Costa Rica. A través de un enfoque auto-etnográfico, el estudio se centra en la experiencia del intérprete-investigador como punto de partida para comprender los procesos técnicos, estéticos y culturales que surgen al abordar obras contemporáneas costarricenses.

El objetivo de este trabajo es generar información mediante la experiencia adquirida en el proceso del montaje de las obras seleccionadas, para obtener una fuente de consulta sobre las obras, las personas compositoras y las técnicas usadas para resolver los distintos retos que se presentaron.

Por medio de la auto-etnografía se trabajaron siete obras compuestas por personas compositoras costarricenses. Usando métodos como la entrevista, la encuesta y la búsqueda de fuentes, se complementó el trabajo personal del intérprete que, junto con su experiencia y conocimiento adquirido, llevó a cabo la exploración.

La investigación busca responder a la pregunta: ¿de qué manera la experiencia interpretativa de siete obras costarricenses para tuba contribuye al desarrollo técnico, estético y cultural del intérprete y, al mismo tiempo, al fortalecimiento del repertorio nacional? Los resultados evidencian que la interpretación de estas obras no solo amplía las posibilidades técnicas y expresivas del instrumento, sino que también fomenta una reflexión crítica sobre el lugar de la tuba en el contexto académico y cultural costarricense. Asimismo, el proceso auto-etnográfico permitió al intérprete profundizar en su identidad artística, reconociendo la interdependencia entre creación, ejecución y pertenencia cultural.

Palabras clave: tuba, auto-etnografía, repertorio costarricense, interpretación musical, identidad cultural.

## ABSTRACT

This monograph offers a reflection on the relationship between interpretive practice and the construction of the national repertoire for tuba in Costa Rica. Through an auto-ethnographic approach, the study focuses on the experience of the performer-researcher as a starting point for understanding the technical, aesthetic, and cultural processes that arise when approaching contemporary Costa Rican works.

The objective of this work is to generate information through the experience acquired in the process of staging the selected works, in order to obtain a source of reference on the works, the composers, and the techniques used to resolve the various challenges that arose.

Through autoethnography, seven works composed by Costa Rican composers were studied. Using methods such as interviews, surveys, and source research, the personal work of the performer was complemented, who, together with his experience and acquired knowledge, carried out the exploration.

The research seeks to answer the question: How does the interpretive experience of seven Costa Rican works for tuba contribute to the technical, aesthetic, and cultural development of the performer and, at the same time, to the strengthening of the national repertoire? The results show that the interpretation of these works not only expands the technical and expressive possibilities of the instrument, but also encourages critical reflection on the place of the tuba in the Costa Rican academic and cultural context. Likewise, the auto-ethnographic process allowed the performer to deepen their artistic identity, recognizing the interdependence between creation, performance, and cultural belonging.

Keywords: tuba, auto-ethnography, Costa Rican repertoire, musical performance, cultural identity.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Crepúsculo Etéreo para tuba (fragmento), Otto Castro .....	9
Figura 2. Otto Castro y Diego Jiménez, trabajando en Crepúsculo Etéreo .....	12
Figura 3. Retratos para tuba y piano (fragmento) de Vinicio Meza Solano .....	14
Figura 4. Retrato de Vinicio Meza Solano .....	15
Figura 5. El genio de la lámpara para Tuba solo y orquesta (fragmento) de Berny Siles ....	17
Figura 6. Retrato de Berny Siles Loaiza .....	19
Figura 7. TuBach para tuba (fragmento) de Sergio Delgado.....	21
Figura 8. Retrato de Sergio Delgado .....	23
Figura 9. p.a.N. para Clarinete en Sib y Tuba (fragmento) de Lucio Barquero .....	25
Figura 10. Retrato de Lucio Barquero .....	27
Figura 11. Con Calidez para Dos para Tuba y arpa (fragmento) de Jeremy Ramírez Bejarano .....	29
Figura 12. Retrato de Jeremy Ramírez Bejarano .....	31
Figura 13. Gandoca para tuba solista y máquina de ruido blanco analógica (partitura gráfica) de Susan Campos Fonseca .....	33
Figura 14. Portada del EP Gandoca .....	35
Figura 15. Retrato de Diego Jiménez Camacho iniciando sus estudios de Tuba .....	36
Figura 16. Retrato de Diego Jiménez Camacho .....	37

LA TUBA COMO AMPLIFICADOR DE UNA VOZ:  
Estudio Auto-etnográfico de siete obras para tuba creadas por personas compositoras  
costarricenses.

## **CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN**

La música constituye un lenguaje universal y un medio de expresión que transmite emociones y refleja la identidad cultural de quienes la crean e interpretan. En el caso de Costa Rica, la composición musical ha experimentado un desarrollo sostenido a lo largo de los siglos, con la contribución de figuras históricas como Manuel María Gutiérrez, Julio Fonseca, Héctor Zúñiga y Dolores Castegnaro, quienes sentaron bases fundamentales para la consolidación de un repertorio nacional. A ellos se suman compositores contemporáneos como Benjamín Gutiérrez, Pilar Aguilar, Eddie Mora y Susan Campos, cuyas obras han ampliado las posibilidades estéticas y técnicas en distintos formatos instrumentales. Instituciones como el Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica, la Biblioteca de la Escuela de Artes Musicales, la Asociación de Compositores y Autores Musicales y el Sistema de Información Cultural han desempeñado un papel clave en el registro y la difusión de estas creaciones.

Sin embargo, al observar con detenimiento la producción escrita para instrumentos específicos, se evidencia una desproporción en relación con la tuba. Mientras que otros instrumentos han gozado de un repertorio más extenso y consolidado, el material destinado a la tuba se ha mantenido escaso. A pesar de ello, en las últimas décadas se ha experimentado un incremento notable en la creación de obras que la incluyen como solista o que le otorgan un papel protagónico en conjuntos de cámara y orquesta. Ejemplos como *p.a.N* de Lucio Barquero, para tuba y clarinete; *Humorada 5* de Sergio Delgado, escrita para trío de bronces; o *Antifonas Callejeras* de Alonso Torres, concebida para orquesta, son muestra del interés creciente por explorar las posibilidades expresivas de este instrumento dentro de la música costarricense.

La finalidad de esta investigación es estudiar y dar visibilidad a esta producción reciente, resaltando su importancia tanto en el ámbito académico como en la construcción de una identidad cultural costarricense vinculada al instrumento. En este sentido, la investigación no se limita a un análisis técnico de las partituras, sino que se adentra en la experiencia misma de interpretarlas. A través de la auto-etnografía<sup>1</sup>, la investigación reconoce que el acto de tocar la tuba implica no solo ejecutar notas, sino también vivir un

---

<sup>1</sup> Metodología de investigación que combina la etnografía con la autobiografía para analizar la experiencia personal y así generar conocimiento.

proceso de descubrimiento personal, de diálogo con la tradición y de apropiación de un legado musical en constante transformación. De esta manera, el trabajo busca aportar un testimonio reflexivo que muestre cómo el intérprete se convierte en un puente entre el compositor, la obra y el público.

Los objetivos que guían esta monografía se articulan en torno a tres ejes fundamentales. En primer lugar, se pretende analizar siete obras escritas por compositores costarricenses para tuba, con el fin de identificar los recursos técnicos, estilísticos y estéticos que las caracterizan. En segundo lugar, se busca describir los procesos de estudio, ensayo y montaje que surgieron durante el trabajo interpretativo, así como las decisiones artísticas que moldearon cada ejecución. Finalmente, se pretende valorar el aporte de estas obras al repertorio nacional, reconociendo su relevancia pedagógica y su potencial para ampliar las perspectivas de estudiantes y profesionales del instrumento.

A partir de estos objetivos surge la pregunta de investigación que guía el trabajo: ¿de qué manera la experiencia interpretativa de siete obras costarricenses para tuba contribuye al desarrollo técnico, estético y cultural del intérprete y, al mismo tiempo, al fortalecimiento del repertorio nacional? Con esta pregunta, la investigación se enmarca en un proceso de exploración personal y académica que busca ofrecer al lector una visión integral, donde la técnica, la emoción y la cultura convergen para dar forma a la experiencia artística.

## **MARCO TEÓRICO.**

El desarrollo de la música académica costarricense ha estado estrechamente ligado a la consolidación de instituciones musicales y culturales desde mediados del siglo XX. La creación del Conservatorio Castella, la Universidad de Costa Rica, el Instituto Nacional de Música y las bandas nacionales fomentó la profesionalización de intérpretes y compositores, así como la aparición de repertorio original para diversos instrumentos (Vicente León, 2013; Conservatorio de Castella, s. f.). En este contexto, la tuba pasó de ser un instrumento asociado casi exclusivamente a las agrupaciones de viento y orquestas a ocupar un papel más protagónico en el ámbito solista y de cámara, como lo muestran presentaciones de la Banda

Sinfónica de la Escuela de Artes Musicales de la UCR con solistas de tuba (Teatro Nacional de Costa Rica, 2014).

El repertorio costarricense para tuba es reflejo de esta transformación y constituye un aporte significativo al patrimonio cultural nacional. Su estudio permite reconocer tanto la madurez técnica de los intérpretes como la exploración estética de los compositores contemporáneos. A nivel internacional, la tuba ha experimentado un proceso similar: durante el siglo XX y XXI, compositores latinoamericanos han explorado las posibilidades del instrumento a través de estrenos y proyectos dedicados a la creación de repertorio especializado (López y López, 2014; Milenio, 2017; Uribe García, 2016).

La revisión de estos antecedentes evidencia que el repertorio para tuba, tanto en Costa Rica como en el resto de América Latina, ha crecido en las últimas décadas, abriendo un espacio fértil para la investigación y la reflexión interpretativa.

La investigación artística contemporánea reconoce que la práctica creativa e interpretativa constituye una forma legítima de producción de conocimiento. Bajo las nociones de *Artistic Research* o *Practice as Research*, se sostiene que los procesos artísticos generan no solo resultados estéticos, sino también comprensiones académicas y culturales (Borgdorff, 2012; Barrett & Bolt, 2014).

En el ámbito musical, la interpretación se entiende como un acto creativo y reflexivo en el que el intérprete dialoga con la obra, toma decisiones expresivas y construye significados que trascienden lo puramente técnico (Cook, 2013). Taruskin (1995) plantea que la ejecución es siempre un acto de lectura crítica, mientras que Small (1998), con su concepto de *musicking*, enfatiza el carácter social de toda práctica musical: interpretar, escuchar o compartir música es siempre una acción que construye relaciones y sentidos colectivos.

Estas perspectivas permiten situar la interpretación musical como un espacio de investigación en sí mismo, donde la experiencia del intérprete se convierte en un insumo esencial para comprender tanto la obra como su contexto cultural.

En este trabajo, la auto-etnografía se asume como el método central de investigación. Definida como un enfoque que articula la experiencia personal del investigador con los

contextos culturales que la atraviesan, la auto-etnografía propone que la subjetividad no es una limitación, sino una herramienta para producir conocimiento situado y significativo (Chang, 2008; Ellis, Adams, & Bochner, 2011). En el campo de las artes, esta metodología ha permitido visibilizar cómo la memoria, la reflexividad y la experiencia performativa generan aportes académicos y artísticos (Holman Jones, Adams, & Ellis, 2016; Pelias, 2019).

En el marco de esta investigación, la auto-etnografía se materializa en la reflexión del intérprete sobre el proceso de montaje y ejecución de siete obras costarricenses para tuba. La bitácora de ensayos, las entrevistas a compositores y la revisión documental se articulan con la vivencia subjetiva del músico, produciendo un conocimiento que integra análisis técnico, interpretación performativa y contexto cultural.

De esta manera, el marco teórico se sostiene en tres pilares interconectados: los antecedentes de la música académica costarricense y del repertorio para tuba, las referencias teóricas que respaldan la interpretación como investigación artística y, finalmente, los conceptos clave de la auto-etnografía como método reflexivo. Estos elementos permiten fundamentar el análisis de las obras seleccionadas, resaltando la relevancia del intérprete como generador de conocimiento y agente activo en la construcción de identidad artística y cultural.

## **METODOLOGÍA.**

La presente investigación se enmarca en un enfoque cualitativo y auto-etnográfico, orientado a estudiar la interpretación de siete obras costarricenses para tuba desde la vivencia personal del intérprete. La auto-etnografía, entendida como un método que combina la reflexión introspectiva con el análisis cultural y social, permite que la experiencia subjetiva del investigador se convierta en fuente válida de conocimiento (Chang, 2008; Ellis, Adams, & Bochner, 2011). Esta aproximación resulta pertinente en el ámbito musical, donde el proceso interpretativo no se limita a la ejecución de una partitura, sino que constituye un espacio de construcción de sentido, identidad y memoria artística (Holman Jones, Adams, & Ellis, 2016).

La selección del repertorio se fundamenta en un criterio exhaustivo: las siete obras analizadas corresponden a las únicas composiciones identificadas en Costa Rica para tuba solista o con acompañamiento en el momento de realizar este estudio. Su inclusión total garantiza una mirada integral al repertorio nacional existente, permitiendo explorar tanto la diversidad de estilos como la evolución de la escritura para el instrumento.

La recolección de información se llevó a cabo mediante tres estrategias principales. En primer lugar, la bitácora de trabajo constituyó la fuente central del material auto-etnográfico. En ella se registraron de manera sistemática las experiencias surgidas durante el proceso de montaje, ensayo e interpretación de las obras, incluyendo reflexiones técnicas, emocionales y performativas. En segundo lugar, se realizaron entrevistas con los compositores de las obras, tanto en modalidad estructurada como semi-estructurada. Estas entrevistas aportaron información sobre los procesos creativos, las intenciones estéticas y las expectativas en torno a la interpretación de la tuba dentro del repertorio costarricense. Finalmente, se consultó documentación escrita y académica —partituras, artículos, libros y archivos históricos— con el fin de situar cada obra en el contexto más amplio de la música costarricense y latinoamericana.

El análisis de los datos se desarrolló a partir de un enfoque inductivo y temático. Se identificaron patrones relacionados con las técnicas compositivas empleadas, el tratamiento de la tuba como instrumento solista, la interacción con otros instrumentos y las demandas técnicas del repertorio. A la vez, se integraron elementos subjetivos vinculados a la experiencia del intérprete: dificultades técnicas, descubrimientos musicales, emociones asociadas a la preparación y la interpretación, así como la construcción de identidad artística a través de la práctica (Barrett & Bolt, 2014; Cook, 2013).

En el plano ético, se respetó la confidencialidad de la información proporcionada en las entrevistas, garantizando el consentimiento informado de los compositores. Asimismo, se valoró la transparencia y reflexividad del investigador, reconociendo la legitimidad del conocimiento generado desde la experiencia personal y evitando la idealización de los procesos artísticos.

En síntesis, la metodología adoptada combina la auto-etnografía, la investigación documental y el diálogo con los compositores, conformando un marco robusto para analizar el repertorio costarricense para tuba. Este enfoque permite no solo describir y comprender las obras desde una perspectiva técnico-musical, sino también visibilizar el papel del intérprete como agente activo en la creación de conocimiento artístico y cultural.

## **CAPÍTULO II. DESARROLLO (LAS OBRAS)**

## 1. *Crepúsculo Etéreo para tuba* (1991) de Otto Castro Solano

La obra *Crepúsculo Etéreo*, compuesta en 1991 por el Dr. Otto Castro Solano, constituye uno de los primeros acercamientos del compositor a la creación instrumental y, simultáneamente, una manifestación temprana de las inquietudes estéticas que marcarían su trayectoria posterior. Concebida inicialmente como una pieza para corno, la obra surgió en el contexto académico de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, durante un periodo de experimentación y búsqueda personal. Según el propio compositor, el encargo original fue pensado para el cornista Juan Manuel Arana, quien integraba el quinteto de metales de la institución. Sin embargo, al no concretarse la interpretación, Castro decidió adaptar la obra para el tubista Jorge Díaz Villalta, compañero suyo en la Banda, dando así origen a la versión definitiva para tuba sola.

Figura 1. *Crepúsculo Etéreo para tuba* (fragmento), Otto Castro

Curridabat,  
Costa Rica  
1991

**Crepúsculo Etéreo**  
*Para tuba*

Otto Castro Solano

♩ = 120

The musical score is written in bass clef with a 6/8 time signature. It consists of three staves of music. The first staff starts with a tempo marking of ♩ = 120. The dynamics are marked as *mf*, *f*, *mf*, *sf*, *sf*, and *sf*. The second staff begins at measure 8 and includes the instruction '+ Frull' above the first measure. The dynamics here are *mf*, *f*, *p*, *mf*, *sfz*, *sfz*, and *sfz*. The third staff begins at measure 16 and has dynamics marked as *mp*, *fff*, *mf*, and *f*.

Fuente: Otto Castro (1991)

El título *Crepúsculo Etéreo* evoca la atmósfera fugaz de los atardeceres del Alto de las Palomas en Santa Ana, espacio cargado de recuerdos de infancia para el compositor. En este sentido, la obra funciona como una traducción sonora de la memoria y la contemplación del paisaje, en donde lo efímero y lo intangible se convierten en materia musical. Tal como mencionó Castro, el proceso compositivo de esta obra no obedeció a un plan estructural

cerrado, sino que partió de motivos que “prolifera” y se transforman de forma orgánica, generando un tejido sonoro que privilegia los colores y las texturas sobre las jerarquías tonales. Esta forma de pensar la música desde el color más que desde la melodía anticipa, en cierta medida, su posterior tránsito hacia la composición electroacústica.<sup>2</sup>

El compositor reconoce que su relación con la tuba, instrumento que estudió durante ocho años, fue determinante para el enfoque idiomático de la obra. Su conocimiento profundo del registro, las articulaciones y la expresividad del instrumento le permitió escribir una música exigente pero natural, aprovechando al máximo sus posibilidades tímbricas. Si bien *Crepúsculo Etéreo* no emplea elementos electroacústicos, su autor destaca que incluso en esta etapa temprana ya se encontraba interesado en los “colores que los sonidos podían provocar”, más allá de la belleza melódica o la estructura formal tradicional. Este interés por el timbre<sup>3</sup> como vehículo expresivo se convertiría en uno de los ejes centrales de su estética posterior.

Desde el punto de vista técnico, la obra se organiza a partir de un motivo generador formado por las notas Do, Si bemol, Fa y Sol, que sirve de núcleo para el desarrollo de todo el material. A partir de esta célula, Castro construye una red de relaciones interválicas y transformaciones del motivo que otorgan coherencia al discurso. Su lenguaje, aunque libre, mantiene una lógica interna derivada de las afinidades entre los intervalos y de una preferencia por los movimientos conjuntos, evitando los saltos excesivos y favoreciendo un fraseo continuo y fluido.

En términos interpretativos, *Crepúsculo Etéreo* plantea exigencias significativas para el tubista: dominio del registro agudo y grave, control de dinámicas extremas, articulaciones rápidas y el uso de técnicas extendidas como trino, frullato y Glissando<sup>4</sup>. Sin embargo, más allá de la dificultad técnica, el verdadero desafío consiste en capturar la atmósfera cambiante que sugiere el título: la sutileza del crepúsculo, su luminosidad efímera y su tránsito constante

---

<sup>2</sup> Combinación de sonidos acústicos con tecnología electrónica para crear música.

<sup>3</sup> Cualidad del sonido que permite distinguir las diferentes fuentes sonoras o instrumentos que lo producen.

<sup>4</sup> Trino: adorno musical que se realiza alternando rápidamente entre dos notas adyacentes. Frullato: adorno musical obtenido de la vibración de la lengua con una “R”, mientras se emite una nota específica. Glissando: Adorno musical logrado por deslizar el sonido de forma continua de una nota a otra.

entre claridad y penumbra. El intérprete debe lograr que la tuba, tradicionalmente asociada con la solidez sonora, se convierta en un instrumento capaz de expresar lo etéreo, lo leve y lo intangible.

Durante el proceso de montaje, la obra representó un espacio de descubrimiento y de reinterpretación técnica. Cada página requirió un estudio minucioso, descomponiendo pasajes complejos y reconstruyendo su sentido dentro del conjunto. La aplicación del metrónomo y la segmentación de secciones facilitaron la precisión rítmica, mientras que la comprensión de los motivos recurrentes permitió articular la obra con coherencia expresiva. Con el tiempo, comprendí que *Crepúsculo Etéreo* no era solo una composición técnica o formalmente rigurosa, sino también una meditación sobre la memoria, la percepción y la fugacidad.

El propio compositor señaló que esta pieza fue cambiando a lo largo de los años, reescribiéndose en distintas etapas hasta alcanzar su versión actual. Esa transformación constante refleja una búsqueda personal que no se limita al perfeccionamiento técnico, sino a una exploración de identidad: “las obras —dice Castro— nunca son una creación en blanco; los motivos provienen de mis cuadernos antiguos, resurgen y se transforman en nuevas obras”. Así, *Crepúsculo Etéreo* puede entenderse como un punto de partida dentro de un proceso creativo más amplio, donde las ideas germinan, migran y reaparecen en distintos contextos de su catálogo.

En la entrevista, Castro también reflexiona sobre la evolución de su lenguaje y sobre el contexto de la composición costarricense. Reconoce que durante los años noventa la experimentación sonora era limitada y que los espacios institucionales favorecían estéticas más tradicionales. Este panorama, junto con la falta de oportunidades de difusión, lo llevó a explorar la música electroacústica como un medio alternativo de creación y proyección internacional. No obstante, el compositor valora los cambios ocurridos en las últimas décadas, destacando el crecimiento técnico de los instrumentistas y la apertura hacia nuevas formas sonoras dentro de la academia costarricense.

Finalmente, *Crepúsculo Etéreo* simboliza una etapa fundacional tanto en la trayectoria de Otto Castro Solano como en el repertorio costarricense para tuba. Su valor no

reside únicamente en haber sido su primera obra, sino en haber establecido una poética que conjuga memoria, paisaje e identidad sonora. Más de tres décadas después de su creación, sigue siendo un referente que evidencia la capacidad de la tuba para trascender sus roles tradicionales y expresar, desde lo académico y lo introspectivo, la belleza de lo efímero.

*Figura 2. Otto Castro y Diego Jiménez, trabajando en Crepúsculo Etéreo*



Fuente: Diego Jiménez (2024)

## ***2. Retratos para tuba y piano (2002) de Vinicio Meza Solano***

La obra *Retratos*, compuesta por el clarinetista y compositor costarricense M.M. Vinicio Meza Solano en 2002, constituye una de las piezas más representativas del repertorio nacional que otorga a la tuba un papel protagónico. El título sugiere la evocación de imágenes, memorias o personajes, invitando al oyente a recorrer una galería sonora en la que cada sección presenta un carácter, color y atmósfera propios. Esta dimensión narrativa convierte la obra en una experiencia musical que trasciende la técnica, situando al intérprete como narrador de un discurso sonoro complejo y expresivo.

Estructuralmente, *Retratos* se organiza en cuatro movimientos contrastantes, cada uno con un lenguaje y carácter propios. Esta variedad exige del intérprete versatilidad técnica y expresiva, ya que la tuba debe alternar entre amplios pasajes líricos con gran expresividad y fragmentos rítmicos intensos y cargados de energía. La obra demuestra que la tuba no se limita a su función tradicional de soporte armónico, sino que puede asumir roles solistas y narrativos con una riqueza tímbrica sorprendente.

El primer movimiento, “A La Española”, se inspira en palos del flamenco como la soleá y la seguiriya, combinando ritmos libres con métricas<sup>5</sup> más firmes, incluyendo síncopas y hemiolas<sup>6</sup> que mezclan lo ternario y lo binario. La armonía se centra en acordes como Mi con la segunda suspendida<sup>7</sup> y Re menor, y el reto principal radica en mantener la expresividad en pasajes de ritmo libre y la precisión en secciones más estructuradas. El segundo movimiento, “Vals”, remite a la tradición de los vales venezolanos, con progresiones armónicas de quintas y tonalidad en Mi mayor, e incorpora intervalos amplios y articulaciones ágiles que requieren control y planificación respiratoria.

El tercer movimiento, “Canción Sin Palabras”, se caracteriza por su lirismo y riqueza melódica, transitando entre las tonalidades de Si bemol mayor, Re mayor, Si mayor y Re sostenido menor, utilizando armonía en cuartas. La interpretación exige sensibilidad y control para mantener la continuidad musical sin que la obra pierda dinamismo o se vuelva

---

<sup>5</sup> Estructura para el ordenamiento de los pulsos dentro de los compases.

<sup>6</sup> Escritura musical que evoca un patrón rítmico con acentuación distinta a la sugerida por la métrica.

<sup>7</sup> Acorde con utiliza la segunda nota del acorde en suspensión hacia la primera.

monótona. Finalmente, el cuarto movimiento, “Blues”, refleja un estilo musical querido por el compositor, introduciendo al intérprete en un mundo sonoro más cercano a géneros populares que no son comunes en el repertorio académico de tuba. Este movimiento demanda familiaridad con los recursos expresivos del blues, incluidos ritmos sincopados, articulaciones específicas y un registro agudo destacado.

*Figura 3. Retratos para tuba y piano (fragmento) de Vinicio Meza Solano*

commissioned by John Manning

**Retratos**  
for tuba and piano

Vinicio A. Meza

I. A La Española

Fuente: Vinicio Meza Solano (2002)

El proceso de montaje de la obra implicó inicialmente la comprensión de la lógica narrativa de cada movimiento y la planificación de fraseos, respiraciones y dinámicas. Se trabajó primero en la estructura básica de notas, ritmos y articulaciones, para luego abordar los matices expresivos y el diálogo con el piano. Cada movimiento presentó retos específicos: mientras que los movimientos más líricos requerían control del flujo melódico, los movimientos rítmicos exigían precisión y adaptación a métricas complejas. La colaboración con la pianista fue clave para lograr el balance y la riqueza sonora deseada, especialmente en secciones donde el acompañamiento debía integrarse de manera natural sin opacar la línea de la tuba.

Desde la perspectiva técnica, la obra desafía al intérprete con registros amplios, intervalos complejos y estilos variados que van del flamenco al vals latinoamericano, pasando por melodías expresivas y blues. Cada movimiento exige un enfoque distinto, tanto

en la producción del sonido como en la interpretación estilística, lo que amplía las capacidades del tubista y refuerza la versatilidad del instrumento.

Interpretar *Retratos* también implica un compromiso interpretativo con la dimensión narrativa y emocional de la obra. Cada sección funciona como un “retrato” musical que debe cobrar vida, permitiendo al intérprete conectar con la obra a nivel personal y artístico. Los ritmos populares y las referencias culturales presentes en la composición enriquecieron la percepción del repertorio costarricense y abrieron posibilidades de exploración más allá de lo académico, según el intérprete. El blues y los movimientos de estilo español, en particular, ofrecieron la oportunidad de expandir recursos interpretativos y del acercamiento a géneros que apasionantes.

En conclusión, *Retratos* de Vinicio Meza es una obra emblemática del repertorio costarricense para tuba. Su carácter narrativo, la diversidad estilística y las exigencias técnicas la convierten en una pieza clave para comprender las posibilidades expresivas y solísticas del instrumento. La obra permite al intérprete actuar como narrador sonoro, transportando al oyente a través de imágenes musicales y consolidando la tuba como un instrumento capaz de asumir roles solistas complejos y emotivamente ricos dentro del panorama musical costarricense.

*Figura 4. Retrato de Vinicio Meza Solano*



Fuente: Noemy Chinchilla, *Hoy en el TEC* (2017)

### ***3. El genio de la lámpara para Tuba solo y orquesta (2014) de Berny Siles Loaiza***

La obra *El genio de la lámpara*, compuesta en 2014 por el Lic. Berny Siles, constituye un ejemplo destacado de la capacidad de la tuba para asumir un rol narrativo y teatral dentro del repertorio costarricense. Inspirada en la historia de Aladino y la lámpara maravillosa, la pieza traslada al oyente a un universo fantástico, donde la tuba encarna al genio, actuando como hilo conductor de la narrativa musical. Este planteamiento transforma al instrumento en protagonista expresivo, capaz de representar personajes, emociones y acciones mediante sus recursos tímbricos y expresivos, trascendiendo su función tradicional de instrumento de soporte en la orquesta.

Desde el primer contacto con la obra, se percibe la intención dramática del compositor. Los pasajes iniciales evocan misterio y expectación, mientras que los gestos amplios y potentes simbolizan la aparición del genio, explorando el registro grave para transmitir fuerza y presencia. Posteriormente, se presentan secciones rápidas y juguetonas que requieren articulación ágil y ligera, reflejando el carácter caprichoso y dinámico del personaje. Esta dualidad exige del intérprete un dominio técnico avanzado y una comprensión profunda de la narrativa musical, para mantener la coherencia expresiva en todos los rangos del instrumento.

Técnicamente, la obra plantea un desafío considerable. Combina pasajes virtuosos con ritmos complejos, saltos amplios de registro y un uso destacado del registro agudo de la tuba. La uniformidad del timbre en todos los registros resulta crucial para evitar rupturas en la narración, y las frases sostenidas demandan administración precisa del aire y resistencia física. La interacción con la orquesta requiere un trabajo de balance sonoro y escucha activa, garantizando que la voz del solista se integre de manera efectiva dentro del conjunto. Siles explica que la obra fue concebida para un concierto del aniversario número treinta de la Orquesta de Paraíso, y que buscó “un personaje que interactuara con otros instrumentos, como el arpa o el piano... es como el genio, interactuando con personajes” (Siles, 2025).

Figura 5. *El genio de la lámpara para Tuba solo y orquesta (fragmento) de Berny Siles*

Score

**El genio de la lámpara**  
cuento para Tuba solo y orquesta  
basado en el libro de Las Mil y una noches  
2014

Berny F. Siles  
Costa Rica 1974

Allegro brillante

The image shows a musical score for a tuba solo and orchestra. The score is for the piece 'El genio de la lámpara' by Berny F. Siles. It is based on the book 'Las Mil y una noches' and was composed in 2014. The tempo is 'Allegro brillante'. The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, and Tuba Solo. The Flute part starts with a forte (ff) dynamic and features a series of sixteenth-note runs. The Oboe part has a forte (ff) dynamic and includes a section marked 'con sord' (with mutes). The Clarinet in Bb part also has a forte (ff) dynamic and features a series of sixteenth-note runs. The Bassoon part is mostly silent. The Horn in F part is mostly silent. The Trumpet in Bb part has a forte (ff) dynamic and includes a section marked 'con sord' (with mutes). The Trombone part is mostly silent. The Tuba Solo part is mostly silent.

Fuente: Berny Siles Loaliza (2014)

El proceso de montaje de la obra se realizó de manera progresiva, comenzando con estudio individual, ejercicios de metrónomo en pasajes rápidos, y avanzando hacia la interpretación con la orquesta, lo que permitió clarificar la intención narrativa y el contexto musical. La obra se organiza en tres secciones principales: una introducción breve y rítmica, una sección central lenta y melódica, y un cierre que retoma la rapidez inicial y culmina en una coda. La tonalidad principal es Sol, con exploraciones modales y breves modulaciones a Re y Mi bemol. Los temas musicales presentan contrastes de carácter, ritmo y expresividad, reforzando la dimensión dramática del relato.

Interpretar *El genio de la lámpara* implica un proceso de descubrimiento personal y artístico. Más allá de la técnica, la obra demanda encarnar al personaje, otorgándole humor, picardía y dinamismo. La ejecución se convierte en una actuación, donde los matices expresivos, los glissandos y los cambios súbitos de carácter permiten construir un relato sonoro convincente. La experiencia de tocar la pieza resalta la importancia de comprender la totalidad de la obra y el papel del solista dentro del conjunto, promoviendo una visión integral de la interpretación y un sentido de teatralidad musical.

Desde la perspectiva del compositor, la escritura para tuba no presentó mayores dificultades técnicas, dado su conocimiento profundo de los bronces: “No me costó escribir la tuba, porque me imaginaba como que era un eufonio” (Siles, 2025). Asimismo, la obra incorpora elementos de color y sonoridad inspirados en la música oriental, utilizando escalas dobles armónicas<sup>8</sup> o menores armónicas<sup>9</sup> para recrear la atmósfera de Bagdad y enriquecer el carácter fantástico de la narrativa. Siles también menciona influencias de *Pinos de Roma* de Respighi en la introducción, con combinaciones de arpa, maderas, trompeta con sordina y percusión, generando un inicio fantástico que prepara la aparición del personaje principal: la tuba.

En un contexto más amplio, *El genio de la lámpara* constituye un aporte significativo al repertorio costarricense, al demostrar cómo la tuba puede convertirse en narradora musical y desempeñar un papel teatral en la composición académica nacional. La obra requiere que el intérprete combine virtuosismo técnico, creatividad y sensibilidad narrativa, permitiendo que el instrumento trascienda su rol convencional. Como afirma Siles, la composición es para él un placer y una labor artesanal: “Ir escribiendo notas y puntos, ponerle adornos, matices y articulaciones... la pieza termina siendo otra cosa” (Siles, 2025). Este enfoque refleja la importancia de la imaginación, el detalle y la reinterpretación continua dentro del proceso creativo.

Finalmente, Siles contextualiza su obra dentro del desarrollo de la composición en Costa Rica, señalando que contar con una orquesta y un cuerpo docente sólido ha permitido consolidar un lenguaje propio y fomentar la experimentación instrumental: “Vivimos una buena época, hay gente que está haciendo cosas interesantes... se tocan obras en la Orquesta de Estudiantes de la UCR, la Orquesta de Heredia y la misma Sinfónica Nacional” (Siles, 2025). Esto evidencia que, pese a las dificultades logísticas y de tiempo, existen espacios de consolidación y difusión de la música académica costarricense, donde la creatividad y la innovación encuentran resonancia.

---

<sup>8</sup> Escala formada por dos tétradas “armónicas” de conformación: medio tono, tono y medio, tono y tono.

<sup>9</sup> Basada en la escala menor natural incluyendo el séptimo grado alterado medio tono hacia arriba.

En conclusión, *El genio de la lámpara* reafirma la capacidad de la tuba para ser protagonista en contextos narrativos y teatrales. Su riqueza expresiva, exigencias técnicas y carácter dramático consolidan su relevancia dentro del repertorio costarricense, desafiando al intérprete a combinar virtuosismo, creatividad y sensibilidad. La obra demuestra que la tuba no solo puede sostener armonías o líneas graves, sino también contar historias, interactuar con otros instrumentos y generar experiencias musicales significativas tanto para intérpretes como para el público.

*Figura 6. Retrato de Berny Siles Loaiza*



Fuente: Berny Siles Loaiza (2024)

#### 4. *TuBach para tuba* (2020) de Sergio Delgado Rodríguez

*TuBach*, compuesta en 2020 por el Lic. Sergio Delgado, constituye un ejercicio estilístico que conjuga la estética barroca con un enfoque contemporáneo costarricense. Concebida originalmente para clarinete solo y posteriormente adaptada para tuba, la obra fue creada en el contexto del recital doctoral del tubista Josué Jiménez en la Universidad de Indiana (EE. UU.), lo cual le otorga desde su origen un carácter académico y de proyección internacional. El título —una combinación entre “tuba” y “Bach”— anuncia la intención del compositor de rendir homenaje al barroco mediante un instrumento moderno, estableciendo así un diálogo entre épocas y tradiciones sonoras.

Según Delgado (2025), *TuBach* surgió de forma espontánea y natural: “me senté un ratito y la escribí; luego la transcripción para tuba fue simplemente la transcripción como tal”. En sus palabras, la pieza fue concebida “como un ejercicio de estilo”, más cercano a una exploración estética que a una obra de gran envergadura. No obstante, esa aparente sencillez formal esconde un conocimiento profundo del lenguaje musical barroco y una comprensión idiomática notable del instrumento. La versión para tuba no solo amplía el registro y la sonoridad del original, sino que también permite resaltar las posibilidades líricas del instrumento, cualidad que el compositor identifica como esencial: “la tuba también tiene esa cualidad de cantar; para mí es como el canto de una ballena”.

Estructuralmente, la obra se organiza en dos movimientos contrastantes: un *Preludio* y una *Giga*. El *Preludio* posee un carácter libre e introspectivo, evocando las introducciones improvisatorias del barroco. Por su parte, la *Giga* retoma la energía rítmica y el espíritu danzante propios del estilo, exigiendo del intérprete precisión técnica y claridad articulatoria. Delgado (2025) explica que ambos movimientos incorporan motivos reconocibles del repertorio popular costarricense: “tomé dos temas tan famosos, tan del oído del costarricense promedio: *Caña dulce* y *Caballito nicoyano*”. Estos no aparecen en forma literal, sino transformados en breves motivos melódicos, integrados al lenguaje neobarroco de la obra. Esta estrategia de síntesis crea un vínculo simbólico entre el patrimonio musical costarricense y la tradición europea, sin recurrir al folklorismo explícito.

El proceso de transcripción a tuba se basó en un estudio consciente de las particularidades técnicas del instrumento. Delgado (2025) comenta que buscó “las tonalidades más adecuadas, que dieran ese rango... el mi grave en la tuba es muy sonoro”, y que la versión final fue pensada cuidadosamente en función de “las cualidades de la tuba, su rango y su potencia”. Si bien el compositor no había escrito antes para este instrumento, su familiaridad con la escritura contrapuntística y su sensibilidad melódica permitieron un resultado equilibrado y expresivo. En ese sentido, *TuBach* evidencia un manejo idiomático que explora el registro medio y agudo, donde la tuba adquiere un carácter más cantáble y menos asociado a su función tradicional de bajo.

Figura 7. *TuBach para tuba (fragmento) de Sergio Delgado*

The image shows a screenshot of a music score for Tuba, titled "TuBach" by Sergio Delgado. The score is displayed in a software interface, showing two pages of music. The left page is the title page, and the right page shows the musical notation for the first two pieces: "I. Preludio on 'Cala Dulce'" and "II. Oligon on 'Caballo Nicoyano'". The score is written for Tuba and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Fuente: Sergio Delgado (2020)

La colaboración con Josué Jiménez también fue significativa para la configuración definitiva de la obra. Delgado señala que el intérprete sugirió “algunas ligaduras y respiraciones”, además de pequeños ajustes de octava para lograr mayor brillo en el *Preludio*. Este proceso colaborativo refleja la naturaleza flexible del estilo barroco, donde la interpretación se concebía como una forma de co-creación. Para el compositor, esta libertad interpretativa es fundamental: “la pieza no tiene un fraseo realmente escrito; me parece que hay una posibilidad interesante de ser co-creador por medio de la interpretación”. De este modo, la obra no solo propone un ejercicio técnico, sino también un espacio de diálogo entre compositor e intérprete.

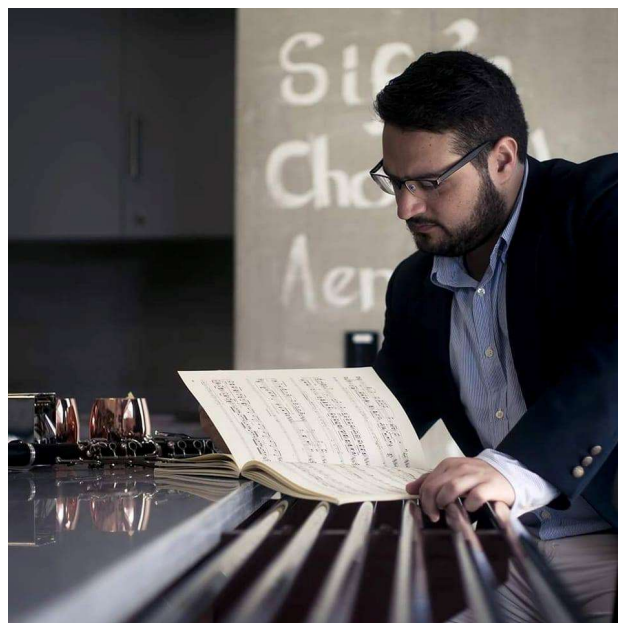
En el plano estilístico, *TuBach* se inscribe dentro de un enfoque neobarroco que, más que imitar, busca re imaginar los recursos históricos desde una sensibilidad contemporánea. Delgado (2025) describe su intención como “fantasear con que la tuba hubiera tenido esa voz en esa época”, sugiriendo una recreación imaginativa de cómo habría sonado el instrumento en el contexto del siglo XVIII. Este planteamiento revela un gesto creativo que combina humor, curiosidad y respeto por la tradición. En palabras del compositor, “mi música siempre tiene algo de humor... *TuBach* es una fantasía, una idea humorística de lo que podría ser si Bach hubiera venido a Costa Rica y hubiera escrito una obra basada en dos melodías locales”.

A nivel técnico, la pieza demanda del intérprete un control cuidadoso del fraseo, una proyección sonora equilibrada y la capacidad de mantener continuidad melódica en un contexto de instrumento solo. Delgado resalta la importancia de conservar la linealidad del discurso musical, evitando la fragmentación: “tratar de no cortar demasiado las frases y darle linealidad a la interpretación”. Asimismo, el uso de la armonía tonal y las fórmulas contrapuntísticas simples refleja una intención deliberada de regresar “ese carácter lírico” a la tuba, dentro de un marco expresivo accesible y transparente.

Más allá de su aparente sencillez, *TuBach* adquiere relevancia dentro del repertorio costarricense por su aporte conceptual y estético. La obra demuestra cómo un lenguaje histórico puede dialogar con la identidad nacional sin recurrir a la cita literal ni al discurso nacionalista tradicional. Al integrar motivos del cancionero costarricense dentro de un molde neobarroco, Delgado articula una reflexión sobre la pertenencia, la memoria y la reinterpretación de lo propio. En este sentido, la obra constituye un ejemplo de la madurez compositiva alcanzada por las generaciones recientes de creadores costarricenses, que — como señala el propio compositor— buscan construir una voz propia más allá de los límites de la academia.

En suma, *TuBach* representa una síntesis entre tradición y contemporaneidad. Su estructura sencilla, su lirismo contenido y su diálogo entre lenguajes históricos y nacionales la convierten en una pieza significativa dentro del panorama de la música costarricense para tuba. Aunque concebida como un “ejercicio de estilo”, la obra evidencia una profunda comprensión estética y un gesto creativo que trasciende su brevedad, reafirmando la capacidad del instrumento para articular discursos complejos desde la sencillez formal.

*Figura 8. Retrato de Sergio Delgado*



Fuente: Sergio Delgado (2024)

## 5. *p.a.N para Clarinete en Sib y Tuba (2020) de Lucio Barquero Alfaro*

La obra *p.a.N para Clarinete en Sib y Tuba*, compuesta en 2020 por el Lic. Lucio Barquero Alfaro, representa una de las contribuciones más destacadas al repertorio costarricense para tuba, al situar al instrumento en un plano de diálogo activo con otro solista: el clarinete. Concebida como un dúo camerístico, la pieza evidencia la intención de explorar la interacción y comunicación musical entre dos voces distintas, permitiendo que la tuba se aleje de su rol tradicional de soporte para asumir un protagonismo melódico y expresivo. Esta aproximación refleja la búsqueda de Barquero por expandir el repertorio de la tuba, situándola en un contexto de co-protagonismo y sensibilidad expresiva.

El título de la obra se inspira en la Teoría del Análisis Transaccional de Eric Berne, haciendo referencia a los estados de Padre, Adulto y Niño (Barquero, 2025). La elección no es casual; Barquero buscó representar a través del lenguaje musical las interacciones humanas, estableciendo un diálogo metafórico entre los instrumentos en el que ambos comparten responsabilidades expresivas y alternan frases, motivos y registros. Según el compositor, la obra “tiene ciertos momentos de cambio de carácter que representan esos tres patrones, generando un contrapunto de emociones, de atmósferas, de melodías” (Barquero, 2025). De esta manera, la pieza logra un equilibrio narrativo y tímbrico que exige atención constante a la articulación y la dinámica<sup>10</sup>, consolidando la idea de un diálogo musical vivo y activo.

Musicalmente, *p.a.N* combina armonía tonal y modal, integrando técnicas extendidas como el *slap tongue* en el clarinete y motivos descendentes recurrentes que se transforman a lo largo de la composición. Esta escritura obliga al intérprete de tuba a desplegar flexibilidad técnica y control sobre registros graves y agudos, así como precisión en pasajes rítmicamente complejos. La obra incorpora métricas compuestas, cambios de tempo y efectos, requiriendo un trabajo minucioso tanto en la lectura individual como en la coordinación con el clarinete. La alternancia de registros y texturas permite que la tuba, en determinados momentos,

---

<sup>10</sup> Articulación: Manera en que se inician los sonidos y como se relacionan entre sí. Dinámica: Cualidad del sonido que se refiere a la intensidad de éste.

proporcione un fundamento armónico en sus notas graves mientras el clarinete despliega líneas melódicas ágiles; en otros pasajes, la tuba asciende al registro medio y agudo, explorando su agilidad y capacidad expresiva.

Desde la perspectiva interpretativa, *p.a.N* representa un desafío particular: la tuba debe responder a un instrumento más ágil y brillante, ajustando articulaciones, tiempos y volúmenes para mantener claridad y efectividad en la interacción. La preparación de la obra implicó desarrollar escucha activa y ajustes constantes, experimentando con dinámicas, respiraciones y posiciones en el espacio para alcanzar un equilibrio sonoro satisfactorio. Como señala Barquero (2025), la tuba posee “mucha potencia, evidentemente, pero su registro agudo puede ser bastante tierno, bastante cálido”, y la obra permite explorar justamente esta faceta, que contrasta con la brillantez del clarinete y enriquece el diálogo musical. Además, la convergencia entre el registro agudo de la tuba y el grave del clarinete fue planificada para generar acordes y disonancias armónicas que amplían la riqueza tímbrica del dúo.

Figura 9. *p.a.N. para Clarinete en Sib y Tuba (fragmento) de Lucio Barquero*

Score

**" p. a. N. "**  
(padre, adulto, NIÑO)

Misterioso ♩ = 48 (♩ = 144) Lucio Barquero (1993)

Clarinete en B $\flat$

Tuba

Cl. B $\flat$

Tuba

Fuente: Lucio Barquero (2020)

El proceso de composición y montaje también refleja un enfoque práctico y autodidacta del compositor. Barquero (2025) indica que trabajó principalmente de manera

individual, utilizando un software de escritura musical (Finale) para plasmar la obra de forma directa, sin secciones fragmentadas, y recurriendo al estudio de repertorio relevante, como obras de Penderecki, Berio y Ligeti, para clarinete y tuba. Esta metodología le permitió anticipar los desafíos técnicos, estructurar el contrapunto y asegurar la viabilidad interpretativa. Posteriormente, la pieza se abordó en etapas de lectura rítmica, análisis de secciones complejas, estudio individual y ensamble, consolidando la coherencia entre los instrumentos y la claridad en la interacción musical.

Interpretar *p.a.N* implica, además, un componente emocional y lúdico, ya que el carácter interactivo de la obra invita al intérprete a concebir la ejecución como una conversación artística. Cada frase se convierte en respuesta, comentario o propuesta dentro del intercambio, reforzando la dimensión expresiva y colaborativa de la música de cámara. La pieza evidencia que la tuba puede dialogar con fluidez y sensibilidad, ampliando la percepción de sus capacidades más allá de la potencia o profundidad sonora tradicionales.

En un plano más amplio, *p.a.N* constituye un avance significativo para el repertorio costarricense para tuba y clarinete, demostrando que ambos instrumentos pueden compartir roles protagónicos y establecer relaciones musicales equilibradas. La obra refleja la madurez técnica y expresiva de los intérpretes nacionales, quienes inspiran a los compositores a explorar nuevas posibilidades tímbricas y técnicas. Barquero (2025) enfatiza que la composición académica en Costa Rica enfrenta desafíos de visibilidad y remuneración, y que, a pesar del esfuerzo de instituciones y compositores, “es un tema sensible y problemático... hay que enamorar al público y sacar su voz propia” (Barquero, 2025). En este sentido, obras como *p.a.N* representan no solo un aporte artístico, sino también un ejercicio de consolidación y visibilidad del repertorio local.

Finalmente, la experiencia personal con la obra ha sido de autodescubrimiento y aprendizaje. La complejidad rítmica, los intervalos poco convencionales y los registros extremos exigieron paciencia, disciplina y refinamiento de la musicalidad. La colaboración con el clarinete permitió apreciar la importancia de la comunicación musical, del ajuste continuo y de la sensibilidad expresiva, reconociendo que la tuba posee capacidades versátiles que se extienden a la delicadeza, la interacción y la expresión emocional.

En síntesis, p.a.N trasciende la mera ejecución instrumental para convertirse en un ejercicio de diálogo, exploración tímbrica y expresión emotiva. Su inclusión en el repertorio costarricense resalta la versatilidad de la tuba, la capacidad técnica y expresiva de los intérpretes nacionales y la riqueza creativa de la composición local. La obra demuestra que la tuba puede asumir un rol protagonista y dialogar en igualdad de condiciones con otros instrumentos, ofreciendo experiencias musicales significativas tanto para intérpretes como para el público.

*Figura 10. Retrato de Lucio Barquero*



Fuente: Lucio Barquero (2025)

## **6. *Con Calidez para Dos para Tuba y arpa (2022)* de Jeremy Ramírez Bejarano**

La obra *Con Calidez para Dos*, compuesta en 2022 por el Lic. Jeremy Ramírez Bejarano, constituye un ejemplo relevante de música de cámara para tuba y arpa, destacándose por su enfoque en la interacción íntima y el diálogo musical entre los instrumentos. La pieza surgió a partir de una solicitud de la profesora de arpa del Conservatorio Castella, Georgina Hidalgo Espinoza, quien buscaba un dúo que permitiera explorar la colaboración entre arpa y otro instrumento (Ramírez, 2025). Ramírez propuso la tuba, considerando sus posibilidades melódicas y expresivas, y a partir de esta conversación se estableció la instrumentación final. De este modo, la composición nace de un contexto colaborativo y pedagógico, en el que la intención principal era crear un espacio sonoro íntimo que reflejara la cercanía y calidez humanas a través del lenguaje musical.

El título de la obra refleja claramente su concepción estética y expresiva. Ramírez (2025) señala que buscaba que el nombre transmitiera “una conversación entre dos personas”, refiriéndose a la interacción musical entre tuba y arpa. Esta elección enfatiza la idea de diálogo constante y equilibrado, donde ninguno de los dos instrumentos se limita a un rol subordinado. La tuba, tradicionalmente asociada a registros graves y a funciones armónicas de soporte, se muestra en esta obra con un perfil melódico y lírico, especialmente en el registro medio y agudo, mientras que el arpa contribuye con texturas ricas, colores armónicos y un acompañamiento que, en momentos determinados, asume un papel protagónico. Esta relación de co-protagonismo entre los instrumentos permite que el intérprete de tuba explore facetas expresivas que rara vez se encuentran en el repertorio convencional.

Musicalmente, la obra se inscribe dentro de un estilo tonal expandido, en el que la armonía moderna se combina con claridad y accesibilidad. La estructura formal es continua, sin divisiones rígidas, lo que genera un flujo interpretativo que simula una conversación natural y fluida. Ramírez (2025) describe que los motivos musicales se desarrollan con libertad, alternando pasajes líricos y delicados, y culminan en una coda que integra los elementos temáticos principales de la obra. La pieza modula a través de tres tonalidades principales —La Mayor, Mi Mayor y Si Mayor— e incorpora armonías extendidas con

novenas y onceavas, ofreciendo riqueza tímbrica sin dificultar la percepción auditiva del oyente. La rítmica incluye síncopas y figuras anacrúsicas<sup>11</sup>, reforzando la sensación de diálogo orgánico y espontáneo.

Figura 11. *Con Calidez para Dos para Tuba y arpa (fragmento) de Jeremy Ramírez Bejarano*

Calidez 3

The musical score consists of two systems. The first system (measures 14-16) shows the Tuba part in the bass clef and the Harp part in both treble and bass clefs. The second system (measures 17-18) continues the Tuba and Harp parts, with dynamic markings 'f' and 'mf'.

Fuente: Jeremy Ramírez Bejarano (2022)

En términos técnicos, *Con Calidez para Dos* plantea desafíos específicos, especialmente en el control del equilibrio sonoro y el fraseo. La interacción con el arpa exige que la tuba ajuste dinámicas y timbre para no opacar la delicada sonoridad de su contraparte. Ramírez (2025) afirma que, aunque la obra “no demanda virtuosismo extremo, sí exige control sonoro, sensibilidad interpretativa y atención al detalle”, convirtiéndose en un ejercicio de colaboración estrecha y de escucha activa entre los intérpretes. Además, la obra explora el registro agudo de la tuba, expandiendo su función melódica y permitiendo que el instrumento dialogue con el arpa de manera fluida, creando un espacio sonoro que combina claridad, calidez y expresión emocional.

El proceso de montaje de la obra se abordó en etapas sucesivas. Inicialmente, se trabajaron las notas y ritmos de manera aislada, luego se consolidó la idea musical y finalmente se ajustó la interacción con el arpa, prestando atención a la articulación, dinámica

<sup>11</sup> Síncopa: Fenómeno rítmico en el que se enfatizan los partes débiles del pulso. Anacrúsicas: Recurso rítmico que ubica el inicio de una frase o motivo musical en un pulso o fragmento débil del compás.

y balance de los instrumentos. Esta metodología permitió internalizar los matices expresivos y asegurar la coherencia de la interpretación, transformando el proceso en un ejercicio de compenetración y escucha mutua. La experiencia de tocar *Con Calidez para Dos* evidencia cómo la instrumentación y la elección de registros amplían la narrativa musical, convirtiendo la interpretación en un acto de comunicación emocional y colaboración estrecha.

Ramírez (2025) contextualiza la obra dentro del repertorio costarricense, subrayando la importancia de generar piezas originales para la tuba que no se limiten a roles de acompañamiento. Según el compositor, “siempre que escribo algo con tuba, ya sea para banda u orquesta, trato de ponerle a los bajos algo que sea realmente interesante para el ejecutante, que tenga un sentido más allá de estar acompañando” (Ramírez, 2025). De esta manera, la obra no solo amplía las posibilidades técnicas e interpretativas del instrumento, sino que también fortalece la identidad del repertorio nacional, mostrando que la tuba puede asumir papeles melódicos y expresivos en contextos de cámara.

Además, la composición refleja la evolución pedagógica y creativa en Costa Rica. Ramírez (2025) explica que su obra se inserta en un entorno académico activo, donde los estudiantes y profesores del Conservatorio Castella participan en recitales y proyectos de composición colaborativa. Sin embargo, también señala que la exposición de la música costarricense aún es limitada, y que la obra sirve como ejemplo de cómo la producción local puede abrir espacios para el desarrollo interpretativo y creativo. La pieza, por tanto, combina sensibilidad expresiva, interacción instrumental, técnica controlada y conciencia del contexto musical nacional.

En conclusión, *Con Calidez para Dos* se constituye como un aporte relevante al repertorio costarricense para tuba y arpa, destacando la interacción íntima y expresiva entre los instrumentos, la exploración del registro agudo de la tuba y la sensibilidad interpretativa que requiere. La obra evidencia que la música de cámara puede construirse desde la ternura, la comunicación emocional y la colaboración, ampliando las posibilidades del instrumento y reforzando la importancia de generar repertorio original en Costa Rica. Al integrar técnica, expresión y diálogo musical, Ramírez ofrece un ejemplo paradigmático de cómo la composición puede combinar objetivos pedagógicos, estéticos y afectivos de manera coherente y significativa.

*Figura 12. Retrato de Jeremy Ramírez Bejarano*



Fuente: Jeremy Ramírez Bejarano (2025)

## ***7. Gandoca para tuba solista y máquina de ruido blanco analógica (2024) de Susan Campos Fonseca***

La obra *Gandoca para tuba solista y máquina de ruido blanco analógica* forma parte de la serie “Meditaciones Butoh” que la compositora inició en 2014 (*Gandoca* es la No. 11). Esta obra fue compuesta por la Dra. Susan Campos Fonseca en 2024, a comisión de tubista Diego Castillo. La partitura gráfica constituye una propuesta musical innovadora y profundamente conectada con el territorio, la memoria y la naturaleza. Su nombre hace referencia al Refugio Nacional de Vida Silvestre Gandoca–Manzanillo, en el Caribe sur de Costa Rica, un espacio cargado de biodiversidad y significado cultural. La composición posiciona a la tuba como un instrumento capaz de evocar paisajes, representar voces silenciadas y generar conciencia ecológica, situando la música en un diálogo activo con el entorno y la consciencia personal.

Técnicamente, *Gandoca* desafía la noción tradicional del instrumento. La obra emplea técnicas extendidas como multifónicos<sup>12</sup>, *glissandoa*, respiraciones ruidosas y sonidos de ruido blanco analógico que evocan elementos de la naturaleza como el mar, la fauna y la vegetación. El intérprete debe abandonar la lógica convencional de ejecución para explorar nuevas posibilidades tímbricas y gestuales, enfrentándose a un proceso de descubrimiento constante, donde cada interpretación es única. La partitura funciona como un mapa sonoro abierto, en el que la improvisación controlada y la subjetividad del intérprete son componentes esenciales.

---

<sup>12</sup> Técnica de ejecución de instrumentos de viento en la que se emite una nota con las cuerdas vocales a la vez que se toca otra.

Figura 13. *Gandoca para tuba solista y máquina de ruido blanco analógica (partitura gráfica) de Susan Campos Fonseca*

Gandoca

Susan Campos Fonseca

MOD 1 Respiración continua (insector)

MOD 2 Multifonías

MOD 3 Cata'rear

Sumergirse

La lengua actúa en trinos; mal... oscilando

glor

20 enero 2024

Fuente: Susan Campos Fonseca (2024)

Durante el montaje, la interacción con la compositora resultó clave. El proceso fue de carácter colaborativo, permitiendo experimentar con el instrumento, las técnicas extendidas y la relación del sonido con el espacio, el entorno natural y los recuerdos personales del intérprete. La obra exige no solo control técnico, sino sensibilidad para crear paisajes sonoros, otorgando personalidad a cada gesto y aceptando los ruidos como elementos musicales válidos. Para registrar y sistematizar estos procesos, se grabaron dos versiones en el Estudio (Auditorio del Tercer piso) de la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica, ambos fueron publicados en un EP con apoyo del sello discográfico newyorkino *Irreverence Group Music* el 6 de diciembre de 2024. En esta publicación la compositora explica:

The history of the Gandoca-Manzanillo Refuge is one of struggle, resistance, and resilience against ecocide, epistemicide, and genocide. Inspired by the compositional thinking of

Pauline Oliveros and Eliane Radigue, *Gandoca* is, in each of its possible versions, a sonic meditation that explores the infinitesimal within audible consciousness, seeking a justice rooted in listening. (Campos 2024, párr. 2).<sup>13</sup>

Interpretar *Gandoca* representa un desafío artístico y humano. Fue necesario romper con prejuicios musicales tradicionales y abandonar la seguridad de la ejecución convencional. La obra demandó apertura, escucha atenta y conexión con el entorno, generando una experiencia íntima y transformadora. Cada ensayo y presentación se convirtió en una exploración de la creatividad, la consciencia personal y la relación del ser humano con la naturaleza. La obra también invita a reflexionar sobre la responsabilidad del arte frente a problemas contemporáneos como el ecocidio<sup>14</sup> y la pérdida de biodiversidad, convirtiendo la interpretación en un agenciamiento político comprometido con la justicia climática.

En conclusión, *Gandoca* de Susan Campos Fonseca, es una aportación trascendental al repertorio costarricense para tuba. Su riqueza técnica, estética y conceptual amplía el horizonte del instrumento y plantea nuevas formas de interacción entre música, territorio y sociedad. La obra demuestra que la tuba puede ser un medio sensible, evocador y profundamente expresivo, capaz de generar experiencias únicas en cada ejecución y de conectar al intérprete y al oyente con la naturaleza, la memoria y la reflexión ética. *Gandoca* no solo desafía las habilidades técnicas de la persona tubista, sino que también transforma la manera en que se concibe la música como acto creativo y ecológico.

---

<sup>13</sup> “Susan Campos—Fonseca: *Gandoca*. Thinking Sonically in Times of Ecocide”: <https://irreverencegroupmusic.com/lab/gandoca> (consultado el 8 de diciembre de 2024). Traducción de la compositora: “La historia del Refugio *Gandoca*-Manzanillo está marcada por la lucha, la resistencia y la resiliencia contra el ecocidio, el epistemicidio y el genocidio. Inspirada por el pensamiento compositivo de Pauline Oliveros y Eliane Radigue, *Gandoca* es, en cada una de sus versiones posibles, una meditación sónica que explora lo infinitesimal de la consciencia audible, en busca de una justicia escuchante.”

<sup>14</sup> Destrucción grave o extensa del medio ambiente.

*Figura 14. Portada del EP Gandoca*



Fuente: Irreverence Group Music NYC (2024)

## Reflexión trayectoria personal.

La trayectoria como tubista comenzó en 2005, marcada por aprendizajes constantes, desafíos y descubrimientos. Desde el inicio, la tuba —instrumento tradicionalmente asociado a roles de acompañamiento en orquesta o banda— se convirtió para mí en un medio de expresión personal y profesional. A lo largo de estos años, se han vivido momentos de gran motivación y también períodos de duda, en los que incluso se consideró abandonar el instrumento. Sin embargo, cada obstáculo se transformó en un aprendizaje profundo, potenciado por el apoyo de guías y músicos que, más allá de enseñar técnica, fueron un impulso a crecer como persona a través de la música. Esta combinación de disciplina, sensibilidad y humanidad ha sido fundamental en el desarrollo musical y personal.

*Figura 15. Retrato de Diego Jiménez Camacho iniciando sus estudios de Tuba*



Fuente: Diego Jiménez Camacho (2010)

*Figura 16. Retrato de Diego Jiménez Camacho*



Fuente: Diego Jiménez Camacho (2024)

Dedicarse profesionalmente a la tuba implica asumir riesgos, ya que no es un instrumento habitual para roles solistas ni en el repertorio internacional ni en el costarricense. Sin embargo, este camino ha resultado profundamente enriquecedor. La tuba ha permitido conocer distintos niveles: desde lo técnico y físico, trabajando respiración, postura y control sonoro; hasta lo emocional, enfrentando la vulnerabilidad que supone interpretar obras complejas y transmitir emociones con un instrumento frecuentemente asociado a la solidez más que a la delicadeza expresiva. Además, ha servido de conexión con otras personas, culturas y estilos, ampliando las posibilidades de colaboración y exploración musical.

El trabajo con esta monografía constituyó un desafío complementario a la experiencia como intérprete. Seleccionar siete obras costarricenses para analizar y reflexionar obligó a mirar la música desde perspectivas distintas: no solo como ejecutante, sino también como investigador y mediador entre compositor, instrumento y público. La auto-etnografía funcionó como una herramienta para integrar experiencias personales con análisis formal de las obras, permitiendo comprender los procesos compositivos, observar cómo las decisiones

interpretativas influían en la ejecución y reconocer la relación profunda entre la identidad artística y la música costarricense.

Interpretar estas obras permitió valorar la riqueza y diversidad del repertorio nacional. Cada pieza exigía un equilibrio entre técnica y musicalidad, así como una comprensión del trasfondo cultural, emocional y simbólico plasmado por los compositores. El proceso fortaleció el pensamiento crítico y consolidó las habilidades interpretativas, enseñando a enfrentar repertorios desafiantes con paciencia y apertura, y a reconocer que la música es, en su máxima expresión, un medio para comunicar experiencias humanas, transmitir emociones y conectar mundos distintos.

Para el autor, interpretar música costarricense significa situarla en la cotidianidad del gremio y del público, valorarla críticamente y fomentar su visibilidad. Aunque no siempre tenga la proyección de repertorios internacionales, posee un nivel compositivo y expresivo comparable, y su interpretación constituye un acto de reivindicación cultural y artística.

En síntesis, la trayectoria con la tuba ha sido una combinación de disciplina, pasión y autoexploración. Esta monografía no solo documenta y analiza obras nacionales, sino que refleja la relación profunda con el instrumento y con la música como forma de conocimiento y expresión. La experiencia reafirmó que, más allá de la técnica y del estudio, lo esencial es la capacidad de transmitir y generar emociones, contar historias y establecer un diálogo auténtico entre compositor, intérprete y oyente. La tuba, con su voz grave y envolvente, ha sido y seguirá siendo mi principal vehículo para lograrlo.

## **CAPÍTULO III. CONCLUSIONES**

La elaboración de esta monografía permitió integrar de manera profunda mi experiencia como tubista con el análisis de obras costarricenses, generando una reflexión tanto artística como académica. A través del estudio de siete piezas significativas, pude comprender cómo cada compositor abordó la tuba dentro de sus creaciones, y cómo sus decisiones técnicas, estéticas y expresivas influyen directamente en la interpretación. Este proceso reafirmó que la música no es solo un conjunto de notas y ritmos, sino un medio para la expresión humana, la comunicación cultural y la construcción de identidad artística.

Uno de los hallazgos principales es la riqueza del repertorio nacional para tuba. Cada obra estudiada demuestra diversidad técnica, expresividad y creatividad compositiva que se equipara con repertorios internacionales, aunque muchas veces carezca de visibilidad en la comunidad musical. Interpretar y difundir estas piezas no solo enriquece la práctica artística, sino que también contribuye a consolidar la identidad musical costarricense, promoviendo un diálogo más amplio entre intérpretes, compositores y audiencias.

La investigación evidencia la importancia de la autoetnografía como herramienta metodológica. Esta permitió vincular mi recorrido personal y emocional con el análisis académico, mostrando cómo las experiencias, desafíos técnicos y decisiones interpretativas forman parte integral de la comprensión de la música. Reflexionar sobre mi relación con la tuba y con cada obra fortaleció mi sensibilidad artística, mi disciplina interpretativa y mi pensamiento crítico, demostrando que el quehacer constante y consciente genera un desarrollo integral como músico y como individuo.

Otro aspecto relevante es la conexión entre intérprete y compositor. Trabajar las obras desde la perspectiva de la persona compositora permitió identificar decisiones técnicas, estilísticas y expresivas con mayor profundidad. La interpretación se revela, entonces, como un proceso de investigación en sí mismo, donde cada ejecución abre nuevas dimensiones de la obra y enriquece la relación entre intención compositiva y expresión musical.

Finalmente, la monografía subraya la importancia de equilibrar técnica y expresión. Cada obra exigió dominar la tuba en sus aspectos físicos y sonoros, al mismo tiempo que se transmitía la intención emocional y conceptual del compositor. Este equilibrio reafirma que

la excelencia interpretativa no depende únicamente de la habilidad técnica, sino de la capacidad de comunicar y conectar con el público.

En síntesis, la investigación confirma que la música costarricense para tuba posee riqueza expresiva, diversidad técnica y relevancia cultural. La tuba, pese a ser un instrumento frecuentemente subestimado, puede asumir un rol protagonista, melódico y expresivo. Esta monografía no solo documenta un repertorio significativo, sino que también refleja mi crecimiento como intérprete, investigador y persona, consolidando la idea de que la música es una herramienta poderosa para el aprendizaje, la comunicación y la transformación personal.

## BIBLIOGRAFÍA.

- Archivo Histórico Musical de la Universidad de Costa Rica. (s.f.). *Archivo Histórico Musical*. Universidad de Costa Rica. <https://archivomusical.ucr.ac.cr/>
- Asociación de Compositores y Autores Musicales de Costa Rica. (s.f.). *ACAM Costa Rica*. <https://www.acam.cr/>
- Barquero Alfaro, L. (2025). Entrevista sobre la obra *p.a.N.* [Entrevista realizada por Diego Jiménez Camacho, 2 de octubre de 2025].
- Barrett, E., & Bolt, B. (Eds.). (2014). *Practice as research: Approaches to creative arts enquiry*. I.B. Tauris.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.
- Campos Fonseca, S. & Camacho Jiménez, D. (2024). “Susan Campos—Fonseca: Gandoca. Thinking Sonically in Times of Ecocide”: <https://irreverencegroupmusic.com/lab/gandoca> (consultado el 8 de diciembre de 2025).
- Castro Solano, O. (2025). Entrevista sobre la obra *Crepúsculo Etéreo* [Entrevista realizada por Diego Jiménez Camacho, 9 de octubre de 2025].
- Chang, H. (2008). *Autoethnography as method*. Routledge.
- Conservatorio de Castilla. (s.f.). *Acerca de Conservatorio de Castilla*. <https://www.castellacr.com/acerca-de>
- Delgado, S. (2025). Entrevista sobre la obra *TuBach* [Entrevista personal realizada por Diego Jiménez Camacho, 29 de septiembre de 2025].
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: An overview. *Forum: Qualitative Social Research*, 12(1). <https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>
- Holman Jones, S., Adams, T. E., & Ellis, C. (2016). *Handbook of autoethnography*. Routledge.
- López y López, H. A. (2014). *La tuba contemporánea en México* [Álbum musical]. Cero Records. <https://www.cero-records.com/release/hector-alexandro-lopez-y-lopez-la-tuba-contemporanea-en-mexico/>
- Milenio. (2017, 27 de septiembre). Nueve compositores investigan las sonoridades de la tuba. <https://www.milenio.com/cultura/nueve-compositores-investigacion-las-sonoridades-de-la-tuba>

- Pelias, R. J. (2019). *The creative qualitative researcher: Writing that makes readers want to read*. Routledge.
- Ramírez Bejarano, J. (2025). Entrevista sobre la obra *Con Calidez para Dos* [Entrevista realizada por Diego Jiménez Camacho, 6 de octubre de 2025].
- Siles, B. (2025). Entrevista sobre la obra *El genio de la lámpara* [Entrevista realizada por Diego Jiménez Camacho, 8 de octubre de 2025].
- Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.
- Sistema de Información Cultural de Costa Rica. (s.f.). *SICULTURA*. Ministerio de Cultura y Juventud de Costa Rica. <https://si.cultura.cr/>
- Taruskin, R. (1995). *Text and act: Essays on music and performance*. Oxford University Press.
- Teatro Nacional de Costa Rica. (2014, 10 de septiembre). La Banda Sinfónica de la Escuela de Artes Musicales de la UCR se presenta en el Teatro Nacional de Costa Rica. <https://www.teatronacional.go.cr/Comunicados/detalle/57/la-banda-sinfonica-de-la-escuela-de-artes-musicales-de-la-ucr-se-presenta-en-el-teatro-nacional-de-costa-rica->
- Uribe García, S. E. (2016). *Recital: La tuba como solista en la música colombiana* [Trabajo de grado, Universidad Industrial de Santander]. Repositorio UIS. <https://noesis.uis.edu.co/items/05a407b9-c317-47cc-8205-53c0a0725062>
- Vicente León, T. (2013). *Hurtándole tiempo al tiempo: La música académica en el Valle Central: de oficio a profesión (1940-1970)*. Editorial de la Universidad de Costa Rica. Biblioteca de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica. (s.f.). *Biblioteca de Artes Musicales*. Universidad de Costa Rica. <https://artesmusicales.ucr.ac.cr/biblioteca-de-artes-musicales/>

**ANEXOS**

## **ANEXO A. ENTREVISTAS**

### **Transcripción de entrevista a Dr. Otto Castro Solano**

9 de octubre de 2025, 1:25 p.m.

**Diego Jimenez Camacho**

¿Cuál es el origen de la obra?

**Otto Castro**

Yo estudié tuba unos 8 años; fue un instrumento que me gustaba mucho y tenía un compañero de fila en la banda, Jorge Díaz, quien en un momento me encargó esta pieza. Curiosamente, la pieza no inicia para tuba, sino para corno. En ese momento estábamos bajo la tutela del profesor Miguel Ángel Peña; el director de bronces de la sección de metales era Juan Manuel Arana, quien tocaba corno en un quinteto de metales. Yo quería hacer la pieza para él, pero nunca la tocó. Luego se la enseñé a Jorge Díaz y ahí comenzó la obra.

A lo largo de muchos años, la pieza cambió mucho; la partitura original que podría buscar en mi casa no tiene nada que ver con la obra actual. Cambió en desarrollo y propuestas, pero ahí comenzó todo.

**Diego Jimenez Camacho**

Bueno, ya me habló un poco de su proceso de inicio y el hecho de que conocía la tuba.

**Otto Castro**

Sí, los motivos que proliferan se presentan en la obra y se van trabajando en otras obras de formas diferentes. A la hora de escribir, entendí la cuestión idiomática de ambos instrumentos, registros, etc. Mi música, por lo general, no tiene muchos saltos; es bastante en grados conjuntos, pequeños.

**Diego Jimenez Camacho**

La obra tiene pasajes técnicamente complejos, articulación rápida, movimientos de dedos y técnicas extendidas.

**Otto Castro**

Curiosamente, nunca me interesó la música por las notas; la identidad musical se descubre a lo largo de la vida, de manera solitaria, como pasos de ciego. No me interesaba escribir melodías bonitas, sino los colores que provocaran. La composición no era sobre estructuras cerradas, sino sobre jugar con los sonidos. Esa idea me llevó a la electrónica.

Conocí la electrónica en un viaje a México en 1996, con Carlos de Escalante; fuimos becados por el Ministerio de Cultura. En una clase de electroacústica con Estefano Scaranni quedé fascinado. Luego regresé a Costa Rica y no había formación de ese tipo aquí;

comencé a desarrollar música electroacústica, que me permitió enviar mi música al exterior y participar en conciertos internacionales.

Mi música nunca fue simple o afable para el público costarricense; algunas obras no se tocaron localmente. Eventualmente, tras ganar el premio Aquileo Echeverría en 2010 con *Cantos de la Llorona*, un ensamble costarricense se interesó en mi obra, y comencé a encargarme de música para estudiantes, retomando un ambiente más favorable.

**Diego Jimenez Camacho**

He notado que en los últimos años ha habido un auge de músicas diferentes; la aproximación de los estudiantes a estas obras es mucho mayor.

**Otto Castro**

Sí, los estudiantes organizan festivales, traen artistas de afuera, y se montan conciertos que antes no existían. Alejandro Gutiérrez tiene una mente abierta para recibir obras; ahora se percibe un ambiente más favorable, con creatividad y participación de los intérpretes.

**Diego Jimenez Camacho**

Ha sido una lucha cambiar enfoques en cursos de la carrera, como Teoría del siglo XX e Historia de América Latina.

**Otto Castro**

*Crepúsculo Etéreo* es del 1991. En ese entonces, yo todavía no estaba en la carrera; ingresé en 1994 y me gradué en 1998. Me animó Benjamín Gutiérrez a estudiar composición. En esa época casi no había tubistas; hoy hay una producción grande.

**Diego Jimenez Camacho**

La pieza ha cambiado mucho, pero ¿había un lenguaje o esencia que quería expresar?

**Otto Castro**

Sí, quería componer y también reflejar sonidos de electroacústica, sin acceso a software costoso o formación local. Fui autodidacta; estudié con Bernal Flores y después con Luis Diego Herra, incorporando grafismos y música electrónica. Todo fue exploración intuitiva.

**Diego Jimenez Camacho**

¿Con herramientas de la universidad o por aparte?

**Otto Castro**

Por aparte, con computadoras básicas. Los laboratorios de tecnología fueron ideas que

nunca se concretaron hasta ahora, pero actualmente se está desarrollando un centro con nuevas máquinas y salas multicanal.

**Diego Jimenez Camacho**

He visto cómo los estudiantes desarrollan *Paisajes Sonoros*.

**Otto Castro**

Antes no había recursos; ahora los estudiantes graban, amplifican, usan microfonía y controladores MIDI. Esto ha transformado la educación musical.

**Diego Jimenez Camacho**

¿Cómo está la composición en Costa Rica actualmente?

**Otto Castro**

Hay muchos compositores y estrenos, pero la composición sigue en un sendero seguro; falta exploración. La música actual de estudiantes suena tradicional; falta descubrir la identidad propia. Componer no es seguir modelos, sino proyectar un sonido desde la experiencia personal y local. Cuando eso ocurra, habrá producción musical más auténtica.

**Diego Jimenez Camacho**

La posición del compositor es compleja: escucharse a sí mismo, pero también considerar el mercado o la demanda.

**Otto Castro**

Exacto. Los estudiantes de composición buscan crear algo diferente, original, no por mercado. La composición es un ámbito subjetivo; la enseñanza debe promover la exploración de la identidad y la voz propia, no solo la reproducción de modelos tradicionales.

**Transcripción de entrevista a Lic. Berny Siles Loaiza**

8 de octubre de 2025, 9:08 p.m.

### **Diego Jimenez Camacho**

¿De dónde sale la obra?

### **Berny Siles**

Bueno, esa obra fue para un concierto con la Orquesta de Paraíso, en el aniversario 30 en 2013. Empecé a hacer obras con la orquesta, mías y de otros compositores de Paraíso. Escribí 2 obras para instrumentos bajos, la tuba y el saxofón barítono. Ese concierto se llamó *Bajos Conciertos*.

Estas 2 obras fueron supervisadas por Eddie Mora, quien fue mi maestro de composición. Le pedí a Jean Carlos que la tocara, porque en otra ocasión ya le había dicho que le escribiría una obra. Está basada en un cuento de *Las 1001 noches*, escogí *El Genio de la Lámpara* como personaje, basado en el cuento de Aladino y la lámpara maravillosa. Tiene escenas que recrean un poco Medio Oriente, Arabia, Bagdad. Hay escalas con segundas aumentadas, se usa la escala doble armónica o menor armónica, muy colorida.

Al principio tomo como ejemplo *Pinos de Roma*, de Ottorino Respighi, y hago algo parecido con arpa, maderas, trompeta con sordina, triángulo; hago una introducción fantástica. Luego viene el personaje, la tuba, que tiene unas cuatro partes. A mi imaginación van pasando escenas del cuento y al final hace un arco y vuelve a empezar. La tuba toca sola o con algún otro instrumento, arpa o piano, interactuando como el genio con otros personajes.

Tengo otra obra llamada *Ladrón de Bagdad*, para banda, y un dúo para oboe y clarinete llamado *3 Sueños del Gran Bicir*.

### **Diego Jimenez Camacho**

¿Cómo fue el proceso de composición?

### **Berny Siles**

Soy músico de banda; empecé a estudiar eufonio a los 12 años y cuando entré a la Escuela de Música de Paraíso, conocía los bronces y sus digitaciones. También hacía copias de partituras; por eso empecé a estudiar composición. Copiaba partituras de los años 20 y me relacioné mucho con los registros de los instrumentos. No me costó escribir para tuba, porque me imaginaba como un eufonio.

### **Diego Jimenez Camacho**

El registro es agudo y tiene pasajes rápidos. Por ahí hizo usted el puente con la tuba.

**Berny Siles**

Es correcto.

**Diego Jimenez Camacho**

Cambiando de tema, ¿cómo ve la composición en Costa Rica?

**Berny Siles**

Tener una orquesta es una gran ventaja. Desde que se eliminó la práctica común con el barroco, cada compositor desarrolla su lenguaje. En Costa Rica, Don Bernal Flores y Benjamín Gutiérrez marcaron caminos en ese momento. Cuando entré a estudiar en la UCR, no llevábamos composición al principio; luego preguntaban: ¿Es atonal o tonal? Si era atonal, se iba con Don Bernal; si tonal, con Don Benjamín o Luis Diego. Don Benjamín post-romántico, Luis Diego más latinoamericano, Don Bernal atonal puro.

Tuve un semestre con Don Benjamín mientras hacía la *Misa de Réquiem* con la que me gradué; me ayudó mucho con orquestación. Después, varios de nosotros empezamos a tomar la composición más en serio. Eddie me invitó el semestre pasado a ser jurado de un estudiante.

Sergio Delgado es un gran compositor; conoce mucha música y orquestación y se mantiene siempre activo. Conversaba con Eddie que no hay un proceso único para aprender a componer, como aprender a hacer una sonata o un concierto con forma sonata; primero se aprende lo clásico y luego se busca un lenguaje propio.

Terminé la licenciatura en composición y escribí la *Misa de Muertos*, que ganó un premio. Comparado con mi época, ahora hay gente haciendo cosas interesantes, con otra madurez, y mucho apoyo; se tocan obras en la Orquesta de Estudiantes de la UCR, la Orquesta de Heredia y la Sinfónica Nacional.

**Diego Jimenez Camacho**

¿La composición la ve como un trabajo, o algo que le gusta hacer?

**Berny Siles**

No la veo como trabajo; componer es un placer. Lástima que no tengo tiempo todo el día para oír música, ir al teclado e instrumentar. Me encanta escribir notas, adornos, matices, articulaciones. Es una labor de artesano: moldeas la pieza, al otro día cambias algo o la guardas y luego la retomas.

La única vez que me contrataron y me pagaron fue en 2012; el SINEM a través del Banco Interamericano de Desarrollo me pidió obras para las orquestas del SINEM. Componía de junio a diciembre; el 1ro de diciembre entregué las obras y di un concierto. Escribí una pieza para cuerdas y flauta, otra solo para cuerdas; cinco piezas que subían de nivel. La última fue la *Sinfonía de los Elementos* en cuatro movimientos, con técnicas extendidas y exploración de sonoridad. Todas tenían un fin pedagógico porque las compuse para la orquesta de Paraíso.

**Transcripción de entrevista a Lic. Sergio Delgado Rodríguez**

29 de septiembre de 2025, 1:48 a.m.

### **Diego Jimenez Camacho**

Primera pregunta. ¿De dónde sale la obra? ¿Cuál fue el inicio? ¿Algún tipo de inspiración?

### **Sergio Delgado**

En realidad, yo escribí esos 2 movimientos originalmente para clarinete, para un amigo que se llama Pablo Cruz, que estaba estudiando en la Academia Liszt en Budapest y había como una representación de cada país. Entonces a mí se me ocurrió tomar esos 2 temas tan famosos, esos motivos que están en el oído del costarricense promedio, y hacer este tipo de preludio y giga. Originalmente es una obra para clarinete solo, pero más adelante conocí a Josué Jiménez y él me comentó sobre su recital de doctorado en Indiana y me dijo que le quedaba un espacio para una pieza para tuba sola porque las demás ya tenían pianista. Entonces me senté un ratito e hice una transcripción, obviamente pensando en todas las cualidades de la tuba: rango, potencia, registro que es mejor explorar; además, si es tuba bajo, si es en FA o en SI, en MI bemol o en DO. Busqué las tonalidades más adecuadas, que me dieran ese rango; siento que el MI grave en la tuba es muy sonoro. Es una pieza que no me demandó realmente nada; me senté un ratito, la escribí y luego la transcripción para tuba fue simplemente la transcripción como tal. Originalmente era para clarinete, no sé si se tocó al final en clarinete, pero bueno, funcionó con tuba y básicamente surgió de un café que me tomé con Josué.

La pieza surgió muy espontáneamente; realmente para mí fue un ejercicio de estilo. Hago muchos ejercicios o cosas más escolásticas, pedagógicas para mí mismo.

Los 2 motivos son muy claramente notorios.

### **Diego Jimenez Camacho**

Recuerdo que usted me había mencionado que la hizo rápido y toda la cuestión, pero no sabía que le había hecho primero para clarinete.

La siguiente pregunta sería sobre el proceso de composición, cómo fue todo el proceso y cómo se conectan o dónde se encuentran los temas costarricenses en la obra, en cada uno de los movimientos.

### **Sergio Delgado**

Son muy obvios, muy notorios; funcionan más bien como motivos. No pongo la melodía completa, sino más bien este motivo de *Caña Dulce*, que ha sido un motivo muy utilizado, fugado y desarrollado por varios compositores, como Alen Torres, por ejemplo. Y el otro,

*Caballito Nicoyano*, es el que le da ese alzar originalmente a esta danza, entonces es un preludio y danza. El preludio tiene un carácter neobarroco, un poco más solemne. Después, realmente la pieza no me costó nada; me senté y en una hora o poco más ya estaba escrita. Sigo sin entender cómo ha generado tanto interés, aunque entiendo que no hay repertorio suficiente para los tubistas, lo atractiva de la pieza es porque es agradable de tocar y escuchar. No porque se escribió en el siglo XXI tiene que ser disruptiva o disonante; más bien le devuelve un carácter lírico a la tuba, porque es un instrumento con el que se puede cantar mucho. Un bajo profundo y un carácter melódico que no se exploró demasiado.

Algunos compositores escribieron algún solo de tuba, como *Don Quijote* de Strauss, pero la tuba generalmente se usaba como soporte armónico en los bajos o en *low brass*. Esta pieza le devuelve la cualidad melódica a la tuba. Conozco desde hace muchos años el concierto de *Duda*, me parece muy interesante; aunque fue escrito en el siglo XXI, no necesitó un lenguaje más disonante ni de técnica extendida, sino que hace un tipo de homenaje. La obra se llama *TuBach*, obviamente por Bach y la tuba, como si estuviéramos diciendo las 2 de alguna manera. Es un juego de palabras que hago constantemente; para mí el título es secundario, es solo una manera de ordenar una creación.

Escribir en estilo neobarroco es como fantasear con que la tuba hubiera tenido esa voz en esa época. La tuba aparece en la literatura orquestal hasta 1830, es un instrumento joven. Técnicamente, la pieza tiene retos: tratar de no cortar demasiado las frases y darle linealidad a la interpretación, considerando que es un instrumento solo y que la gente tiende a tocarlo demasiado libre, lo cual puede dificultar la comprensión. Surgió básicamente de la curiosidad.

### **Diego Jimenez Camacho**

¿Usted tuvo algún contacto con Josué, aparte del café, en el proceso o simplemente fue “dale”?

### **Sergio Delgado**

Fui lo más genuino posible con lo barroco en muchos sentidos. La pieza no tiene un fraseo realmente escrito; la interpretación depende de la co-creación mediante el intérprete, estados de ánimo, sentimientos o afectos. Eso es clave en el barroco: qué provoca la pieza, qué hace sentir.

El preludeo es expansivo y la giga es más punteada y jocosa. El tema de *Caballito Nicoyano* se desarrolla por medio de variaciones. Envié la misma partitura a Josué, quien sugirió algunas ligaduras; estaba dedicada a él.

Un detalle interesante: el profesor de él había sugerido que el alzar de la giga fuera diferente. El motivo aparece como arreglo que hice hace muchos años. También se cambió alguna octava en el preludeo para hacerlo más virtuoso, y se marcaron algunas respiraciones y ligaduras. La pieza es básica; muchas piezas barrocas se complejizan mediante la interpretación y ornamentaciones. No le veo necesidad de acompañamiento.

### **Diego Jimenez Camacho**

Acaba de decir que se escribió primero para clarinete y luego se adaptó para tuba. También me habló de una pieza para clarinete bajo con cuarteto de cuerdas que adaptó para tuba.

### **Sergio Delgado**

Sí, con trío de cuerdas: clarinete contrabajo. Era una rareza, me la pidió un clarinetista peruano y no se ha tocado. Dentro del ejercicio barroco, transcribí esa pieza para corno inglés y trío de cuerdas; iba a estrenarse, pero no se dio por circunstancias personales. Para mí, la obra más grande para tuba o con tuba es el trío con corno y piano. Es una pieza de cámara que dura 15 o 20 minutos, original para quinteto de bronce en 2016, escrita para músicos de la Orquesta de Heredia y estrenada en el Teatro Nacional. He jugado mucho con transcripciones, pocas veces escribí algo realmente original, más allá de una pieza para trompeta y piano.

La obra es un ejercicio barroco: fantasía de cómo Bach o un compositor barroco podría haber conocido Costa Rica y escrito algo basado en 2 melodías locales. Mi música siempre tiene algo de humor; la tuba tiene cualidad lírica, como el canto de una ballena.

### **Diego Jimenez Camacho**

Para cerrar, ¿qué piensa sobre la composición en Costa Rica?

### **Sergio Delgado**

Es delicado. Podría pecar de inexperiencia, aunque he estudiado la historia de la composición en Costa Rica desde la época colonial hasta hoy. No ha sido fácil tener identidad; hay demasiada diversidad y pluriculturalidad, lo que se refleja en la composición. A veces no hay técnica establecida para sostener un discurso, pero hay voces

valiosas que persisten, como Julio Fonseca, Alejandro Monestel, Carlos Enrique Vargas, que marcaron precedente e impactaron la historia de la música en Costa Rica.

Costa Rica sigue buscando una manera de posicionarse y tener una voz propia, aun dentro de influencias externas. Algunos compositores, como Eddie Mora y Alejandro Cardona, lograron una voz propia mediante disciplina y estudio. Hay gran riqueza y diversidad, y el proceso continúa. Solo la Escuela de Artes Musicales de la Universidad de Costa Rica tiene cátedra de composición; otras personas fuera del ámbito académico han hecho cosas interesantes.

Yo he hecho obras por alianzas con intérpretes, acercándome a ensambles y directores, y diciendo siempre que sí. Aquí en Costa Rica no hay suficiente producción.

2 de octubre de 2025, 5:33 p.m.

**Diego Jimenez Camacho**

¿De dónde sale la obra? ¿Cuál fue el inicio, cuál fue la inspiración? Cosas así.

**Lucio Barquero**

Bueno, esta obra fue una comisión. Yo decidí hacerlo y fue interesante porque era un gran reto. Era clarinete y tuba. Entonces uno siente que es como un ensamble un poco desbalanceado, un poco retador. Entonces yo dije, bueno, voy a entrarle de una vez, porque más bien voy a pulir mi técnica con eso y comencé a escribir, yo ya había escrito para clarinete, era la primera vez que escribía para tuba, entonces fue un desafío y me gustó mucho.

Me gustó la idea de la teoría PAN, que es la teoría Padre-Adulto-Niño. Es una teoría de la psicología del análisis transaccional de Eric Berne y explica que hay 3 rasgos de comportamiento de pensamientos posibles:

Donde el **Padre** es la parte más autoritaria de uno mismo, el **Adulto** es la parte que concilia, que busca hacer más asertiva y encuentra puntos medios, y el **Niño** es la parte más de exploración y creatividad. Entonces la hice un poco ligada a eso y sí sale representado porque hay ciertos momentos de cambio de carácter que la obra representa, donde esos 3 patrones generan un contrapunto de emociones, atmósferas y melodías.

**Diego Jimenez Camacho**

¿Tuvo algún acompañamiento como para guiarse o fue pura experimentación?

**Lucio Barquero**

No, ningún acompañamiento. De hecho, las piezas casi siempre las hago solo y me siento a ver y analizar obras. Recuerdo el *Capriccio* de Penderecki, lo estudié bastante; también los conciertos para tuba conocidos, el de John Williams, obras para banda, obras para clarinete solo, las secuencias de Berio, las obras para instrumentos solistas de cada uno.

Y mucho Ligeti para maderas. Eso sí, fue demasiado importante. Entonces yo lo consulto, me siento con la partitura, la escucho varias veces, anoto los registros donde puede ser un poco más complejo y así, pero ya entendiendo.

Yo siempre he sido bastante autodidacta, pero las exploraciones y los retos que me he impuesto a mí mismo han sido por mucha auto-didáctica.

### **Diego Jimenez Camacho**

¿Cómo describiría usted al clarinete y a la tuba en sus roles solistas? ¿Qué capacidades tiene, o qué idealización le da?

### **Lucio Barquero**

Bueno, la tuba: mucha potencia, evidentemente, pero hay un registro agudo de la tuba que puede ser bastante tierno y cálido, y también busqué explorar esa parte.

La otra parte puede ser muy demandante para el instrumentista, obviamente, pero traté de imprimir eso.

Y el clarinete, al revés, más bien tiene mucho registro medio que es bueno; el registro agudo me gusta, pero puede ser como un pito, muy potente, y no necesariamente es lo que estoy buscando.

En el registro grave, busqué mucho que el registro agudo de la tuba y el registro grave del clarinete pudieran tener convergencia para generar buenos acordes y buenas disonancias, para que hicieran un ensamble más armónico, no tanto melódico sino armónico, porque hay momentos muy armónicos y muy rítmicos en la pieza.

Entonces yo creo que ambos son instrumentos bastante versátiles, pero hay que estudiar más la parte solista de los instrumentos.

Yo estoy muy contento con esa obra.

### **Diego Jimenez Camacho**

¿Y cómo fue entonces el proceso de escribirla y plasmarla en Finale, que aunque se paguen los plugins de sonidos, todavía no es escuchar la realidad?

### **Lucio Barquero**

Bueno, yo trato de hacer una sola cosa, no tan seccionado. Porque sí, yo me imagino algunas cosas, pero las voy poniendo de una vez en Finale; rara vez trabajo a mano, yo trabajo directamente en Finale.

Y de hecho, he logrado hacer más eficiente mi proceso. La pieza que ahorita se va a estrenar en Chile, el disco *Cambul* para piano, clarinete y piano, se hizo en 3 semanas y dura como 7 minutos, pero a mí me interesa la eficiencia.

La producción, no en masa, pero sí eficiente: hacer las cosas bien, muy bien y rápido, porque no tengo tanto tiempo; entre más rápido, más rápido me comisionan y más rápido sale la música a la luz.

El proceso de una obra no es solamente componerla o imaginarla, sino también el proceso de ensayos, montaje, grabación, convocatorias, fondos concursables. Entonces lo que se necesita es eficiencia. Estamos en un mundo muy rápido y tenemos que también estar a la misma velocidad.

### **Diego Jimenez Camacho**

¿Le deja ideas para proyectos futuros? Ya me dijo que le escribió otra pieza para Adrián.

¿Eso fue por petición de Adrián o simplemente a usted le dio por seguir escribiendo?

También, ¿le genera opciones para escribir algo más con la tuba o algo así?

### **Lucio Barquero**

Sí, bueno, usted verá que yo no estoy componiendo por placer, yo compongo por trabajo: si me comisionan, lo compongo; si hay un proyecto interesante o una remuneración interesante, yo estoy ahí componiendo. O sea, no tengo tiempo. Tal vez soy un poco materialista en ese sentido, pero la composición es un oficio, un trabajo y hay que defenderlo.

Sí, claro, me deja conocimiento técnico.

Así como un tubista tiene que estudiar notas largas, agudas y graves con metrónomo, escalas y arpegios, un compositor necesita estar puliendo sus herramientas y tenerlas bien afiladas; si no, no se puede componer. Me gustó mucho, definitivamente son instrumentos con los que me sentí cómodo.

Por hacerlo, claro, si se abre alguna otra oportunidad para música para tuba, ya sea solista o en ensamble, o con brass, que es fascinante, todo lo que es ensamble de bronce me gusta mucho.

El 30 de octubre, en la Parroquia Heredia, Fernando Zúñiga va a estrenar una pieza para fagot y banda sinfónica mía, fagot solista y banda. Últimamente me han pedido bastante para vientos, me está yendo mejor componiendo para vientos.

Por diferentes razones también, porque Fernando, desde que yo era alumno, ya me ponía a componer piezas para él y eso me fue identificando con los instrumentos de viento; también me acercó a la banda y me siento totalmente apasionado por la banda más que por la orquesta.

Son muchas familias de instrumentos, hay más potencia. Por ejemplo, para esta pieza que va a hacer la banda Heredia, le puse batería; yo soy apasionado por la batería y de hecho

empecé a aprender batería un par de meses antes.

Mi primera pieza en plataformas fue para ensamble, percusión con batería, y Horacio París; estoy seguro que compongo como si fuera baterista porque compongo desde los 15 años.

En una banda es más fácil poner una batería sin amplificar que en otro tipo de ensamble.

Con una orquesta sería muy complicado: habría que poner un montón de sonido y muchas cosas. Pero sí, me gusta mucho el trabajo con los vientos: la versatilidad, los colores.

Se pueden lograr cosas muy delicadas, así como música súper potente, con menos instrumentistas. Eso es bueno porque entre más gente, más problemas, más partituras, más permisos de trabajo.

En cambio, una banda tiene menos gente, más versátiles, más cercanos a la música popular, más cercanos a la música contemporánea. Espero seguir trabajando así. Obviamente no descarto la orquesta ni jamás la música clásica: hace un par de semanas volví a estudiar Haydn, la Gran Sonata en Do Mayor, en piano. Me encanta; me fascinan las sinfonías de Beethoven. No lo discrimino, pero para cuestiones de practicidad y de ser valorado como compositor, mejor la banda.

### **Diego Jimenez Camacho**

¿Qué piensas sobre la composición en Costa Rica, viendo cómo ha avanzado, la escuela, todo esto?

### **Lucio Barquero**

Es un tema sensible y problemático. Definitivamente, yo creo que la composición académica le importa a los académicos.

A la gente de afuera no le importa; hay que hacerlo muy bien y enamorar al público, algo que no es necesario en otros estilos como música pop o reggaetón, que tienen su mercado y son un producto de consumo automático. Con la música académica, hay que enamorar al público, pero también sacar su voz propia. Mucha gente se pierde en ese proceso y deja botada la composición. Cada compositor tiene que ir encontrando su nicho y su lugar de trabajo. Yo no creo que lo haya encontrado todavía, pero hay otros compositores que son instrumentistas de orquesta y conocen muy bien la orquesta; a ellos les piden música y rara vez a alguien más por fuera, porque saben que ahí está la orquesta. Es una cuestión muy institucional.

Comisiones: casi nadie me comisiona y si lo hacen, no me quieren pagar. Entonces hay que hablar con la cruda verdad. Hay gente que me ha pagado bien y me ha valorado, pero son muy pocos; por eso no compongo a cada rato.

No solo está la remuneración; también puede haber un tipo de intercambio o un proyecto interesante, como Ibermúsicas. Si son músicos de alto nivel, van para Ibermúsicas y me están llamando, yo siento que me hacen un favor a mí.

Entonces, con los ojos cerrados, les compongo la pieza y se la tengo para mañana. En una semana compuse una pieza de 7 minutos para Adrián Sandi, para percusión y clarinete bajo, creando como una comunidad.

Yo veo que mis maestros, Carlos Castro y Carlos Escalante, están igual que uno básicamente: tienen sus Grammy y posibilidades, pero también reman en un río de aguas peligrosas.

Carlos Castro, con sus óperas, ha tenido dificultades tremendas; las que no me ha contado, deben ser aún peores. Yo, con el canto lírico, me gradué con 2 obras para coro y orquesta y pasé por dificultades extremas, al punto que ya no quiero hacer piezas de canto lírico, porque es una comunidad bastante cerrada. Ser compositor es sumamente difícil, más que muchas otras profesiones, porque no se vive de la composición en Costa Rica. Los maestros viven trabajando para la universidad; yo vivo dando clases de piano particulares y debo dar miles de clases para sostenerme, pero de la composición no vivo.

Recibí un curso de música para cine y videojuegos con Daniel Quesada, muy bueno; aprendí muchísimo. Ya sabía un poquito de tecnología, pero ahí pulí más. Quise hacer una maestría, pero me di cuenta que hay que empeñar el alma y yo no tengo plata, ni disposición, ni puedo hipotecar mi casa.

Si uno quiere conseguir un trabajo en esto, tiene que insistir, mandar miles de portafolios a miles de personas para que le digan: "Empezamos mañana, pero no sabemos cuánto es el presupuesto". Yo no tengo tiempo para eso, así que decidí dedicarme a piezas pedagógicas. Tengo 2 alumnos en teoría que son violinistas y compuse para ellos, para que entiendan la teoría en la práctica.

Pero si veo cómo está la composición en Costa Rica, yo pienso que está mal.

### **Transcripción de entrevista a Lic. Jeremy Ramírez Bejarano**

6 de octubre de 2025, 1:22 a.m.

**Diego Jimenez Camacho**

¿De dónde sale la obra? ¿Inspiración, pedido, inquietud, de dónde viene?

**Jeremy Ramirez**

Son varios aspectos. Primero, fue una petición de la profesora de arpa del Castilla. Ella ya me había solicitado una obra con arpa y otro instrumento, entonces le propuse hacer un dúo. Esa fue mi propuesta, ahí empezamos a hablar, y luego me comentó hacerla para arpa y tuba, porque ella ya había tocado con Esteban Villegas. Ahí nació el formato específico, por su petición y por esa conversación.

**Diego Jimenez Camacho**

El nombre *Con Calidez para 2*?

**Jeremy Ramirez**

El nombre viene de otro contexto. En ese momento veníamos de la pandemia y yo quería que la obra fuera muy íntima, de ese sentimiento. Por eso el nombre *Con Calidez para 2*, como esa conversación entre 2 personas, eso es lo que quería transmitir.

**Diego Jimenez Camacho**

¿Cuál es el nombre de la profesora de arpa?

**Jeremy Ramirez**

Gina.

**Diego Jimenez Camacho**

¿Cómo fue entonces el proceso de composición? ¿Usted estuvo acompañado por ella o ya tenía conocimiento?

**Jeremy Ramirez**

El proceso fue hecho por mí nada más. Tenía conocimientos de la tuba, no la técnica específica, pero sí de los registros y posibilidades. El instrumento que no conocía tanto y tuve que investigar fue el arpa, especialmente respecto a los pedales y la técnica. En esa primera etapa trabajé en casa. Posteriormente me acerqué a Gina y revisamos dudas, sobre todo de los glissandos. En la tuba, lo que entregué a Montse fue lo que está ahí.

**Diego Jimenez Camacho**

¿Haría más piezas para los 2 instrumentos o los usaría en música de cámara o ensambles más grandes, dándole un papel más protagónico?

**Jeremy Ramirez**

Sí, claro. Tenía alguna propuesta posterior para hacer una pieza para tuba y banda. Siempre que escribo para tuba, ya sea para banda o para orquesta, trato de darle a los bajos algo realmente interesante para el ejecutante, con sentido más allá de acompañar o rellenar armonías. También tengo un quinteto con tuba, piano, violín, clarinete y flauta, que es una instrumentación curiosa.

**Diego Jimenez Camacho**

En el Castella, ¿hay un compositor para los ensambles?

**Jeremy Ramirez**

Hay lecciones para arreglo y composición. Yo tengo algunas, también Jorge Alvarado. Antes, todas las lecciones de composición las daba Héctor Murillo; si uno quería, tenía las puertas abiertas. Para la orquesta sinfónica, ya se han organizado varios conciertos de compositores del Castella.

No es algo nuevo, pero sí se ha hecho durante los últimos años. Han existido colaboraciones de profesores que quieren participar. Nos organizamos y podemos colaborar con arreglos o adaptaciones.

**Diego Jimenez Camacho**

Teniendo en cuenta la naturaleza del Castella, donde los estudiantes hacen recitales de graduación, ¿se hacen obras para los estudiantes o solo si ellos las solicitan?

**Jeremy Ramirez**

He hecho varias obras para estudiantes. La última fue en 2021 para saxofón y piano; ganó un concurso latinoamericano de composición y fue también una petición de una profesora del Castella.

**Diego Jimenez Camacho**

Realmente puede ser una vitrina de exposición e investigación interesante. Para terminar, ¿qué piensa sobre la composición en Costa Rica?

**Jeremy Ramirez**

Creo que en los últimos años ha habido un esfuerzo por varias instituciones, pero no es suficiente. Se ha tratado de incluir música costarricense en el repertorio de la Orquesta Sinfónica de Heredia, que lo hace y ha grabado muchos discos. La Orquesta Sinfónica Nacional lamentablemente no hace concursos de composición todos los años.

Sí deberían abrir las puertas todos los años. La Orquesta Sinfónica de Heredia tiene todos los materiales, incluso las bandas de concierto. Nos hace falta bastante camino por recorrer. Desde mi perspectiva en el Conservatorio del Castella, he tenido exposición; la orquesta sinfónica ha tocado bastante música mía, también la de la Universidad Nacional, gracias a contactos y compañeros.

Los espacios son reducidos y para personas muy específicas; debería haber más exposición para incentivar la música costarricense original.

**Diego Jimenez Camacho**

¿Cuáles fueron sus estudios de composición?

**Jeremy Ramirez**

Empecé en la Universidad Nacional con Alejandro Cardona, en el Taller Latinoamericano de Composición por un par de años, y después pasé a la Universidad de Costa Rica.

**Diego Jimenez Camacho**

Y en la UCR, ¿qué tanta exposición le han dado?

**Jeremy Ramirez**

Es difícil; para ser sinceros, mi música se ha tocado en muchos otros lugares, y en la UCR casi no. Andaba en la UCR porque estaba presentando mi trabajo final de graduación en licenciatura en composición y hoy se leyó en la banda. Tengo afinidad con el ensamble y me siento cómodo escribiendo para banda.

**Publicación de Irreverence Group Music sobre *Gandoca* de Susan Campos-Fonseca**

“Thinking Sonically in Times of Ecocide

For me, composing is a sonic exploration of what makes us "human"—what we deny and affirm in pursuit of that "humanity." This is why I reflect on the sounds of extinction. Gandoca, for solo tuba and analog white noise machine, is the result of several research-creation residencies in the southern Caribbean region of Costa Rica, particularly at the National Wildlife Refuge Gandoca—Manzanillo between 2022 and 2024.

The history of the Gandoca-Manzanillo Refuge is one of struggle, resistance, and resilience against ecocide, epistemicide, and genocide. Inspired by the compositional thinking of Pauline Oliveros and Eliane Radigue, Gandoca is, in each of its possible versions, a sonic meditation that explores the infinitesimal within audible consciousness, seeking a justice rooted in listening.

The Costa Rican tubist Diego Jiménez-Camacho commissioned this work for his Master's thesis in the Graduate Arts Program at the University of Costa Rica. I entrusted Gandoca to him. This EP, produced by IGM, includes two versions performed by Diego.

As a composer, it is important to me that each time the piece is "materialized" sonically, it acquires new resonances. The score was designed with this purpose in mind, as an invitation to reflect on the human and non-human lives that inhabit us.

Susan Campos Fonseca, PhD.

Composer, researcher, and sonic creator”

Campos Fonseca, S. & Camacho Jiménez, D. (2024). “Susan Campos—Fonseca: Gandoca. Thinking Sonically in Times of Ecocide”: <https://irreverencegroupmusic.com/lab/gandoca> (consultado el 8 de diciembre de 2025).

**ANEXO B. CONSENTIMIENTOS INFORMADOS**  
**(Consentimientos informados sobre el uso de obras y la información recopilada en las**  
**entrevistas)**

# Carta de Consentimiento Informado

Uso de Obras Musicales y Entrevistas a Personas Compositoras

Puntarenas, Costa Rica

Fecha: 27 de octubre de 2025

Estimado señor:

Por medio de la presente, me permito solicitar su consentimiento informado para el uso de la obra: “Crepúsculo etéreo”, su imagen y la realización de entrevistas en el marco del Trabajo Final de Investigación Aplicada para optar por el grado Maestría en Música. El objetivo de este proceso es contribuir al desarrollo y la divulgación de la música costarricense, respetando siempre los derechos de autor y la integridad de las personas compositoras.

## **Propósito y Alcance**

La obra, su imagen y la entrevista serán utilizadas exclusivamente para fines académicos, en los formatos de publicación impresa y digital, y presentación pública.

## **Derechos y Protección de Datos**

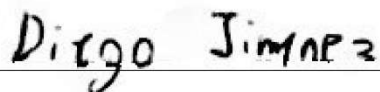
- Se respetarán todos sus derechos de autor y propiedad intelectual.
- La información personal compartida durante la entrevista será tratada con confidencialidad y únicamente utilizada para los fines mencionados.

## **Consentimiento**

Al firmar esta carta, usted autoriza expresamente el uso de su obra, su imagen y su participación en la entrevista, en los términos aquí expuestos. Podrá revocar este consentimiento en cualquier momento, comunicándolo a la persona responsable del proyecto. Agradecemos de antemano su colaboración y disposición para contribuir a la promoción de la música nacional y al enriquecimiento cultural.

Sin más por el momento, quedo atento a la confirmación de su consentimiento.

Atentamente,



Lic. Diego Jiménez Camacho

**Confirmación de Consentimiento**

Yo, **Otto Castro Solano**, en calidad de compositora y titular de derechos de la obra musical indicadas, he leído y comprendido la información precedente, y autorizo el uso de mi obra, mi imagen y la realización de la entrevista en los términos indicados.

Fecha: 11/12/2025

Firma: \_\_\_\_\_



# Carta de Consentimiento Informado

Uso de Obras Musicales y Entrevistas a Personas Compositoras

Puntarenas, Costa Rica

Fecha: 27 de octubre de 2025

Estimado señor:

Por medio de la presente, me permito solicitar su consentimiento informado para el uso de la obra: “Retratos”, su imagen y la realización de entrevistas en el marco del Trabajo Final de Investigación Aplicada para optar por el grado Maestría en Música. El objetivo de este proceso es contribuir al desarrollo y la divulgación de la música costarricense, respetando siempre los derechos de autor y la integridad de las personas compositoras.

## **Propósito y Alcance**

La obra, su imagen y la entrevista serán utilizadas exclusivamente para fines académicos, en los formatos de publicación impresa y digital, y presentación pública.

## **Derechos y Protección de Datos**

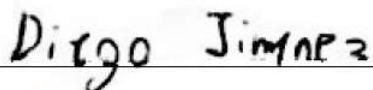
- Se respetarán todos sus derechos de autor y propiedad intelectual.
- La información personal compartida durante la entrevista será tratada con confidencialidad y únicamente utilizada para los fines mencionados.

## **Consentimiento**

Al firmar esta carta, usted autoriza expresamente el uso de su obra, su imagen y su participación en la entrevista, en los términos aquí expuestos. Podrá revocar este consentimiento en cualquier momento, comunicándolo a la persona responsable del proyecto. Agradecemos de antemano su colaboración y disposición para contribuir a la promoción de la música nacional y al enriquecimiento cultural.

Sin más por el momento, quedo atento a la confirmación de su consentimiento.

Atentamente,



Lic. Diego Jiménez Camacho

**Confirmación de Consentimiento**

Yo, Vinicio Meza Solano, en calidad de compositor y titular de derechos de las obras musicales indicadas, he leído y comprendido la información precedente, y autorizo el uso de mi obra y mi imagen en los términos indicados.

Fecha: 1 de noviembre 2025

Firma: Vinicio A. Meza

# Carta de Consentimiento Informado

## Uso de Obras Musicales y Entrevistas a Personas Compositoras

Puntarenas, Costa Rica

Fecha: 27 de octubre de 2025

Estimado señor:

Por medio de la presente, me permito solicitar su consentimiento informado para el uso de la obra: “El Genio de la Lampa”, su imagen y la realización de entrevistas en el marco del Trabajo Final de Investigación Aplicada para optar por el grado Maestría en Música. El objetivo de este proceso es contribuir al desarrollo y la divulgación de la música costarricense, respetando siempre los derechos de autor y la integridad de las personas compositoras.

### **Propósito y Alcance**

La obra, su imagen y la entrevista serán utilizadas exclusivamente para fines académicos, en los formatos de publicación impresa y digital, y presentación pública.

### **Derechos y Protección de Datos**

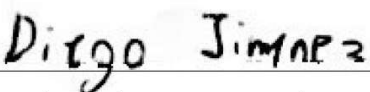
- Se respetarán todos sus derechos de autor y propiedad intelectual.
- La información personal compartida durante la entrevista será tratada con confidencialidad y únicamente utilizada para los fines mencionados.

### **Consentimiento**

Al firmar esta carta, usted autoriza expresamente el uso de su obra, su imagen y su participación en la entrevista, en los términos aquí expuestos. Podrá revocar este consentimiento en cualquier momento, comunicándolo a la persona responsable del proyecto. Agradecemos de antemano su colaboración y disposición para contribuir a la promoción de la música nacional y al enriquecimiento cultural.

Sin más por el momento, quedo atento a la confirmación de su consentimiento.

Atentamente,



Lic. Diego Jiménez Camacho

**Confirmación de Consentimiento**

Yo, Berny Siles Loaiza, en calidad de compositor y titular de derechos de las obras musicales indicadas, he leído y comprendido la información precedente, y autorizo el uso de mi obra, mi imagen y la realización de la entrevista en los términos indicados.

Fecha: 4 de noviembre, 2025.

Firma: 

# Carta de Consentimiento Informado

## Uso de Obras Musicales y Entrevistas a Personas Compositoras

Puntarenas, Costa Rica

Fecha: 27 de octubre de 2025

Estimado señor:

Por medio de la presente, me permito solicitar su consentimiento informado para el uso de la obra: “TuBach”, su imagen y la realización de entrevistas en el marco del Trabajo Final de Investigación Aplicada para optar por el grado Maestría en Música. El objetivo de este proceso es contribuir al desarrollo y la divulgación de la música costarricense, respetando siempre los derechos de autor y la integridad de las personas compositoras.

### **Propósito y Alcance**

La obra, su imagen y la entrevista serán utilizadas exclusivamente para fines académicos, en los formatos de publicación impresa y digital, y presentación pública.

### **Derechos y Protección de Datos**

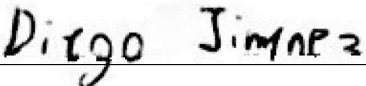
- Se respetarán todos sus derechos de autor y propiedad intelectual.
- La información personal compartida durante la entrevista será tratada con confidencialidad y únicamente utilizada para los fines mencionados.

### **Consentimiento**

Al firmar esta carta, usted autoriza expresamente el uso de su obra, su imagen y su participación en la entrevista, en los términos aquí expuestos. Podrá revocar este consentimiento en cualquier momento, comunicándolo a la persona responsable del proyecto. Agradecemos de antemano su colaboración y disposición para contribuir a la promoción de la música nacional y al enriquecimiento cultural.

Sin más por el momento, quedo atento a la confirmación de su consentimiento.

Atentamente,




Lic. Diego Jiménez Camacho

**Confirmación de Consentimiento**

Yo, Sergio Delgado R. en calidad de compositor y titular de derechos de las obras musicales indicadas, he leído y comprendido la información precedente, y autorizo el uso de mi obra, mi imagen y la realización de la entrevista en los términos indicados.

Fecha: 5/11/25

Firma: 

# Carta de Consentimiento Informado

## Uso de Obras Musicales y Entrevistas a Personas Compositoras

Puntarenas, Costa Rica

Fecha: 27 de octubre de 2025

Estimado señor:

Por medio de la presente, me permito solicitar su consentimiento informado para el uso de la obra: “p.a.N”, su imagen y la realización de entrevistas en el marco del Trabajo Final de Investigación Aplicada para optar por el grado Maestría en Música. El objetivo de este proceso es contribuir al desarrollo y la divulgación de la música costarricense, respetando siempre los derechos de autor y la integridad de las personas compositoras.

### **Propósito y Alcance**

La obra, su imagen y la entrevista serán utilizadas exclusivamente para fines académicos, en los formatos de publicación impresa y digital, y presentación pública.

### **Derechos y Protección de Datos**

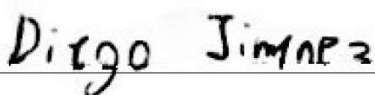
- Se respetarán todos sus derechos de autor y propiedad intelectual.
- La información personal compartida durante la entrevista será tratada con confidencialidad y únicamente utilizada para los fines mencionados.

### **Consentimiento**

Al firmar esta carta, usted autoriza expresamente el uso de su obra, su imagen y su participación en la entrevista, en los términos aquí expuestos. Podrá revocar este consentimiento en cualquier momento, comunicándolo a la persona responsable del proyecto. Agradecemos de antemano su colaboración y disposición para contribuir a la promoción de la música nacional y al enriquecimiento cultural.

Sin más por el momento, quedo atento a la confirmación de su consentimiento.

Atentamente,



Lic. Diego Jiménez Camacho

**Confirmación de Consentimiento**

Yo, Lucio Barquero Alfaro, en calidad de compositor y titular de derechos de las obras musicales indicadas, he leído y comprendido la información precedente, y autorizo el uso de mi obra, mi imagen y la realización de la entrevista en los términos indicados.

Fecha: 29-10-25

Firma: 

# Carta de Consentimiento Informado

Uso de Obras Musicales y Entrevistas a Personas Compositoras

Puntarenas, Costa Rica

Fecha: 27 de octubre de 2025

Estimado señor:

Por medio de la presente, me permito solicitar su consentimiento informado para el uso de la obra: “Con calidez para 2”, su imagen y la realización de entrevistas en el marco del Trabajo Final de Investigación Aplicada para optar por el grado Maestría en Música. El objetivo de este proceso es contribuir al desarrollo y la divulgación de la música costarricense, respetando siempre los derechos de autor y la integridad de las personas compositoras.

## **Propósito y Alcance**

La obra, su imagen y la entrevista serán utilizadas exclusivamente para fines académicos, en los formatos de publicación impresa y digital, y presentación pública.

## **Derechos y Protección de Datos**

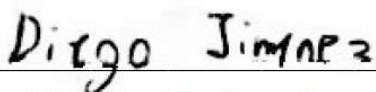
- Se respetarán todos sus derechos de autor y propiedad intelectual.
- La información personal compartida durante la entrevista será tratada con confidencialidad y únicamente utilizada para los fines mencionados.

## **Consentimiento**

Al firmar esta carta, usted autoriza expresamente el uso de su obra, su imagen y su participación en la entrevista, en los términos aquí expuestos. Podrá revocar este consentimiento en cualquier momento, comunicándolo a la persona responsable del proyecto. Agradecemos de antemano su colaboración y disposición para contribuir a la promoción de la música nacional y al enriquecimiento cultural.

Sin más por el momento, quedo atento a la confirmación de su consentimiento.

Atentamente,



Lic. Diego Jiménez Camacho

**Confirmación de Consentimiento**

Yo, Jeremy Román Bejar, en calidad de compositor y titular de derechos de las obras musicales indicadas, he leído y comprendido la información precedente, y autorizo el uso de mis obras, mi imagen y la realización de la entrevista en los términos indicados.

Fecha: 27/10/25

Firma: \_\_\_\_\_



# Carta de Consentimiento Informado

## Uso de Obras Musicales y Entrevistas a Personas Compositoras

Puntarenas, Costa Rica

Fecha: 27 de octubre de 2025

Estimada señora:

Por medio de la presente, me permito solicitar su consentimiento informado para el uso de la obra: “Gandoca” y su imagen en el marco del Trabajo Final de Investigación Aplicada para optar por el grado Maestría en Música. El objetivo de este proceso es contribuir al desarrollo y la divulgación de la música costarricense, respetando siempre los derechos de autor y la integridad de las personas compositoras.

### **Propósito y Alcance**

La obra y su imagen serán utilizadas exclusivamente para fines académicos, en los formatos de publicación impresa y digital, y presentación pública.

### **Derechos y Protección de Datos**

- Se respetarán todos sus derechos de autor y propiedad intelectual.

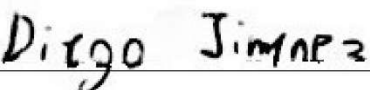
### **Consentimiento**

Al firmar esta carta, usted autoriza expresamente el uso de su obra y su imagen, en los términos aquí expuestos. Podrá revocar este consentimiento en cualquier momento, comunicándolo a la persona responsable del proyecto.

Agradecemos de antemano su colaboración y disposición para contribuir a la promoción de la música nacional y al enriquecimiento cultural.

Sin más por el momento, quedo atento a la confirmación de su consentimiento.

Atentamente,



Lic. Diego Jiménez Camacho

**Confirmación de Consentimiento**

Yo, Susan Campos Perera, en calidad de compositor y titular de derechos de las obras musicales indicadas, he leído y comprendido la información precedente, y autorizo el uso de mi obra, mi imagen y la realización de la entrevista en los términos indicados.

Fecha: 5 NOV 2025

Firma: 

**ANEXO C. OBRAS DE REPERTORIO**

**1. *Crepúsculo Etéreo para tuba* (1991) de Otto Castro Solano**

Curridabat,  
Costa Rica  
1991

# Crepúsculo Etéreo

Para tuba

Otto Castro Solano

♩ = 120

mf  $\longleftarrow$  f  $\longrightarrow$  mf sf sf sf

8 + Frull  
mf  $\longleftarrow$  f  $\longrightarrow$  p mf sfz sfz sfz

16 mp fff mf f

23 p fp  $\longleftarrow$  f  $\longrightarrow$  p f p

32 ff  $\longrightarrow$  p mf p Gliss

41 f sfz p sfz

50 Gliss  
f sfz mf f

57

2

## Crepúsculo Etéreo

62 *Gliss*

*sffz* *mp* *sfz* *ff*

69 *f*

74 *+ Frull*

*sffz* *mf* *f*

82 *mf*<sup>3</sup> *f* *f fp* *sfz* *mp*

90

94 *sffz* *ff* *mf*

102 *f* *sffz* *f* *mf* *fp* *ff* *mf*

109 *ff* *mf*

115 *fp* *ff*

## Crepúsculo Etéreo

3

121 *mf* *ff* + Frull

128 *p* *f* *p* *sffz* *mf*

136 *tr* *ff* + Frull

143 *mp* *ff* *f* + Frull

151 *sffz* *mf* *f*

158 *mf* *f* *mf* Gliss *tr*

165 *tr* *mf* *f* Gliss

171 *<f> p* *p* *p*

179 *f*

4

## Crepúsculo Etéreo

185 *mf*

192

196

199 *f* *sffz* *sffz* *sfz* *p* *< f >* *p* *mp*

+ Frull

209 *f* *mp* *p* *fp* *ff* *f*

217 *ff* *p* *mf*

228 *p* *ff* *sffz*

**2. *Retratos para tuba y piano* (2002) de Vinicio Meza Solano**

commissioned by John Manning

# Retratos

for tuba and piano

Vinicio A. Meza

## I. A La Española

Tuba

*mf* *energico e appassionato*

Piano

Tba.

*p dolce* *mp* *sempre rubato a piacere* *sempre molto appassionato*

Pno.

2 *p* *pedal* *mp*

Tba.

Pno.

5

2

Tba. *pp* *mp*

Pno. 11

Tba. *pp* *mp* *mf*

Pno. 17

Tba. *mf*

Pno. 22

*Allegro 1. mo*  
*mf energico e molto appassionato*  
*Allegro J. 160*

Tba.

Pno. 27 *mf* *mp* *mf*

Tba.

Pno.

32 *mp* *mf*

Detailed description: This system covers measures 32 to 35. The tuba part (Tba.) features a melodic line with a long slur over measures 32-33 and another slur over measures 34-35. The piano part (Pno.) is in 3/4 time and includes chords and moving lines in both hands. Dynamic markings *mp* and *mf* are present. Measure numbers 32, 33, 34, and 35 are indicated.

Tba.

Pno.

36 *mf*

Detailed description: This system covers measures 36 to 39. The tuba part (Tba.) has a melodic line with a slur over measures 36-37 and another slur over measures 38-39. The piano part (Pno.) includes chords and moving lines. A dynamic marking *mf* is present. Measure numbers 36, 37, 38, and 39 are indicated.

Tba.

Pno.

40 *mp* *mf* *mp*

Detailed description: This system covers measures 40 to 43. The tuba part (Tba.) has a melodic line with slurs over measures 40-41 and 42-43. The piano part (Pno.) includes chords and moving lines. Dynamic markings *mp* and *mf* are present. Measure numbers 40, 41, 42, and 43 are indicated.

Tba.

Pno.

44 *mf*

Detailed description: This system covers measures 44 to 47. The tuba part (Tba.) has a melodic line with slurs over measures 44-45 and 46-47. The piano part (Pno.) includes chords and moving lines. A dynamic marking *mf* is present. Measure numbers 44, 45, 46, and 47 are indicated.

Tba.

Pno. 52

## II. Vals

Tba.

Pno. *Allegretto* *♩. 144*  
*mp*

Tba.

Pno. 6

Tba.

Pno. 11

Tba.

Pno. 16

Tba.

Pno. 21

Tba.

Pno. 26

6

Tba.

Pno. 31

Tba.

Pno. 35

Tba.

Pno. 40

*Fine*

Tba.

Pno. 46

Tba.

Pno. 51

Tba.

Pno. 57

Tba.

Pno. 62

*DS al Fine*

### III. Canción Sin Palabras

Andante 1 31

Tba.

Pno.

Andante 1.54

*p*

Tba.

Pno.

5

*pp*

*tenuto*

A Tempo

Tba.

Pno.

9

*p*

*mp*

*a piacere*

*pp*

*tenuto*

*cresc.*

*mp*

*pp*

Tba.

Pno.

13

A Tempo

*agitando*

*p*

*cresc.*

*mp*

*cresc.*

*mp*

*cresc.*

*agitando*

*p*

*cresc.*

*mp*

*cresc.*

Tba. *mf* *tempo* *p*

Pno. 17 *mf* *temuto* *A Tempo* *p*

Tba. *a piacere* *mp* *poco piu mosso* *♩.63*

Pno. 21 *mp* *poco piu mosso* *♩.63*

Tba. *a piacere*

Pno. 25 *a piacere*

Tba. *poco a poco meno mosso* *p* *temuto* *Tempo Primo* *pp*

Pno. 28 *poco a poco meno mosso* *p* *temuto* *Tempo Primo* *pp*

Retratos, Mvt. III

10

Tba. *a piacere* *tenuto*

Pno. 32 *cresc.* *mp* *pp* *ppp* *tenuto*

### IV. Blues

Tba. *Moderato* *p*

Pno. 37 *pp* *p*

Tba.

Pno. *pp* *p*

Tba.

Pno.

8

1 2 3 4

Detailed description: This system contains measures 8 through 11. The Tuba part (Tba.) is written on a single staff in bass clef, featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Piano part (Pno.) is written on two staves (treble and bass clefs). Measure 8 starts with a piano dynamic marking. Measures 9 and 10 contain complex rhythmic patterns with slurs and accents. Measure 11 concludes with a few notes and a fermata. The number '1 2 3 4' is written above the piano staff in measure 10.

Tba.

Pno.

12

Detailed description: This system contains measures 12 through 15. The Tuba part continues its melodic line. The Piano part features more intricate rhythmic figures, including slurs and accents. Measure 12 begins with a piano dynamic marking.

Tba.

Pno.

16

Detailed description: This system contains measures 16 through 19. The Tuba part maintains its melodic flow. The Piano part shows further development of its rhythmic patterns with various articulations. Measure 16 starts with a piano dynamic marking.

Tba.

Pno.

20

Detailed description: This system contains measures 20 through 23. The Tuba part continues with its melodic line. The Piano part features complex rhythmic patterns with slurs and accents. Measure 20 begins with a piano dynamic marking.

12

Tba. *mp*

Pno. *pp* *p*

Tba. *p* *mp*

Pno. *mp*

Tba. *mf*

Pno. *mf*

Tba. *p*

Pno. *p*

Tba.

Pno. 36 *pp* *p*

Tba.

Pno. 39

Tba.

Pno. 42

Tba.

Pno. 45

*Retros., Mvt. IV*

14

Tba. *mf* *p*

Pno. 48 *mf* *p* *Gliss.*

Tba.

Pno. 51

Tba.

Pno. 54 *pp*

Tba. *pp* *p*

Pno. 57 *p*

Tba.

Pno.

50

*mp*

*mf*

Tba.

Pno.

56

Tba.

Pno.

63

Tba.

Pno.

69

*Glissando*

16

Tba.

Pno. 73

*p*

Tba.

Pno. 77

*pp*

Tba.

Pno. 81

*p*

Tba.

Pno. 85

*mp* *mf*

tremolo

**3. *El genio de la lámpara para Tuba solo y orquesta* (2014) de Berny Siles Loaiza**

*B. F. Siles*

# *El Genio de la lámpara*

*cuento para Tuba y orquesta*

*basado en el libro de Las Mil y una noches*

*Octubre 2014*

Score

# El genio de la lámpara

cuento para Tuba solo y orquesta  
basado en el libro de Las Mil y una noches  
2014

Berny F. Siles  
Costa Rica 1974

Allegro brillante

The score is written for a solo tuba and an orchestra. The tempo is marked 'Allegro brillante'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes parts for the following instruments:

- Flute:** Features a melodic line with trills and a forte (*ff*) dynamic.
- Oboe:** Features a melodic line with trills and a forte (*ff*) dynamic.
- Clarinet in B $\flat$ :** Features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic.
- Bassoon:** Remains silent throughout the piece.
- Horn in F:** Remains silent throughout the piece.
- Trumpet in B $\flat$ :** Features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic, including a section marked 'con sord.' (with mutes).
- Trombone:** Remains silent throughout the piece.
- Tuba Solo:** Remains silent throughout the piece.
- Timpani:** Remains silent throughout the piece.
- Glockenspiel:** Features a rhythmic pattern with a forte (*ff*) dynamic.
- Bass Drum:** Remains silent throughout the piece.
- Percussion:** Features a rhythmic pattern with a forte (*ff*) dynamic, including 'Triángulo y pandereta' (triangle and tambourine).
- Harp:** Features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic.
- Violin I:** Features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic and trills.
- Violin II:** Features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic and trills.
- Viola:** Features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic and trills.
- Violoncello:** Features a melodic line with a forte (*ff*) dynamic and trills.
- Double Bass:** Remains silent throughout the piece.

El genio de la lámpara

This musical score is for the piece "El genio de la lámpara" and is page 4 of the score. It features a variety of instruments and includes several performance markings. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), B♭ Cl. (B-flat Clarinet), Bsn. (Bassoon), Hn. (Horn), B♭ Tpt. (B-flat Trumpet), Tbn. (Trombone), Tuba, Timp. (Timpani), Glk. (Glockenspiel), B. Dr. (Bass Drum), Perc. (Percussion), Hp. (Harp), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello), and D.B. (Double Bass). The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *tr* (trill). There are also articulation marks like accents and slurs. The Flute part has a triplet of eighth notes marked with a '3' and a trill. The Oboe part has a trill marked with a 'tr' and a '3'. The Bassoon part has a forte *f* marking. The Horn part has a forte *f* marking. The Trumpet part has a forte *f* marking. The Trombone part has a forte *f* marking. The Tuba part has a fortissimo *ff* marking. The Snare Drum part has a forte *f* marking. The Cymbals part has a forte *f* marking. The Percussion part has a forte *f* marking. The Harp part has a forte *f* marking. The Violin I part has a forte *f* marking. The Violin II part has a forte *f* marking. The Viola part has a forte *f* marking. The Cello part has a forte *f* marking. The Double Bass part has a forte *f* marking.

*El genio de la lámpara*

This musical score is for the piece "El genio de la lámpara". It is a full orchestral score with the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Features a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs.
- Ob. (Oboe):** Plays a melodic line with slurs and trills.
- B. Cl. (Bass Clarinet):** Provides harmonic support with chords and trills.
- Bsn. (Bassoon):** Plays a simple, low-register line.
- Hn. (Horn):** Plays a single note with a dynamic marking.
- B. Tpt. (Bass Trumpet):** Plays a melodic line with slurs.
- Tbn. (Trombone):** Plays a simple, low-register line.
- Tuba:** Plays a melodic line with slurs.
- Timp. (Timpani):** Plays a simple, low-register line.
- Glk. (Glockenspiel):** Plays a melodic line with slurs.
- B. Dr. (Bass Drum):** Plays a simple, low-register line.
- Perc. (Percussion):** Plays a simple, low-register line.
- Hp. (Harp):** Plays a melodic line with slurs.
- Vln. I (Violin I):** Plays a simple, low-register line.
- Vln. II (Violin II):** Plays a simple, low-register line.
- Vla. (Viola):** Plays a simple, low-register line.
- Vc. (Violoncello):** Plays a simple, low-register line.
- D.B. (Double Bass):** Plays a simple, low-register line.

0 *El genio de la lámpara*

Fl.  
Ob.  
B♭ Cl.  
Bsn.  
Hn.  
B♭ Tpt.  
Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Glk.  
B. Dr.  
Perc.  
Hp.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
D.B.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. It begins with a dynamic marking of *s* (piano) and includes various musical notations such as slurs, accents, and trills. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) features complex rhythmic patterns. The brass section (Horn, Trumpet, Tuba) provides harmonic support. The percussion section includes Timpani, Glockenspiel, and various drums. The string section (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass) plays a steady accompaniment. The Harp part features a prominent tremolo effect. The score is divided into measures by vertical bar lines.

*El genio de la lámpara*

This musical score page, numbered 109, is titled "El genio de la lámpara". It features a variety of instruments including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Gong (Gik.), Bass Drum (B. Dr.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Via.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is divided into measures, with a measure number "10" appearing at the beginning of several staves. The woodwind and string sections have complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The brass section includes a tuba part with a dynamic marking of *f* (forte) and a horn part with triplets. The percussion section includes a bass drum and a gong. The harp part features a tremolo effect. The string section is mostly silent, with some activity in the double bass part.

The musical score is for the piece "El genio de la lámpara" and is page 8 of a larger work. It features a full orchestral arrangement. The score is divided into several systems of staves. The instruments included are:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.)
- Bassoon (Bsn.)
- Horn (Hn.)
- B♭ Trumpet (B♭ Tpt.)
- Trombone (Tbn.)
- Tuba
- Timpani (Timp.)
- Glockenspiel (Glk.)
- Bass Drum (B. Dr.)
- Percussion (Perc.)
- Harp (Hp.)
- Violin I (Vln. I)
- Violin II (Vln. II)
- Viola (Via.)
- Violoncello (Vc.)
- Double Bass (D.B.)

Key features of the score include:

- Rehearsal mark 14 at the beginning of the section.
- A section marked "A" in a box above the Flute staff.
- Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano).
- Tempo changes indicated by the time signatures: 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.
- Performance instructions like "senza sord." (without mutes) for the B♭ Trumpet.
- Articulation marks like accents and slurs.

El genio de la lámpara

The musical score is for the piece "El genio de la lámpara" and is written in 4/4 time. It begins at measure 18. The instrumentation includes:

- Flute (Fl.):** Melodic line with slurs and ties.
- Oboe (Ob.):** Harmonic accompaniment with slurs.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Harmonic accompaniment with slurs.
- Bassoon (Bsn.):** Harmonic accompaniment.
- Horn (Hn.):** Harmonic accompaniment.
- B♭ Trumpet (B♭ Tpt.):** Harmonic accompaniment with slurs and triplets.
- Trombone (Tbn.):** Harmonic accompaniment with a forte (*f*) dynamic marking.
- Tuba:** Melodic line with a forte (*f*) dynamic marking and a sixteenth-note pattern.
- Timpani (Timp.):** Simple rhythmic accompaniment.
- Glockenspiel (Glk.):** Harmonic accompaniment with slurs.
- Bass Drum (B. Dr.) and Percussion (Perc.):** Indicated by a double bar line, they are silent in this section.
- Harp (Hp.):** Arpeggiated accompaniment.
- Violin I (Vln. I):** Harmonic accompaniment with slurs.
- Violin II (Vln. II):** Harmonic accompaniment.
- Viola (Vla.):** Harmonic accompaniment with slurs.
- Violoncello (Vc.) and Double Bass (D.B.):** Harmonic accompaniment with a forte (*f*) dynamic marking and "arco" (arco *v*) markings.

Musical score for measures 22-25 of "El genio de la lámpara". The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts:

- Flute (Fl.):** Measures 22-25. Starts with a sixteenth-note pattern, then rests. Dynamics: *fp*.
- Oboe (Ob.):** Measures 22-25. Starts with a sixteenth-note pattern, then rests. Dynamics: *fp*.
- Bass Clarinet (B<sup>b</sup> Cl.):** Measures 22-25. Starts with a sixteenth-note pattern, then rests. Dynamics: *fp*.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 22-25. Starts with a sixteenth-note pattern, then rests. Dynamics: *fp* and *pp*.
- Horn (Hn.):** Measures 22-25. Starts with a sixteenth-note pattern, then rests. Dynamics: *fp*.
- Trumpet (B<sup>b</sup> Tpt.):** Measures 22-25. Starts with a sixteenth-note pattern, then rests. Dynamics: *fp*.
- Trombone (Tbn.):** Measures 22-25. Starts with a sixteenth-note pattern, then rests. Dynamics: *fp*.
- Tuba:** Measures 22-25. Enters in measure 24 with a sixteenth-note pattern. Dynamics: *ff*.
- Timpani (Timp.):** Measures 22-25. Provides harmonic support with chords. Dynamics: *ff*.
- Glockenspiel (Glk.):** Measures 22-25. Enters in measure 24 with a sixteenth-note pattern. Dynamics: *fp*.
- Bass Drum (B. Dr.):** Measures 22-25. Rests.
- Percussion (Perc.):** Measures 22-25. Rests.
- Harp (Hp.):** Measures 22-25. Rests.
- Violin I (Vln. I):** Measures 22-25. Starts with a sixteenth-note pattern, then rests. Dynamics: *fp*.
- Violin II (Vln. II):** Measures 22-25. Starts with a sixteenth-note pattern, then rests. Dynamics: *fp*.
- Viola (Vla.):** Measures 22-25. Starts with a sixteenth-note pattern, then rests. Dynamics: *fp*.
- Violoncello (Vc.):** Measures 22-25. Starts with a sixteenth-note pattern, then rests. Dynamics: *fp*.
- Double Bass (D.B.):** Measures 22-25. Starts with a sixteenth-note pattern, then rests. Dynamics: *fp*.

El genio de la lámpara

29 B

Fl.

Ob. *solo*  
*mp*

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc. *Pandereta*  
*mp*

Harp (Hp.) *mp*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B. *pp*

El genio de la lámpara

35

Fl.

Ob.

B♭ Cl. *solo*  
*p*

Bsn. *p*

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc. *pp*  
*mp*

Hp.

Vln. I *solo*  
*mf*

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B. *pp* *ff*

El genio de la lámpara

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B (B> Cl.), and Bassoon (Bsn.). The second system includes Horn (Hn.), Trumpet in B (B> Tpt.), and Trombone (Tbn.). The third system includes Tuba and Timpani (Timp.). The fourth system includes Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), and Percussion (Perc.). The fifth system includes Harp (Hp.). The sixth system includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Key features of the score include:

- Measures 40-41 are marked with a *pp* dynamic.
- Measures 42-43 are marked with a *ff* dynamic.
- Measures 44-45 are marked with a *pp* dynamic.
- Measures 46-47 are marked with a *ff* dynamic.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments are listed on the left side of the page, with their respective staves. The score begins at measure 48, marked with a circled 'C' above the Flute staff. The Flute, Oboe, and Bassoon parts start with a *pp* dynamic and transition to *f* by measure 49. The Clarinet part has a *pp* dynamic and a *f* dynamic, with a 'solo' section starting in measure 54. The Tuba part has a *mp* dynamic and a *f* dynamic. The Harp part has a *p* dynamic and a *f* dynamic. The Violoncello part starts with a *ff* dynamic. The Percussion part includes a 'cymb con arco' section starting in measure 49. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation marks, and fingerings.

El genio de la lámpara

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Part 1, starting with a *pp* dynamic and a melodic line, transitioning to *f* later in the piece.
- Ob. (Oboe):** Part 1, playing a sustained note with *pp* dynamics, transitioning to *f*.
- B♭ Cl. (Bass Clarinet):** Part 1, playing a melodic line with *f* dynamics.
- Bsn. (Bassoon):** Part 1, playing a melodic line with *f* dynamics, featuring a *solo* section marked *sfz*.
- Hrn. (Horn):** Part 1, playing a sustained note.
- B♭ Tpt. (Bass Trumpet):** Part 1, playing a sustained note.
- Tbn. (Trombone):** Part 1, playing a sustained note.
- Tuba:** Part 1, playing a rhythmic pattern with *p* and *f* dynamics, including triplets.
- Timp. (Timpani):** Part 1, playing a rhythmic pattern.
- Glk. (Glockenspiel):** Part 1, playing a sustained note.
- B. Dr. (Bass Drum):** Part 1, playing a rhythmic pattern.
- Perc. (Percussion):** Part 1, playing a rhythmic pattern.
- Hp. (Harp):** Part 1, playing a sustained note.
- Vln. I (Violin I):** Part 1, playing a sustained note.
- Vln. II (Violin II):** Part 1, playing a sustained note.
- Vla. (Viola):** Part 1, playing a sustained note.
- Vc. (Violoncello):** Part 1, playing a sustained note.
- D.B. (Double Bass):** Part 1, playing a sustained note.

00

Fl. *sfz*

Ob. *sfz*

B $\flat$  Cl. *sfz*

Bsn.

Hn.

B $\flat$  Tpt.

Tbn.

Tuba *f* *f* *pp* *ff* *mp*

Timp. *f*

Glk.

B. Dr. *f* *fp*

Perc.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

El genio de la lámpara

07

Fl. *pp*

Ob.

B<sup>b</sup> Cl. *mp* *p* *pp* a 2.

Bsn. *mp* *p*

Hn.

B<sup>b</sup> Tpt.

Tbn.

Tuba *p* *f*

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc. *p* Pandereta

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

Musical score for measures 73-80 of 'El genio de la lámpara'. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measure 73: Flute and Bass Clarinet play a chord marked *p*, which then crescendos to *f*. Bassoon and Horn play a chord marked *pp*, which then crescendos to *f*. Trumpet and Trombone play a chord marked *pp*, which then crescendos to *f*. Tuba and Timpani play a chord marked *pp*. Bass Drum and Percussion play a chord marked *pp*. Harp and Violin I/II play a chord marked *pp*. Viola and Violoncello play a chord marked *pp*. Double Bass plays a chord marked *pp*.

Measure 74: Flute and Bass Clarinet play a chord marked *f*. Bassoon and Horn play a chord marked *f*. Trumpet and Trombone play a chord marked *f*. Tuba and Timpani play a chord marked *pp*. Bass Drum and Percussion play a chord marked *pp*. Harp and Violin I/II play a chord marked *pp*. Viola and Violoncello play a chord marked *pp*. Double Bass plays a chord marked *pp*.

Measure 75: Flute and Bass Clarinet play a chord marked *ff*. Bassoon and Horn play a chord marked *ff*. Trumpet and Trombone play a chord marked *ff*. Tuba and Timpani play a chord marked *pp*. Bass Drum and Percussion play a chord marked *pp*. Harp and Violin I/II play a chord marked *pp*. Viola and Violoncello play a chord marked *pp*. Double Bass plays a chord marked *pp*.

Measure 76: Flute and Bass Clarinet play a chord marked *ff*. Bassoon and Horn play a chord marked *ff*. Trumpet and Trombone play a chord marked *ff*. Tuba and Timpani play a chord marked *pp*. Bass Drum and Percussion play a chord marked *pp*. Harp and Violin I/II play a chord marked *pp*. Viola and Violoncello play a chord marked *pp*. Double Bass plays a chord marked *pp*.

Measure 77: Flute and Bass Clarinet play a chord marked *ff*. Bassoon and Horn play a chord marked *ff*. Trumpet and Trombone play a chord marked *ff*. Tuba and Timpani play a chord marked *pp*. Bass Drum and Percussion play a chord marked *pp*. Harp and Violin I/II play a chord marked *pp*. Viola and Violoncello play a chord marked *pp*. Double Bass plays a chord marked *pp*.

Measure 78: Flute and Bass Clarinet play a chord marked *ff*. Bassoon and Horn play a chord marked *ff*. Trumpet and Trombone play a chord marked *ff*. Tuba and Timpani play a chord marked *pp*. Bass Drum and Percussion play a chord marked *pp*. Harp and Violin I/II play a chord marked *pp*. Viola and Violoncello play a chord marked *pp*. Double Bass plays a chord marked *pp*.

Measure 79: Flute and Bass Clarinet play a chord marked *ff*. Bassoon and Horn play a chord marked *ff*. Trumpet and Trombone play a chord marked *ff*. Tuba and Timpani play a chord marked *pp*. Bass Drum and Percussion play a chord marked *pp*. Harp and Violin I/II play a chord marked *pp*. Viola and Violoncello play a chord marked *pp*. Double Bass plays a chord marked *pp*.

Measure 80: Flute and Bass Clarinet play a chord marked *ff*. Bassoon and Horn play a chord marked *ff*. Trumpet and Trombone play a chord marked *ff*. Tuba and Timpani play a chord marked *pp*. Bass Drum and Percussion play a chord marked *pp*. Harp and Violin I/II play a chord marked *pp*. Viola and Violoncello play a chord marked *pp*. Double Bass plays a chord marked *pp*.

El genio de la lámpara

This musical score page, numbered 121, is titled "El genio de la lámpara". It features a variety of instruments including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *mp*. The percussion part includes a Pandereta. The woodwind and brass parts have various articulations and dynamics. The string parts feature sustained notes with dynamic markings and hairpins.

This musical score page, numbered 122, is for the piece 'El genio de la lámpara' and is marked as page 24. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Trumpet (B. Tpt.), and Trombone (Tbn.). The brass section includes Tuba and Timpani (Timp.). The percussion section includes Bass Drum (B. Dr.), Percussion (Perc.), and Harp (Hp.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score begins at measure 56 and features a complex rhythmic structure with time signatures of 3/4, 4/4, 3/4, and 4/4. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the Tuba part. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide rhythmic support. The Harp part is mostly silent, indicated by rests. The score is written in a key signature of one sharp (F#).

El genio de la lámpara

91

**D**

Fl. *pp*

Ob. *solo*

B♭ Cl.

Bsn. *a 2.* *mf* *p*

Hr.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp. *p* *f*

Glk.

B. Dr.

Perc.

Hp.

Vln. I

Vln. II *v* *pp*

Vla.

Vc.

D.B.

Musical score for measures 95-97 of 'El genio de la lámpara'. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsu.), Horn (Hn.), Trumpet (B. Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measure 95: Flute and Bass Clarinet play a continuous eighth-note pattern. Bassoon plays a melodic line starting with a half note, followed by eighth notes. Bass Clarinet starts with a *pp* dynamic. Bassoon has a *mf* dynamic. Flute has a *p* dynamic. Violin I has a *pp* dynamic and a *V* marking.

Measure 96: Flute and Bass Clarinet continue their patterns. Bassoon plays a half note. Bass Clarinet has a *pp* dynamic. Bassoon has a *mf* dynamic. Flute has a *p* dynamic. Violin I has a *pp* dynamic.

Measure 97: Flute and Bass Clarinet continue their patterns. Bassoon plays a half note. Bass Clarinet has a *pp* dynamic. Bassoon has a *mf* dynamic. Flute has a *p* dynamic. Violin I has a *pp* dynamic.

El genio de la lámpara

This musical score page, numbered 125, is titled "El genio de la lámpara". It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Flute (Fl.):** Measures 98-100, playing a melodic line with slurs and a fermata.
- Oboe (Ob.):** Measures 98-100, playing a sustained harmonic accompaniment.
- Bass Clarinet (B♭ Cl.):** Measures 98-100, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Bassoon (Bsn.):** Measures 98-100, playing a rhythmic eighth-note pattern.
- Horn (Hn.):** Measures 98-100, rests.
- B♭ Trumpet (B♭ Tpt.):** Measures 98-100, rests; measure 100 includes a "con sord." (con sordina) marking for a muffled trumpet effect.
- Trombone (Tbn.):** Measures 98-100, rests.
- Tuba:** Measures 98-100, rests.
- Timpani (Timp.):** Measures 98-100, rests.
- Glockenspiel (Glk.):** Measures 98-100, rests.
- Bass Drum (B. Dr.):** Measures 98-100, rests.
- Percussion (Perc.):** Measures 98-100, rests.
- Piano (Hp.):** Measures 98-100, rests.
- Violin I (Vln. I):** Measures 98-100, playing a sustained harmonic.
- Violin II (Vln. II):** Measures 98-100, playing a sustained harmonic.
- Viola (Vla.):** Measures 98-100, rests.
- Violoncello (Vc.):** Measures 98-100, rests.
- Double Bass (D.B.):** Measures 98-100, rests.

Musical score for measures 101-106 of 'El genio de la lámpara'. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Tuba, Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measures 101-106 are mostly rests for most instruments. The Tuba part in measure 101 features a dynamic range from *p* to *f*, a triplet in measure 102, and a sixteenth-note triplet in measure 103. The Harp part in measure 101 has a dynamic marking of *pp*.

115 E

Fl. *mp* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Ob. *mp* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

B♭ Cl. *mp* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc.

Hp.

Vln. I *p* *arco* *mf*

Vln. II *p* *arco* *mf*

Vla. *p* *arco* *mf*

Vc. *mf*

D.B.

El genio de la lámpara

125 **F** **Místico**

Fl. *f*

Ob.

B♭ Cl. *mp* *ff*

Bsn. *mp* *ff*

Hn. *ff*

B♭ Tpt. *f* *f* *f*

Tbn. *f* *f*

Tuba *f* *ff*

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc.

Hp.

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff* *f*

Vc. *mf* *ff* *f*

D.B. *ff* *f*

134

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc.

Harp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

El genio de la lámpara

140 *sostenuto*

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*ff*

*p*

*f*

Musical score for measures 148-152. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B $\flat$  Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Bass Trombone (B $\flat$  Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measures 148-152 are mostly rests for most instruments. The Tuba part in measure 152 features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p* (piano).



Musical score for measures 139-142. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), Tuba, Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), Percussion (Perc.), Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.).

Measures 139-142 are marked with a *fp* dynamic. The Tuba part features a melodic line with accents. The Timpani part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Violoncello parts play a sixteenth-note tremolo. The Double Bass part has a simple bass line with accents.

El genio de la lámpara

163

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

Bsn.

Hn.

B♭ Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

*mf*

*p*

*f*

*pizz.*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 134, is titled 'El genio de la lámpara'. It features a full orchestral arrangement starting at measure 163. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), and Bassoon (Bsn.), with the Flute and Oboe parts showing a melodic line marked *mf*. The brass section consists of Horn (Hn.), Trumpet (B♭ Tpt.), Trombone (Tbn.), and Tuba, with the Tuba part marked *p* and *f*. The percussion section includes Timpani (Timp.), Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), and other Percussion (Perc.). The string section includes Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.), with the strings marked *pizz.* (pizzicato). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

This page of the musical score, titled "El genio de la lámpara", covers measures 167 to 170. The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Measure 167 has a single note with a breath mark.
- Ob.** (Oboe): Measure 167 has a single note with a breath mark.
- B♭ Cl.** (B-flat Clarinet): Measures 168-170 play a melodic line starting with a dynamic of *mf*. A first ending bracket labeled "a 2." spans measures 168 and 169.
- Bsn.** (Bassoon): Measures 168-170 play a melodic line starting with a dynamic of *f*. A first ending bracket labeled "a 2." spans measures 168 and 169.
- Hn.** (Horn): Measure 167 has a single note with a breath mark.
- B♭ Tpt.** (B-flat Trumpet): Measures 168-170 play a melodic line.
- Tbn.** (Trombone): Measures 168-170 play a melodic line.
- Tuba**: Measures 167-170 play a melodic line starting with a dynamic of *p* and ending with a dynamic of *f*.
- Timp.** (Timpani): Measure 167 has a single note.
- Glk.** (Glockenspiel): Measure 167 has a single note.
- B. Dr.** (Bass Drum): Measure 167 has a single note.
- Perc.** (Percussion): Measure 167 has a single note.
- Hp.** (Hammered Dulcimer): Measures 167-170 play a melodic line starting with a dynamic of *f*.
- Vln. I** (Violin I): Measures 167-170 play a melodic line starting with a dynamic of *f*.
- Vln. II** (Violin II): Measures 167-170 play a melodic line starting with a dynamic of *f*.
- Vla.** (Viola): Measures 167-170 play a melodic line starting with a dynamic of *f* and including a *pizz.* (pizzicato) instruction.
- Vc.** (Violoncello): Measures 167-170 play a melodic line.
- D.B.** (Double Bass): Measures 167-170 play a melodic line.

El genio de la lámpara

II

171

Fl.

Ob.

B. Cl.

Bsn.

Hn.

B. Tpt.

Tbn.

Tuba

Timp.

Glk.

B. Dr.

Perc.

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

D.B.

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

Musical score for measures 276-280 of 'El genio de la lámpara'. The score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- B<sup>b</sup> Cl. (B-flat Clarinet)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. (Horn)
- B<sup>b</sup> Tpt. (B-flat Trumpet)
- Tbn. (Trombone)
- Tuba
- Timp. (Timpani)
- Glk. (Glockenspiel)
- B. Dr. (Bass Drum)
- Perc. (Percussion)
- Hp. (Harp)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- D.B. (Double Bass)

The score is in 3/4 time and begins at measure 276. The Tuba part features a melodic line starting at measure 276, marked *p* (piano) and ending at measure 280 with a *f* (forte) dynamic. The Harp part has a complex texture with arpeggiated chords and a sixteenth-note pattern in the right hand. The rest of the orchestra is silent during these measures.





El genio de la lámpara

This musical score page, numbered 140, is titled "El genio de la lámpara". It contains staves for various instruments, with a section starting at measure 190. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), and Bass Trombone (B. Tpt.). The brass section includes Trombone (Tbn.), Tuba, and Timpani (Timp.). The percussion section includes Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), and Percussion (Perc.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). Trills are indicated with "tr" above notes in the Oboe and Bass Clarinet parts. The Flute part has a *f* marking at the beginning of its entry. The Horn part has a *mf* marking. The Trombone part has a *mf* marking. The Tuba part has a *mf* marking. The Violin I, II, and Viola parts have a *f* marking. The Violoncello and Double Bass parts have a *mf* marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

El genio de la lámpara

I Allegro brillante

Fl. *ff* *tr*

Ob. *ff* *tr*

B $\flat$  Cl. *ff*

Bsn.

Hn. <sup>195</sup>

B $\flat$  Tpt. *ff*

Tbn.

Tuba

Tump. <sup>195</sup>

Glk. *ff*

B. Dr.

Perc. *ff* Triángulo y panderos

Hp. <sup>195</sup>

Vln. I *ff* *tr*

Vln. II *ff* *tr*

Vla. *ff* *tr*

Vc. *ff* *tr*

D.B.

El genio de la lámpara

This musical score page, numbered 142, is titled "El genio de la lámpara". It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Fl. (Flute):** Measures 197-200, featuring trills (*tr*) and a *ff* dynamic.
- Ob. (Oboe):** Measures 197-200, featuring trills (*tr*) and a *ff* dynamic.
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet):** Measures 197-200, featuring sixteenth-note patterns and a *ff* dynamic.
- Bsn. (Bassoon):** Measures 197-200, featuring eighth-note patterns and a *ff* dynamic.
- Hn. (Horn):** Measures 197-200, featuring eighth-note patterns and a *ff* dynamic.
- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet):** Measures 197-200, featuring sixteenth-note patterns and a *ff* dynamic.
- Tbn. (Trombone):** Measures 197-200, featuring eighth-note patterns and a *ff* dynamic.
- Tuba:** Measures 197-200, featuring eighth-note patterns and a *f* dynamic.
- Timp. (Timpani):** Measures 197-200, featuring a steady rhythmic pattern.
- Glk. (Glockenspiel):** Measures 197-200, featuring a steady rhythmic pattern.
- B. Dr. (Bass Drum):** Measures 197-200, featuring a steady rhythmic pattern.
- Perc. (Percussion):** Measures 197-200, featuring a steady rhythmic pattern.
- Hp. (Harp):** Measures 197-200, featuring a tremolo effect.
- Vln. I (Violin I):** Measures 197-200, featuring trills (*tr*).
- Vln. II (Violin II):** Measures 197-200, featuring trills (*tr*).
- Vla. (Viola):** Measures 197-200, featuring trills (*tr*).
- Vc. (Violoncello):** Measures 197-200, featuring trills (*tr*).
- D.B. (Double Bass):** Measures 197-200, featuring a steady rhythmic pattern.

*El genio de la lámpara*

This musical score page, numbered 42, is for the piece "El genio de la lámpara". It features a full orchestral arrangement with the following instruments and parts:

- Flute (Fl.):** Part 1, starting at measure 200. Includes trills (tr) and slurs.
- Oboe (Ob.):** Part 1, starting at measure 200. Includes trills (tr) and slurs.
- B♭ Clarinet (B♭ Cl.):** Part 1, starting at measure 200. Includes trills (tr) and slurs.
- Bassoon (Bsn.):** Part 1, starting at measure 200.
- Horn (Hn.):** Part 1, starting at measure 200.
- B♭ Trumpet (B♭ Tpt.):** Part 1, starting at measure 200.
- Trombone (Tbn.):** Part 1, starting at measure 200.
- Tuba:** Part 1, starting at measure 200.
- Timpani (Timp.):** Part 1, starting at measure 200.
- Glockenspiel (Glk.):** Part 1, starting at measure 200. Includes trills (tr).
- Bass Drum (B. Dr.):** Part 1, starting at measure 200.
- Percussion (Perc.):** Part 1, starting at measure 200.
- Harp (Hp.):** Part 1, starting at measure 200.
- Violin I (Vln. I):** Part 1, starting at measure 200.
- Violin II (Vln. II):** Part 1, starting at measure 200.
- Viola (Vla.):** Part 1, starting at measure 200.
- Violoncello (Vc.):** Part 1, starting at measure 200.
- Double Bass (D.B.):** Part 1, starting at measure 200.

The score is written in a major key with a 2/4 time signature. The dynamic marking *200* is present at the beginning of each part. The page contains three measures of music, with various articulations such as slurs, trills, and accents.

*El genio de la lámpara*

This page contains a musical score for the piece "El genio de la lámpara". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments included are:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- B♭ Cl. (B-flat Clarinet)
- Bsn. (Bassoon)
- Hn. (Horn)
- B♭ Tpt. (B-flat Trumpet)
- Tbn. (Trombone)
- Tuba
- Timp. (Timpani)
- Glk. (Glockenspiel)
- B. Dr. (Bass Drum)
- Perc. (Percussion)
- Hp. (Harp)
- Vln. I (Violin I)
- Vln. II (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vc. (Cello)
- D.B. (Double Bass)

The score begins at measure 203. The key signature is one sharp (F#). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as accents, slurs, and dynamic markings like *dr* and *a.2.*. The harp part includes a tremolo effect. The woodwinds and strings play intricate melodic and harmonic lines.

El genio de la lámpara

This musical score page, numbered 44, is for the piece 'El genio de la lámpara'. It features a variety of instruments including woodwinds (Flute, Oboe, Bass Clarinet, Bassoon, Horns), brass (Trumpets, Trombones, Tuba), percussion (Timpani, Glockenspiel, Bass Drum, Snare Drum), and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Double Bass). The score is divided into three measures, with a measure number of 205 at the beginning of each line. The woodwind section (Flute, Oboe, Bass Clarinet, Bassoon) plays a melodic line with trills and slurs. The Horns and Trumpets play a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. The Trombones and Tuba play a bass line with slurs. The percussion section includes Timpani, Glockenspiel, Bass Drum, and Snare Drum. The string section includes Violins I & II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

El genio de la lámpara

This musical score page, numbered 146, is titled "El genio de la lámpara". It features a full orchestral arrangement starting at measure 208. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bass Clarinet (B♭ Cl.), Bassoon (Bsn.), Horn (Hn.), Bass Trombone (B♭ Tpt.), and Trombone (Tbn.). The brass section includes Tuba and Timpani (Timp.). The percussion section includes Glockenspiel (Glk.), Bass Drum (B. Dr.), and Percussion (Perc.). The string section includes Harp (Hp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D.B.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features dynamic markings of *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The woodwinds and strings play melodic lines with various articulations, while the brass and percussion provide harmonic support and rhythmic patterns. The harp part is characterized by a tremolo effect. The score concludes with a final measure in 4/4 time.

**4. *TuBach para tuba* (2020) de Sergio Delgado Rodríguez**

Sergio Delgado

---

# TuBach

Two pieces in baroque style  
on Costa Rican folk themes

for solo Tuba

---

San José, Costa Rica  
31/08/2020

to Josué Jiménez

# TuBach

Sergio Delgado

I. Prelude on "Caña Dulce"

(b.1993)

Adagio  $\text{♩} = \text{c. } 52$ 

Tuba

3 *p*

5

7

9

11

13

15

17 *rit.* *a tempo*

19 *tr*

II. Gigue on "Caballito Nicoyano"

Allegretto ♩ = c. 72-80

22 *f*

26

29

32

35

38

41

43

46

4

TuBach

Musical score for TuBach, measures 49-55. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music. The first staff (measures 49-51) features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with a long note. The second staff (measures 52-54) continues the melodic line with slurs and accents, and the bass line with a long note. The third staff (measures 55) concludes the passage with a final melodic phrase and a bass line ending on a long note.

**5. *p.a.N para Clarinete en Sib y Tuba (2020) de Lucio Barquero Alfaro***

“ *p. a. N.* ”

Para tuba y clarinete

Una obra por  
**Lucio Barquero**

San José, Costa Rica  
Febrero de 2020

*Berne (1976) afirma que “un estado del Yo puede describirse como una serie coherente de sentimientos y funcionalmente como una serie coherente de patrones de comportamientos” (p. 27), así como que toda persona tiene tres estados dentro de sí misma, los cuales refiere en sus postulados como: padre, adulto y niño (1974).\**

*Un individuo plenamente integrado es capaz de ser adulto e infantil al mismo tiempo, o sea apto para sentir plenamente las emociones inherentes a sus situaciones vivenciales y gozar de la vida sin tener que ser siempre solemne, coherente, serio y mesurado. Dicha persona se halla, por lo tanto, libre de las ataduras inhibitoras y autojuzgadoras derivadas del concepto rígido y grave del adulto normal sustentado a menudo por el Padre. (Thomas en Castanedo, 2000, p.72).\**

\* Citas tomadas del artículo “Análisis Transaccional de Eric Berne: una revisión crítica de su dimensión política como dispositivo de control”, por Juan Luis Durán Vaca, Paulina Estefanía Buenrostro Sereno y Raúl Ernesto García Rodríguez, publicado en “Teoría y Crítica de la Psicología” de 2017.

Score

# " p. a. N. "

(padre, adulto, NIÑO)

Misterioso ♩ = 48 (♩ = 144)

Lucio Barquero (1993)

Clarinete en B $\flat$

Tuba

*sfz* *fp* *sfz* *sfz* *fp*

Cl. B $\flat$

Tuba

(frulato)

*sfz* *p* *cresc.* *ff* *p* *dulce*

*sfz* *p* *cresc.* *ff* *p* *dulce*

Cl. B $\flat$

Tuba

A

Enérgico ♩ = 80

*f* *gliss.* *f*

*f* *sfz* *fp* *ff* *cuivré* *mf*

Cl. B $\flat$

Tuba

*sfz* *f*

*sfz* *fp* *mf*

Cl. B $\flat$  23 B

Tuba 23

*p cresc.* *f*

Cl. B $\flat$  29

Tuba 29

*sfz (f)* *f* *sfz*

Cl. B $\flat$  34  $(\text{♩} = \text{♩}) (\text{♩} = 120 \text{ y } \text{♩} = 240)$

Tuba 34

*sfz sfz p* *sfz sfz p*

Cl. B $\flat$  40

Tuba 40

*p cresc. f* *sfz<sup>3</sup> cresc. f*

Cl. B $\flat$  44

Tuba 44

*mf ff gliss. ff*

**C** (♩ = ♩)

Cl. B<sub>♭</sub> 49

Tuba 49

*sfz fp < ff mf*

Cl. B<sub>♭</sub> 53

Tuba 53

*subito f subito mf*

*subito f subito p*

Cl. B<sub>♭</sub> 56

Tuba 56

*p*

*p*

gliss.

Cl. B<sub>♭</sub> 59

Tuba 59

*cresc. molto*

*ff sfz*

*cuivré*

*cresc. molto*

*ff sfz*

*sfz*

**D** Divertido ♩ = 58 (♩ = 116) (♩ = ♩)

Cl. B<sub>♭</sub> (slap tongue)

Tuba (soplar en la boquilla sin emitir ninguna nota ni presionar llaves)

*mp f pp cresc. molto f p*

68

Ci. B $\flat$  *f*  $\rightarrow$  *p* *f* *p*

Tuba *p*  $\leftarrow$  *mf*  $\leftarrow$  *sfz*

(soplar moviendo las llaves al azar)

72

Ci. B $\flat$  *f*

Tuba *mf*  $\leftarrow$  *ff* *f* *sfz*

76

Ci. B $\flat$  *ff* *poco accel.* *rit.*

Tuba *ff* *poco accel.* *rit.* *ffp*

**E** Enérgico ♩ = 80 (♩ = ♩) (♩ = 120 y ♩ = 240)

79

Ci. B $\flat$  *f* (a tempo)

Tuba *f* (a tempo)

82

Ci. B $\flat$  *subito mf*

Tuba *f* *subito p*

85 3+2+2

Cl. B $\flat$

Tuba

*f*

*f*

gliss.

88 3+2+2

Cl. B $\flat$

Tuba

*ffp* *ff sfz*

*sfz* *fp* *ff*

**F** **Misterioso**  $\text{♩} = 48$  ( $\text{♩} = 144$ )

91

Cl. B $\flat$

Tuba

*sfz* *fp* *sfz* *p cresc.* *ff* *p*

*fp* *sfz* *p cresc.* *ff* *p*

97

Cl. B $\flat$

Tuba

*fp* *sfz* *sfz* *mf* *p cresc.*

*fp* *sfz* *sfz* *p* *pp cresc.*

**G** **Muy sereno**  $\text{♩} = 40$  ( $\text{♩} = 120$ )

103

Cl. B $\flat$

Tuba

*mp* *muy dulce y expresivo*

*p* *muy dulce y expresivo*

109 (♩ = ♩) H

Cl. B $\flat$

Tuba

*pp*

*mf*

Ossia: 8va abajo

114

Cl. B $\flat$

Tuba

*mp*

*ppp*

*mp*

*ppp*

vibrato al final de esta nota

*p*

3

(*p*)

120 (♩ = ♩)

Cl. B $\flat$

Tuba

*p*

*sfz*

*mf*

*f*

*ff*

*sfz*

*sfz*

*mp*

*mf*

*f*

127

Cl. B $\flat$

Tuba

*f*

*sfz*

vibrato al final de esta nota

vibrato al final de esta nota

*subito p*

2+2+3

3

2+2+3

**I** Más animado ♩ = 55 (♩ = 83 y ♩ = 166)

Cl. B<sub>1</sub> *f* *sfz* *sfz* (♩ = ♩)

Tuba 132 *mf* *sfz* *sfz*

Cl. B<sub>1</sub> 136 *mf* *p* *cresc.*

Tuba 136 *mf* *p* *cresc.*

Cl. B<sub>1</sub> 139 *f* *cresc.* *ff* *subito mf* **J**

Tuba 139 *f* *cresc.* *ff* *subito mf*

Cl. B<sub>1</sub> 141 *sfz*

Tuba 141 *sfz*

Cl. B<sub>1</sub> 143 *demasiado staccato* (*mf*) *cresc.*

Tuba 143 *demasiado staccato* (*mf*) *cresc.*

145

Ci. B $\flat$

Tuba

*ff*

*ffp*

*ff*

*ffp*

148

Ci. B $\flat$

Tuba

*fff*

*sffz*

*p*

*fff*

*sffz*

(Duración aproximada: 6:45')

**6. *Con Calidez para Dos para Tuba y arpa* (2022) de Jeremy Ramírez Bejarano**

# CON CALIDEZ PARA DOS

Arpa y Tuba

**Jeremy Ramírez Bejarano**

Duración aproximada

4 minutos 30 segundos

**Heredia, Costa Rica**

2022

Score

## Calidez

♩ = 80 Dulce y expresivo

Jeremy Ramirez B.

Harp

*mp*

L.V. Simile

4

Hp.

*mf*

L.V. Simile

8

*rit.* *a piacere*

*f*

11

*a tempo* Cantabile

Tuba

*mf*

11

Hp.

L.V. Simile

Calidez

14

Tuba

Hp.

17

Tuba

Hp.

20

Tuba

Hp.

4

Calidez

23

Tuba

23

Hp.

26

Tuba

26

Hp.

*mp* *f*

29

Tuba

29

Hp.

*mf*

Calidez

32

Tuba

Hp.

35

Tuba

Hp.

38

Hp.





8

Calidez

59

Tuba

59

Hp.

62

Tuba

*f*

62

Hp.

*mf*

65

Tuba

65

Hp.

Calidez

68

Tuba

68

Hp.

mp

f

71

Tuba

71

Hp.

f

75

Tuba

75

Hp.

10

Calidez

81

Tuba

Hp.

86

Tuba

Hp.

91

*rit.*

Tuba

Hp.

Calidez

96

Tuba

*meno mosso*

96

Hp.

*mf*

L.V

Simile

102

Tuba

*rit.*

102

Hp.

*f*

**7. *Gandoca para tuba solista y máquina de ruido blanco analógica* (2024) de Susan Campos Fonseca**

# Gandoca

Sasam Campos Fonseca

As mais lentas possíveis

[MOD 1] Respiração contínua (injetor)

[MOD 2] Multifónias

As longas atitudes multifónicas... oscilando

gliss  
atraso-jáguar

cade somido vive por si' misun

20 de janeiro 2024

