LOS NOMBRES

SONATA COLOMBIANA PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO

MIGUEL ANGEL BECERRA ALFONSO

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2022

LOS NOMBRES

SONATA COLOMBIANA PARA SAXOFÓN ALTO Y PIANO

MIGUEL ANGEL BECERRA ALFONSO

Cód. 891215102

Trabajo de grado sometido como requisito parcial en los requerimientos para el grado de Maestro en Música

Asesora

Tatiana Perilla

Universidad de Cundinamarca

Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Ciencias Políticas

Programa de Música

Zipaquirá Cundinamarca

2022

Tabla de Contenido

Resumen **6**
Introducción **7**
Justificación **8**
Marco Referencial **10**
Bambuco, Vals y Pasillo 10
Bambuco 10
Vals 12
Pasillo 14
Estructuras Formales 17
La Sonata 17
Forma de Allegro de Sonata 17
Tema y variaciones 19
Rondó 20
Referentes artísticos. Fusión de géneros colombianos 22
Descripción de la Obra **24**
Primer movimiento – "La Ceguera" - Bambuco 25
Referentes de estilo 25
Armonía y forma 26
Desarrollo motívico 32
Segundo movimiento – "Las Piedras" - Vals 33
Referentes de estilo 33
Armonía y forma 34
Desarrollo motívico 37
Tercer movimiento "La Caverna" - Pasillo 38
Referentes de estilo 38
Armonía y forma 39
Desarrollo motívico 41
Descripción de la Circulación de la Obra **43**
Bibliografía **46**

Índice de Tablas

Tabla 1 *Forma Rondó. Estructura formal común* 21

Tabla 2. *Relación tonal de los tres movimientos de las obras* 25

Tabla 3. *Características de estilos* 25

Tabla 4. *Secciones tonales. Primer movimiento de la Sonata para piano Op.2 No 1 de Beethoven* 26

Tabla 5. *Secciones tonales. Primer movimiento de la Sonata Los nombres* 27

Tabla 6 *Texturas. Organización de las texturas del movimiento por secciones.* 30

Tabla 7 *Estructura tonal por secciones Rio Cali de Sebastián Solari* 39

Tabla 8 *Estructura tonal por secciones Tercer movimiento de la obra* 39

Tabla 9 *Estructura formal tercer movimiento* 41

Índice de Figuras

Todas las figuras y el score se presentan en concert pitch

Figura 1 *Principales patrones rítmicos utilizados por los instrumentos que interpretan el Bambuco* 12

Figura 2 *Esquema de tiempos fuertes y débiles en Vals* 13

Figura 3 *Principales patrones rítmicos utilizados por los instrumentos que interpretan el Pasillo* 16

Figura 4 *Estructura de la forma sonata Estructura de la forma sonata* 19

Figura 5 *Dominante secundaria compás 36* 28

Figura 6 *Dominante secundaria compás 142* 28

Figura 7 *Pedal en V grado de Sol menor sección A. Compás 19* 29

Figura 8 *Dominante alterada. Codetta. Compás 72* 29

Figura 9 *Dominante alterada. Coda. Compás 269* 29

Figura 10 *Textura polifónica. Sección B. Compás 52* 31

Figura 11 *Textura Monofónica. Sección del Desarrollo. Compás 186* 32

Figura 12 *Textura homofónica. Sección A. Compás 40* 32

Figura 13 *Gesto motívico. Compás 1* 33

Figura 14 *Gesto motívico en el desarrollo compas 140* 33

Figura 15 *Forma de la sección A. Tema segundo movimiento. Compas 1 al 16* 34

Figura 16 *Forma sección B. Tema segundo movimiento. Compas 17 al 32* 35

Figura 17 *Motivo original. Compás 1, 2 y 3* 36

Figura 18 *Motivo en la primera variación compas 36 y 37* 36

Figura 19 *Movimiento melódico en corcheas. Compás 21 al 23* 36

Figura 20 *Movimiento melódico en semicorcheas 1ra variación. Compás 56 al 58* 36

Figura 21 *Melodía compuesta con ejes en Si y Mi segunda variación. Compás 69 y 70* 37

Figura 22 *Melodía de la sección B. Segunda variación. Compás 84 y 85* 37

Figura 23 *Ejemplo Gesto motívico. Compás 1* 38

Figura 24 *Ejemplo Gesto motívico. Compás 5* 38

Figura 25 *Acordes con extensiones. Compás 3 y 4* 40

Figura 26 *Forma Sección A. Antecedente y Consecuente. Compás 1 al 16* 40

Figura 27 *Movimiento melódico cromático en la B* 41

Figura 28 *Ejemplo gesto motívico. Compás 1. Tercer movimiento* 42

Figura 29 *Ejemplo gesto motívico en la B* 42

Resumen

Este trabajo es un proyecto de creación musical que propone la composición de una obra conformada por tres movimientos para saxofón y piano, empleando ritmos de la música tradicional andina colombiana y estructuras formales de tradición académica. Para ello se realizó una descripción de los tres ritmos escogidos para cada uno de los tres movimientos y las estructuras formales trabajadas en la obra, en base a ello se realizó la composición y descripción de la obra, que además para el nombre de ella y sus movimientos hace homenaje a las obras literarias del escritor Portugués José Saramago. El resultado de esta experiencia deja como vestigio un repertorio para el estudio del Saxofón a través de la riqueza de la música colombiana y académica, el cual será circulado para el provecho de otros músicos.

Palabras Clave: Composición, Saxofón, Bambuco, Pasillo, Vals, Sonata.

Abstract

This document is a musical creation that proposes the composition for a Sonata of three movements for saxophone and piano, using rhythms of traditional Colombian Andean music and formal structures of academic tradition. For this, it was made a description of the three rhythms chosen for each of the three movements and the formal structures worked on in the creation; based on this, the composition and description of the piece was made. The name and movements pay homage to the literary works of the Portuguese writer José Saramago. The result of this experience leaves behind a repertoire for the study of the Saxophone through the richness of Colombian and academic music, which will be circulated for the benefit of other musicians.

Keywords: Composition, Saxophone, Bambuco, Pasillo, Waltz, Sonata.

Introducción

En el país ha existido una gran cantidad de compositores que se han inspirado en explorar músicas tradicionales colombianas para crear sus obras. Entre ellos podemos mencionar a los músicos bogotanos Juan Sebastián Monsalve y Antonio Arnedo, artistas de nuestra contemporaneidad que usan referentes de la música tradicional colombiana y la fusionan con jazz y músicas contemporáneas.

También podemos mencionar a los compositores y arreglistas Lucas Saboya o Jaime Jaramillo quienes trabajan de manera admirable por enriquecer el repertorio de instrumentos tradicionales como el Tiple o el Cuatro llanero y lo fusionan con diversos ensambles como Orquestas de Cuerdas Frotadas, Big Bands u Orquestas Sinfónicas, dando como resultado nuevas posibilidades sonoras con ritmos tradicionales de la música colombiana.

El presente trabajo propone la creación de una Sonata para saxofón alto y piano basada en la estructura formal de la Sonata e inspirada en géneros de la música tradicional colombiana.

Se espera que la creación de esta obra contribuya al fortalecimiento de repertorios para el saxofón alto relacionados con nuestra música colombiana.

Justificación

El presente trabajo de creación artística nace del deseo personal de componer una obra que tenga como base los ritmos de algunas de las músicas colombianas de la región andina, como lo son el bambuco, el vals y el pasillo, explorando recursos de contrapunto y de armonía aprendidas a lo largo de la formación académica en la Universidad.

El trabajo pretende enriquecer el repertorio académico del saxofón, de manera que sirva como herramienta a los estudiantes del programa de música. La obra exige diferentes habilidades técnicas e interpretativas de nivel intermedio tales como articulación sencilla de lengua por prolongados periodos de tiempo, cambios de registro en una sola frase, staccato de lengua, notas sostenidas por periodos largos de tiempo y dominio de sobre agudos; contribuyendo al desarrollo de la técnica, la flexibilidad, la afinación y la limpieza del sonido.

En el repertorio académico para saxofón existe una gran cantidad de adaptaciones y arreglos de canciones tradicionales, que han enriquecido el repertorio para el instrumento. Tenemos el caso de Ríete Gabriel[1] pasillo compuesto por el compositor pamplonés Oriol Rangel para ser interpretado por Gabriel Uribe saxofonista de su agrupación, o más recientemente el compositor Victoriano Valencia estreno su obra Alto Saxophone Concierto[2], escrita para formato de banda sinfónica y saxofón alto solista. Personalmente, en la experiencia de mi formación académica, no

[1] Enlace de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=H2hg-X52ogQ
[2] Enlace de YouTube:
1er movimiento: Boga https://www.youtube.com/watch?v=bOe2_CVnGAU
2do movimiento: Danza https://www.youtube.com/watch?v=gY8KyVkNz0A
3er movimiento: Aquelarre https://www.youtube.com/watch?v=XlEMBbMAsBg

tuve la oportunidad de ver obras de estudio que tuvieran como eje ritmo-melódico referencias de géneros tradicionales colombianos.

De esta manera nace esta obra, la cual está enfocada en enriquecer el programa de estudio del Saxofón en el programa de música de la Universidad de Cundinamarca, para así, brindar un acercamiento más formal a los géneros propuestos para cada uno de los movimientos que presenta esta obra: Bambuco, Vals y Pasillo.

Marco Referencial

La exposición del marco referencial se presenta a través de 3 aspectos. En primer lugar, se mencionan los géneros pertenecientes a la música tradicional colombiana que son tenidos en cuenta para la creación de la obra. En segundo lugar, se realiza una síntesis de lo que son cada una de las tres estructuras formales escogidas para cada movimiento de la obra, haciendo énfasis en la estructura de Sonata y de Allegro Sonata que sirve como referente para la creación de la Sonata Colombiana para Saxofón Alto y Piano. Finalmente se exponen trabajos que se tuvieron en cuenta como referencias artísticas.

Bambuco, Vals y Pasillo

Bambuco

El bambuco es considerado como uno de los géneros más importantes y representativos del país. Aragón Farkas en su libro Diccionario Folclórico Colombiano lo describe de la siguiente manera:

> Ritmo y tonada musical mestizo que se constituye en la más importante expresión musical y coreográfica de la Zona Andina. De origen no bien establecido, es probablemente el resultado de la amalgama de ritmos españoles, africanos e indígenas en una conjunción de ritmos terciarios (3/4) y binarios (6/8) que durante los siglos XVIII y XIX tuvo una importante dispersión por toda la nación a excepción de las regiones de los Llanos Orientales y la Amazonía. (Aragón Farkas, 2018, pág. 193)

Por su parte, la Etnomusicóloga antioqueña Ana Maria Ochoa mencioa acerca del bambuo:

> En términos generales, los rasgos más claramente identificados en el bambuco son los de su carácter polimétrico en el cual se superponen rítmicamente duraciones binarias y ternarias, se suceden articulaciones melódicas también binarias y ternarias, y se presentan con frecuencia sincopas producidas por retrasos melódicos al cambiar de armonía y compás. (Ochoa, 1997, pág. 37)

El bambuco ha sido interpretado en múltiples formatos instrumentales. Entre ellos se encentran los duetos vocales, estudiantinas y trío típico en formato de Guitarra, Tiple y Bandola. Este último resulta ser el formato más representativo y utilizado en el género.

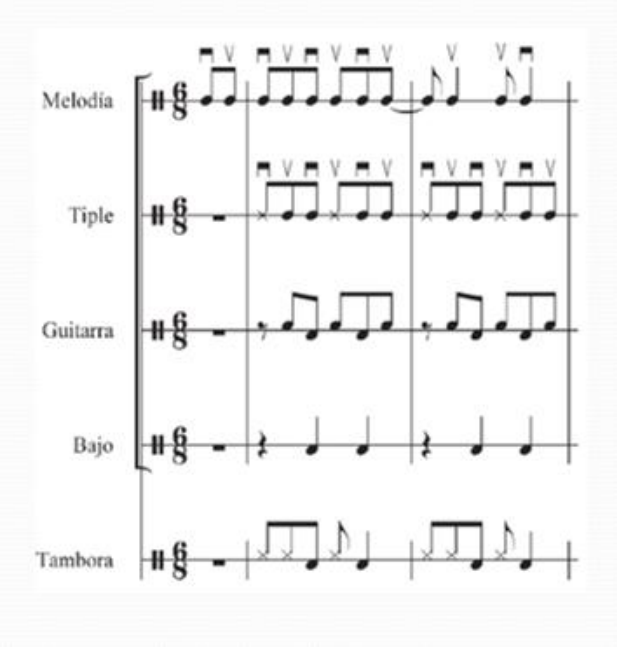
A lo largo de la historia han existido numerosos compositores colombianos que han dejado un gran legado en el repertorio de este género. Entre ellos podemos mencionar a León Cardona[3] y German Darío Pérez[4].

[3] Nació en Yolombó, Antioquia, el 10 de agosto de 1927. Como compositor de música andina su labor ha sido extensa. Su obra ha sido interpretada por los más destacados músicos nacionales. De sus 83 años, 60 han sido dedicados a la creación musical y esto se ve reflejado en sus valiosos aportes a la música andina. (Cultura, 2009)

[4] Su obra compositiva ha sido ampliamente galardonada, alcanzando a la fecha 24 premios en composición en los más importantes certámenes del género. Es uno de los iniciadores de la principal renovación de la música colombiana de la región andina en los últimos 30 años. Sus composiciones son interpretadas permanentemente por solistas y ensambles en Colombia y en el exterior, algunas en escenarios tan prestigiosos como el Carnegie Hall de New York y el Southbank Centre de Londres. Recientemente la Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB) le comisionó la realización del arreglo de su obra “Ancestro”, escogida junto con obras de otros reconocidos compositores, para el disco de celebración de los 50 años de la orquesta. Su obra lo ha convertido en un referente ineludible en la historia musical de Colombia. (Pérez, s.f.)

La característica rítmica del bambuco se define a continuación:

Figura 1. *Principales patrones rítmicos utilizados por los instrumentos que interpretan el Bambuco*[5]



Vals

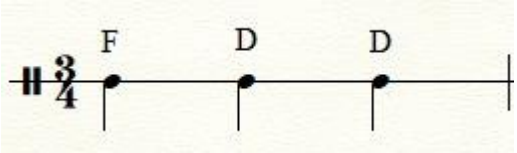
El vals es un baile o ritmo de origen europeo, que llego a América gracias los procesos de conquista y colonia que se dieron en el continente desde su descubrimiento en el siglo XV hasta los primeros procesos de independencia. A comienzos del siglo XIX, ya el vals era una danza preferida en Santafé de Bogotá, Tunja, Popayán y otra cuidades colombianas, sobre todo por las elites burguesas de la época.

[5] Nota: Imagen tomada de la cartilla "Viva quien Toca" del ministerio de cultura. Pg. 27 https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Viva%20Quien%20Toca/Viva%20Quien%20Toca-Web.pdf

> En Colombia durante la segunda mitad del siglo XIX, el vals entró a formar parte del repertorio de música nacional, como consecuencia de un nacionalismo modernizador de tendencia cosmopolita y filiación francesa, impulsado por el Gobierno liberal, reformista y simpatizante de la administración descentralizada, de las reformas en el sistema educativo y de enseñanza, de la libertad religiosa y de la separación entre Iglesia y estado. (Rodriguez Melo, 2012, pág. 8)

En su origen tenía un movimiento lento, aunque, ahora se ha convertido en una danza de ritmo vivo y rápido. Su característica más significativa es que sus compases son de ¾.

Figura 2. *Esquema de tiempos fuertes y débiles en Vals*



Nota. En el compás del vals, el primer tiempo siempre es considerado como el tiempo fuerte F y los otros dos son débiles D.

Uno de los autores más reconocidos de este género fue el en compositor austriaco Johann Strauss, quien es una de las figuras más reconocidas de este género con su obra *"El Danubio Azul",* como lo describe Rodríguez Melo en su artículo:

> En Europa la maduración del género y el apogeo de la danza llegó con los grandes compositores vieneses del siglo XIX, especialmente con Johann Strauss (1825-1899), quien desde 1830 dominó la vida de musical vienesa y la de ciudades como París, Berlín, Londres, Moscú y otras de Estados Unidos que visitó, donde sus obras ya eran muy conocidas. (Rodriguez Melo, 2012, pág. 4)

Gracias a los procesos de colonia que se dieron en América, el vals llego a muchos países del continente y en su gran mayoría, se dieron interpretaciones de este, y se constituyeron como parte de su folclor, como es el caso del Vals Tango, el Vals Chilote (chileno), el Vals Ecuatoriano, el Vals Venezolano, etc.

En el caso del vals en Colombia, se evidencia históricamente que tuvo una evolución hacia el pasillo, de lo cual se detallará con más claridad cuando se hable del pasillo más adelante, sin embargo cabe resaltar que muchos compositores colombianos conservaron este ritmo y crearon obras basadas en este género, como es el caso de Guillermo Quevedo Zornoza, Luis A. Calvo, Emilio Murillo, Álvaro Romero y Gentil Montaña.

Pasillo

En el libro Diccionario Folklórico Colombiano (Aragón Farkas, 2018), el autor describe el pasillo como se cita a continuación:

> Ritmo en compás de 3/4 originado en la forma criolla, acelerada y hasta vertiginosa de bailar el walts, vals o valse, danza europea de pareja "cogida" muy de moda en el continente americano a comienzos del siglo XIX. La celeridad del pasillo, nombre que se le dio precisamente para indicar su planimetría a base de pasos menudos, puso en prueba a los más diestros bailarines, y se convirtió en una verdadera prueba de resistencia. En su evolución, el pasillo se hizo más lento y surgieron las formas del pasillo cantado o vocal y el pasillo estructurado o instrumental que, al igual que con el bambuco tuvieron, respectivamente, sus mejores intérpretes en las voces solistas de los trovadores y los duetos andinos tradicionales y en los tríos instrumentales y las estudiantinas o liras. (pág. 1176)

Como ya se mencionó anteriormente, el pasillo es una interpretación autóctona del vals europeo, a mediados del siglo XIX, en algunos programas de baile, lo llamaban el "Vals del País", como lo describe (Rodriguez Melo, 2012):

Un programa convencional de baile de mediados del siglo XIX incluía 3 etapas: La primera estaba dedicada al vals. En su desarrollo se bailaban valses, capuchinadas, valencianas y **valses del país**. La segunda parte correspondía a la contra danza figurada. Un intermedio de charlas y bebidas antecedida a la tercera parte dedicada a las polkas, que se bailaban por lo alto, por lo bajo, de perfil, de escorzo y de perspectiva. (pág. 13)

Según Rodríguez, el título "Vals del País" se refiere sencillamente a lo que después conoceríamos como ¨Pasillo".

Igualmente, a mediados del siglo XIX ya se registran los primeros pasillos publicados en los periódicos de la época:

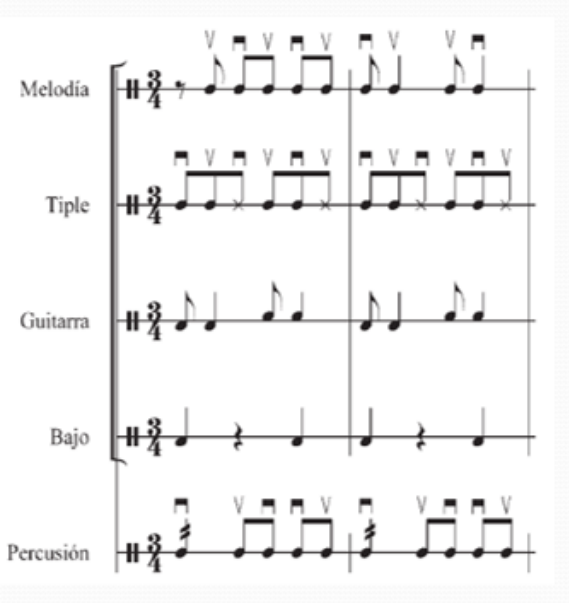
> El pasillo cobró vigencia en diversos ámbitos sociales. Floreció en el repertorio de la música de salón al lado de valses, mazurcas, polcas y otras piezas de origen europeo. Desde la década de 1860 aparece en partitura para piano tanto en publicaciones de diverso tipo como en documentos manuscritos, como lo ilustran el valse-pasillo *"Mi despedida"* de Daniel Figueroa Pedreros (?-1887), editado en el periódico *la música* en 1886, y el pasillo *"El hogar"* de Abigail Silva Certuche (1847-1899), editado en las páginas del periódico literario *el hogar* en 1868. (Cortés Polanía, 2004, pág. 119)

El pasillo es uno de los géneros más representativos del país, más específicamente de la región andina colombiana, lo podemos encontrar en dos estilos diferentes, el primero es el pasillo fiestero, de carácter instrumental, que es bastante conocido gracias a las interpretaciones que

hacen las bandas de pueblo y las versiones para instrumentos solistas como Flauta, Piano, Clarinete, etc. El segundo es el pasillo lento, cuya interpretación es más vocal, aunque también se interpreta de manera instrumental.

Entre los formatos más usados para la interpretación de este género se encuentran los duetos vocales, tríos de cuerdas, estudiantinas, bandas fiesteras y bandas sinfónicas, y musicalmente cabe resaltar las principales funciones rítmicas que caracterizan este género:

Figura 3 *Principales patrones rítmicos utilizados por los instrumentos que interpretan el Pasillo*[6]



[6] Nota: Imagen tomada de la cartilla "Viva quien Toca" del ministerio de cultura. Pág 26 https://www.mincultura.gov.co/proyectoeditorial/Documentos%20Publicaciones/Viva%20Quien%20Toca/Viva%20Quien%20Toca-Web.pdf

Estructuras Formales

La Sonata:

> El término SONATA implica un ciclo de dos o más movimientos de distinto carácter. La gran mayoría de las sonatas, cuartetos, sinfonías y conciertos desde los tiempos de Haydn, utilizan este principio estructural. El contraste de tonalidad, tempo, compás, forma y carácter expresivo distinguen los diversos movimientos. La unidad viene a por las relaciones tonales (los movimientos primero y último utilizan la misma tónica, y los movimientos intermedios están relacionados con ella) y las relaciones motívicas, que pueden ser claramente evidentes o estar encubiertas con extremada sutileza. (Schoenberg, 2000 pág. 241)

La Sonata como estructura macro formal tuvo una constante transformación desde el periodo barroco hasta el periodo clásico, definiendo este último, el nombre Sonata para obras escritas para instrumentos solistas o dúos.

Resulta importante mencionar la diferencia entre lo que llamamos desde la estructura macro formal “Sonata” que lleva el nombre de la obra, y el movimiento de “Forma Sonata o Allegro Sonata”.

Forma de Allegro de Sonata:

Al hablar de forma de Allegro de Sonata nos referimos a la estructura formal establecida como paradigma estético composicional de la música occidental, consolidado por Haydn, Mozart y Beethoven y desarrollado ampliamente más adelante, en los siglos XVIII Y XIX.

La forma sonata está basada en la organización armónica y temática que se presenta en la EXPOSICIÓN. Este material es elaborado y contrastado en el DESARROLLO para más adelante ser resuelto en una RE-EXPOSICIÓN.

A lo largo de la historia, la forma sonata ha sido tratada de diversas maneras. En el periodo barroco el término sonata se utilizó con cierta libertad para describir obras pequeñas de carácter instrumental, a diferencia de la cantata, que se usó para describir obras que incluyeran voces. Sin embargo, la sonata barroca no está definida por una forma o una estructura específica.

La definición de forma sonata fue elaborada en el siglo XVIII por teóricos que pretendieron plantear un modelo compositivo basado en la estructura (A-B-A').

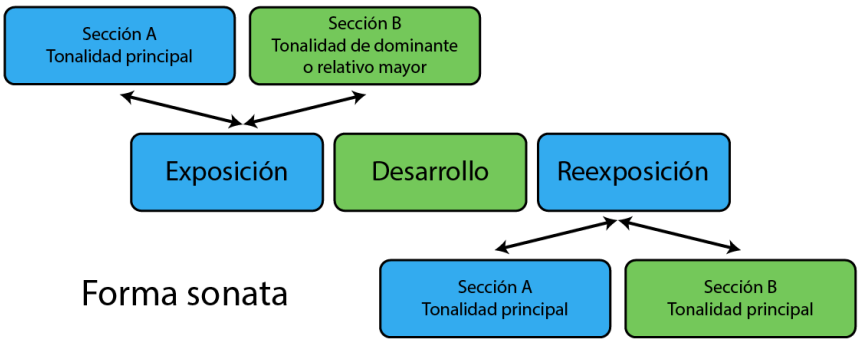
Estructuralmente, la forma sonata tiene sus antecedentes en las formas binarias y ternarias barrocas. De la forma de canción binaria se pueden resaltar aspectos presentes en sonata:

- Doble barra central, normalmente con repetición.
- Diferenciación temática. Presencia de dos temas contrastantes.

Por otra parte, de la forma ternaria tomó elementos tales como:

- La idea de recapitulación (re-exposición) total.
- La presencia de una sección media contrastante.
- Una mayor especialización temática.
- Modulación a la dominante en la primera sección.

Figura 4 *Estructura de la forma sonata Estructura de la forma sonata*[7]



El teórico musical Clemens Kühn, autor del Tratado de la forma musical, define la forma sonata de la siguiente manera: "Dos ideas se infiltran mutuamente en la forma de movimiento de sonata: las secciones formales resultan unas de otras en un acontecer dirigido hacia un objetivo y se relacionan entre sí según un equilibrio de apoyos mutuos" (Kühn - 1994. Pg 165).

Tema y variaciones:

Es una forma musical donde se presenta un tema, y después se re-expone este varias veces, haciendo variaciones ya sea melódicas, rítmicas, armónicas, contrapuntísticas, tímbricas, de orquestación, o de cualquier otra índole.

> La palabra variación significa transformación, modificación. Aplicado a la música consiste en un tema dado, generalmente breve y de línea clara y sobria y en tiempo lento o moderado, que posteriormente será expuesto modificando cada uno de los parámetros (ritmo, armonía y contrapunto, timbre, etc.) sin que por ello desaparezcan sus características esenciales. (Pedro, 1993 pág. 57)

[7] Nota. Imagen tomada de https://www.teoria.com/es/aprendizaje/formas/sonata/index.php. Consulta realizada el 2022/04/20.

Según Larriona:

> Las variaciones -una forma musical que cuenta con una tradición que se remonta al menos hasta las diferencias y disminuciones del Renacimiento- gozaron de un consolidado estatus en el periodo que denominamos Clasicismo. Construidas en ocasiones como obras independientes, especialmente, cuando se basaban en temas conocidos, procedentes de la ópera o de la música popular, se integraron también dentro de los grandes géneros clásicos como la sonata, la música de cámara o la sinfonía, generalmente en forma de movimiento lento. (Larrinoa, 2015)

Entre las obras de la literatura musical escritas con esta forma vale la pena mencionar algunas de las más famosas y representativas como: *Las Variaciones Goldberg* del compositor Johann Sebastian Bach, *las Doce Variaciones Sobre "Ah Vous Dirai-Je, Maman"* del compositor W.A. Mozart y las *Variaciones Diabelli* del compositor Alemán L.V. Beethoven.

En el repertorio de estudio del saxofón vale la pena mencionar la obra *Fantasía para Saxofón Alto y Piano* del compositor francés Jules Demersseman que cuenta con dos variaciones sobre un tema, y la obra *Introducción y Variaciones sobre "El Carnaval de Venecia" para saxofón alto y pian*o del mismo autor.

Rondó:

El rondó es una forma musical que se caracteriza por la repetición de un tema central alternado con temas secundarios contrastantes.

“Un rondó es un movimiento generalmente de tiempo vivo y de carácter alegre, que presenta de entrada un tema o frase que va a reaparecer, tal cual, al final del fragmento y otras veces a lo largo de él” (Busto, 2012).

Según el musicólogo español José Luis García del Busto, uno de los orígenes de esta forma se remonta a la poesía de principios del renacimiento:

> El término rondó deriva del francés rondeau y posee connotaciones tanto musicales cuanto poéticas que nos remiten, por un lado, a pasados remotos y, por otro, a repertorios que a menudo tienden lazos entre la cultura popular, la de salón dieciochesco y la del concierto culto para la burguesía ilustrada del XIX. El modelo francés, «universalizado» (queremos decir extendido por toda Europa) a partir del XVII, está documentado desde viejos maestros del temprano renacimiento como Charles d’Orleans, de quien los libros citan un modelo de rondel que se abre con dos versos que se repiten en el centro del poema y reaparecen al final, según un esquema a-b-a-c-a, en el que «a» representa obviamente a los dos mencionados versos recurrentes. (Busto, 2012)

Fue en el barroco francés donde los músicos comenzaron a trabajar sobre esta forma, y ya en el clasicismo compositores como Haydn, Mozart y Beethoven lo introdujeron a sus obras comúnmente como último movimiento.

Aunque esta estructura puede variar y combinarse de muchas formas, la más común es la siguiente:

Tabla 1 *Forma Rondó. Estructura formal común*

A	B	A	C	A

Referentes artísticos. Fusión de géneros colombianos

- Obra: Concierto para Tiple y Orquesta: Lucas Saboya[8]

Es una obra escrita por el tiplista colombiano Lucas Saboya y estrenada el 12 de mayo, interpretada por el mismo compositor y la Orquesta Filarmónica Juvenil de Cámara de la Filarmónica Bogotá. Consta de tres movimientos y es un referente importante, pues mezcla la sonoridad del tiple un instrumento tradicional, con una orquesta de cuerdas formato de la tradición europea, además, utiliza en su primer y segundo movimiento el bambuco y el pasillo.

- Obra: *Suite Colombiana #2*. Compositor: Gentil Montaña.[9]

Es una de las obras más representativas del Compositor colombiano, está compuesta por 4 movimientos y cada uno de estos movimientos está en ritmo de géneros tradicionales colombianos. Es un gran referente, pues el compositor logró llevar los géneros tradicionales colombianos a un ámbito académico, ya que esta suite está escrita para guitarra solista y ha sido interpretada en los concursos más importantes de guitarra clásica del mundo.

- Obra: *Porro Pal Chamo*. Compositor: Cesar Medina.[10]

Es un tema compuesto por el saxofonista colombiano Cesar Medina para el segundo álbum de estudio de la agrupación Zaperoco, Edificio Colombia del año 2010. Se trata de un tema que presenta una fusión entre el porro y el Jazz. Es un gran referente pues una de las finalidades de la obra es encontrar nuevas posibilidades sonoras.

---

[8] Enlace de YouTube:
1er Movimiento: A la antigua https://www.youtube.com/watch?v=FRJJeHv2oWI
2do movimiento: Pasillo lento https://www.youtube.com/watch?v=fK1N7QVVqvE
3er movimiento: Ciclo impar https://www.youtube.com/watch?v=H9zW7B7T8sw
[9] Enlace de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=Zq_BMKBpQNc
[10] Enlace de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=KtNHhMNbxDI

- Obra: *Camaleón*. Compositor: Lucas Saboya[11]

Se trata de un tema compuesto en el año 2006 por el Compositor Colombiano Lucas Saboya, incluido en el disco Camaleonte de la agrupación *Trio Palos y Cuerdas*. Resulta un referente importante ya que allí el compositor hace uso de géneros tradicionales colombianos, específicamente del pasillo, fusionándolo con Jazz. La obra está escrita para el formato de trio de cuerdas con saxofón soprano, y cuenta con la participación del Saxofonista Colombiano Antonio Arnedo una figura muy importante en la historia del Jazz Colombiano. Este tema es escogido como referente, gracias a la exploración que presenta el autor en cuanto a ritmo y forma, de los pasillos tradicionales, en lo personal, me llama la atención la sección de improvisación nada usual en las interpretaciones tradicionales y las métricas irregulares que usa.

[11] Enlace de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=R68ps4Dvh0s

Descripción de la Obra

La selección del formato instrumental del presente trabajo se decide a partir de la experiencia del compositor. Se elige el saxofón alto como instrumento principal pues es el instrumento de estudio de su formación académica en la Universidad de Cundinamarca, y el piano se emplea debido a que el formato en dúo saxofón y piano fue ampliamente trabajado durante el proceso formativo en la universidad.

El nombre de la obra y de sus movimientos, se presenta como un homenaje a un escritor que ha marcado mi carrera artística, se trata del escritor portugués José Saramago (1922-2010). Inspirado en su carrera, el título de la obra aquí presentada es: *Los nombres,* con relación al título de su libro *Todos los nombres.*

Así mismo, cada uno de los movimientos lleva también un nombre en honor a los libros del escritor portugués de la siguiente manera:

- Primer movimiento, se basa en el título del libro *El ensayo sobre la ceguera*.
- Segundo movimiento, se basa en el título del libro *La balsa de piedra.*
- Tercer movimiento, se basa en el título del libro *La caverna.*

La estructura formal de la obra está basada en la Sonata. Consta de 3 movimientos: rápido – lento – rápido. El desarrollo tonal y los nombres de cada movimiento se presentan de la siguiente manera:

Tabla 2. *Relación tonal de los tres movimientos de las obras*

Primer Movimiento	Segundo Movimiento	Tercer Movimiento
"La Ceguera" - Bambuco Mi menor (Sol menor real)	"Las Piedras" - Vals Mi mayor (Sol mayor real)	"La Caverna" - Pasillo Mi menor (Sol menor real)

Como eje temático y motívico, se eligió un gesto melódico ascendente, el cual se desarrolla y expone a lo largo de la obra, este gesto se puede describir como un ascenso melódico por grado conjunto, saltos de tercera o salto directo a un intervalo de sexta, ya sea menor o mayor.

Primer movimiento – "La Ceguera" - Bambuco

Referentes de estilo

Como referentes de estilo se toman dos grandes pilares:

Tabla 3 *Características de estilos*

Elemento	**Referente apropiado**
La estructura formal. Forma Allegro Sonata	Se tiene en cuenta la forma y las relaciones entre tonalidades (modulaciones, regiones tonales), empleadas por Beethoven en el primer movimiento de la Sonata No 1 para Piano Op.2.

Género musical y elementos rítmicos característicos	Bambuco fiestero en 6/8 de la región andina colombiana como Bambuquisimo y Gloria Beatriz del maestro León Cardona[12].

Para definir la estructura formal se hizo un análisis del primer movimiento de la *Sonata para piano No 1 Op. 2* de Beethoven. Se realizó un mapa tonal por secciones, y se tomó esto como plantilla para las secciones del primer movimiento de la obra a componer.

Armonía y forma

De acuerdo con lo anterior, tanto la forma como el desarrollo armónico del primer movimiento de la obra, titulado La ceguera, se relacionan directamente con la obra de Beethoven de la siguiente manera:

Tabla 4. *Secciones tonales. Primer movimiento de la Sonata para piano Op.2 No 1 de Beethoven*

Sección	Tonalidad
A	Fa menor, termina en Semicadencia.
B	Tema nuevo en la relativa mayor es decir La Bemol
Codetta	Sobre la dominante de La Bemol (Mi Bemol) y finaliza Cadencia Autentica Perfecta.
Desarrollo	Inicia en La bemol mayor, retoma motivo de la B sobre la dominante, hace secuencias y transita hacia Do7 preparando reexposición.
Reexposición (A´)	Fa menor Termina en Semicadencia.
B´	Transporta la B original a Tonalidad Central es decir Fa menor.

[12] Estas dos obras se toman como referencia ya que son bambucos cuya escritura está en 6/8 y melódicamente son una gran guía auditiva para el desarrollo melódico del primer movimiento de la Sonata Los Nombres.

Coda	Fa menor y finaliza en Cadencia Autentica Perfecta.

Tabla 5. *Secciones tonales. Primer movimiento de la Sonata Los nombres*

Sección	Tonalidad
Intro	Introducción del piano rubateando la frase principal de A y terminando en semicadencia.
A	Sol menor, termina en Semicadencia.
B	Tema nuevo sobre la relativa mayor en decir Si bemol mayor.
Codetta	Sobre la dominante alterada de Si bemol mayor y finaliza en Cadencia Autentica Perfecta.
Desarrollo	Inicia en Si bemol mayor, retoma motivo de la B, hace una secuencia con este motivo, una sección pequeña sobre Fa mayor y finalmente transita hacia Re7 para dar paso a una cadenza de Saxofón sobre la dominante de la tonalidad principal Re7.
Reexposición (A´)	Sol menor Termina en Semicadencia.
B´	Transporta la B original a Tonalidad Central es decir Sol menor.
Coda	Sobre dominante alterada de Sol menor y Cadencia Autentica Perfecta en Sol menor.

En el primer movimiento de la Sonata Los nombres, en Sol menor, prevalece la presencia grados estables de la tonalidad como i, iv, VI y V (al igual que en la mencionada obra de Beethoven). La presencia de Dominantes secundarias es recurrente. A continuación se presentan algunos ejemplos:

Figura 5 *Dominante secundaria compás 36.*

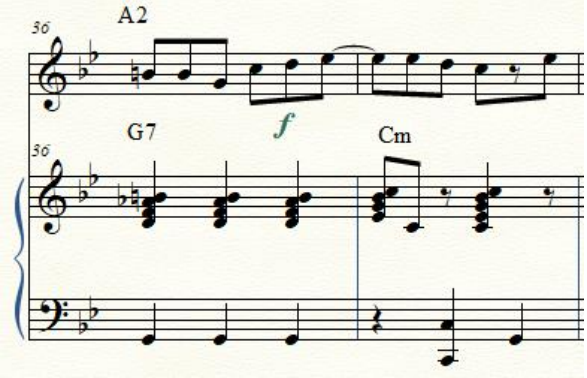
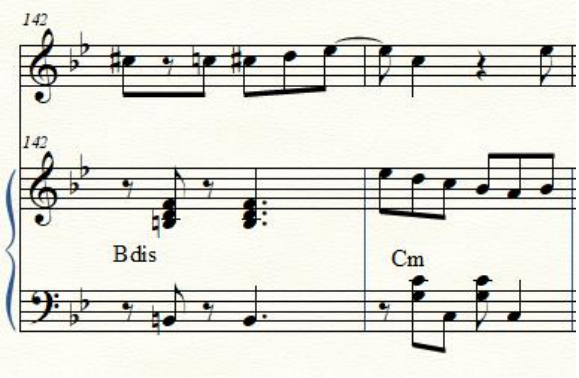


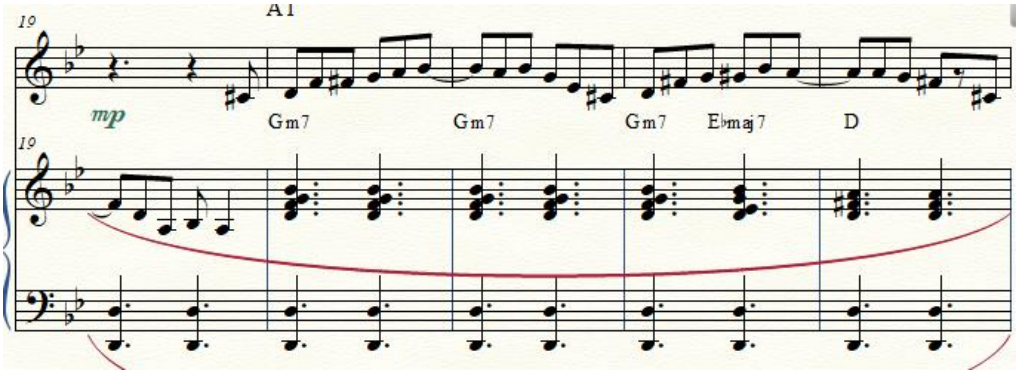
Figura 6 *Dominante secundaria compás 142*



También, como aspectos armónicos a resaltar, se puede mencionar la presencia de los pedales utilizados a lo largo del movimiento. Estos pedales generan tensión debido a las disonancias que pueden producirse, a su vez, produce efecto de ostinato en el piano.

En el siguiente ejemplo veremos un fragmento de la sección A, donde se mantiene un pedal en el V grado aunque la mano izquierda hace la progresión armónica definida para esa sección:

Figura 7 *Pedal en V grado de Sol menor sección A. Compás 19*



En los siguientes ejemplos veremos la utilización del pedal, pero esta vez sobre el acorde dominante correspondiente a cada sección:

Figura 8 *Dominante alterada. Codetta. Compás 72*

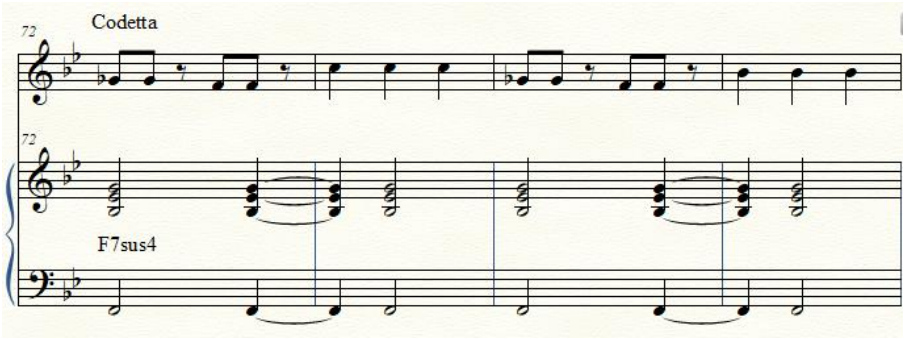
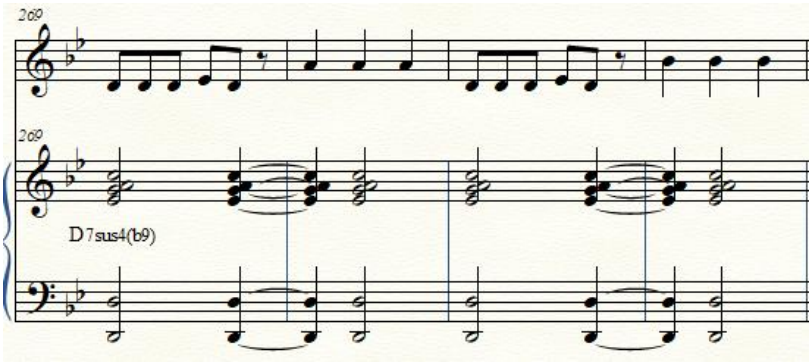


Figura 9 *Dominante alterada. Coda. Compás 269*



En cuanto a la textura, se utilizan secciones que varían entre monofonía, homofonía y polifonía. La relación de texturas se expone a continuación:

Tabla 6 *Texturas. Organización de las texturas del movimiento por secciones.*

Sección	Textura
Introducción	Homofónica. Piano solo. Compas 1 al 19.
A	Homofónica. Melodía en saxofón acompañamiento armónico del piano. Compás 20 al 51.
B1	Polifónica, entre el saxofón y el piano. Compás 52 al 63.
B2	Homofónica, entre el saxofón y el piano. Compás 64 al 71.
Codetta	Homofónica entre el saxofón y el piano. Compás 72 al 79.
Desarrollo	Polifónica entre el saxofón y el piano. Compás 140 al 151 Polifónica entre las voces del piano. Compás 152 al 159 Polifónica entre el saxofón y el piano. Compás 160 al 167. Polifónica, contrapunto a dos voces entre el saxofón y el piano. Compás 168 al 175. -Monofónica saxofón solo. Compás 179 al 207.

A	Homofónica, melodía en saxofón acompañamiento armónico del piano. Compás 217 al 248.
B´	Polifónica, entre el saxofón y el piano. Compás 249 al 260 Homofónica, entre el saxofón y el piano. Compás 261al 268.
Coda	Homofónica entre el saxofón y el piano. Compás 269 al 286.

A continuación, veremos algunos ejemplos de secciones donde se utilizaron las texturas mencionadas anteriormente:

Figura 10 *Textura polifónica. Sección B. Compás 52*

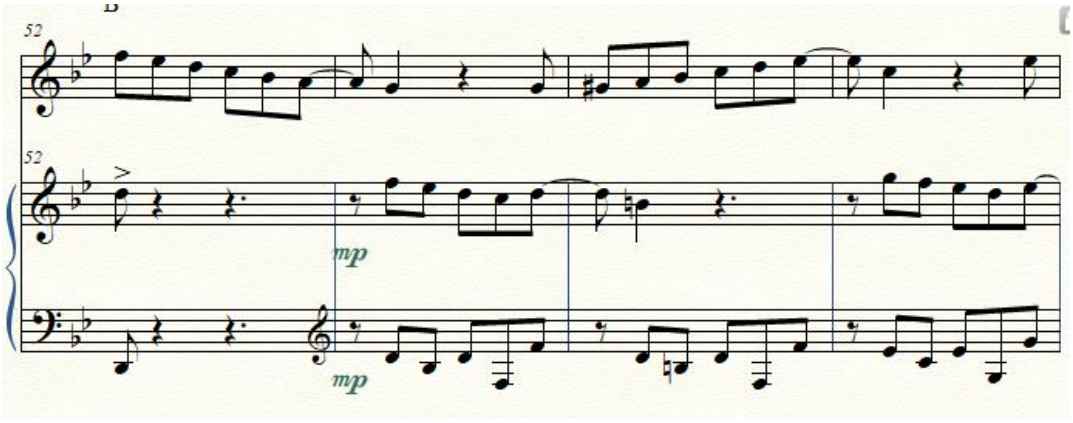


Figura 11 *Textura Monofónica. Sección del Desarrollo. Compás 186*

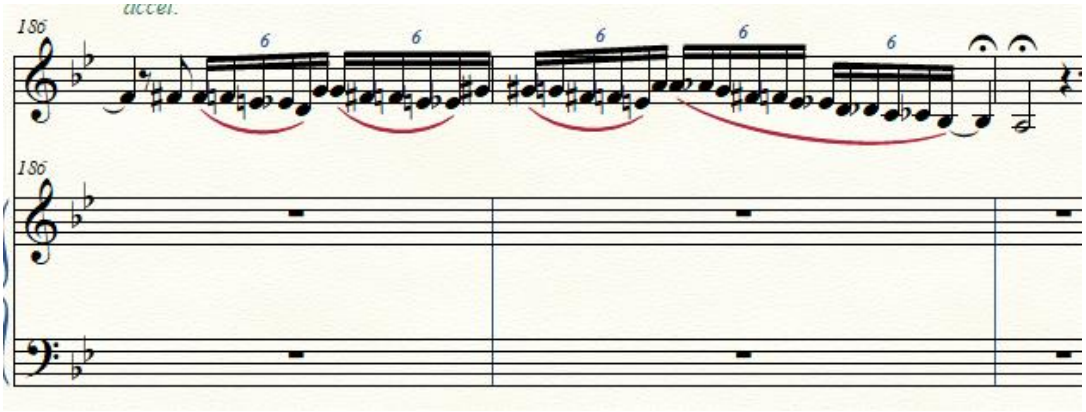
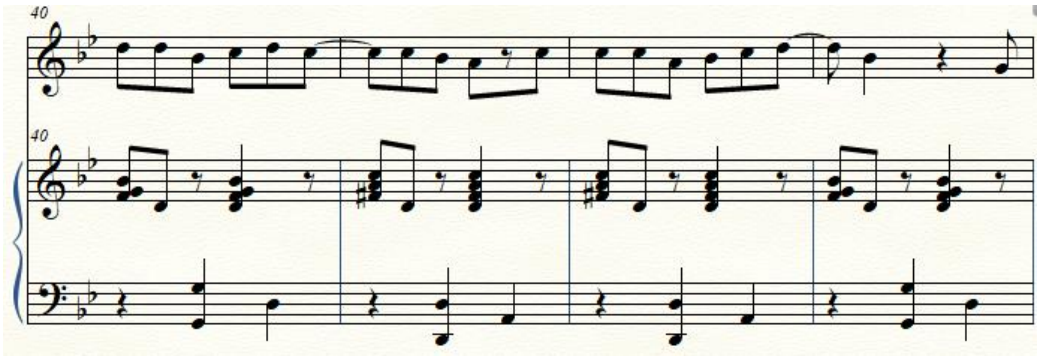


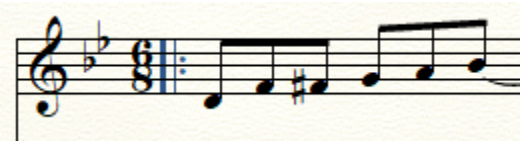
Figura 12 *Textura homofónica. Sección A. Compás 40*



Desarrollo motívico:

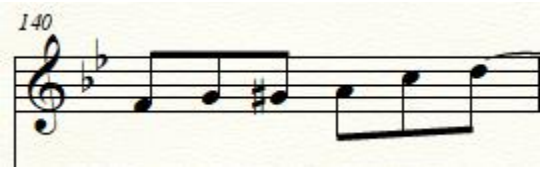
En el primer movimiento de la sonata, se utiliza como elemento motívico, el gesto melódico de carácter ascendente a intervalo de sexta, a través de grados conjuntos y saltos de tercera, como vemos a continuación:

Figura 13 *Gesto motívico. Compás 1*.



Dicho motivo se reitera durante el desarrollo del movimiento. A continuación vemos un ejemplo del compás 140, donde se expone en Sol mayor, esta vez haciendo el ascenso a intervalo de sexta mayor.

Figura 14 *Gesto motívico en el desarrollo compas 140*



Segundo movimiento – "Las Piedras" - Vals

Referentes de estilo:

Se tomaron como referentes de estilo dos grandes pilares, el primero fue la escucha de varios valses compuestos por compositores colombianos entre los que se encuentran el *Vals No 1* del compositor Gentil Montaña y las obras *He Soñado Contigo* y *Ocaso* del compositor zipaquireño Guillermo Quevedo Zornoza. Como estructura formal se escogió el Tema y Variaciones, teniendo como referentes principales el primer movimiento la *Sonata No. 12 Op. 26* del compositor alemán L.V. Beethoven y *El carnaval de Venecia*, versión escrita para Saxofón por Jules Demersseman.

Armonía y forma

El tema central tiene una duración de 32 compases y se divide en dos secciones A y B. La primera sección consta de un periodo compuesto y la sección B de 2 frases que se repiten pero cambiando la cadencia. Es un tema sencillo, con esto se busca un buen desarrollo en las variaciones.

Figura 15 *Forma de la sección A. Tema segundo movimiento. Compas 1 al 16*

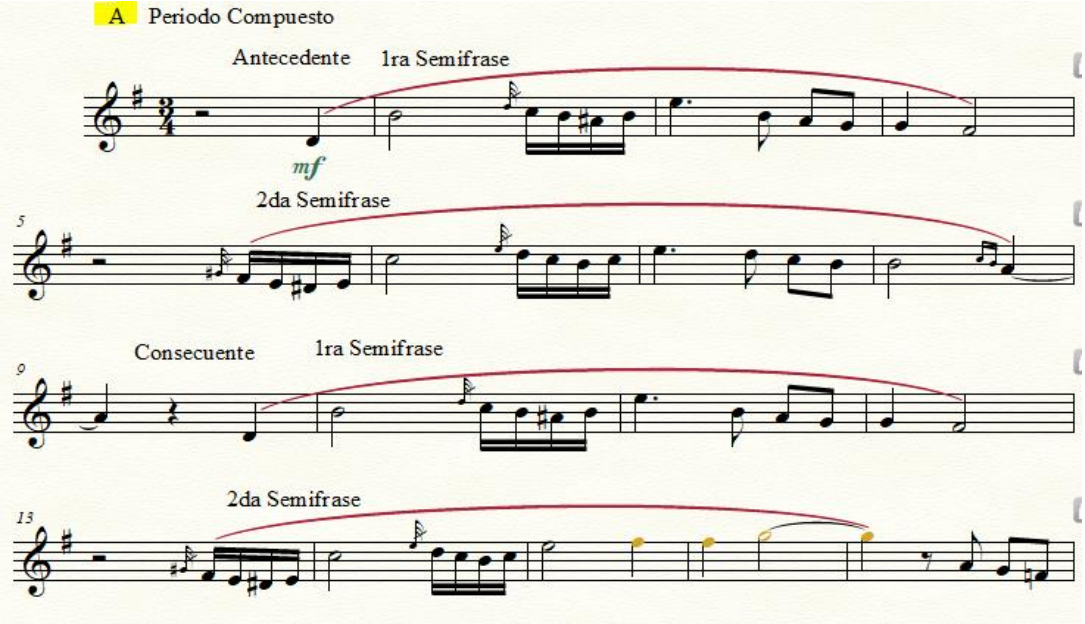
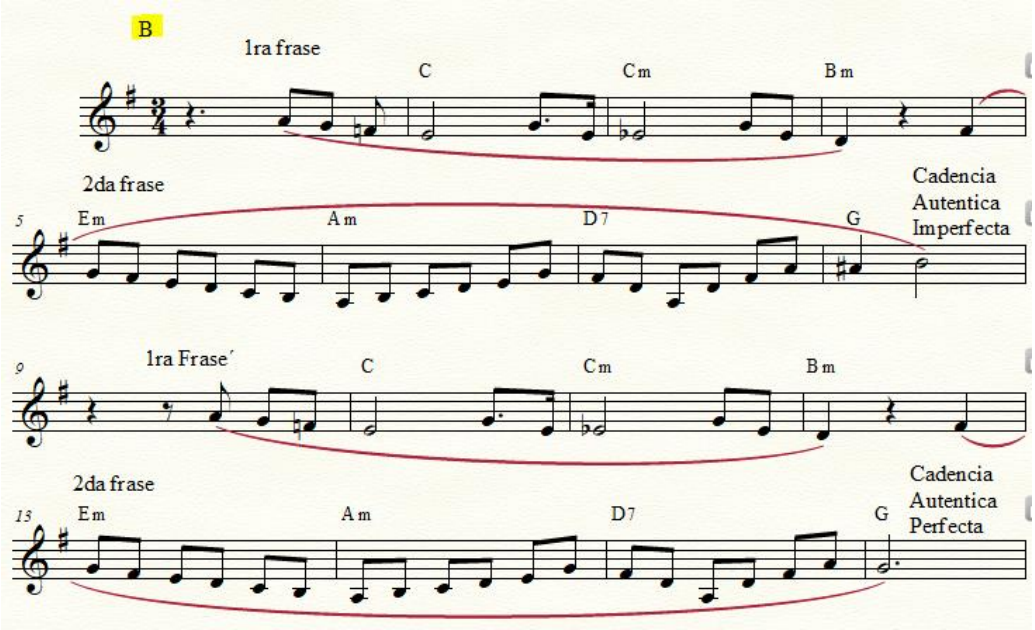


Figura 16 *Forma sección B. Tema segundo movimiento. Compas 17 al 32.*



El acompañamiento del piano no resulta protagónico en materia de ritmo y figuración, esto con el fin de dar toda la atención al saxofón y las variaciones melódicas que se presentan en el movimiento.

La primera variación, compás 37 al 67, busca hacer aumentaciones, crear masa sonora añadiendo más notas y con esto, generando más movimiento. Se realizó una reducción del tema, buscando los ejes melódicos, con el fin de crear el desarrollo de figuración a partir de las notas estructurales. En la sección A se desarrollan elementos rítmicos, respetando las notas estructurales de la melodía, como es el caso de los dos primeros compases, en los cuales las notas estructurales son Si y Mi.

Figura 17 *Motivo original. Compás 1, 2 y 3.*

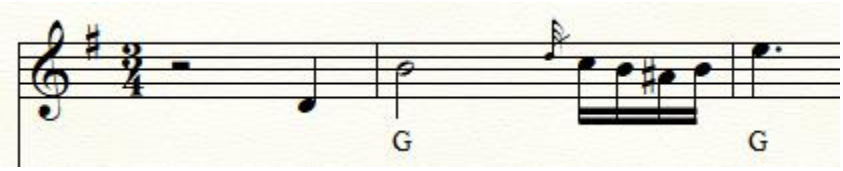
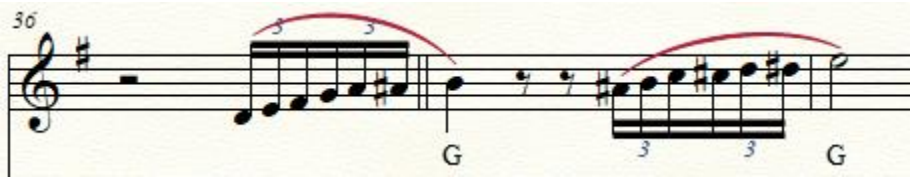


Figura 18 *Motivo en la primera variación compas 36 y 37*



La parte B el tema principal tiene la característica de un movimiento de corcheas dando lugar a aumentar el número de notas y obtener ritmo en semicorcheas.

Figura 19 *Movimiento melódico en corcheas. Compás 21 al 23*

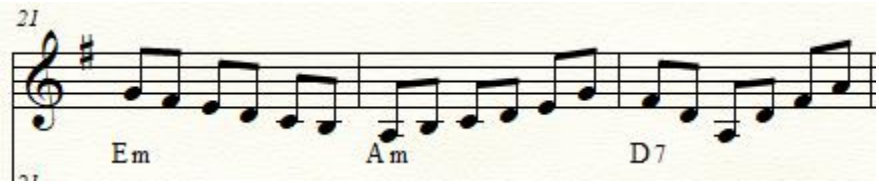
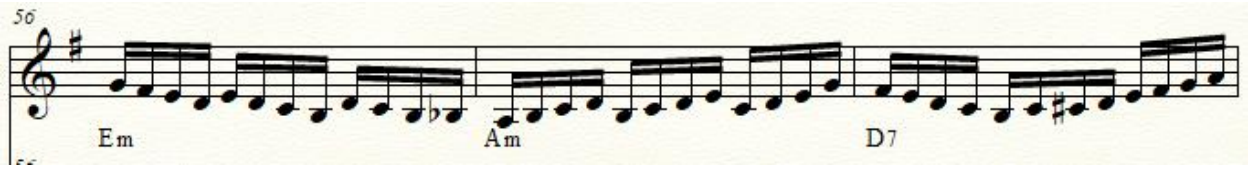


Figura 20 *Movimiento melódico en semicorcheas 1ra variación. Compás 56 al 58*



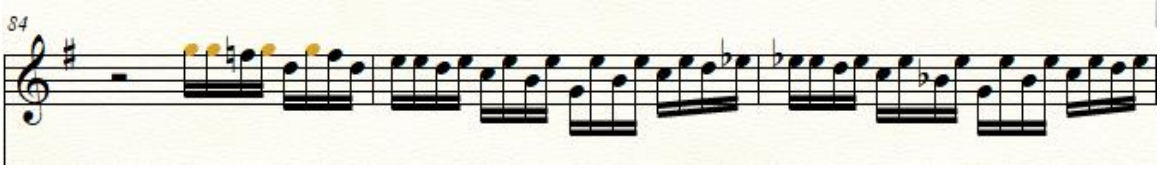
En la segunda variación, compás 69 al 99, se busca principalmente explorar una textura melódica nueva y ademas agregar más movimiento. Adicional a esto, se explora un cambio de

métrica para dar un contraste mayor. Se mantienen como ejes melódicos las alturas Si y Mi, a partir de las cuales de desarrollan dos planos melódicos.

Figura 21 *Melodía compuesta con ejes en Si y Mi segunda variación. Compás 69 y 70*

En la sección B se mantienen dos planos melódicos.

Figura 22 *Melodía de la sección B. Segunda variación. Compás 84 y 85*



En la tercera variación, compás 106 al 136, se busca dar un contraste de carácter armónico. Venimos de dos variaciones con movimiento métrico activo. En esta versión el movimiento métrico es menor que en las variaciones anteriores. Inicia en la tonalidad paralela (Sol menor). Se utilizan prestamos modales para crear contrastes armónicos con relación a los elementos empleados en las variaciones anteriores.

Desarrollo motívico

Como gesto motívico, se conserva el ascenso de 6ta propuesto para la obra:

Figura 23 *Ejemplo Gesto motívico. Compás 1*

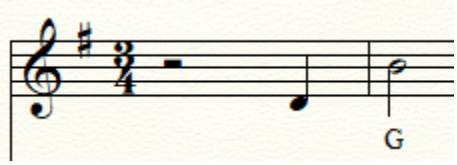
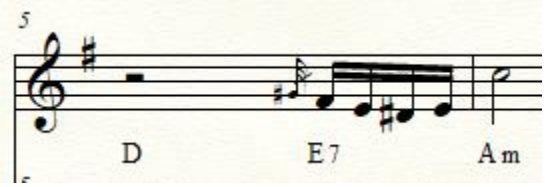


Figura 24 *Ejemplo Gesto motívico. Compás 5*



Tercer movimiento "La Caverna" - Pasillo

Referentes de estilo

Para este movimiento se conservaron las características tradicionales del pasillo fiestero de la región andina colombiana; dado que generalmente tiene una forma rondó, se presta para un tercer y último movimiento contundente.

Como referentes de estilo de este movimiento se tomaron algunos de los pasillos más conocidos del repertorio del género como *Río Cali*[13] Compuesto por el maestro Sebastián Solari, *Ríete Gabriel*[14] del compositor colombiano Oriol Rangel y *Vino Tinto*[15] del compositor Fulgencio García.

[13] Enlace de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=HmXzxNvoqZc
[14] Enlace de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=H2hg-X52ogQ
[15] Enlace de YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=UdKj_htsAg4

Se tomó como referencia estructural el pasillo Río Cali, el cual tiene la siguiente estructura tonal.

Tabla 7 *Estructura tonal por secciones Rio Cali de Sebastián Solari*

Sección A	Sección B	Sección C
Tonalidad principal – modo menor (i)	Presenta una región en su relativa mayor y termina de nuevo en la tonalidad principal (i)	Tonalidad paralela (I)

Armonía y forma

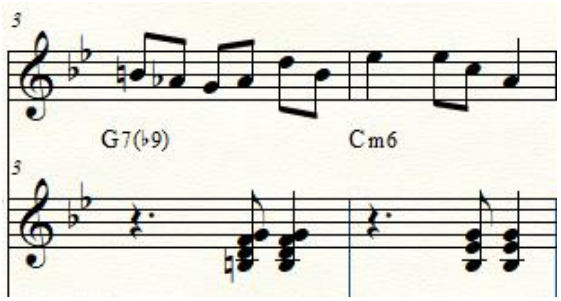
La estructura tonal de la obra se basa en la estructura mencionada anteriormente del pasillo *Río Cali,* siendo así:

Tabla 8 *Estructura tonal por secciones Tercer movimiento de la obra*

Sección A	Sección B	Sección C
Mi menor	Presenta una región en su relativa mayor Sol mayor y termina de nuevo en Mi menor	Mi mayor (Paralela mayor)

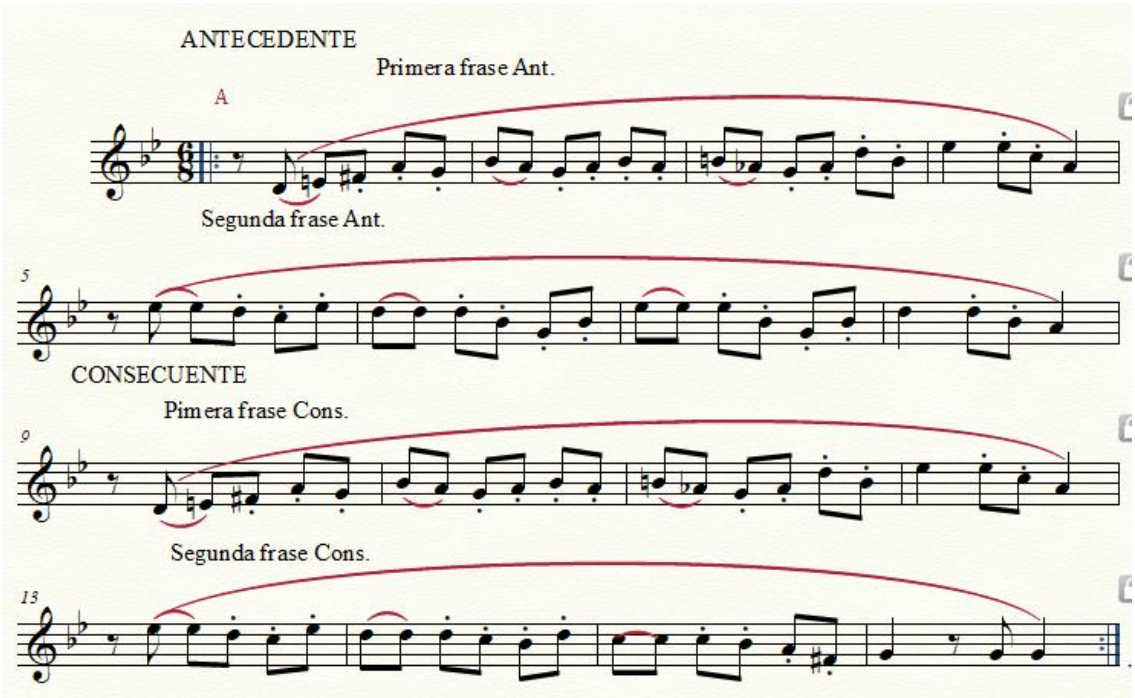
La sección A presenta una armonía basada en los grados i, iv, V y pasando por un VI. Se buscó con esto darle a la melodía la posibilidad de utilizar extensiones de los acordes como es el caso del tercer y cuarto compas que utiliza 9b y 13 respectivamente:

Figura 25 *Acordes con extensiones. Compás 3 y 4*



La forma de la sección A, compás 1 al 16, está compuesta por un antecedente y un consecuente. El antecedente está formado por dos frases y termina en semicadencia. El consecuente está formado por dos frases y termina en cadencia autentica perfecta.

Figura 26 *Forma Sección A. Antecedente y Consecuente. Compás 1 al 16*

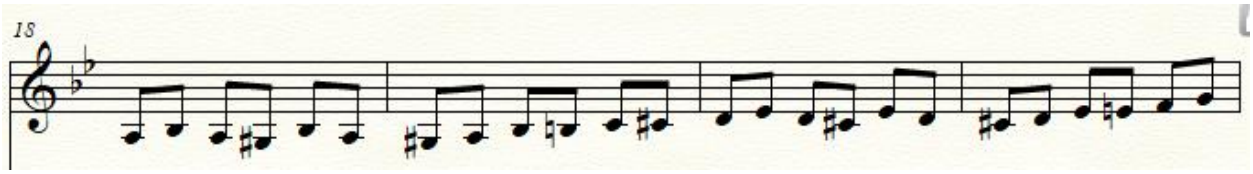


Las texturas de la sección A se definieron por las dos frases que conforman tanto el antecedente como el consecuente. En la primera frase del antecedente y del consecuente se desarrolló una textura homofónica entre el saxofón como melodía principal y el piano realizando el

acompañamiento armónico; y la segunda frase del antecedente y del consecuente se desarrolla una textura polifónica.

La sección B de igual manera que la sección A, presenta una armonía basada en la relación i – V, teniendo como elemento característico el uso de cromatismos desde el inicio de la sección.

Figura 27 *Movimiento melódico cromático en la B*



La sección B está formada por dos frases y la textura es homofónica, esto se hizo con el fin de explorar nuevos patrones rítmicos en el acompañamiento.

La tercera sección (C), es contrastante. Se buscó allí que la melodía principal la tocara el piano en su registro medio-agudo. El acompañamiento se hace desde una fusión del bajo caminante común en el Jazz en el registro grave del piano, y el saxofón realiza un acompañamiento reforzando la armonía propuesta para la sección.

En cuanto a la estructura formal se definió el siguiente orden:

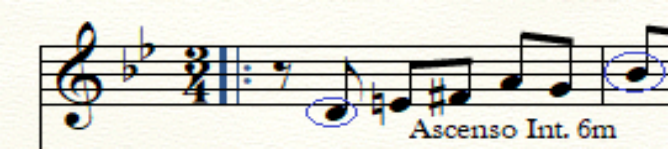
Tabla 9 *Estructura formal tercer movimiento*

A	A	B	B	A	C	C	A	B	C	A

Desarrollo motívico

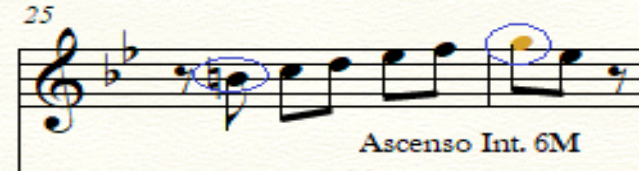
El desarrollo motívico se presenta desde la propuesta del ascenso melódico de 6ta, tal y como sucede en los dos movimientos anteriores. A continuación algunos ejemplos:

Figura 28 *Ejemplo gesto motívico. Compás 1. Tercer movimiento*



En la sección B se presenta en la segunda frase, Compás 25:

Figura 29 *Ejemplo gesto motívico en la B*



Descripción de la Circulación de la Obra

- Socialización: se compartirá este documento y las partituras anexas con la comunidad académica de la Universidad de Cundinamarca y de otras instituciones, para ampliar el repertorio que se interpreta en la cátedra de saxofón.
- Registro: Se espera realizar registro en la Dirección Nacional de Derechos de Autor.
- Publicación de la obra: se participará en convocatoria interna de la Editorial de la Universidad de Cundinamarca con miras a realizar publicación de la obra.
- Grabación: se espera realizar grabación profesional de la obra.
- Difusión: una vez grabada, se proyecta la participación en festivales y concursos de composición como el concurso internacional Ateneo de la Laguna y los estímulos a compositores como Corazonarte.

Resultados - Conclusiones

Como resultado del trabajo de creación artística presentado como opción de grado para obtener el título de Maestro en música, se realiza la composición de una obra para Saxofón Alto y Piano llamada *Los Nombre*s, cuya estructura está basada en la forma Sonata, con 3 movimientos. El primero, llamado a Ceguera, se caracteriza por ser un Bambuco con la forma de Allegro Sonata de tempo medio-rápido con tonalidad de Mi menor (Sol menor real). El segundo, llamado Las Piedras, es un Vals lento con la estructura formal de Tema y Variaciones en una tonalidad de Mi mayor (Sol mayor real), por último, el tercer movimiento llamado la Caverna, es un pasillo caracterizado por un movimiento rápido en una tonalidad de Mi menor (Sol menor real) y con forma Rondó.

En toda la obra se fusionan elementos de la música académica y las músicas tradicionales colombianas, teniendo como base ritmos de la región andina y estructras formales de la tradicion academica. El proyecto busca hacer un aporte al repertorio interpretativo de estudio del Saxofón Alto y de igual forma mostrar la riqueza de la musica tradicional colombiana a quien lo interprete.

Fue un reto en mi proceso como musico profesional, hacer una composición que tenga estructuras formales tan definidas y practicadas a lo largo de la historia de la música occidental. El proceso de aprendizaje en materias teóricas como Morfología, Armonía y Contrapunto genera en mí el deseo de ahondar en este conocimiento y poder enfocar mi camino musical al estudio de la composición y el análisis musical.

El trabajo de composición realizado puso en evidencia fortalezas y debilidades personales a nivel académico que seguramente servirán de experiencia en futuros trabajos de creación.

El estudio de las sonatas de Beethoven, de la Forma sonata y la exploracion de sus posibilades, fueron indispensables para el desarrollo de mi composicion, para pensar en el hilo conductor de una obra de tres movimientos y como mantenerlo unido en terminos de estructura macroformal. Por otro lado, la riqueza ritmica y melodica de la musica colombiana, fueron los grandes pilares que se buscaron fusionar en esta obra.

Como aporte principal a la catedra de saxofon de la Universidad de Cundinamarca, queda una obra que explora el instrumento y sus posibilidades técnicas desde tres generos tradicionales de la musica andina colombiana. Esto se hizo no solo con el fin de exaltar su riqueza y valor, sino de ampliar el repertorio de estudio del instrumento y que las proximas generaciones de estudinates se apropien y se acerquen un poco más a nuestras musicas tradicionales.

Se pretendió tambien con el desarrollo de este trabajo, hacer parte de un grupo de musicos cada vez más amplio, que desea que la musica colombiana trascienda fronteras y sea reconocida por su importante valor cultural.

Bibliografía

Antoin Reicha. 1826. Traité de haute composition musicale, Adolph Bernhard. 1845. Die Lehre von der musikalischen Komposition) y Carl Czerny.1848. Escuela de composición práctica.

Aragón Farkas, L. (2018) Diccionario Folclórico Colombiano, Ediciones Unibagué.

Bas, J. (1947) Tratado de la forma musical. Buenos aires, Ricordi americana.

Busto, J. (12 de Marzo del 2012) El rondó. El melómano digital. https://www.melomanodigital.com/el-rondo/

Córtes Polanía, J (2004) La música nacional y popular colombiana en La Colección Mundo al día, (1924-1938) – Bogotá: Universidad Nacional de Colombia: Unibiblos,

Kühn, C. (1994) Trarado de la forma musical. 2da ed. Barcelona, Editorial Labor.

Larrinoa, R. (24 de Enero del 2015) Historia de la música. https://bustena.wordpress.com/2015/01/24/schubert-variaciones-la-trucha-analisis/#more-2823

Ochoa Gautier, A. (1997) Tradición, Género y Nación en El Bambuco, A Contratiempo: revista de música en la cultura, ISSN-e 2145.1958, N°. 9, 1997, pás 34-46

Pedro, D. (1993) Manual de Formas Musicales. Editorial Real musical.

Rodríguez Melo, M. (2012), Música Nacional: El Pasillo Colombiano, Universidad de los Andes.

Rosen, C. (1987) Formas de sonata. Barcelona, Editorial Labor, 1987.

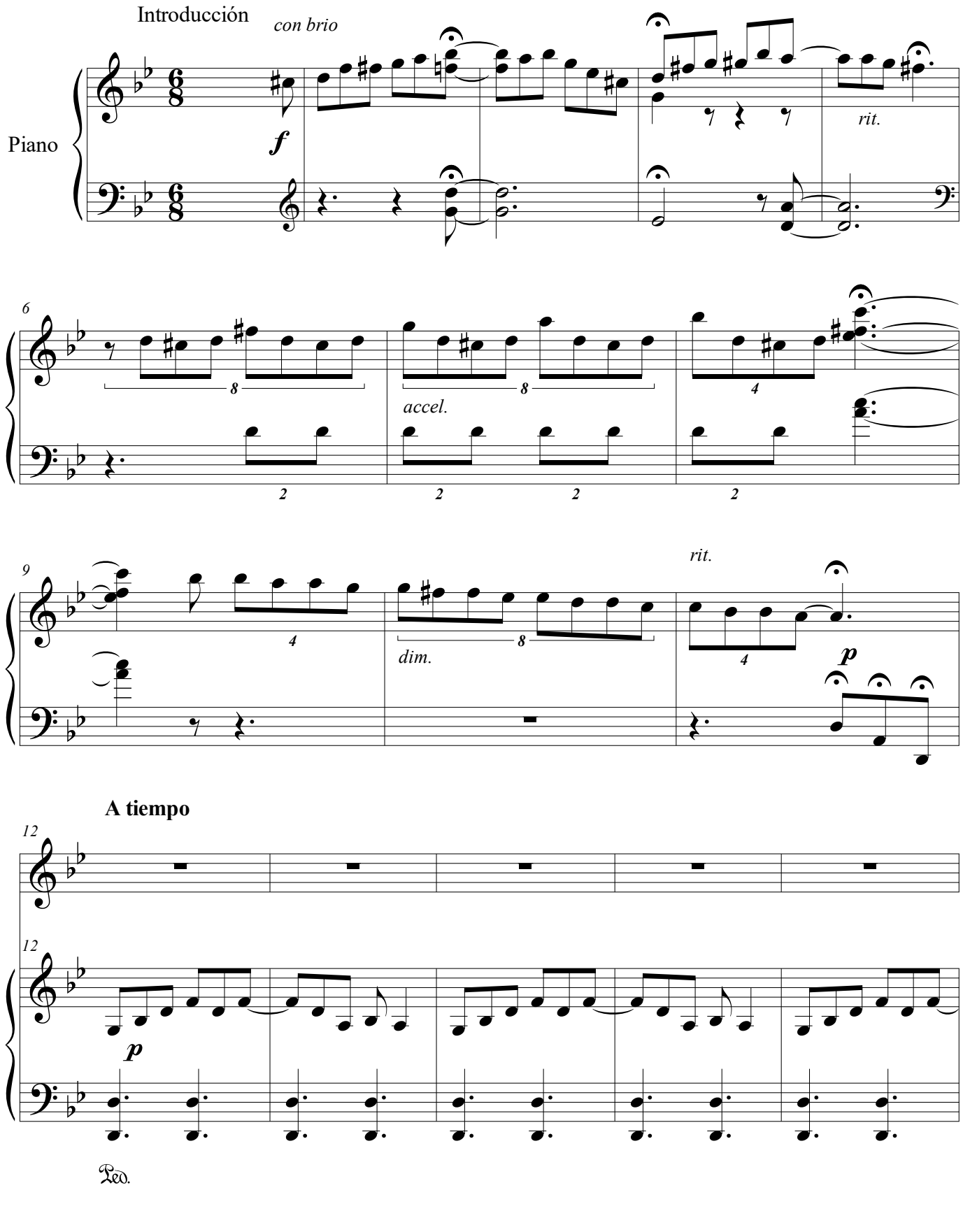
Schoenberg, A. (2000) Fundamentos de las Composición Musical, Editorial Real musical.

Zamacois, J. (1959) Curso de formas musicales. Barcelona, Editorial Labor.

Score

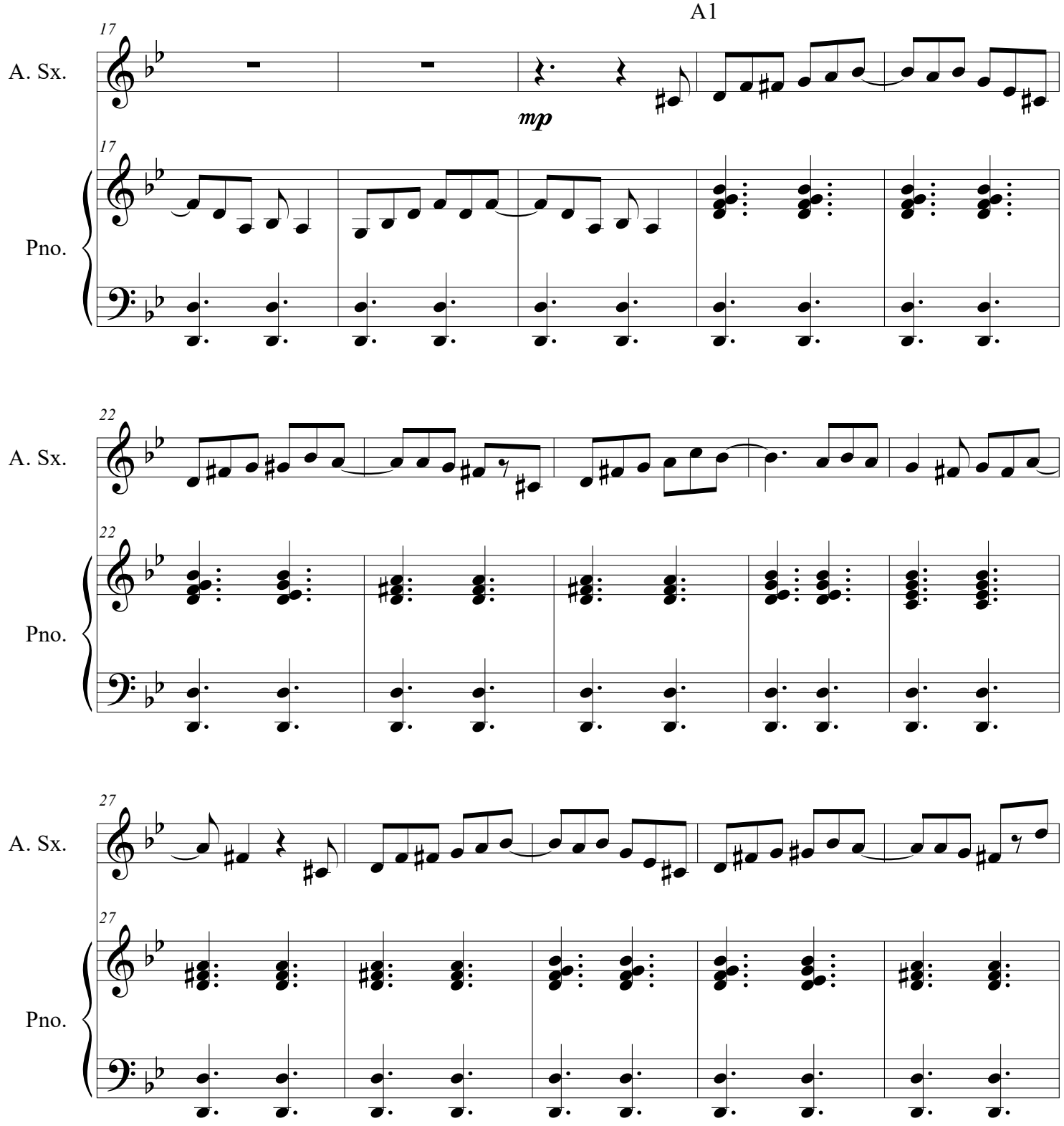
I. La Ceguera

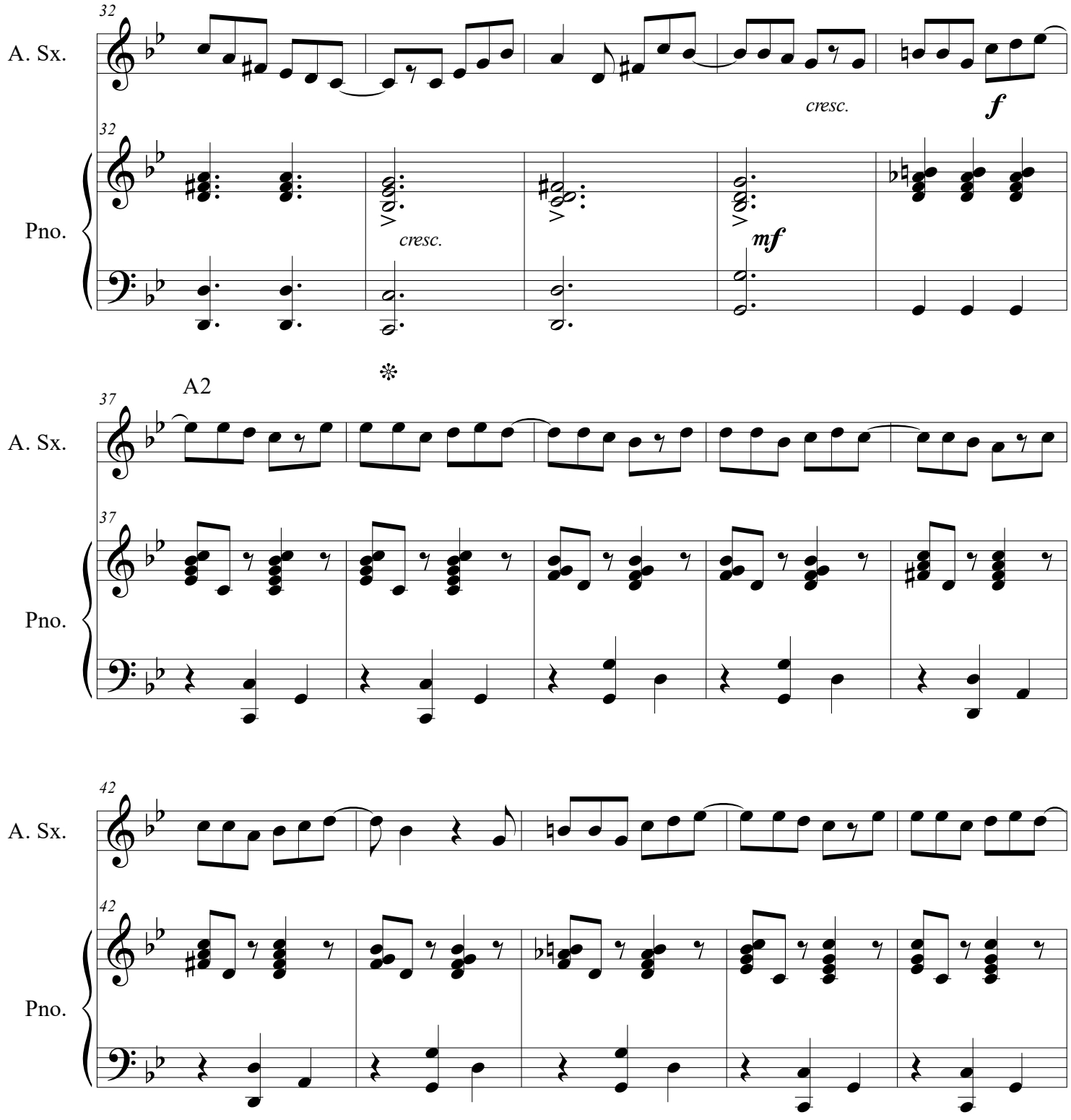
Miguel Becerra

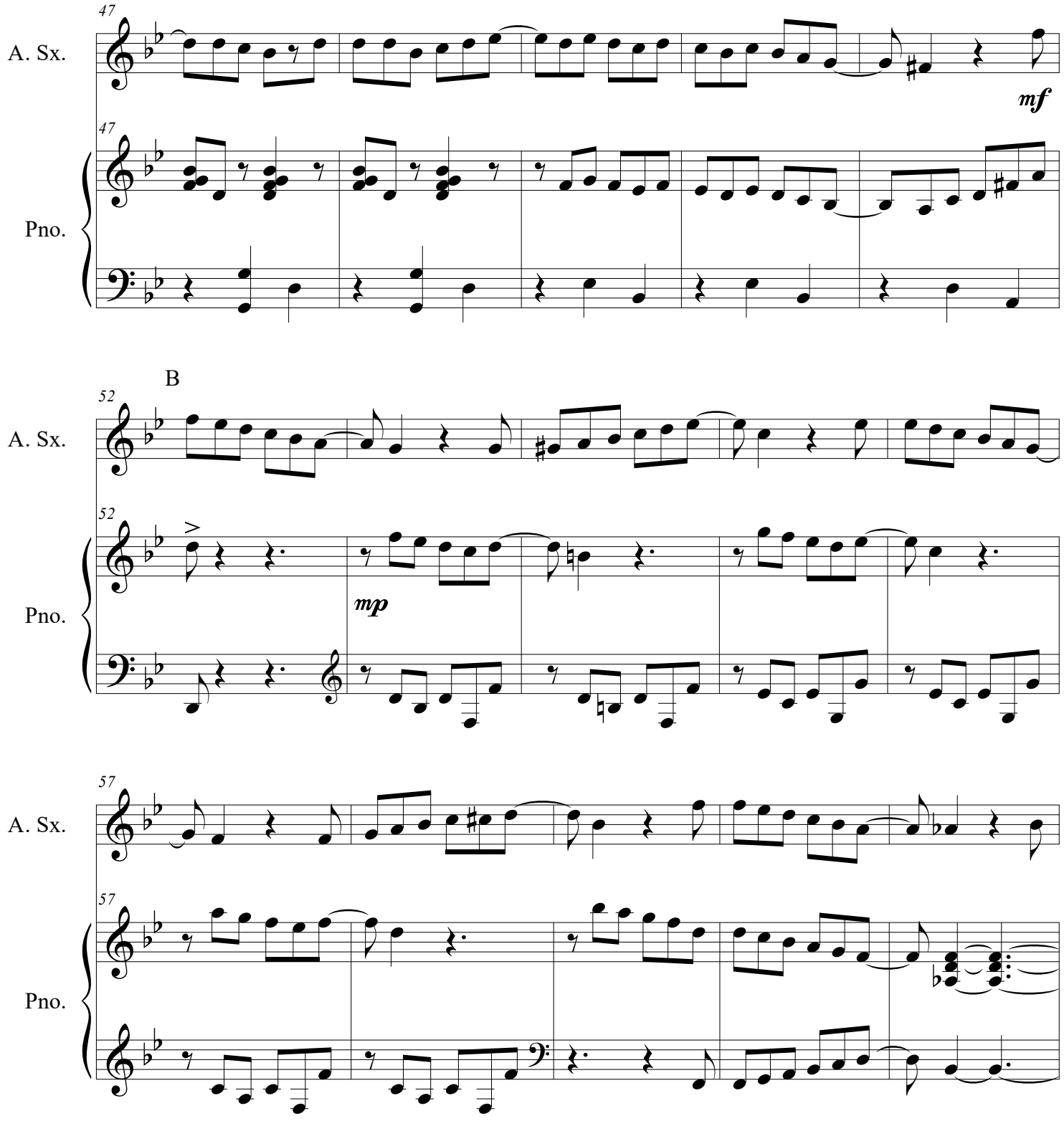


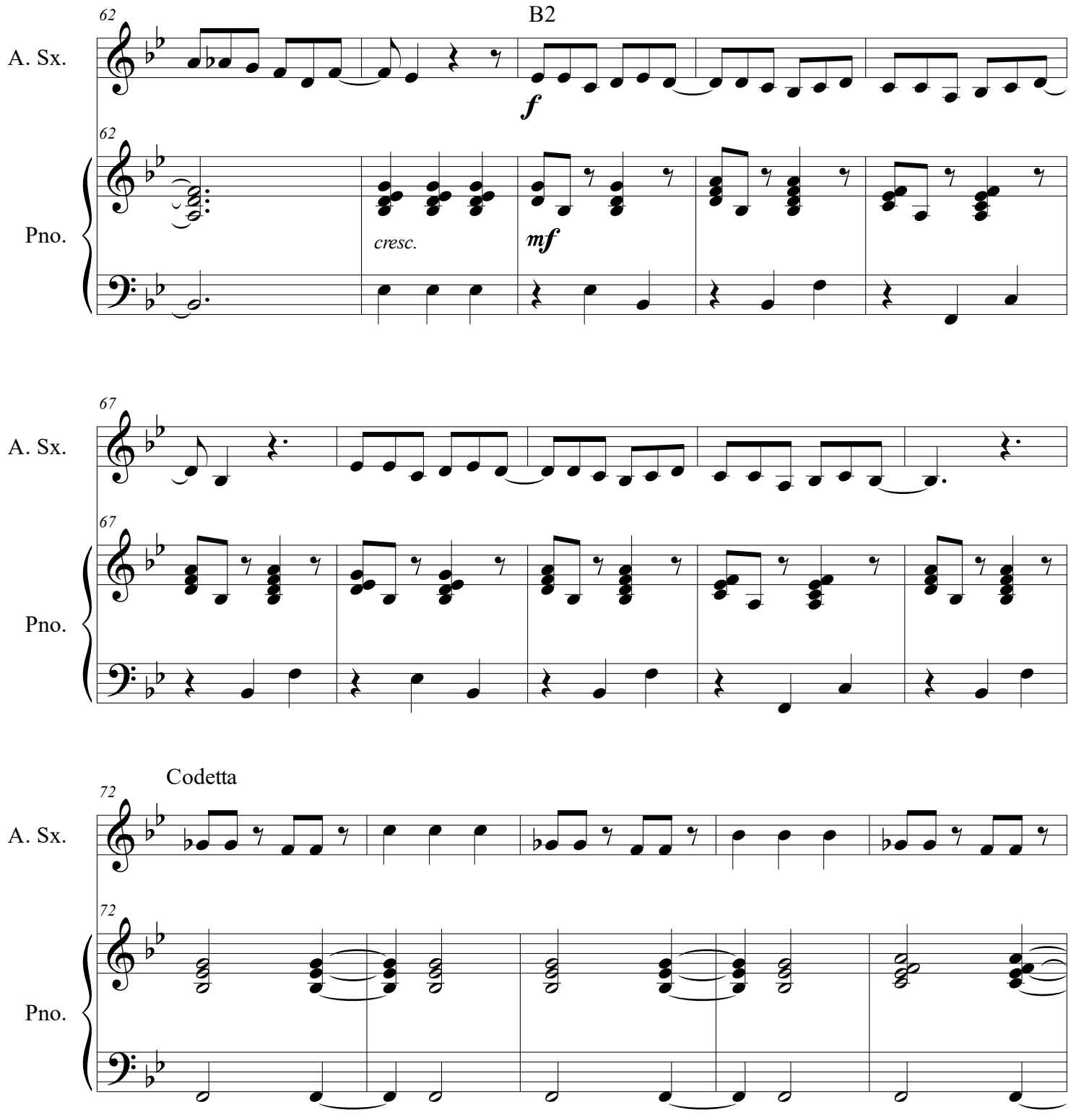
©

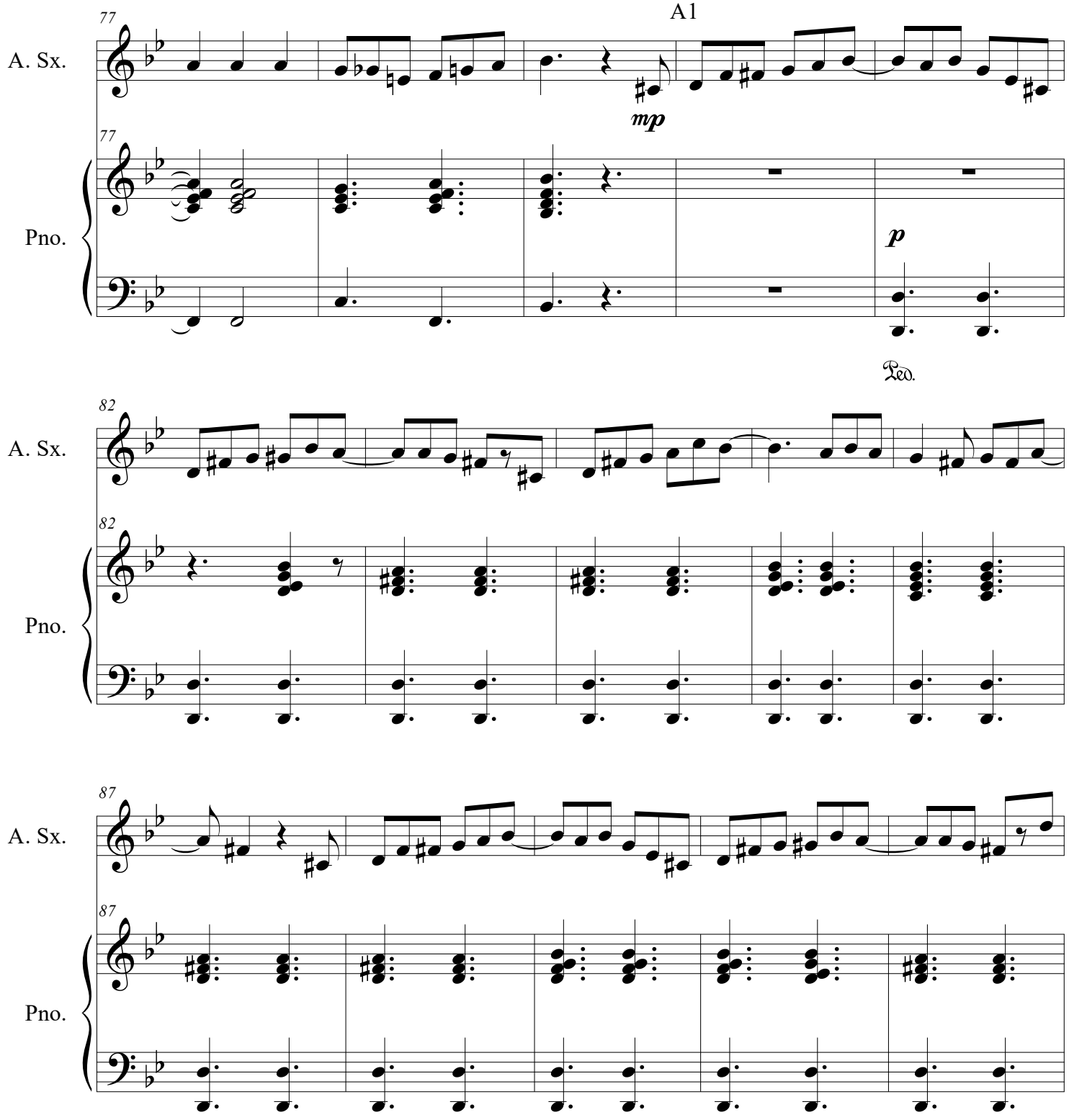
A1

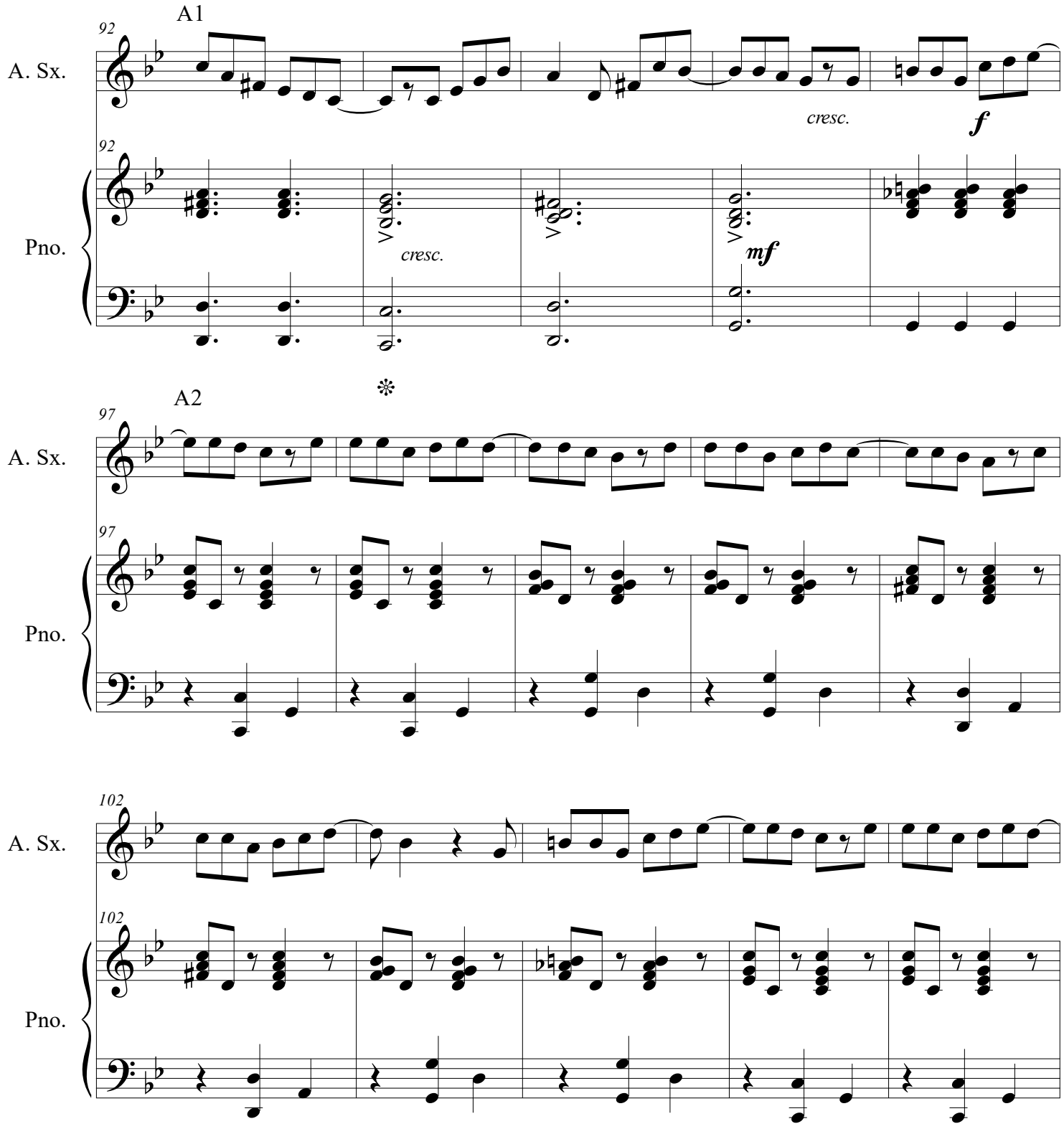


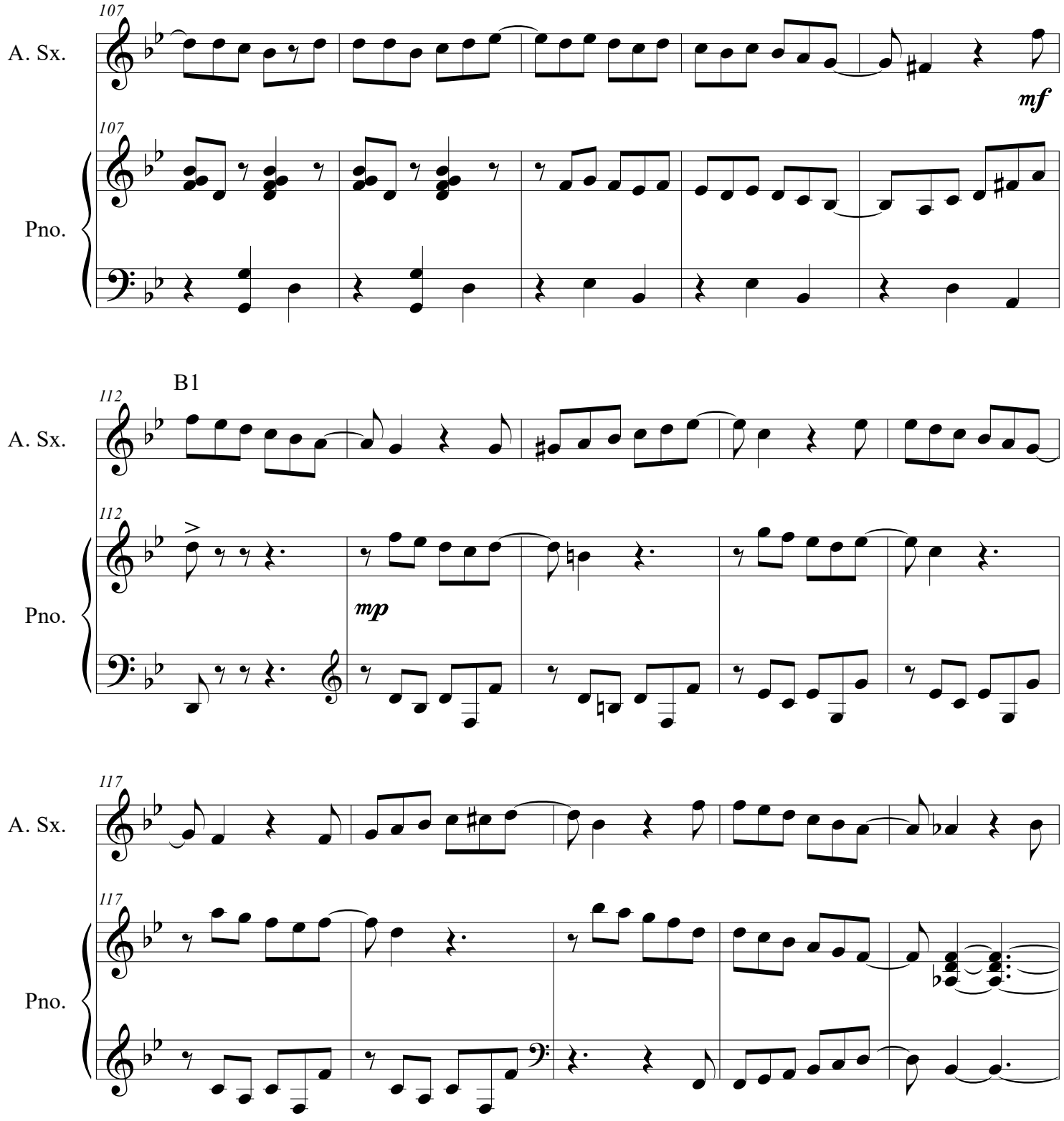

32
A. Sx.
cresc.
f
32
Pno.
cresc.
mf
A2
37
A. Sx.
37
Pno.
42
A. Sx.
42
Pno.

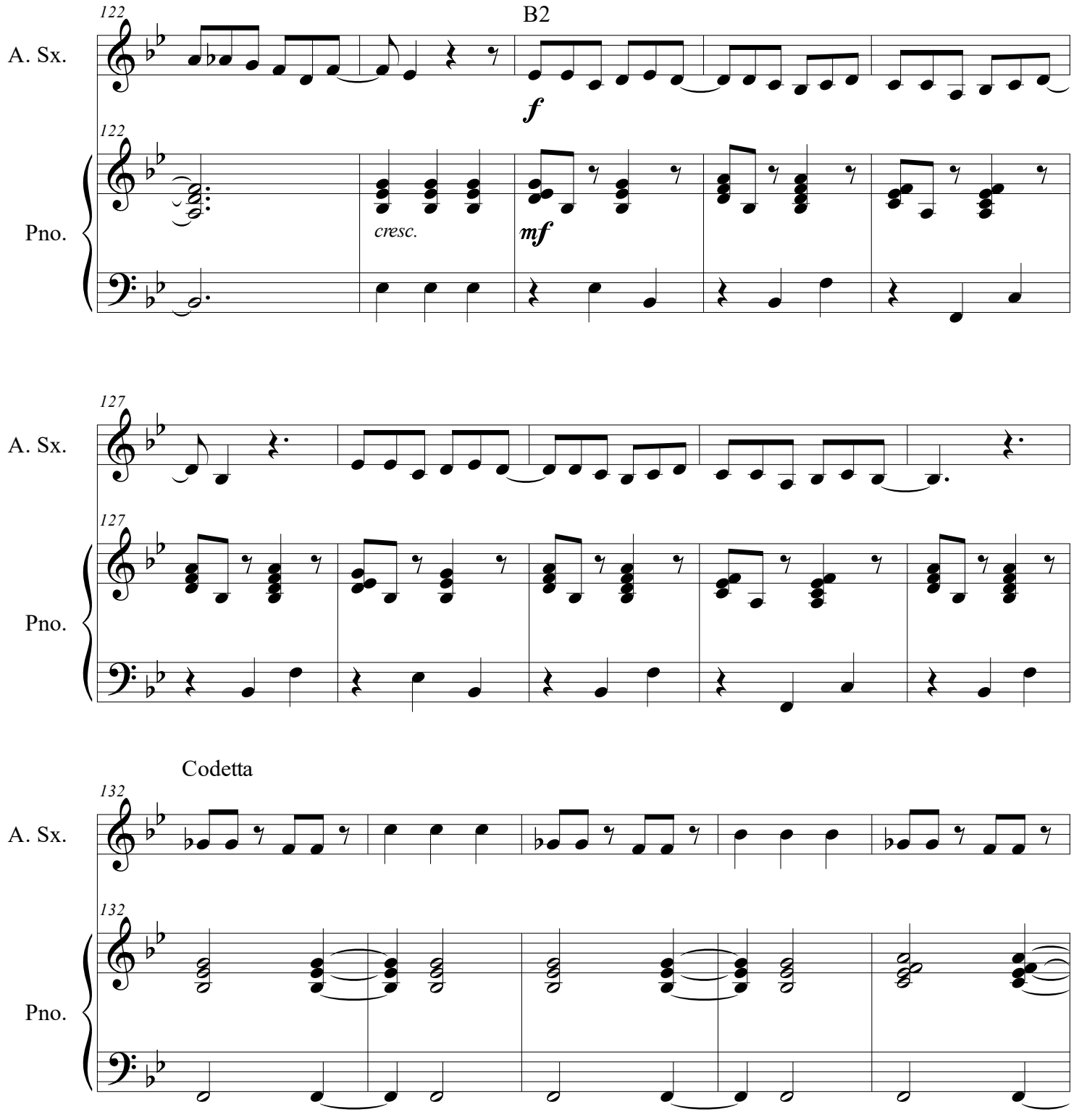

47
A. Sx.
47
Pno.
mf
B
52
A. Sx.
52
Pno.
mp
57
A. Sx.
57
Pno.

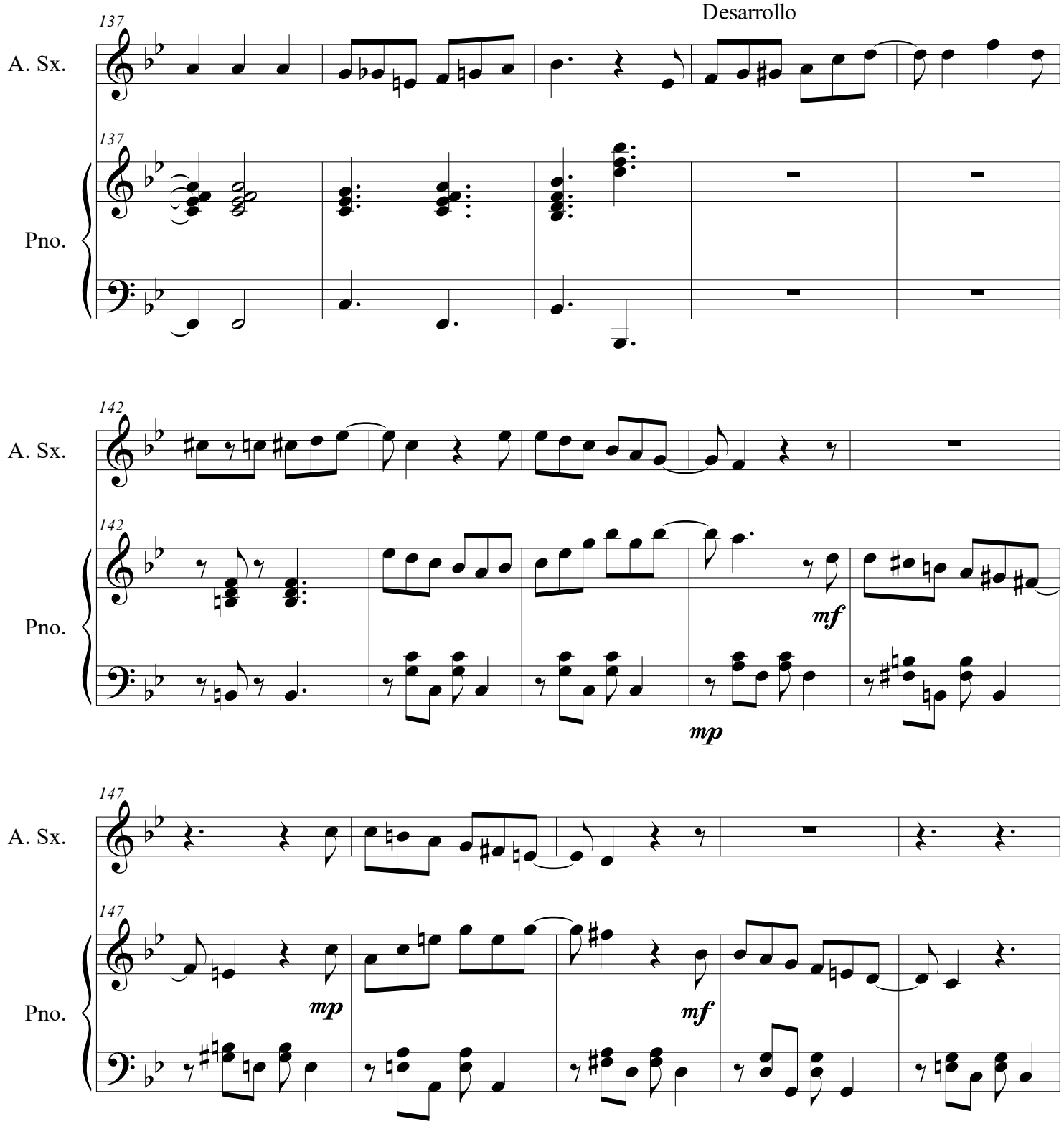

B2
62
A. Sx.
62
Pno.
f
cresc.
mf
67
A. Sx.
67
Pno.
Codetta
72
A. Sx.
72
Pno.

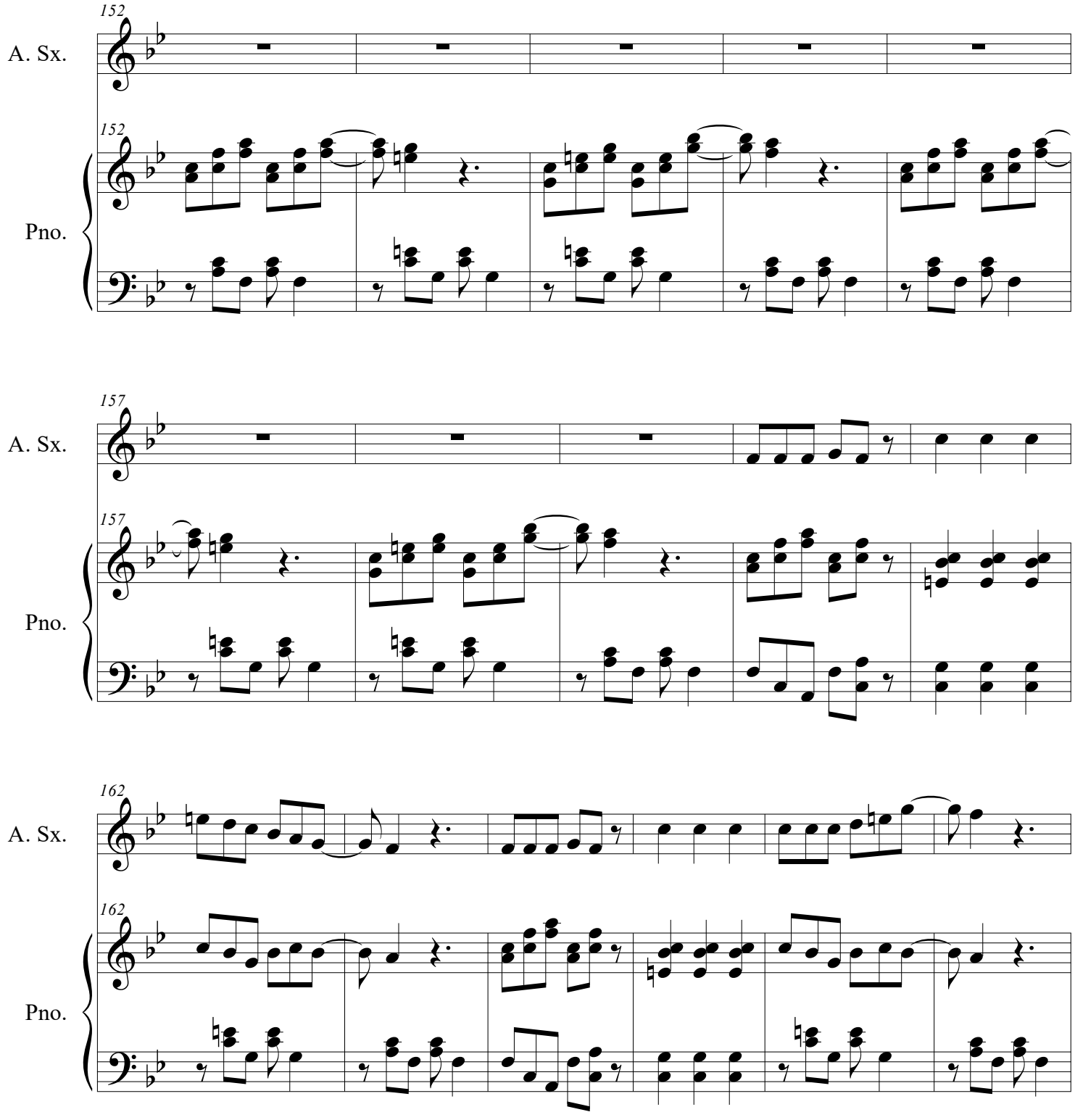

A1
77
A. Sx.
77
Pno.
mp
p
Ped.
82
A. Sx.
82
Pno.
87
A. Sx.
87
Pno.

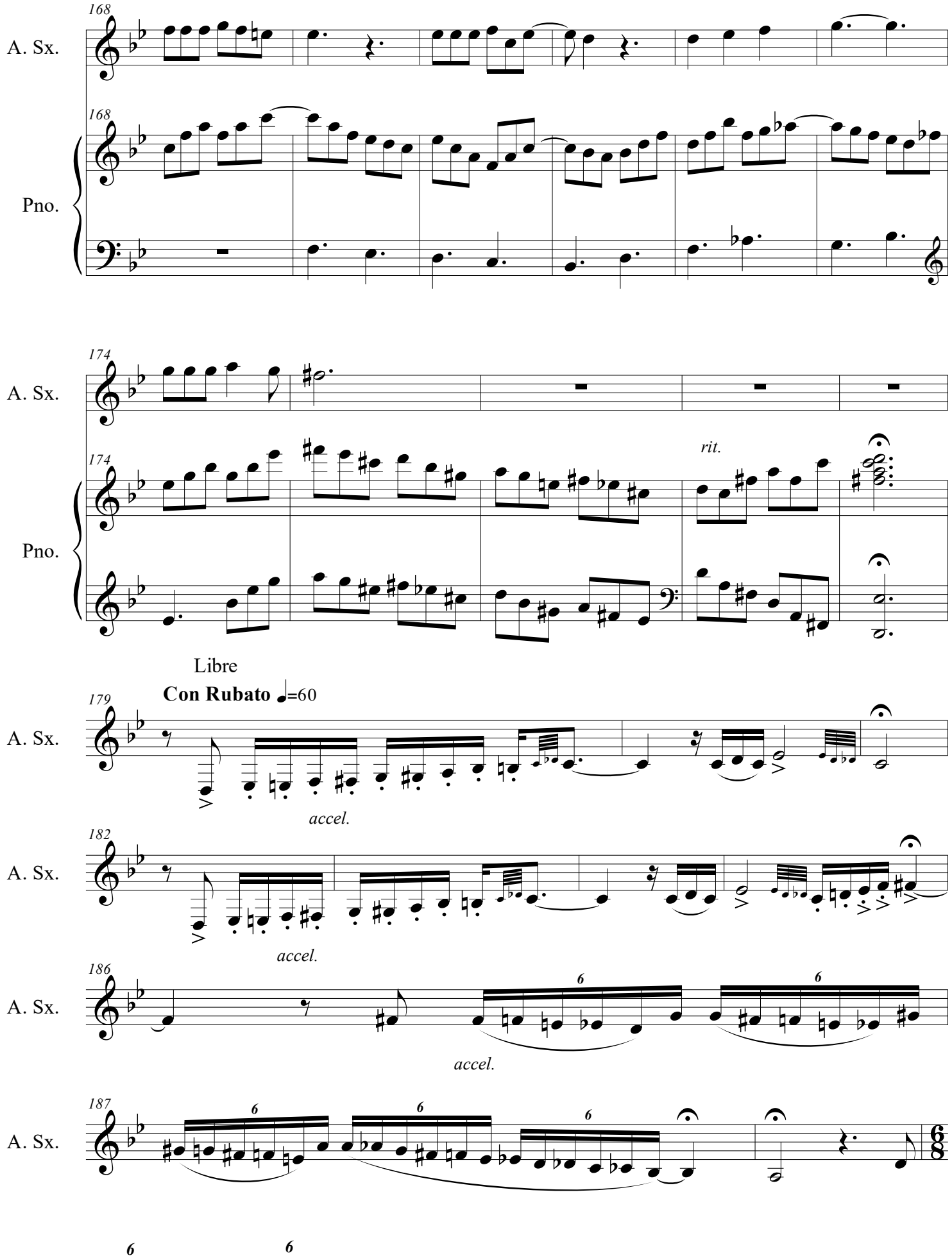

A1
92
A. Sx.
92
Pno.
cresc.
cresc.
f
mf
A2
97
A. Sx.
97
Pno.
102
A. Sx.
102
Pno.

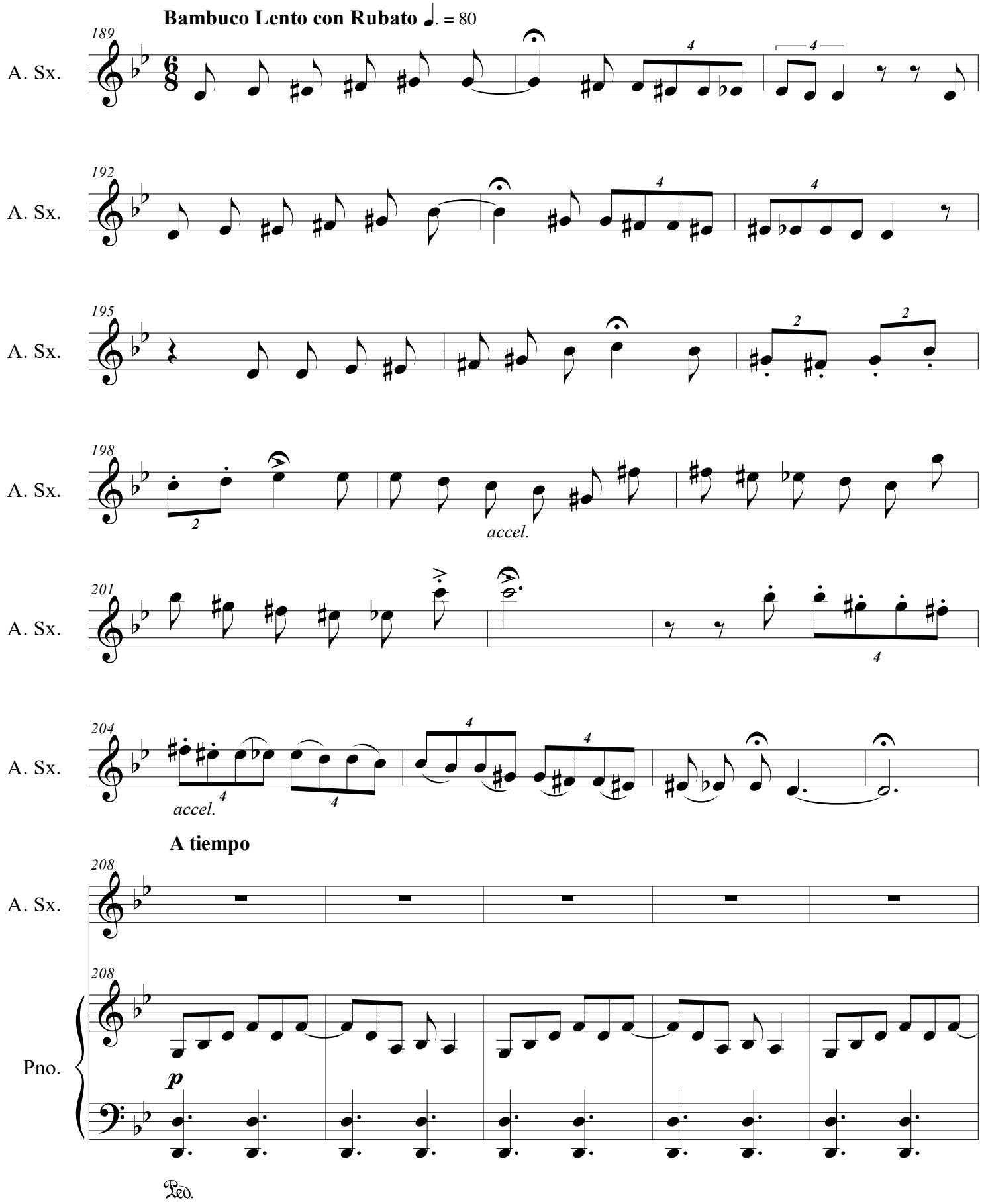

107
A. Sx.
mf
107
Pno.
B1
112
A. Sx.
112
Pno.
mp
117
A. Sx.
117
Pno.

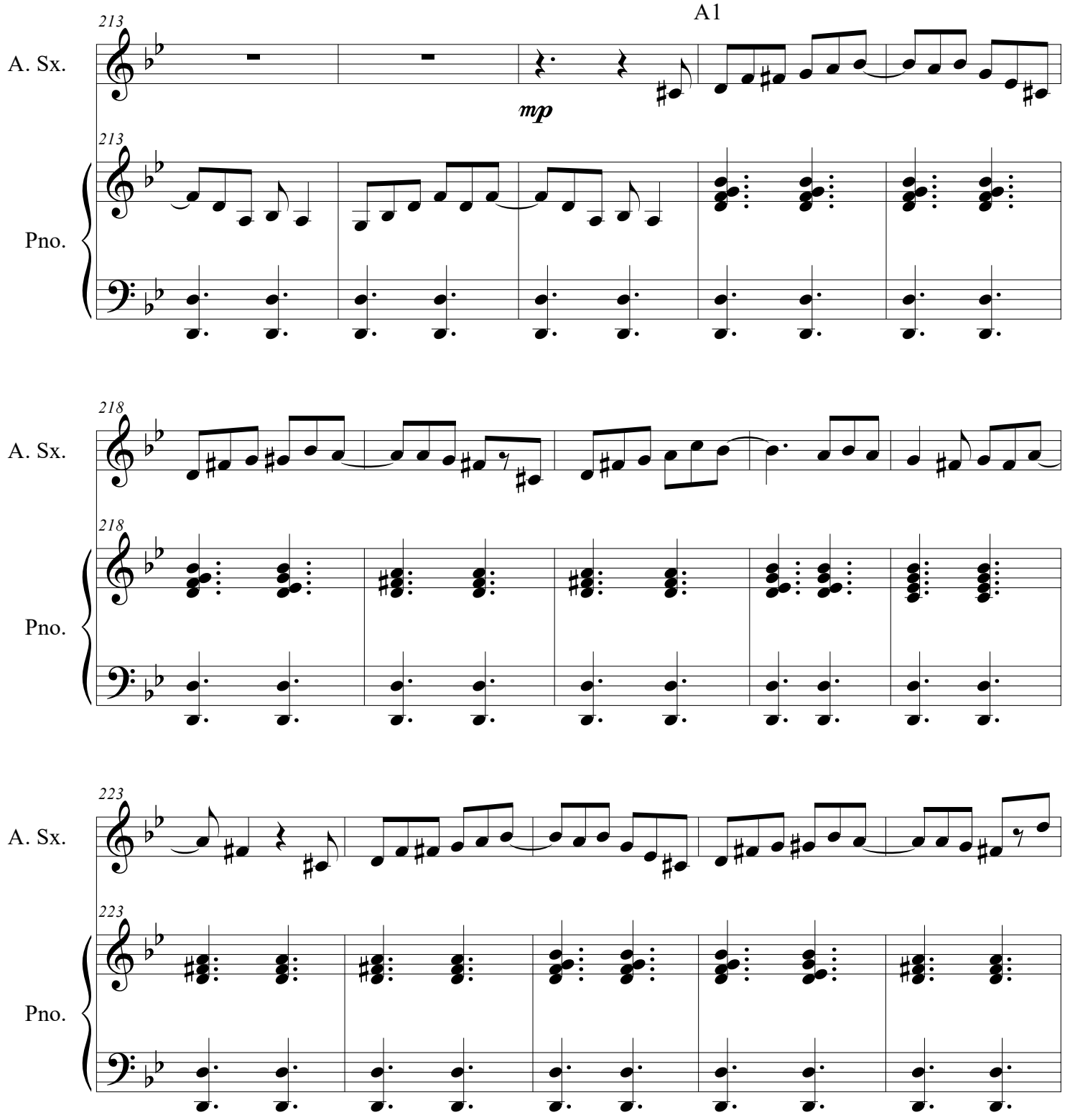

122
B2
A. Sx.
f
122
Pno.
cresc.
mf
127
A. Sx.
127
Pno.
Codetta
132
A. Sx.
132
Pno.

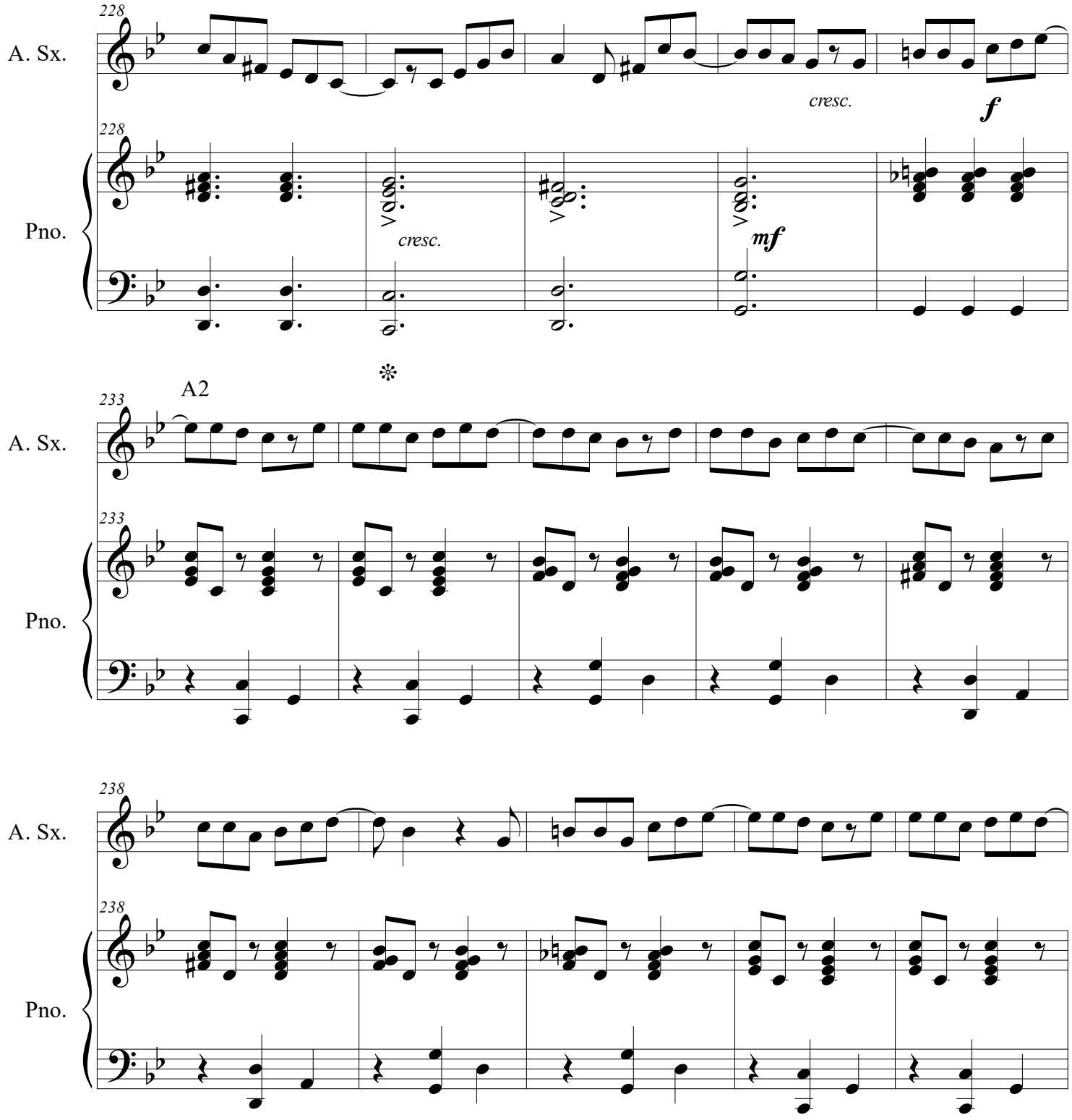

Desarrollo
137
A. Sx.
137
Pno.
142
A. Sx.
142
Pno.
mf
mp
147
A. Sx.
147
Pno.
mp
mf

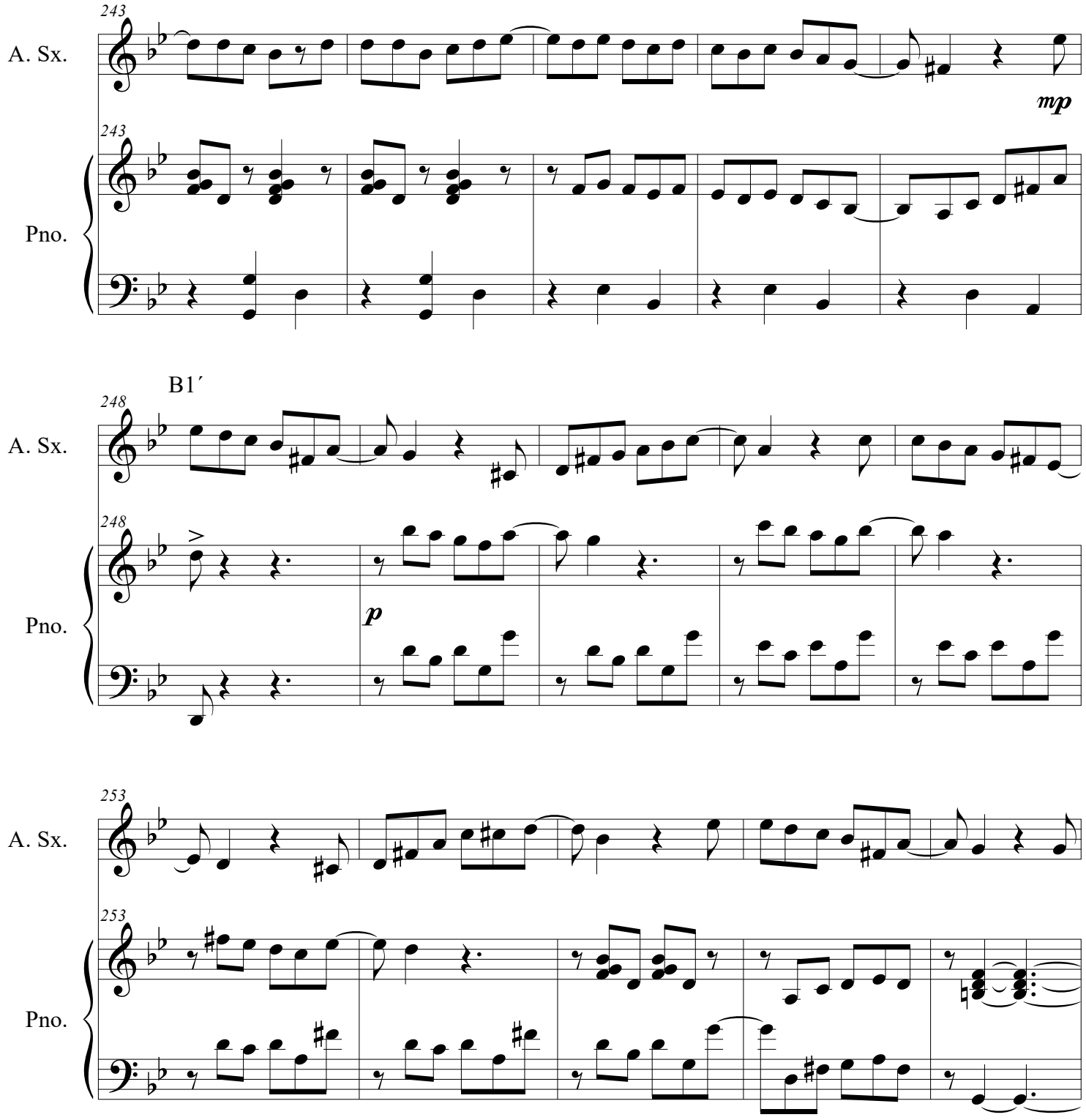

152
A. Sx.
152
Pno.
157
A. Sx.
157
Pno.
162
A. Sx.
162
Pno.

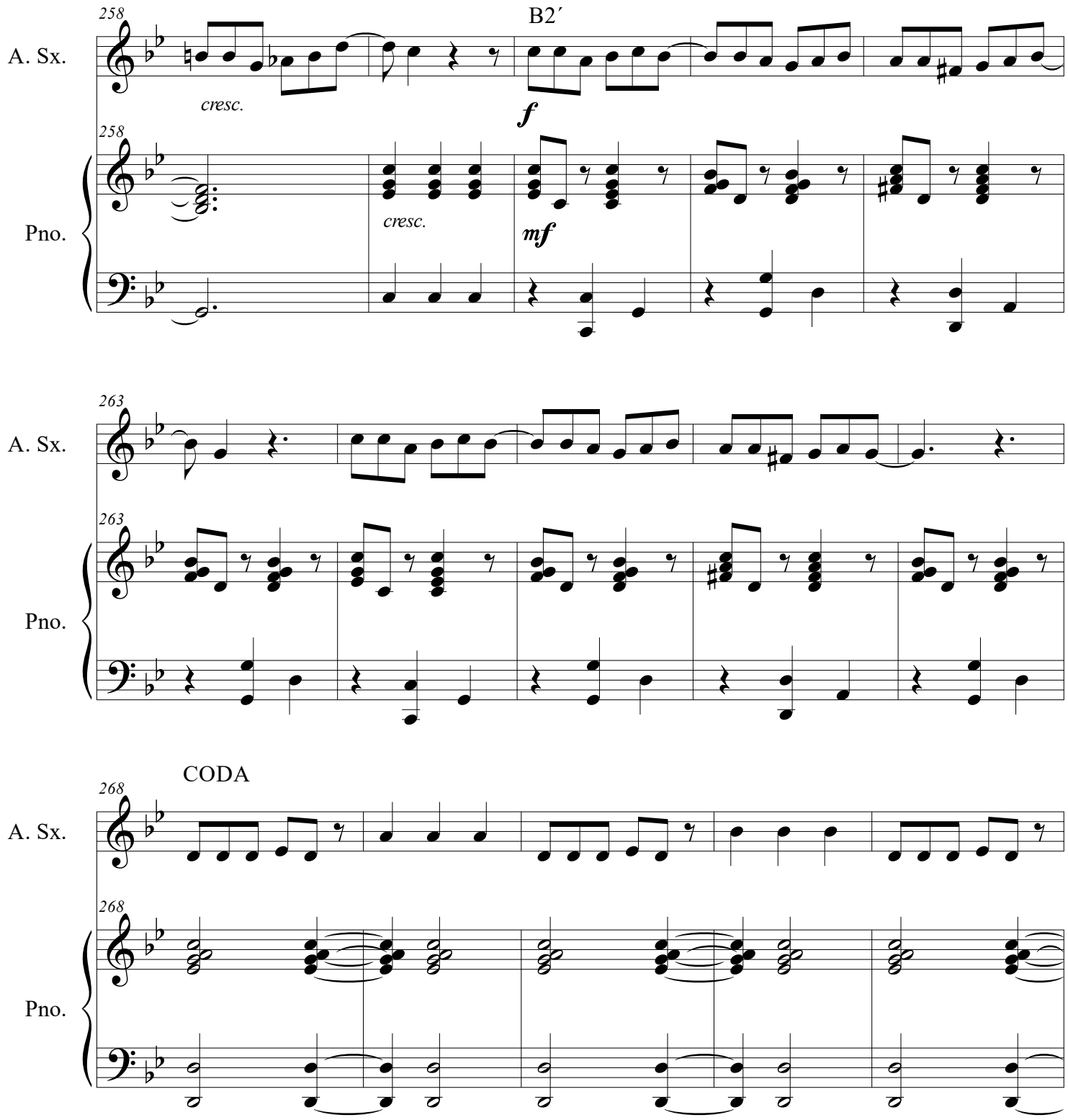

168
A. Sx.
168
Pno.
174
A. Sx.
174
Pno.
rit.
Libre
Con Rubato ♩=60
179
A. Sx.
accel.
182
A. Sx.
accel.
186
A. Sx.
6
6
accel.
187
A. Sx.
6
6
6
6
6

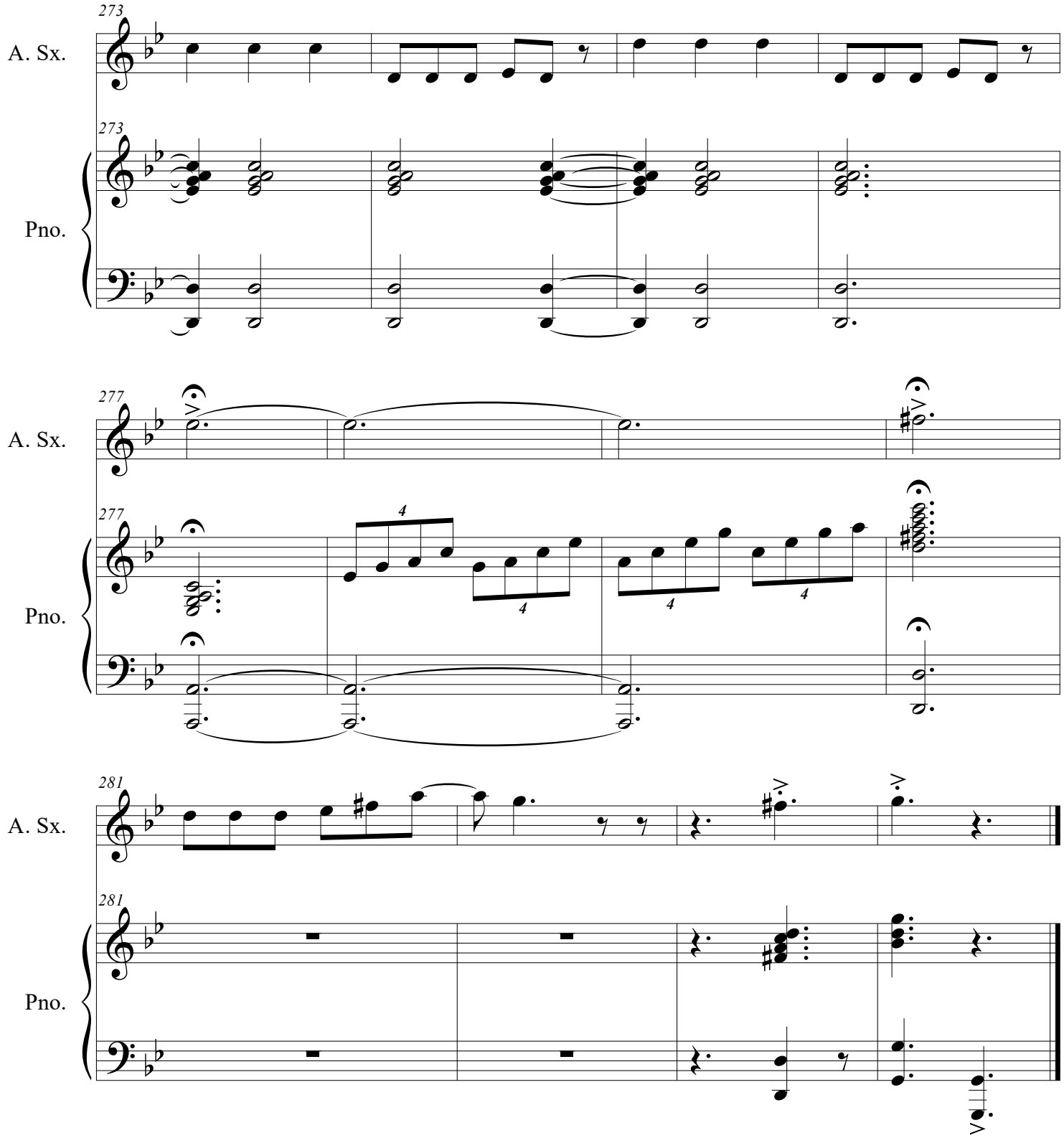

Bambuco Lento con Rubato ♩. = 80
189
A. Sx.
192
A. Sx.
195
A. Sx.
198
A. Sx.
accel.
201
A. Sx.
204
A. Sx.
accel.
A tiempo
208
A. Sx.
208
Pno.
p
Ped.


A1
213
A. Sx.
mp
213
Pno.
218
A. Sx.
218
Pno.
223
A. Sx.
223
Pno.


228
A. Sx.
cresc.
f
228
Pno.
cresc.
mf
A2
233
A. Sx.
233
Pno.
238
A. Sx.
238
Pno.


243
A. Sx.
mp
243
Pno.
B1′
248
A. Sx.
248
>
p
Pno.
253
A. Sx.
253
Pno.

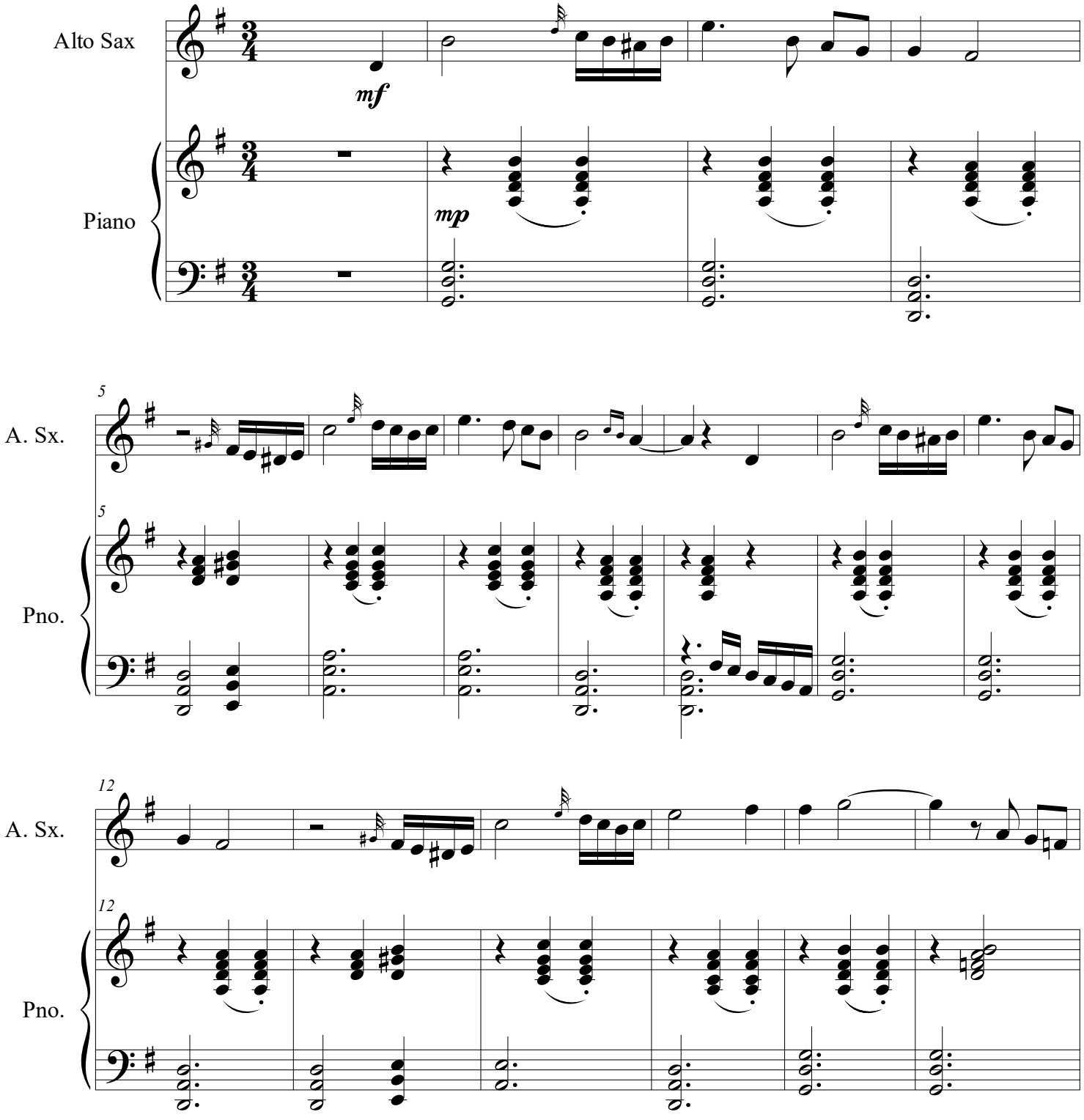

258
B2′
A. Sx.
cresc.
f
258
Pno.
cresc.
mf
263
A. Sx.
263
Pno.
CODA
268
A. Sx.
268
Pno.


273
A. Sx.
273
Pno.
277
A. Sx.
277
Pno.
281
A. Sx.
281
Pno.

Score

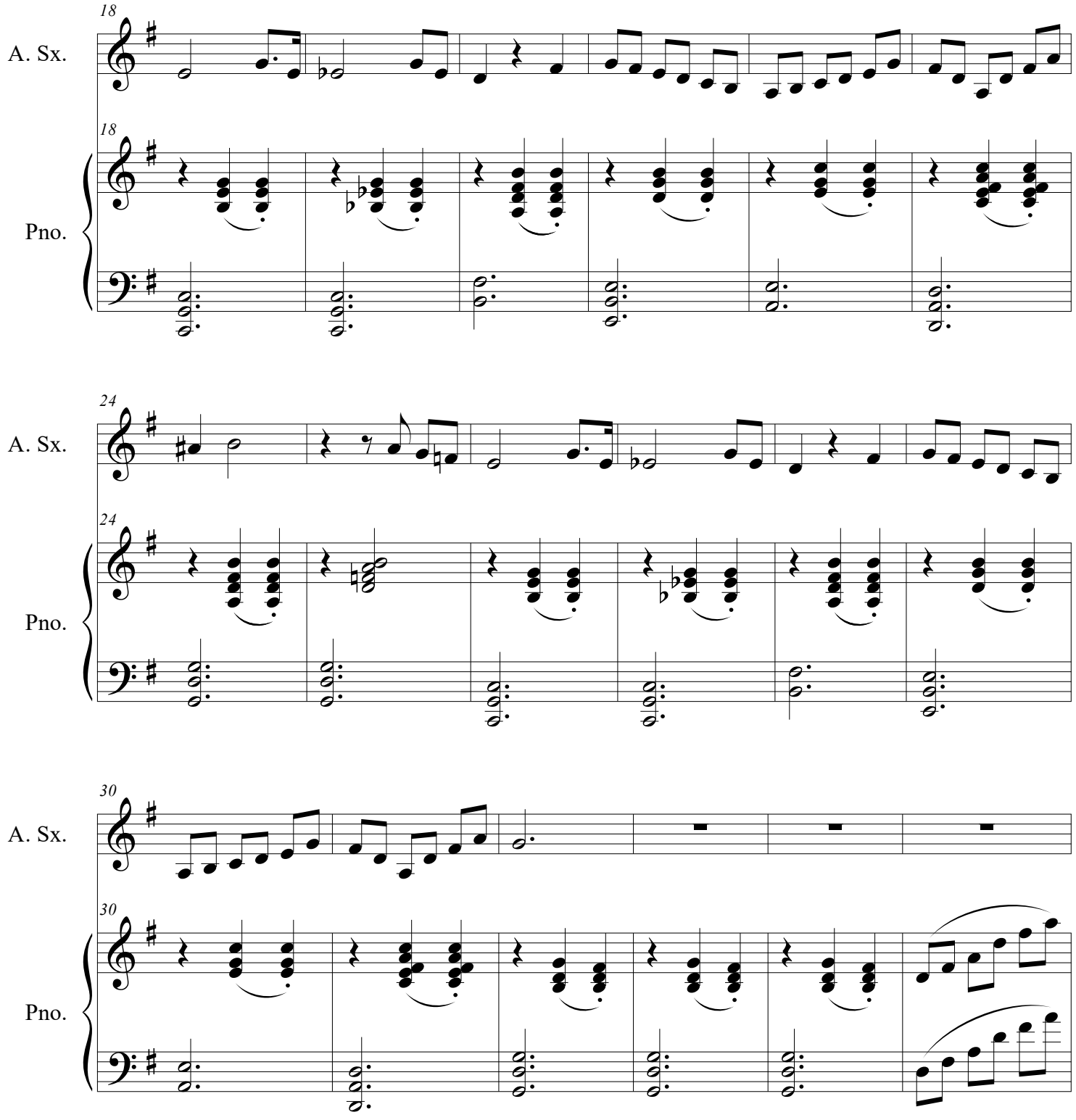
II.Las Piedras
Vals

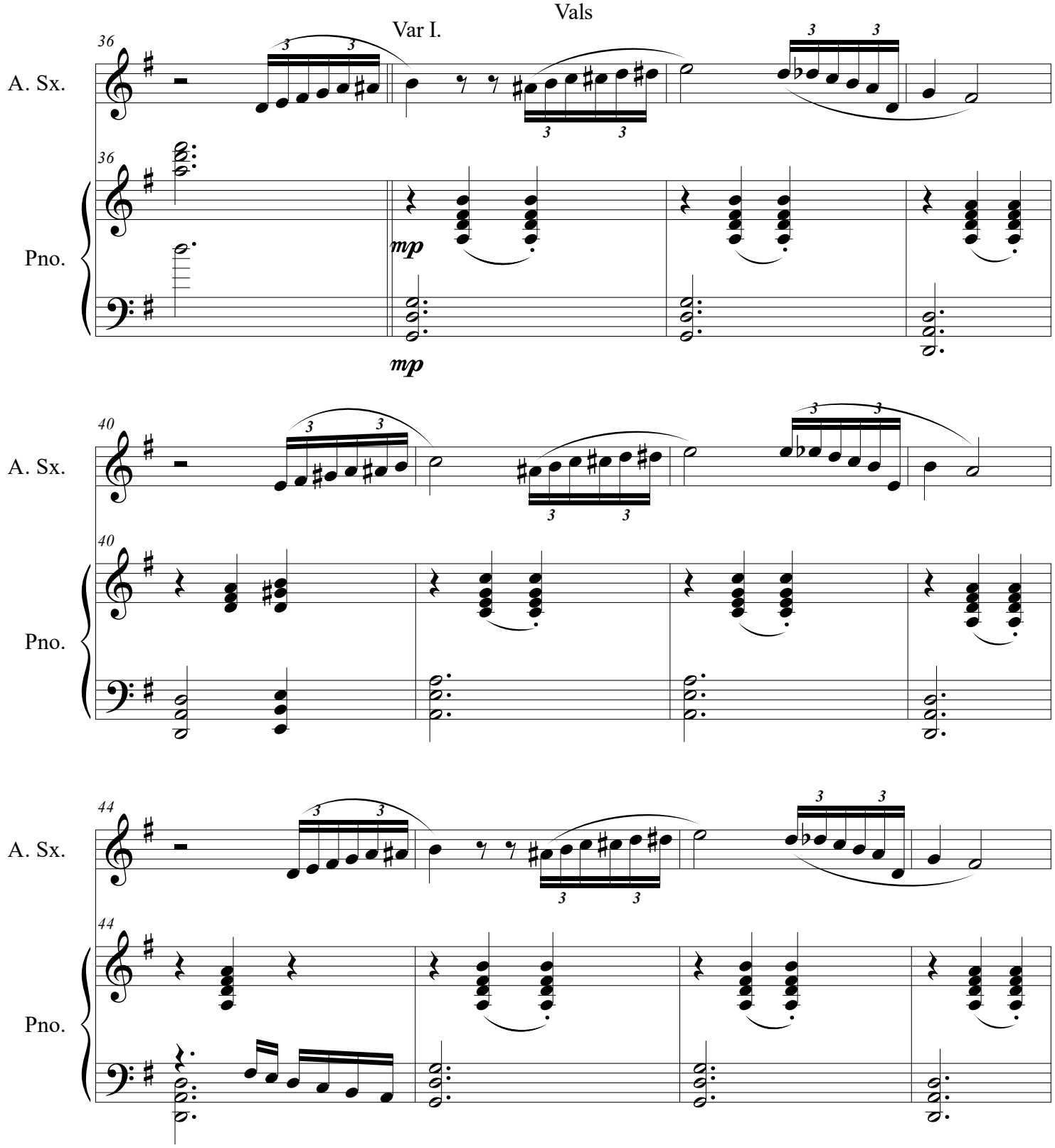
Miguel Becerra



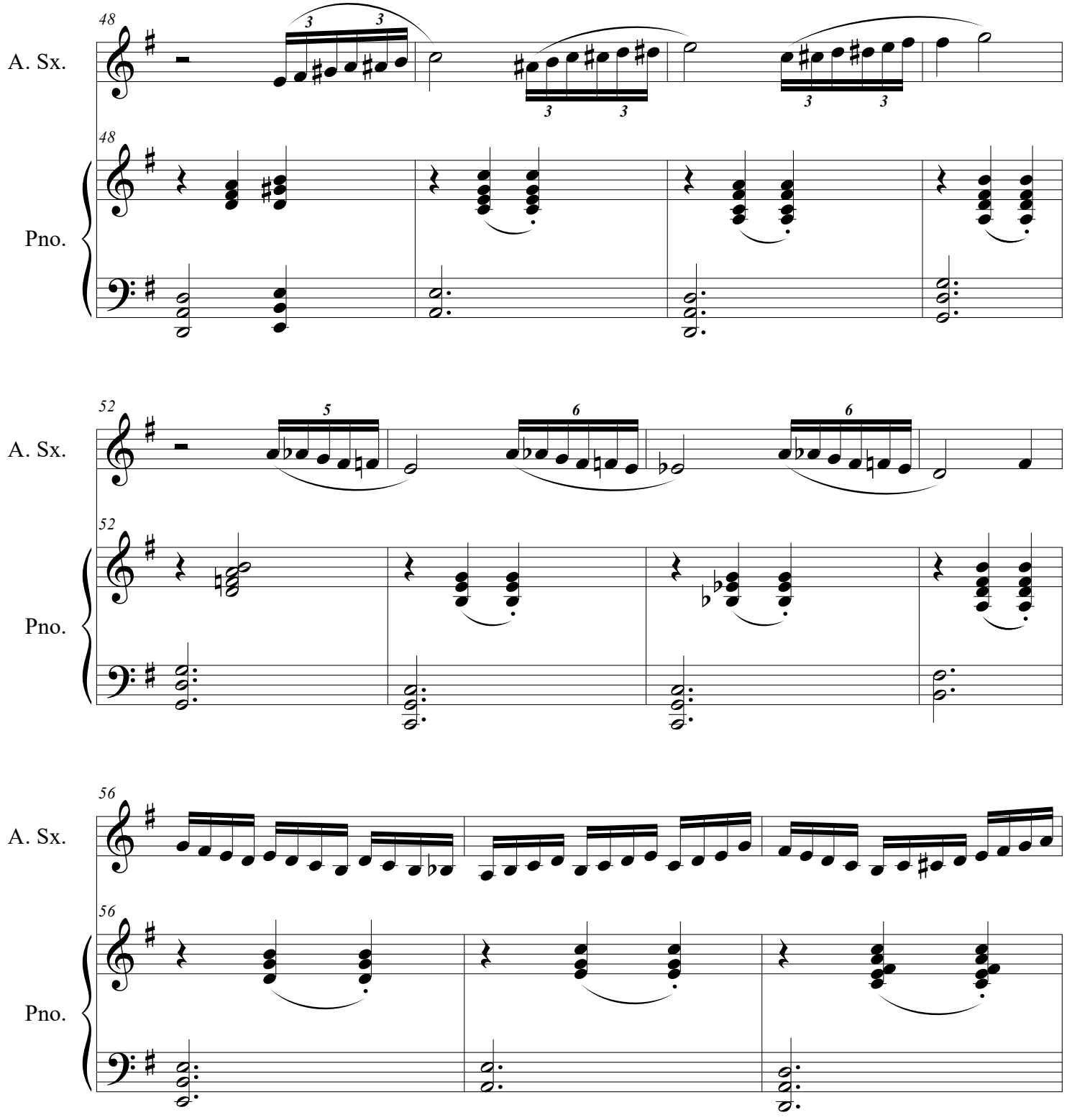
©

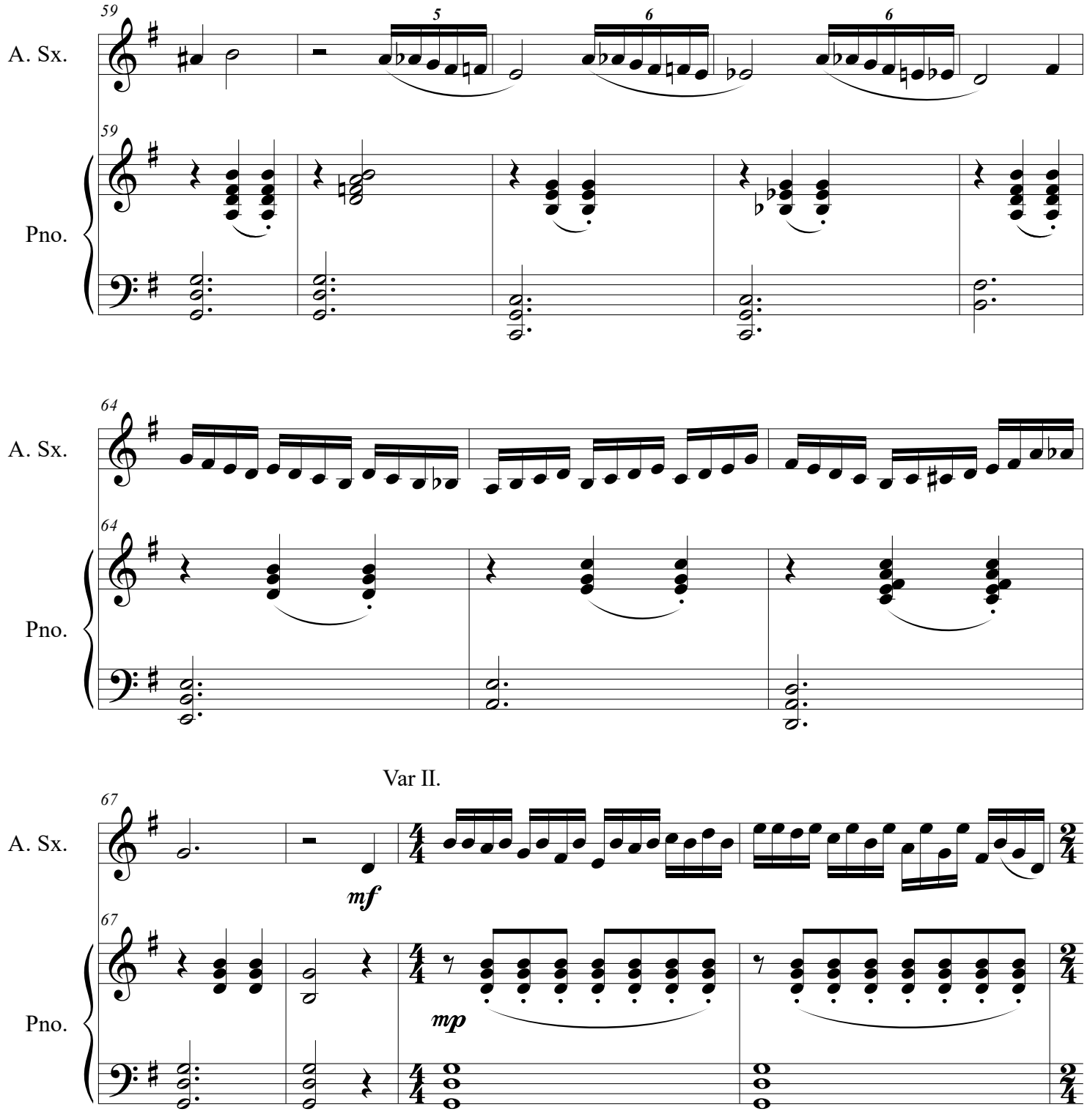
II.Las Piedras
Vals



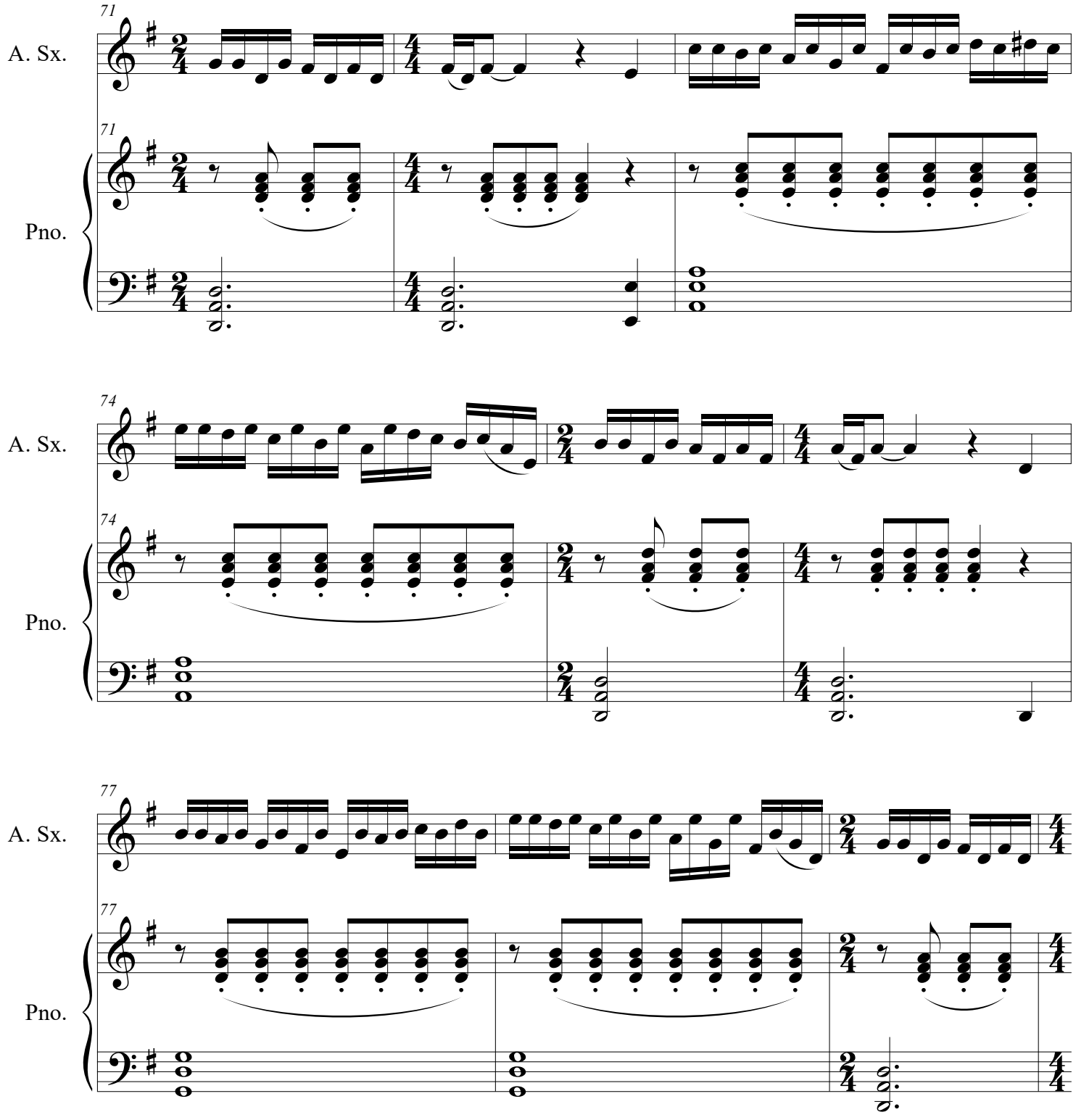

Var I.
36
A. Sx.
Pno.
mp
40
44

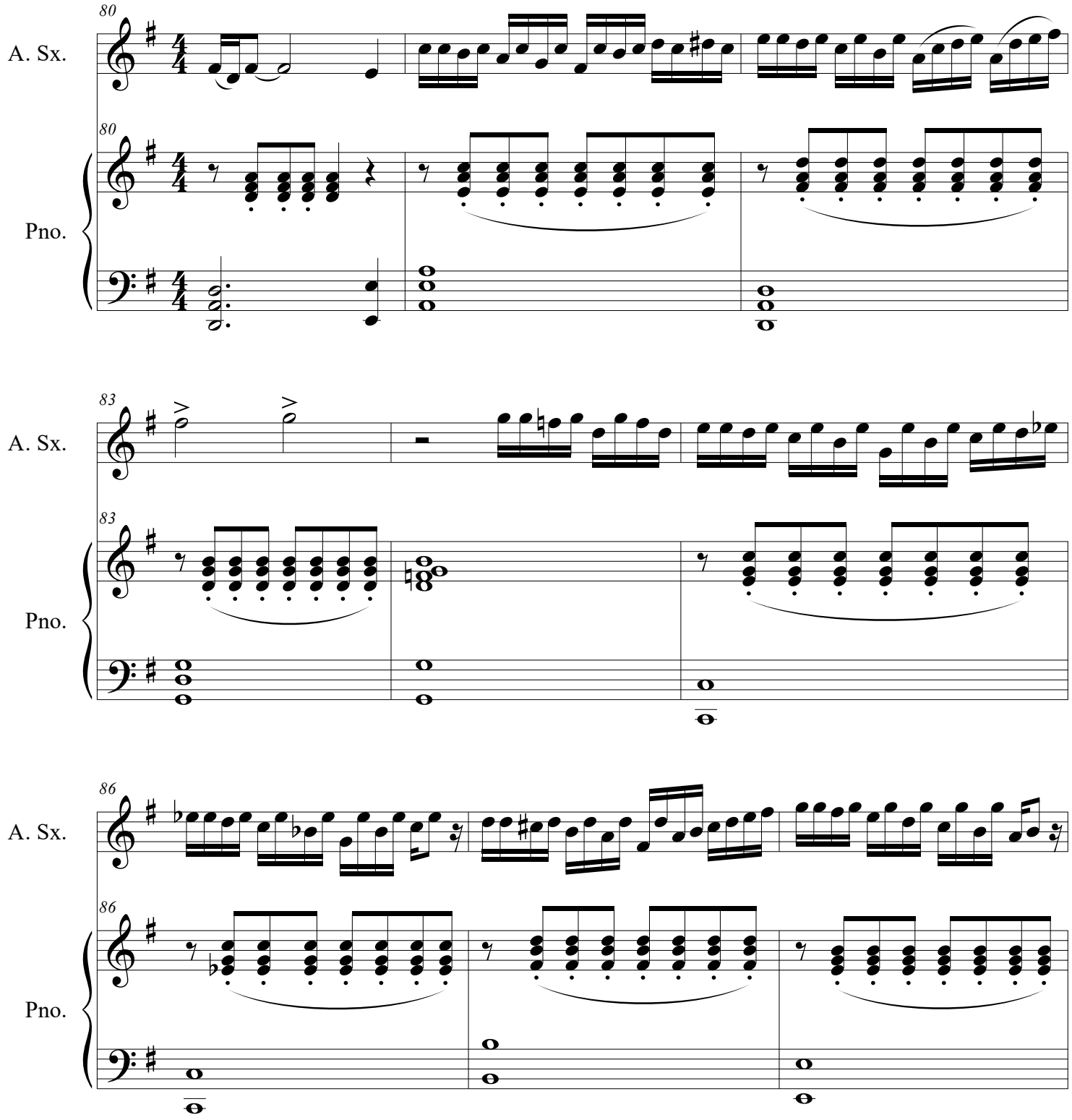
II.Las Piedras
Vals



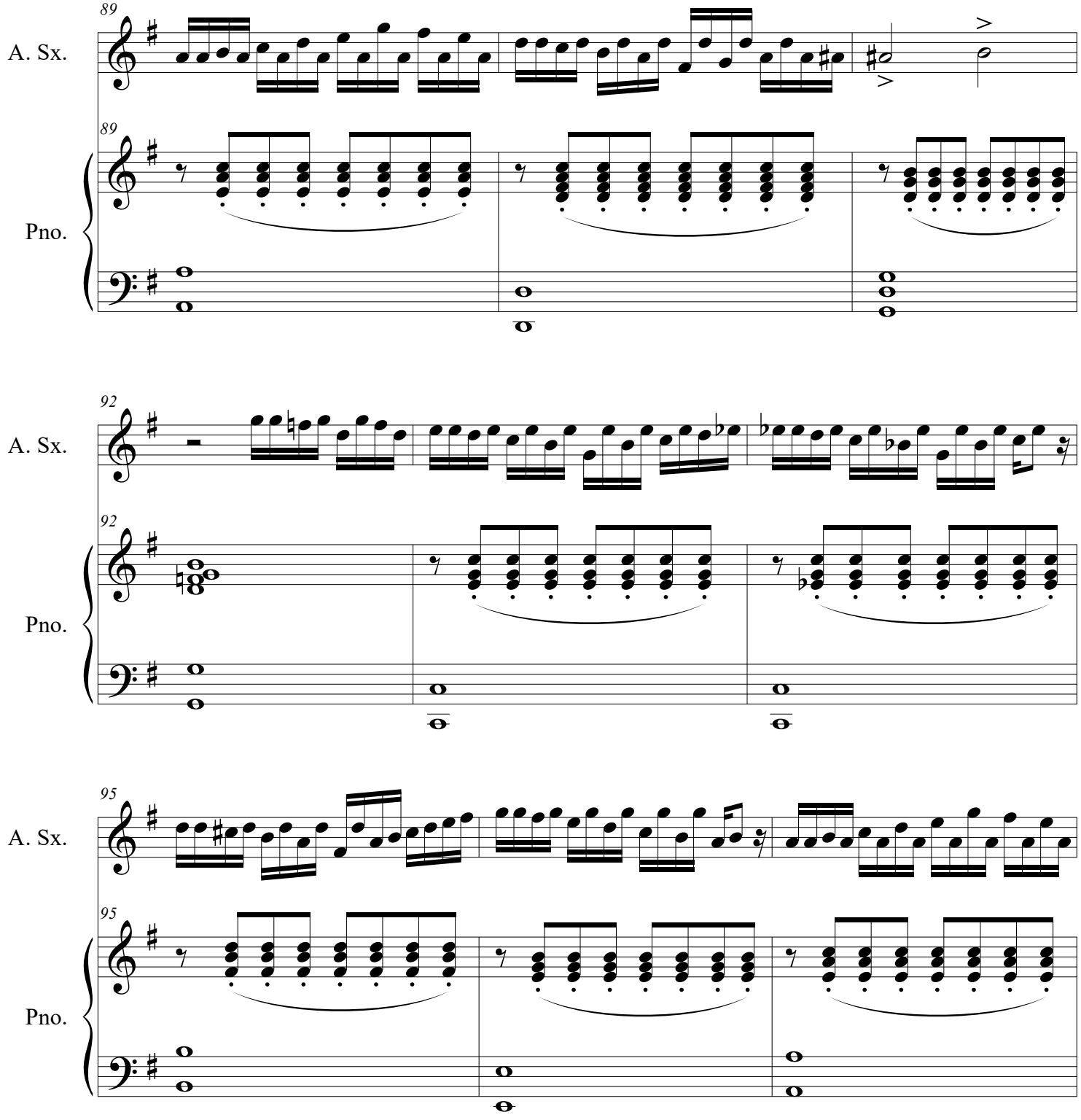

59
A. Sx.
Pno.
5
6
6
64
A. Sx.
Pno.
Var II.
67
A. Sx.
Pno.
mf
mp

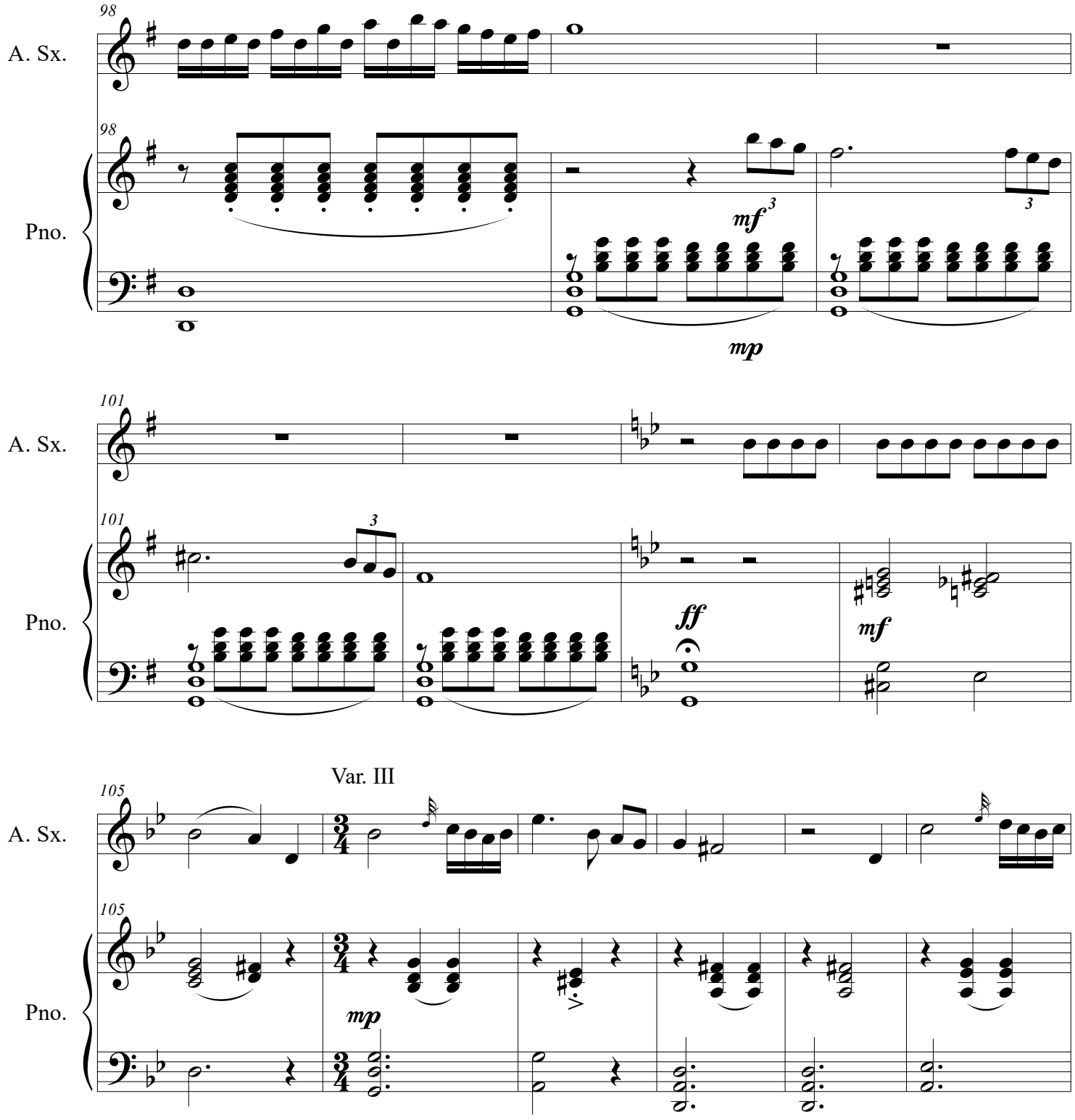
II.Las Piedras
Vals



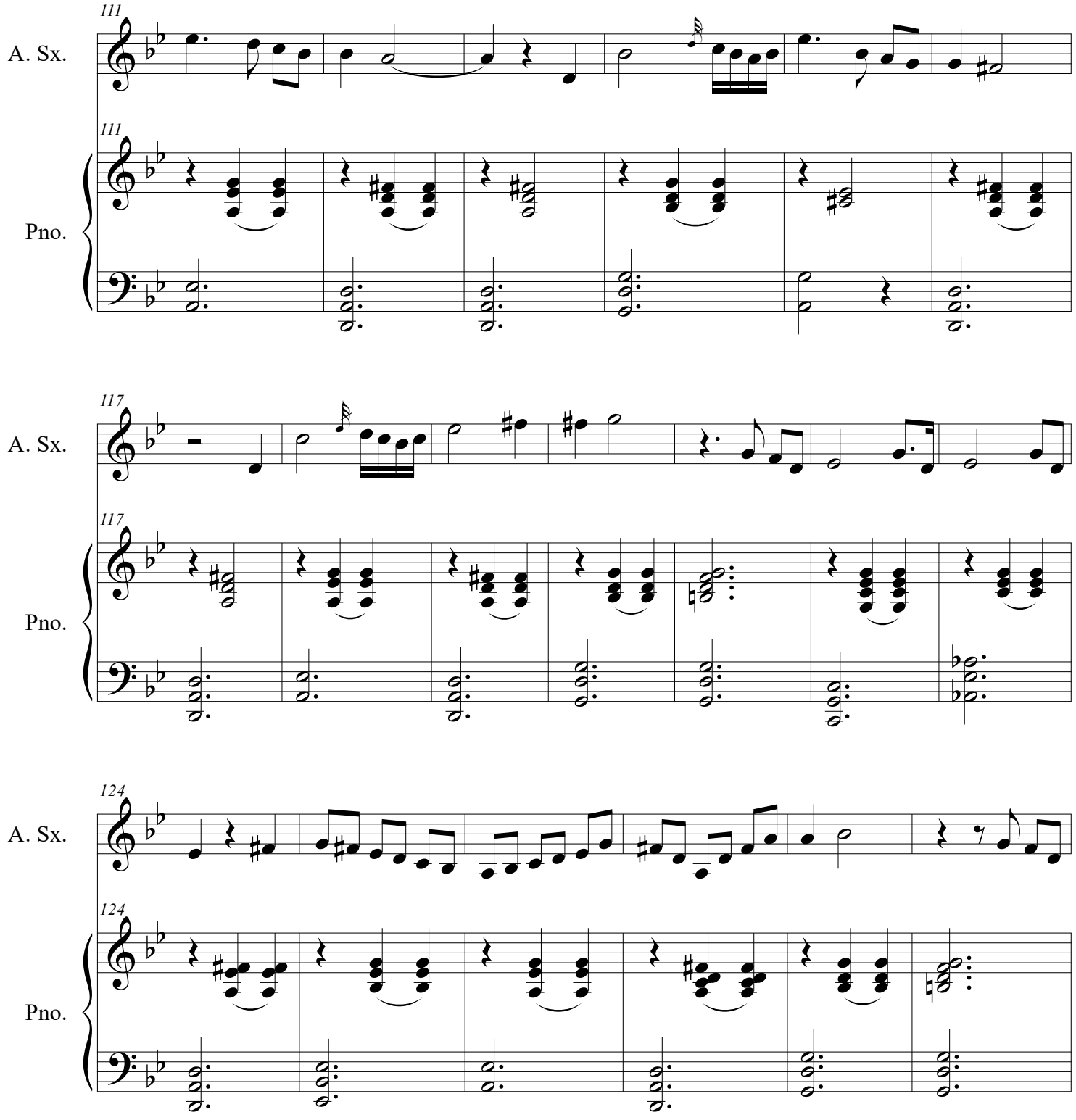

80
A. Sx.
80
Pno.
83
A. Sx.
83
Pno.
86
A. Sx.
86
Pno.

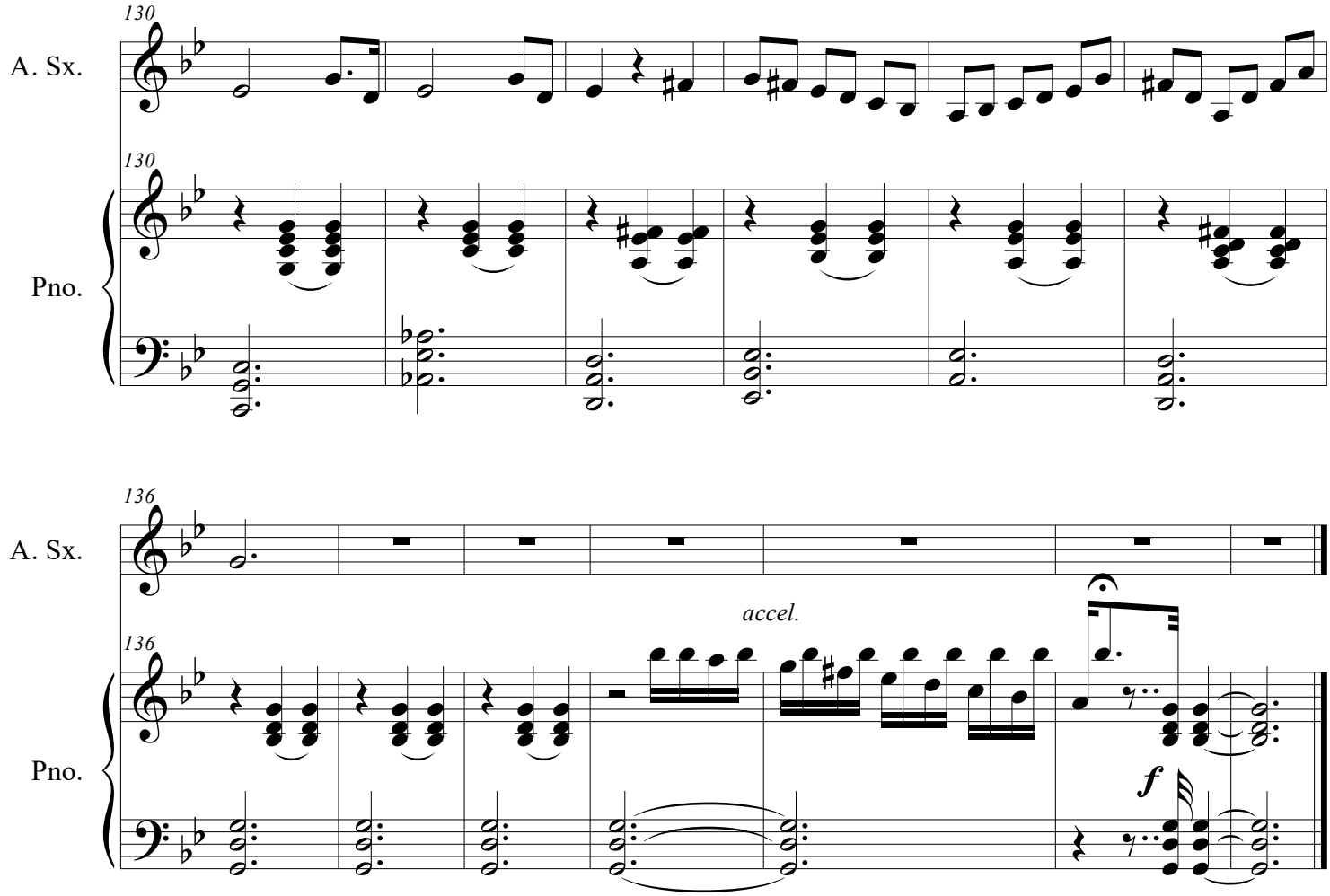
II.Las Piedras
Vals




98
A. Sx.
98
Pno.
mf
3
mp
101
A. Sx.
101
Pno.
3
ff
mf
Var. III
105
A. Sx.
105
Pno.
mp

II.Las Piedras
Vals

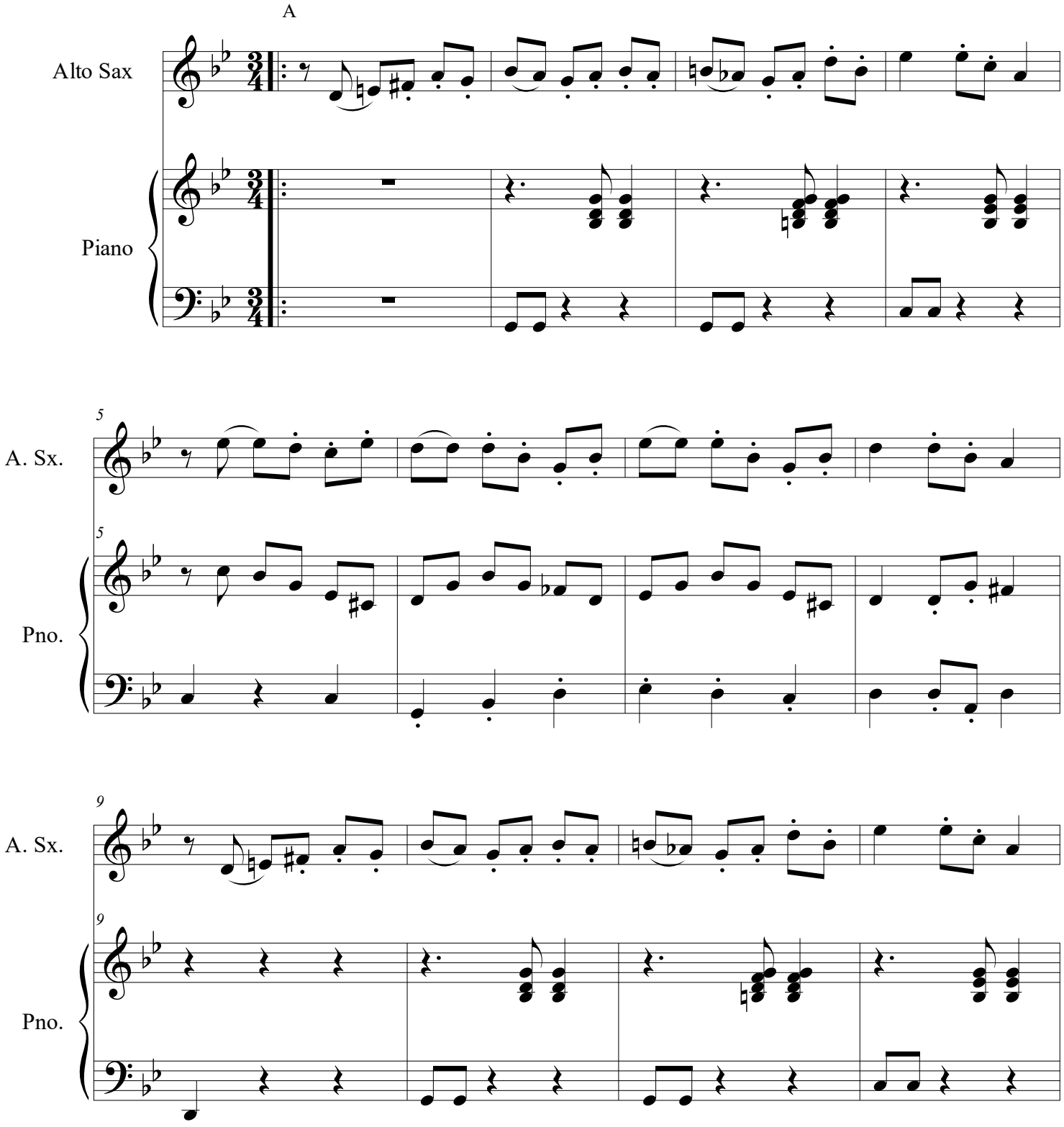



130
A. Sx.
130
Pno.
136
A. Sx.
accel.
136
Pno.
f

Score

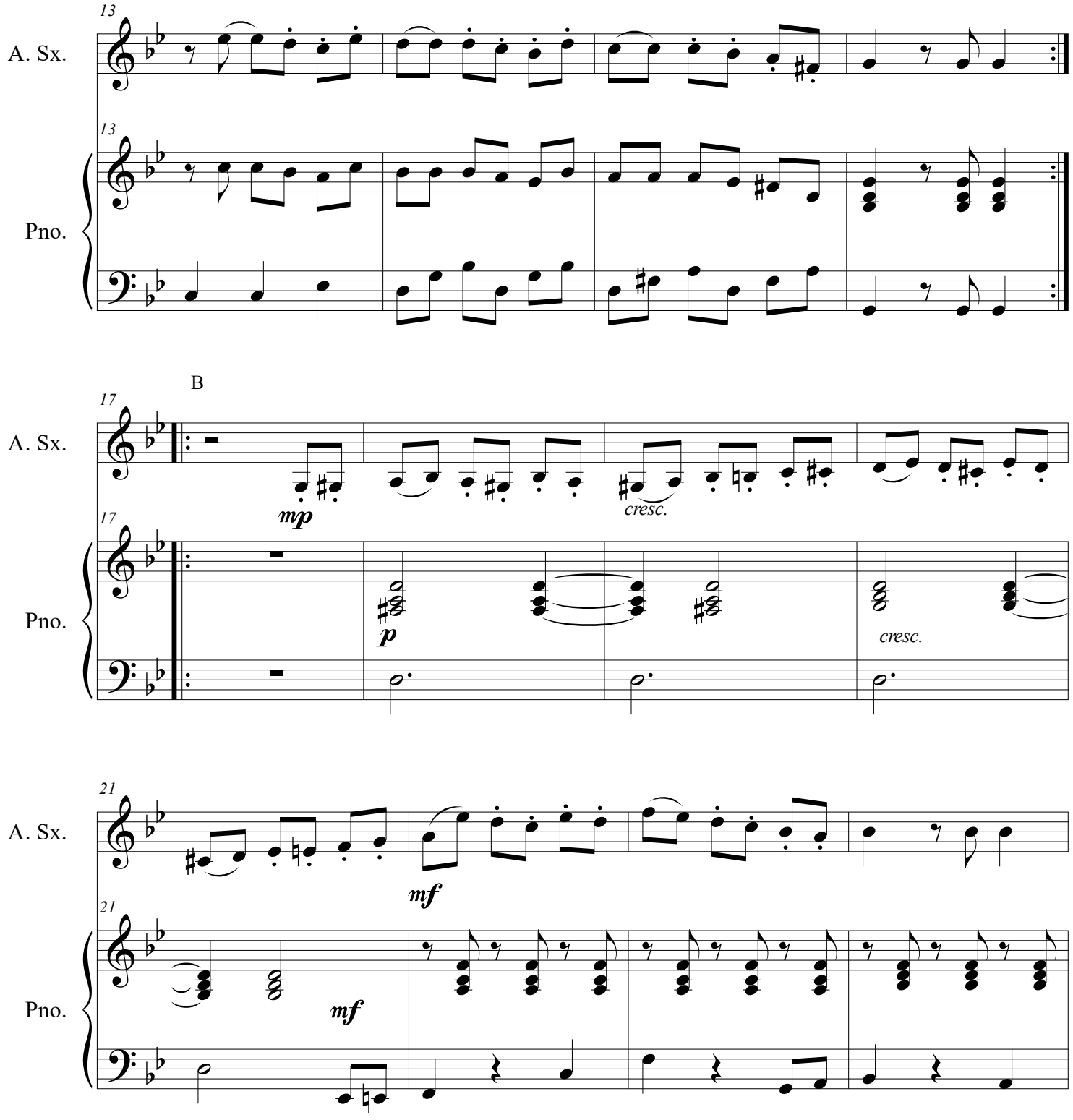
III. La Caverna
Pasillo

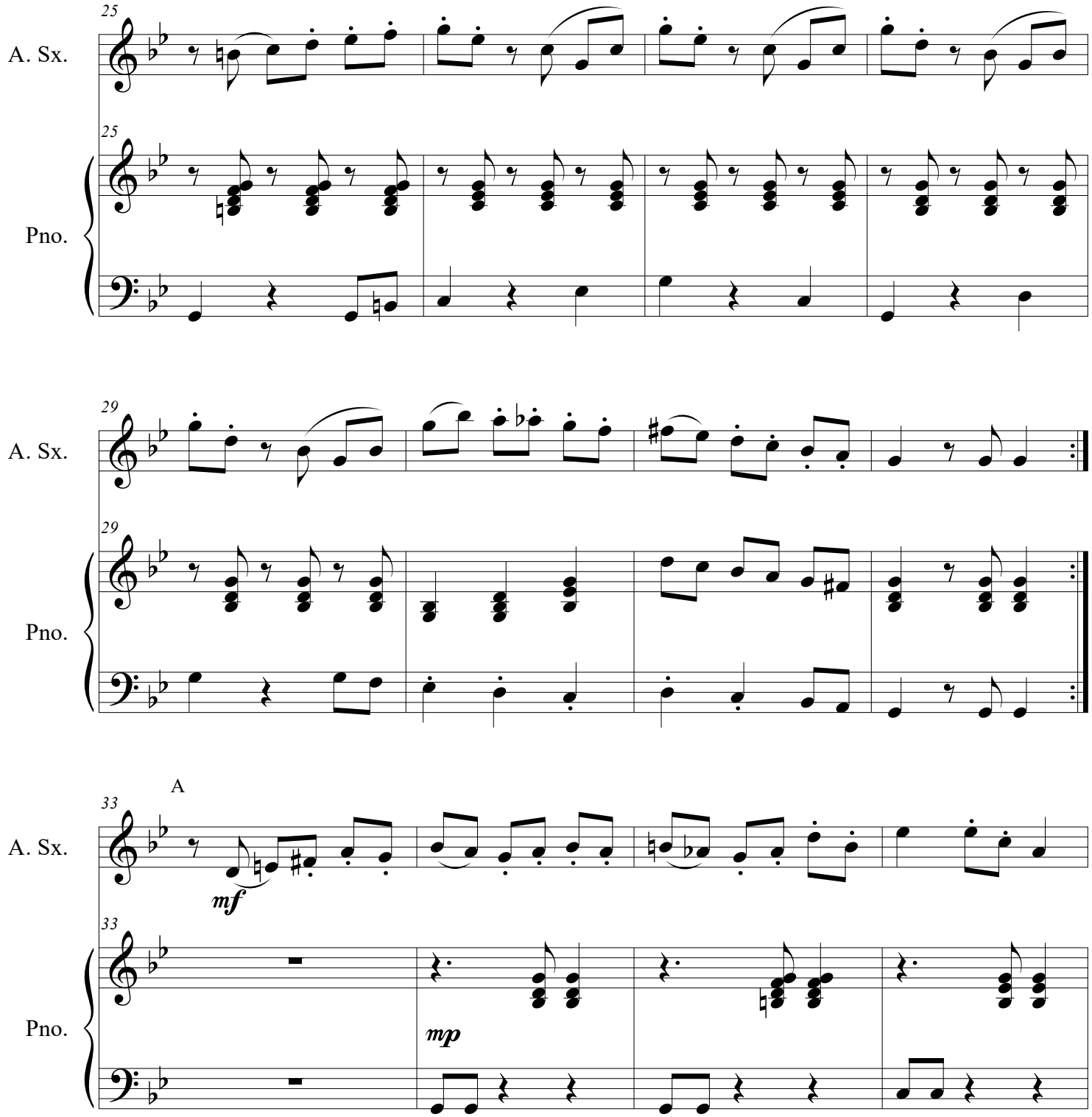
Miguel Becerra



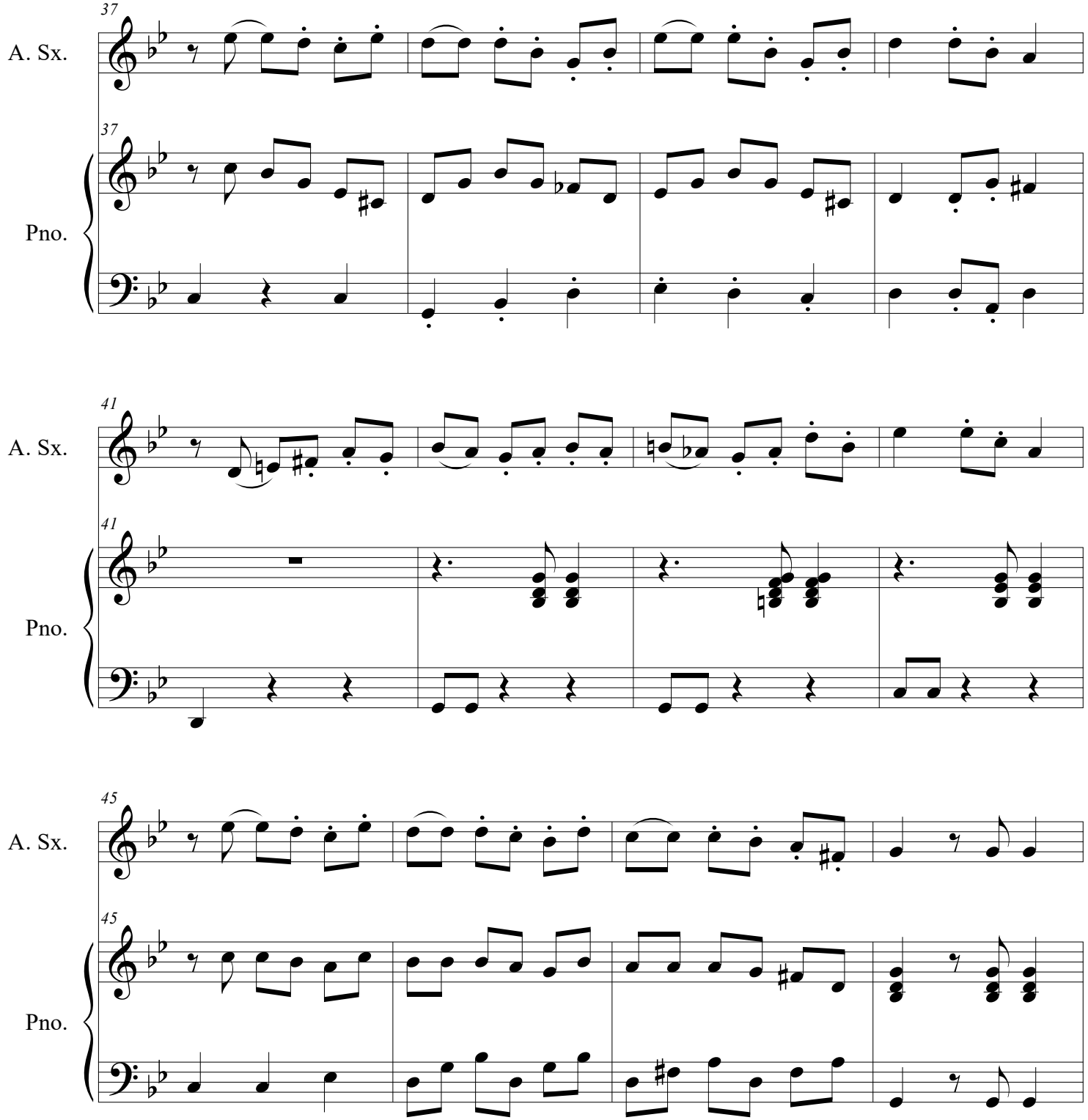
©

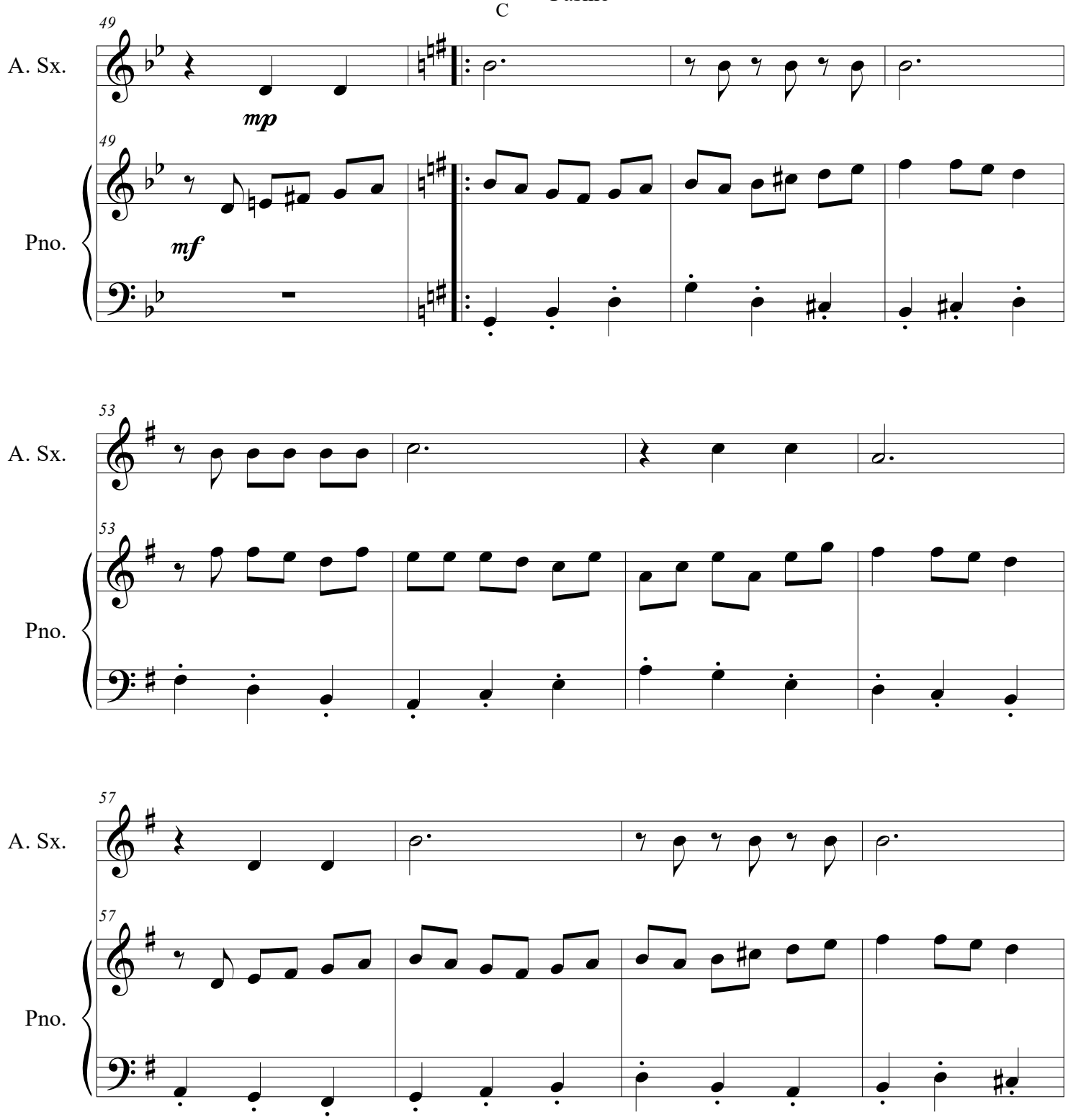
III. La Caverna
Pasillo



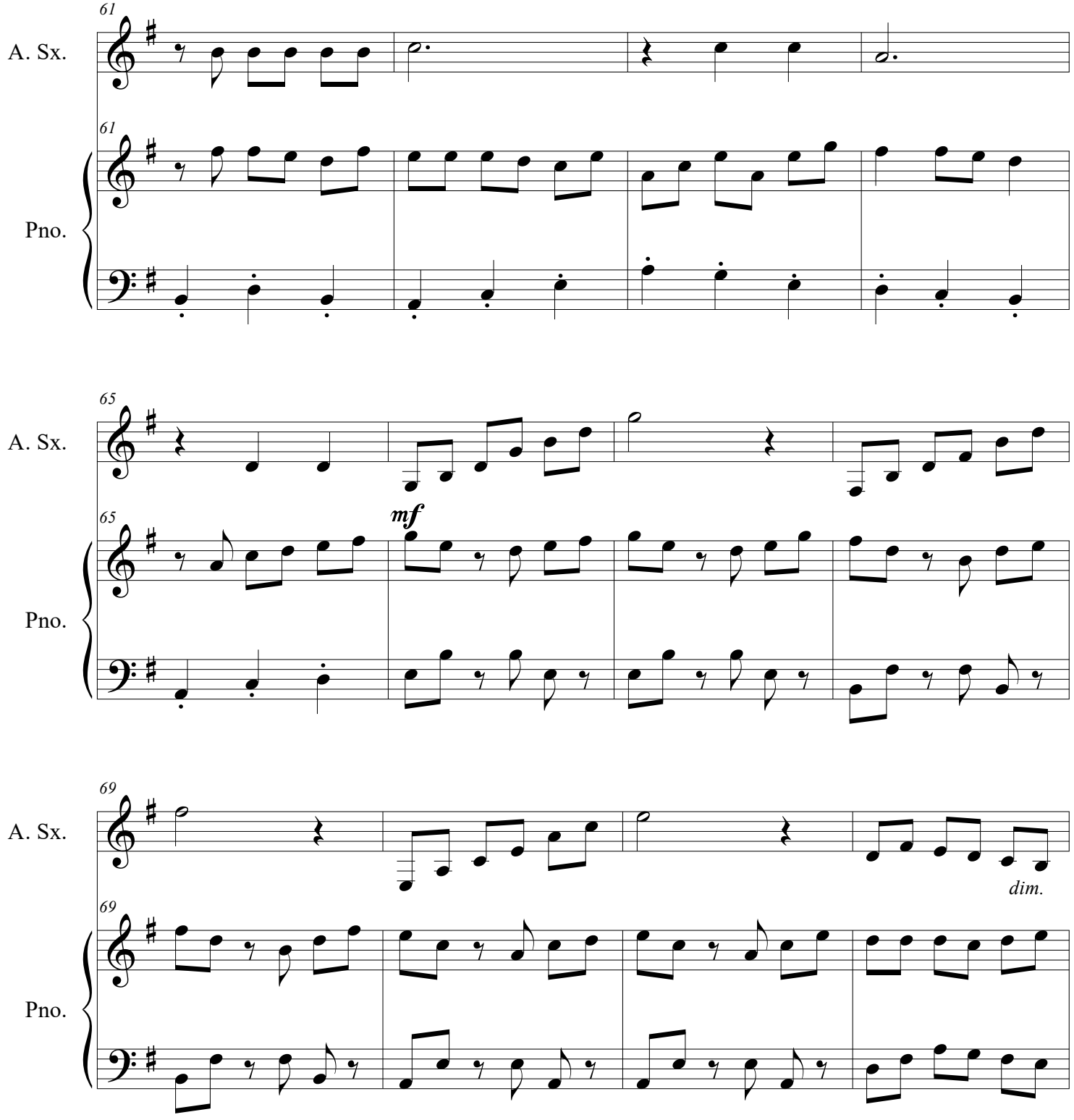

25
A. Sx.
25
Pno.
29
A. Sx.
29
Pno.
A
33
A. Sx.
mf
33
Pno.
mp

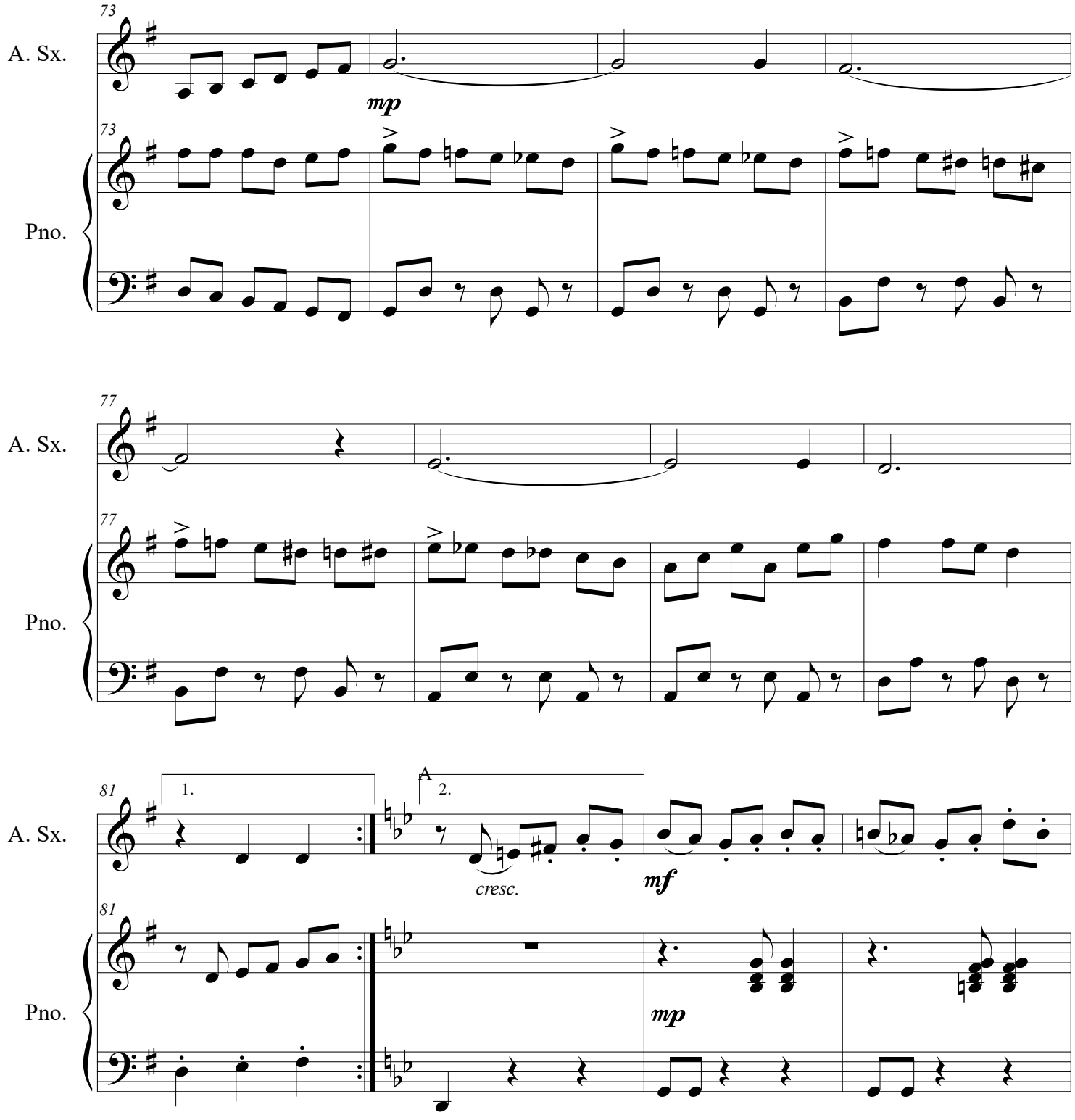
III. La Caverna
Pasillo



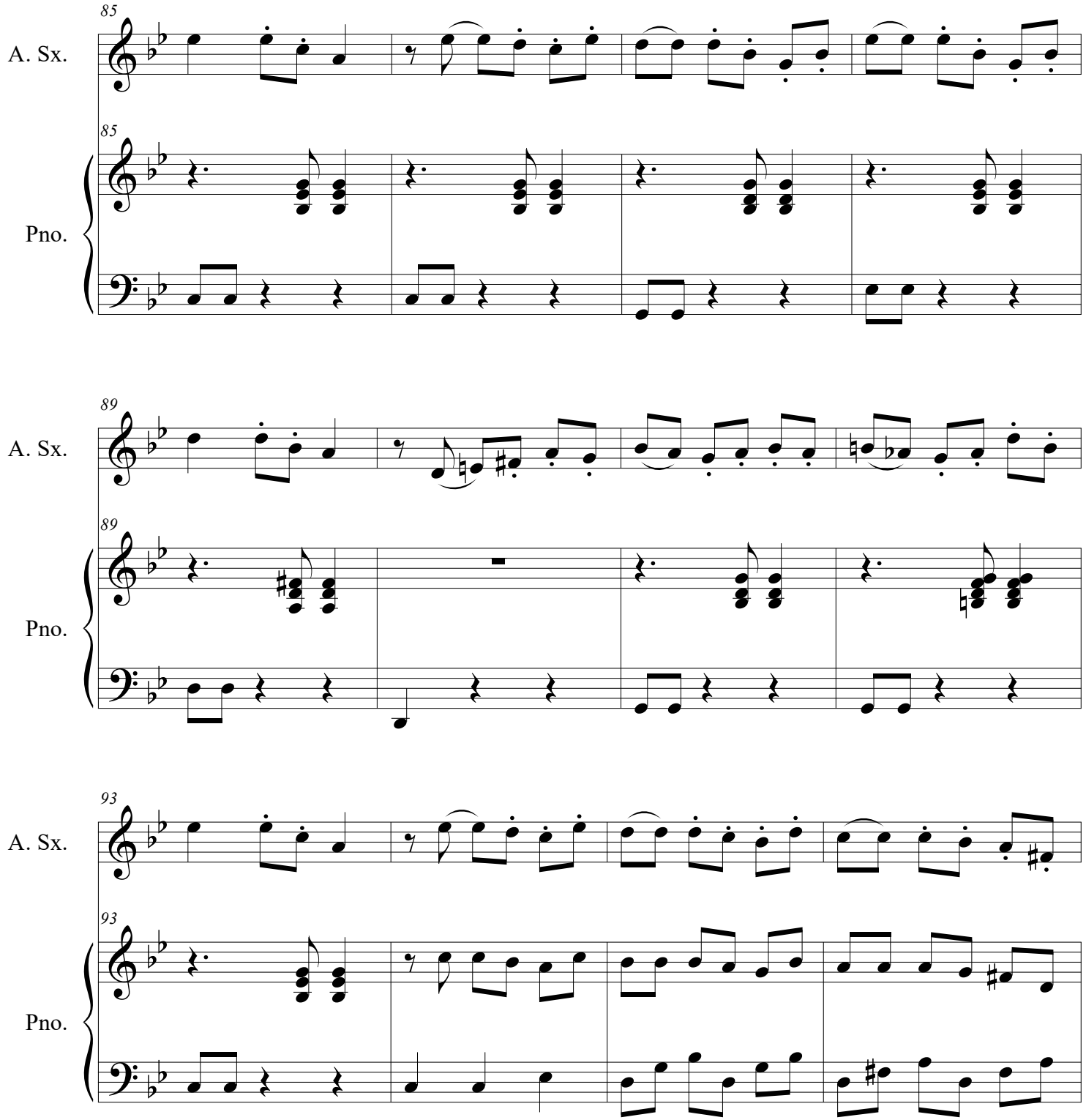

C
49
A. Sx.
mp
49
Pno.
mf
53
A. Sx.
53
Pno.
57
A. Sx.
57
Pno.

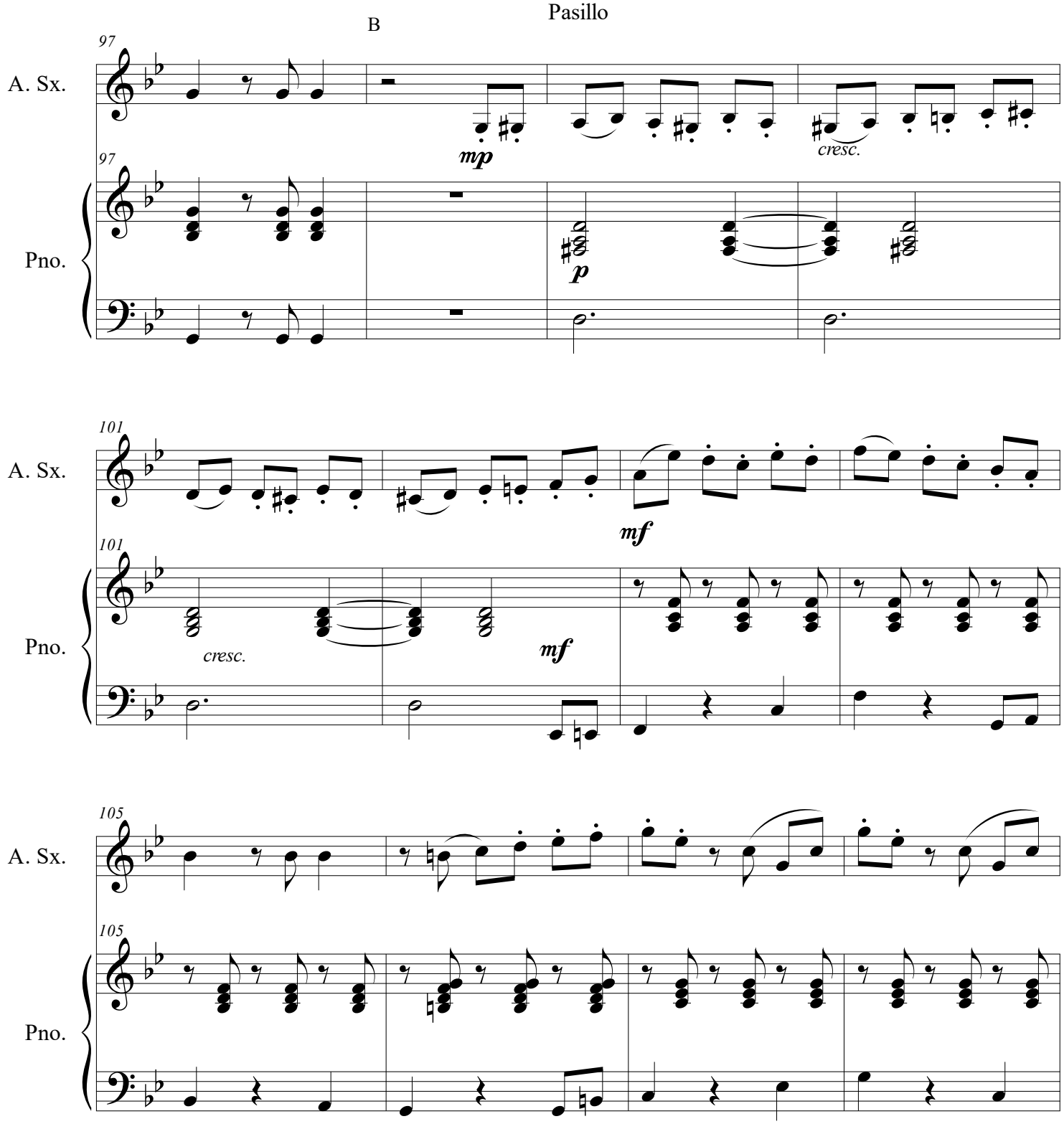
III. La Caverna
Pasillo



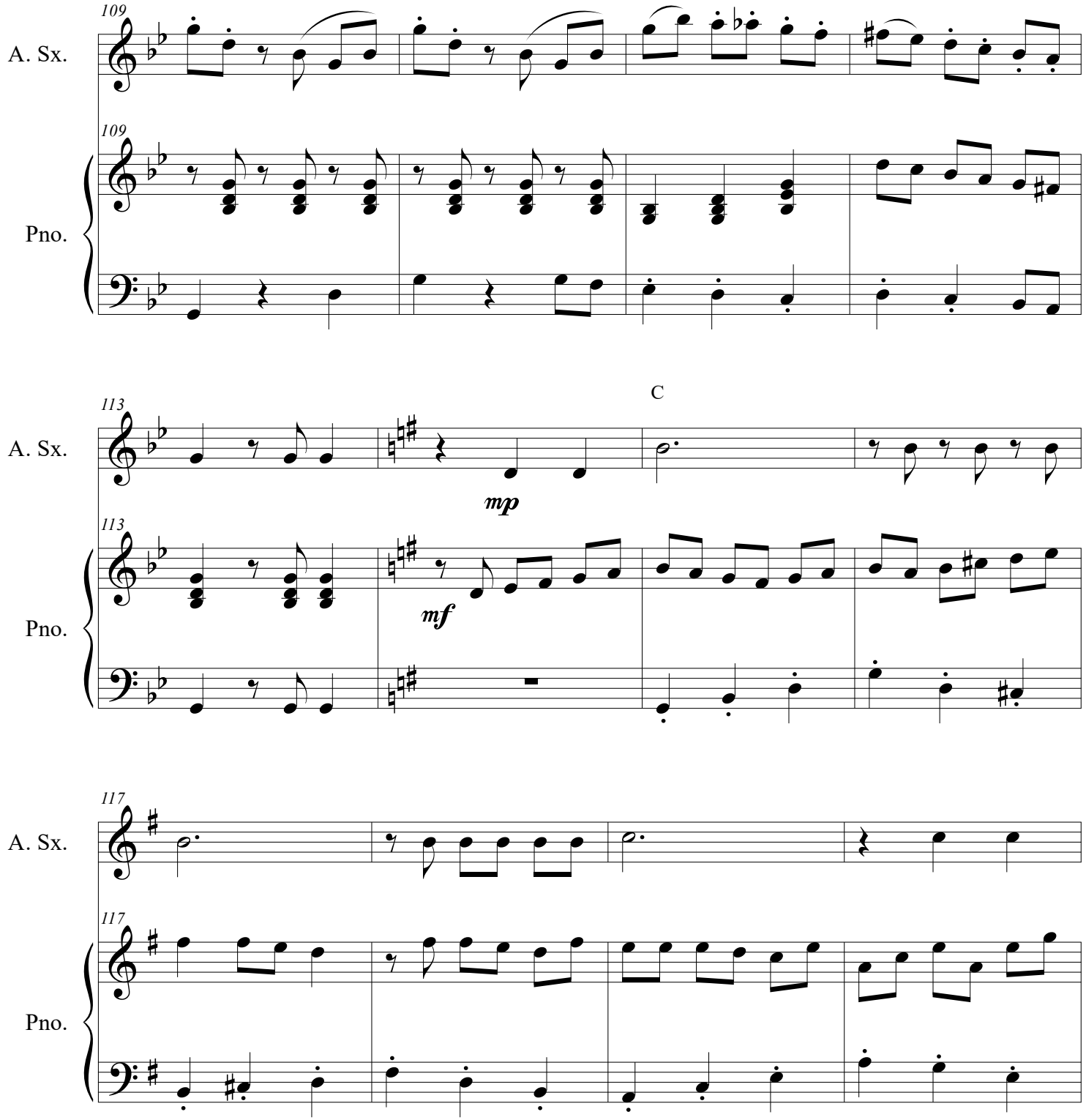

73
A. Sx.
mp
73
Pno.
77
A. Sx.
77
Pno.
81
1.
A
2.
A. Sx.
cresc.
mf
81
Pno.
mp

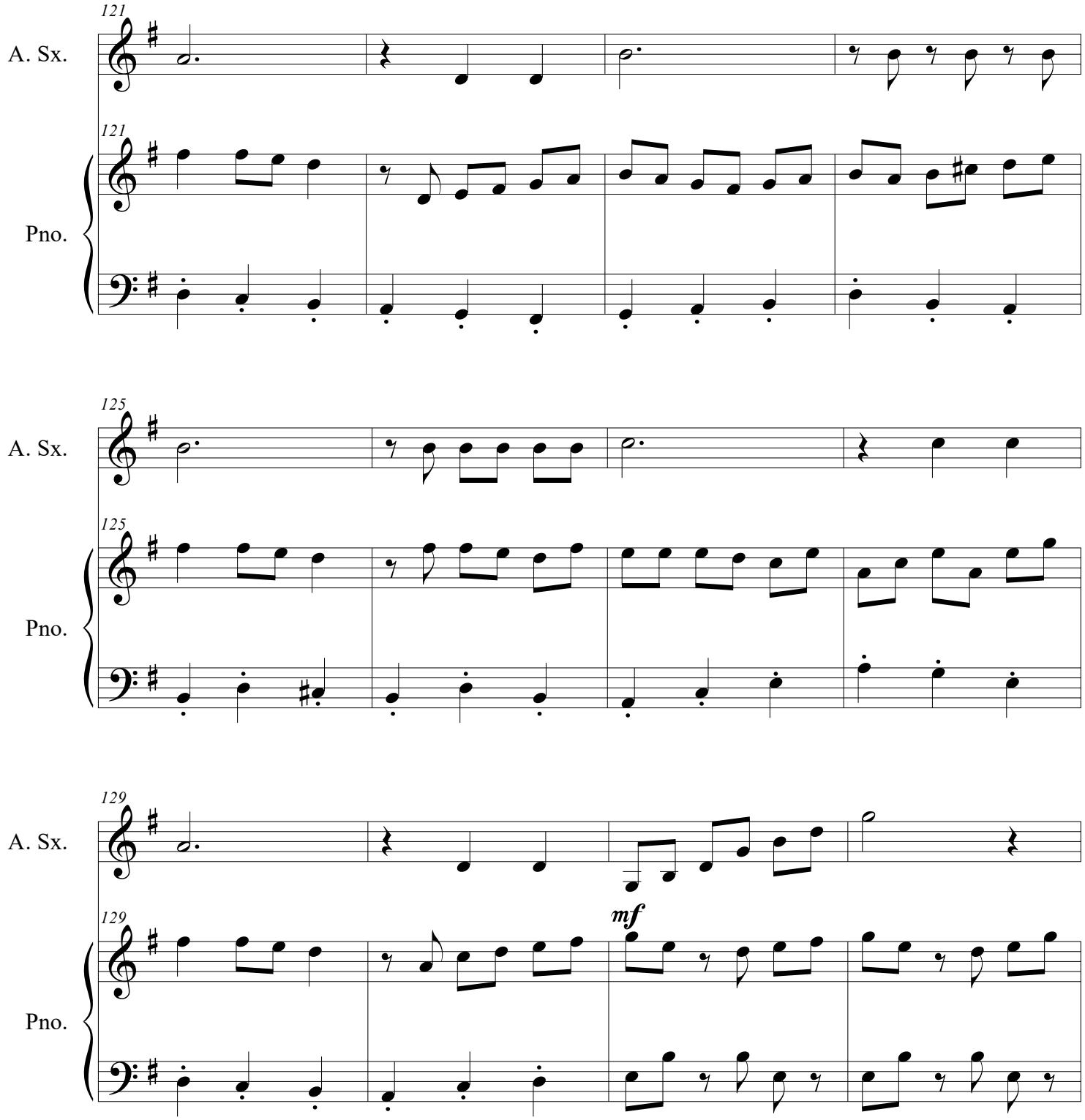
III. La Caverna
Pasillo



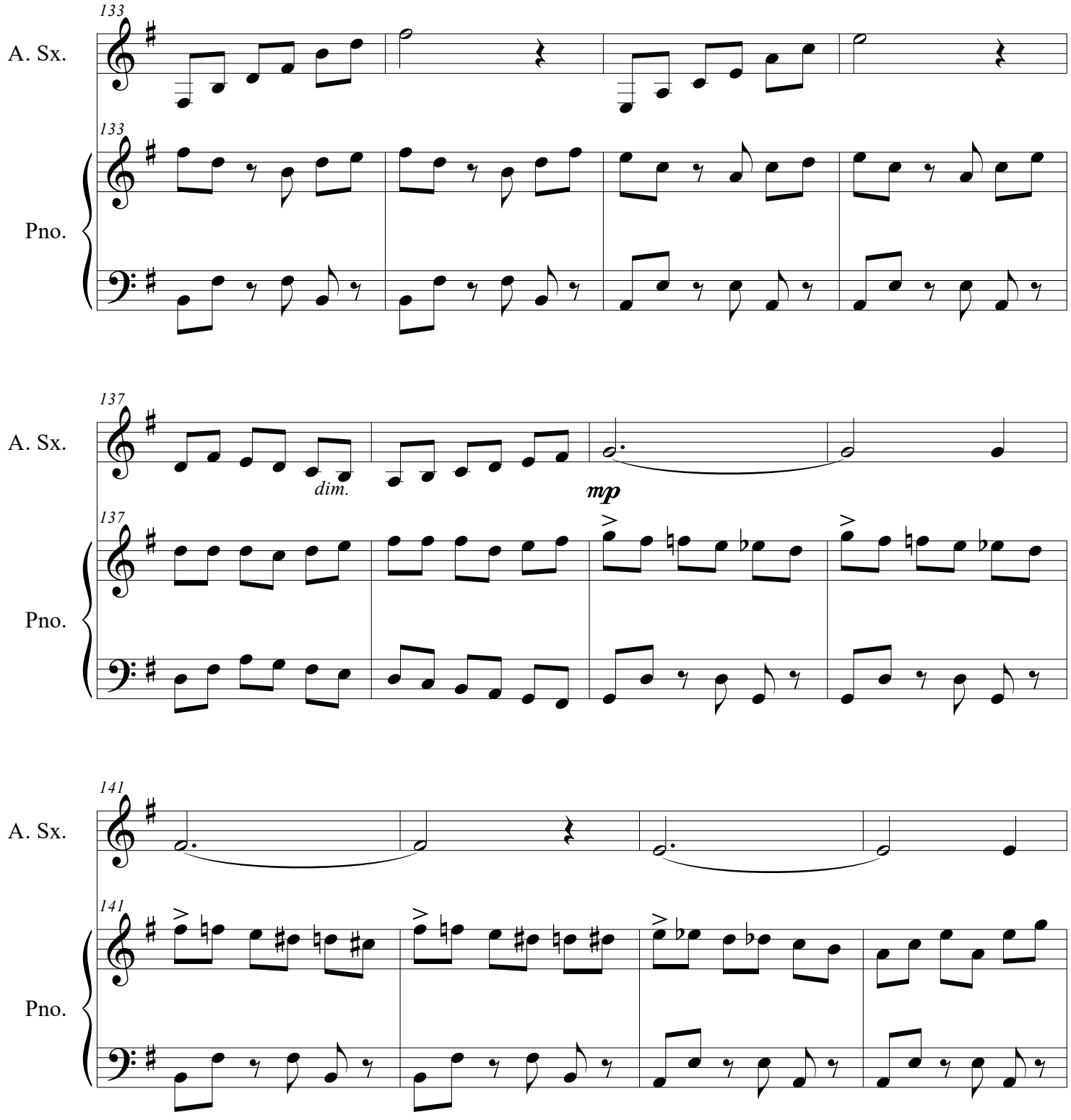

B
97
A. Sx.
97
Pno.
mp
cresc.
p
101
A. Sx.
101
Pno.
cresc.
mf
mf
105
A. Sx.
105
Pno.

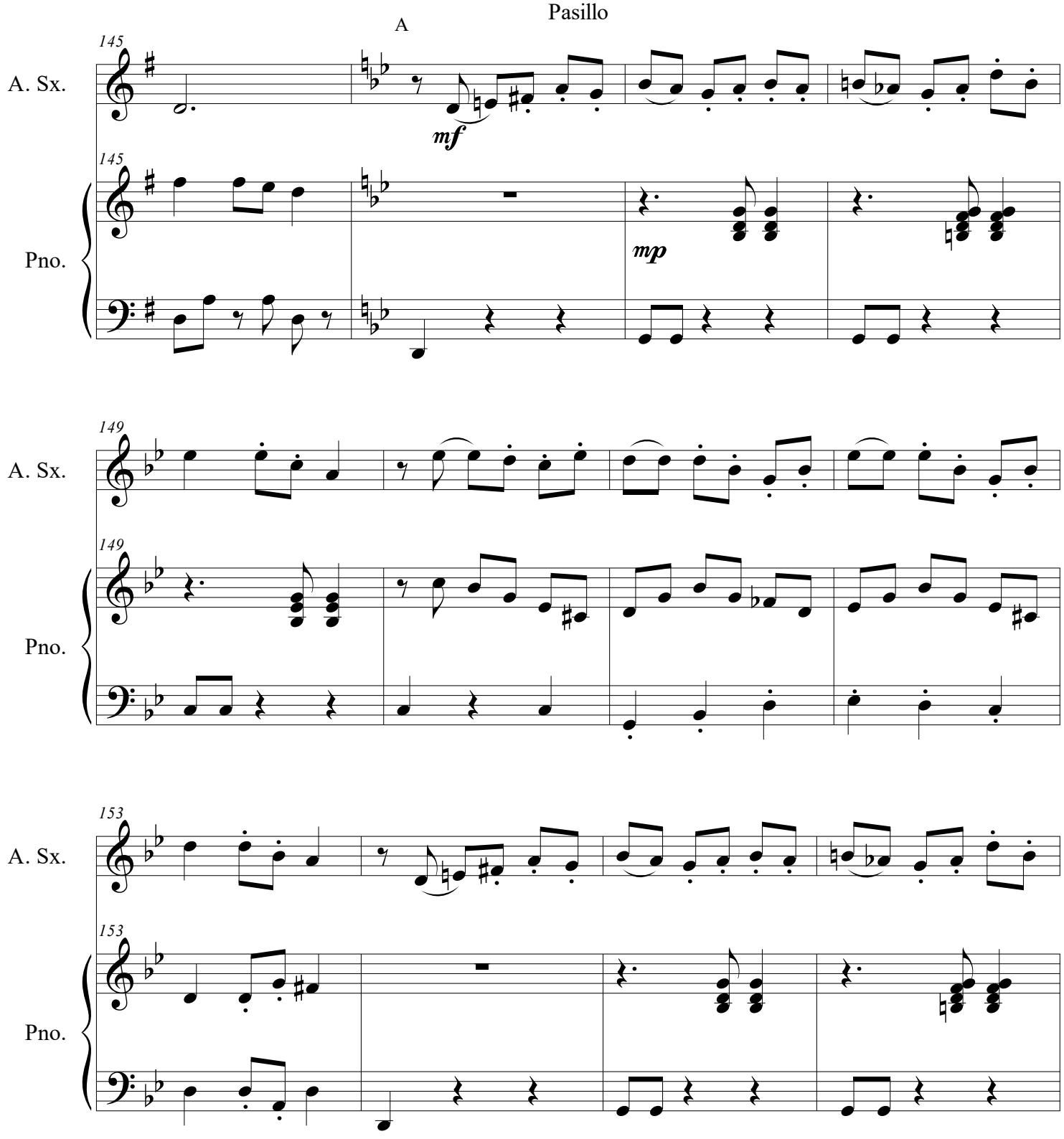
III. La Caverna
Pasillo



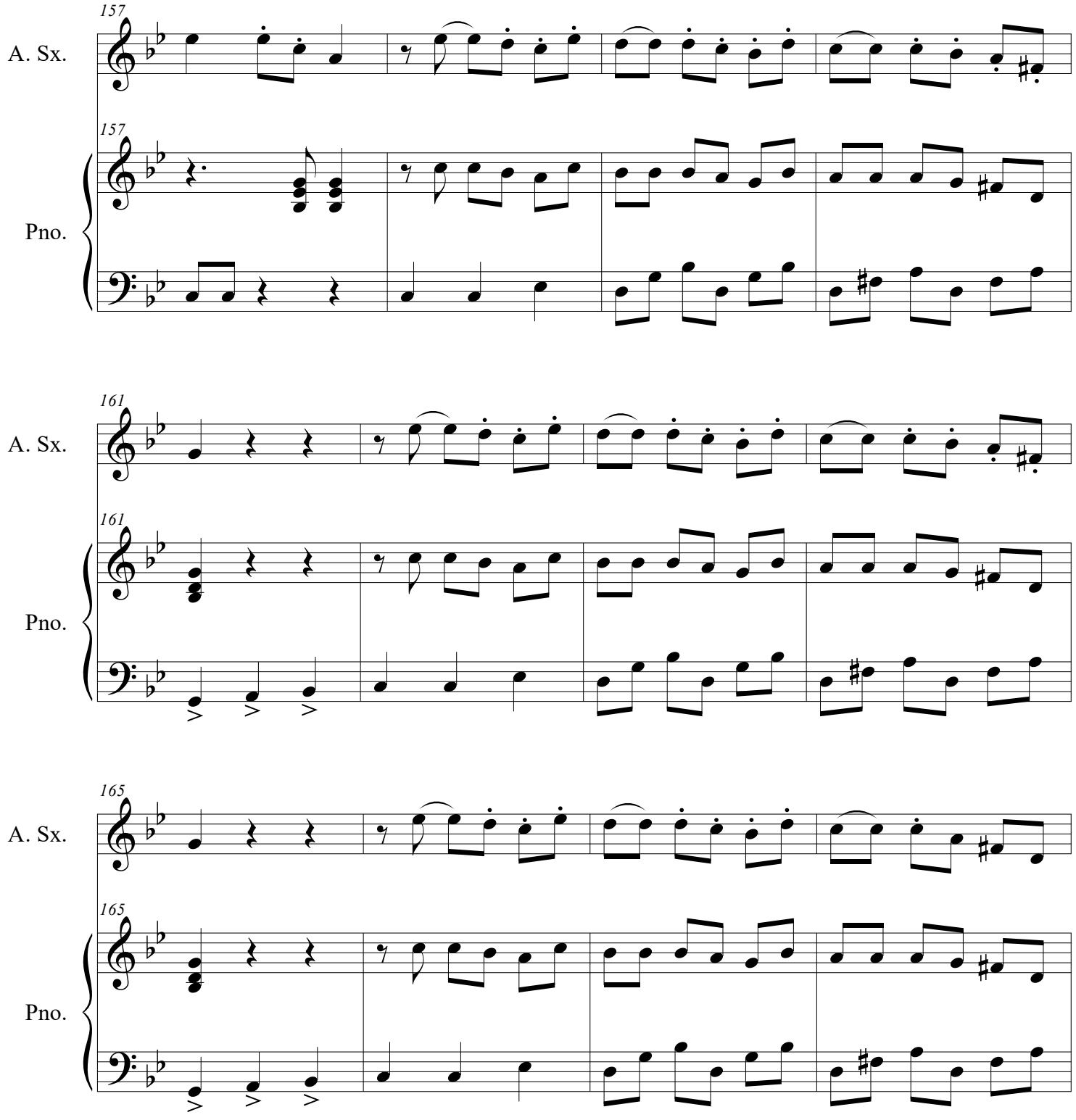

121
A. Sx.
121
Pno.
125
A. Sx.
125
Pno.
129
A. Sx.
129
mf
Pno.

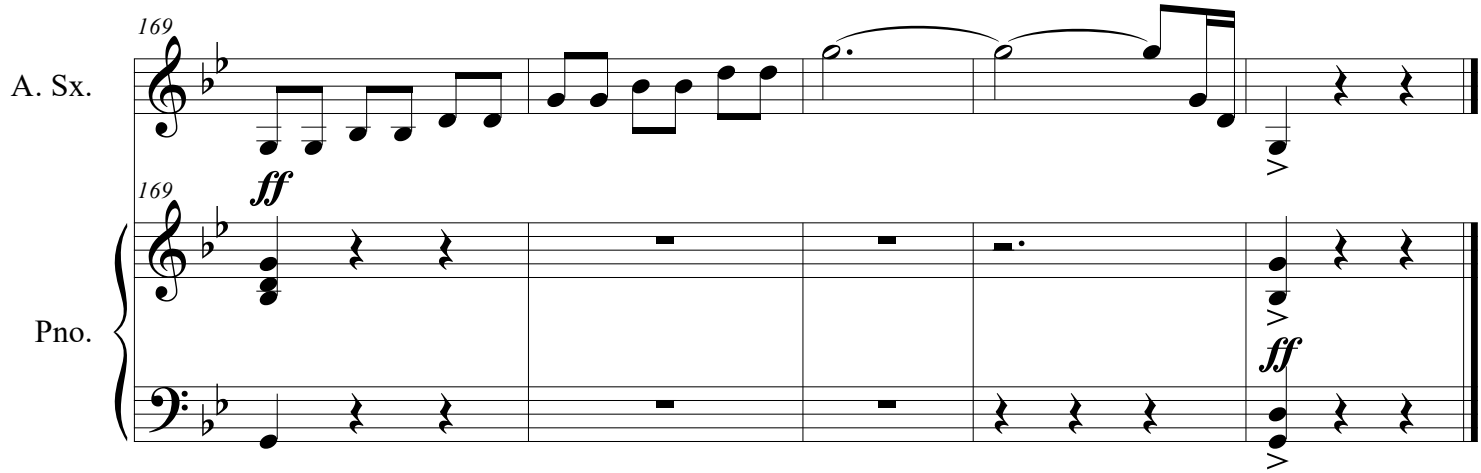
III. La Caverna
Pasillo




A
145
A. Sx.
mf
145
Pno.
mp
149
A. Sx.
149
Pno.
153
A. Sx.
153
Pno.

III. La Caverna
Pasillo




169
A. Sx.
169
ff
Pno.
ff

Alto Sax

I. La Ceguera

Miguel Becerra

Introducción

A tiempo

11 7

19 A1

mp

25

31

cresc. *f*

A2

37

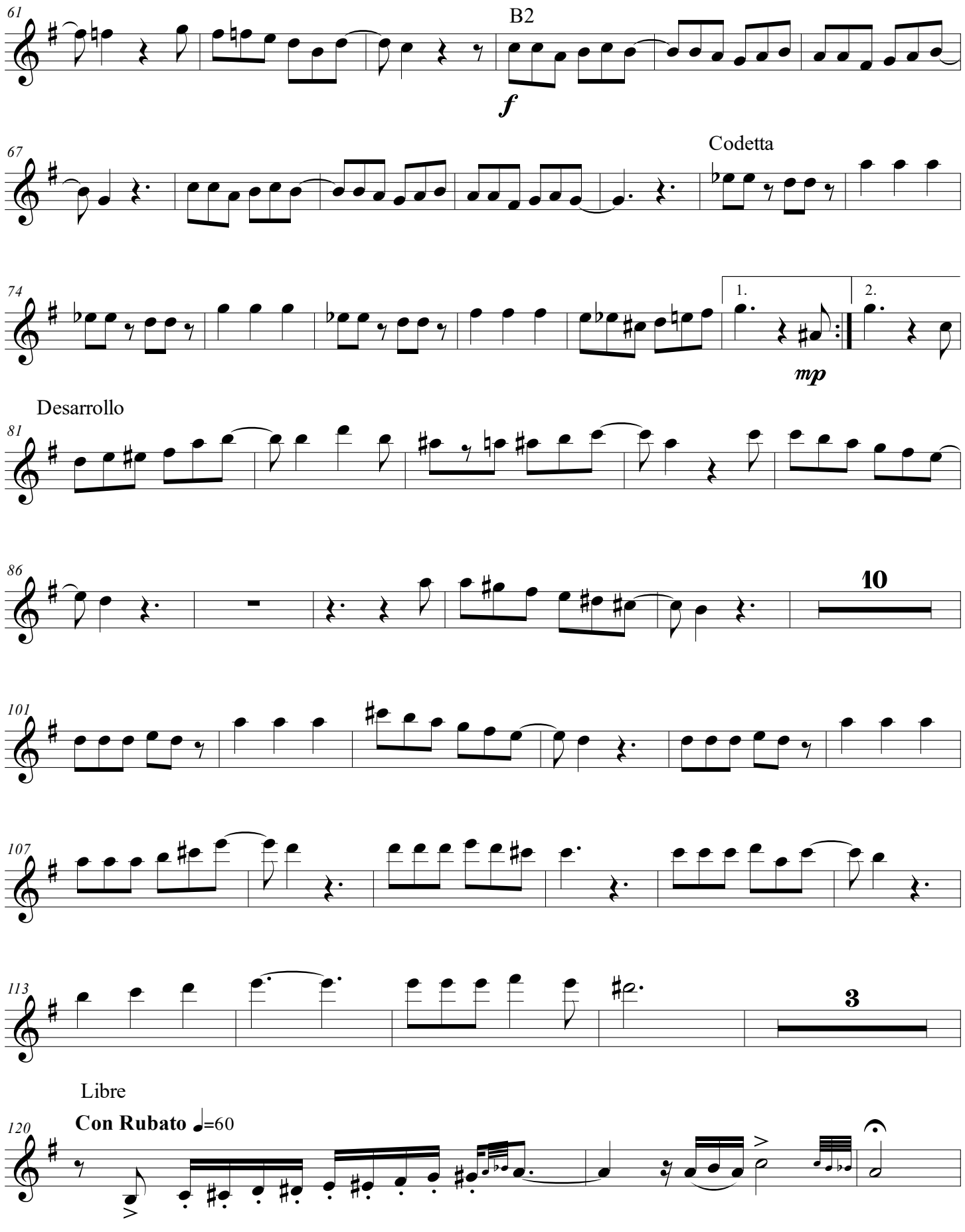
43

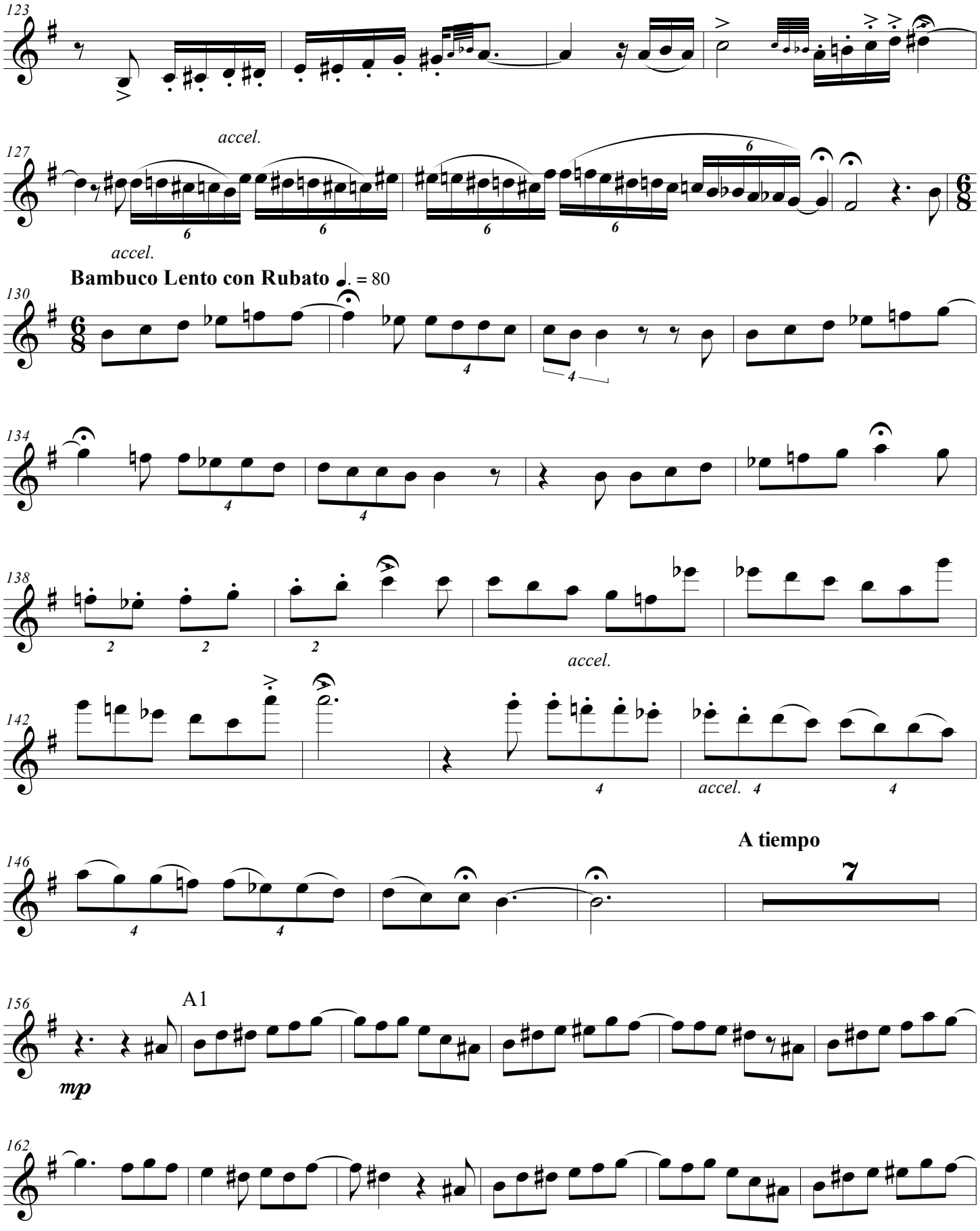
49 B1

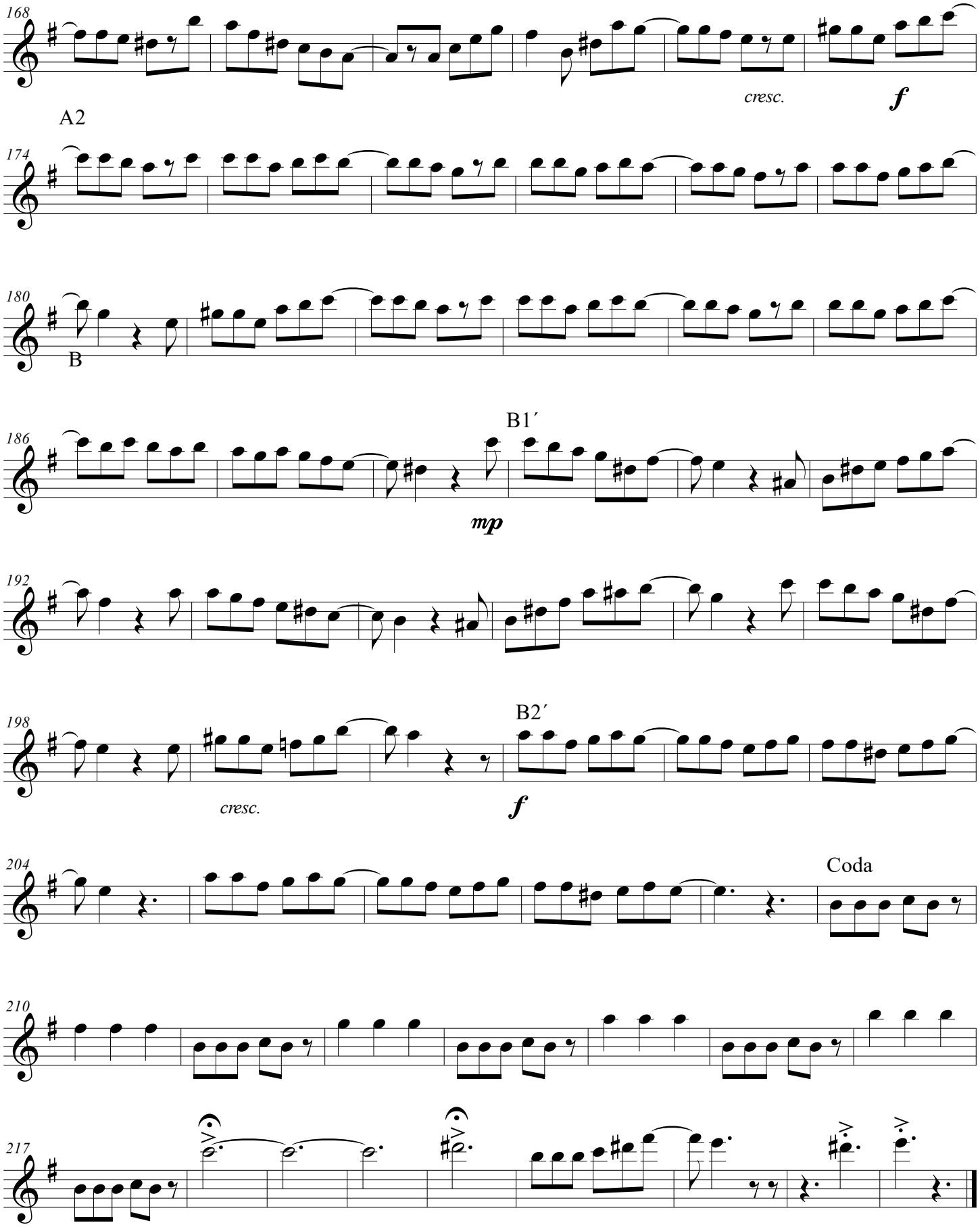
mf

55

©


61
B2
f
67
Codetta
74
1.
2.
mp
Desarrollo
81
86
10
101
107
113
3
Libre
120
Con Rubato ♩=60
accel.

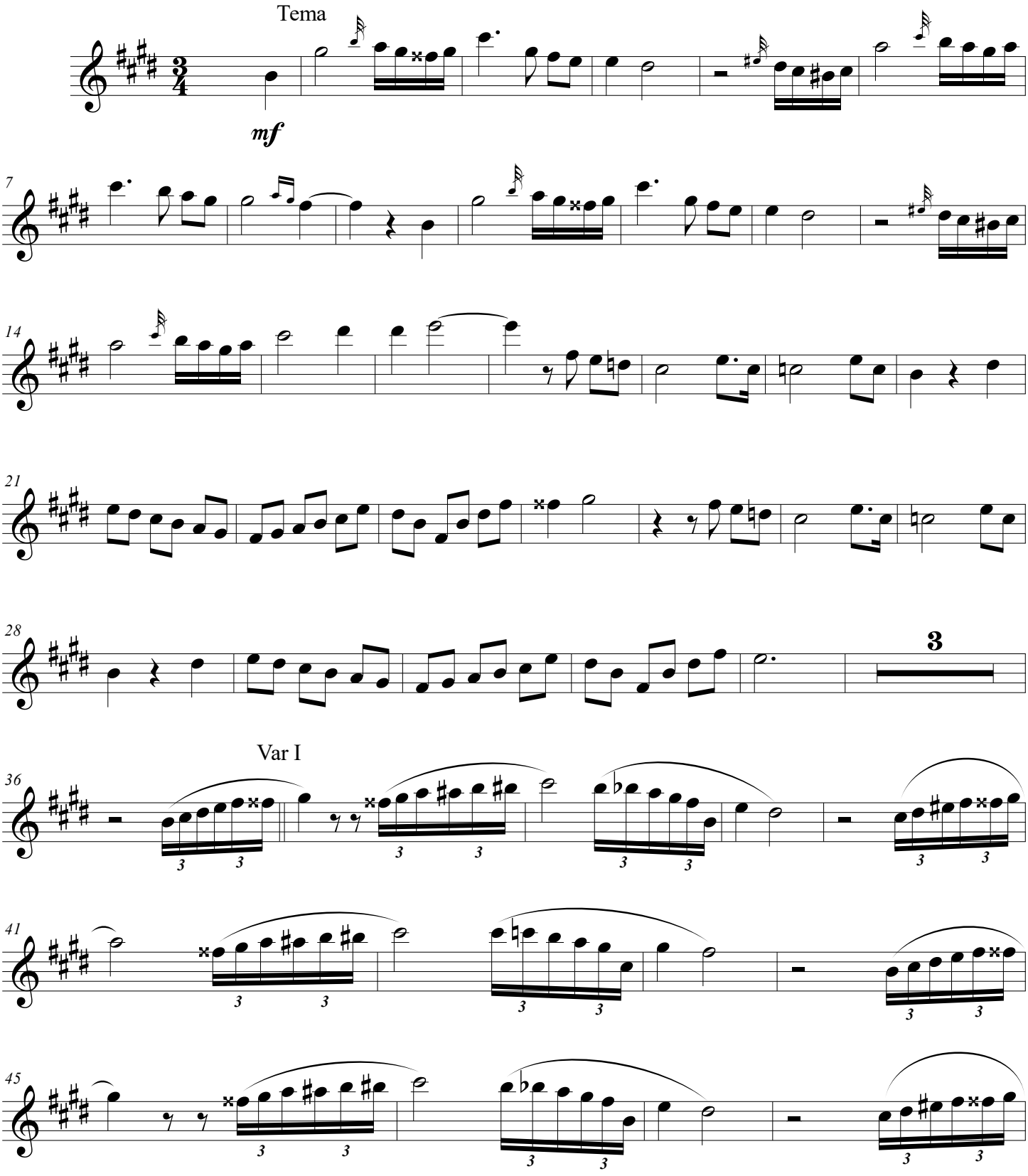

123
127
accel.
accel.
Bambuco Lento con Rubato ♩. = 80
130
134
138
accel.
142
accel.
A tiempo
146
7
156
A1
mp
162


168
cresc.
f
A2
174
180
B
186
B1′
mp
192
198
B2′
cresc.
f
204
Coda
210
217

Alto Sax

II.Las Piedras
Vals

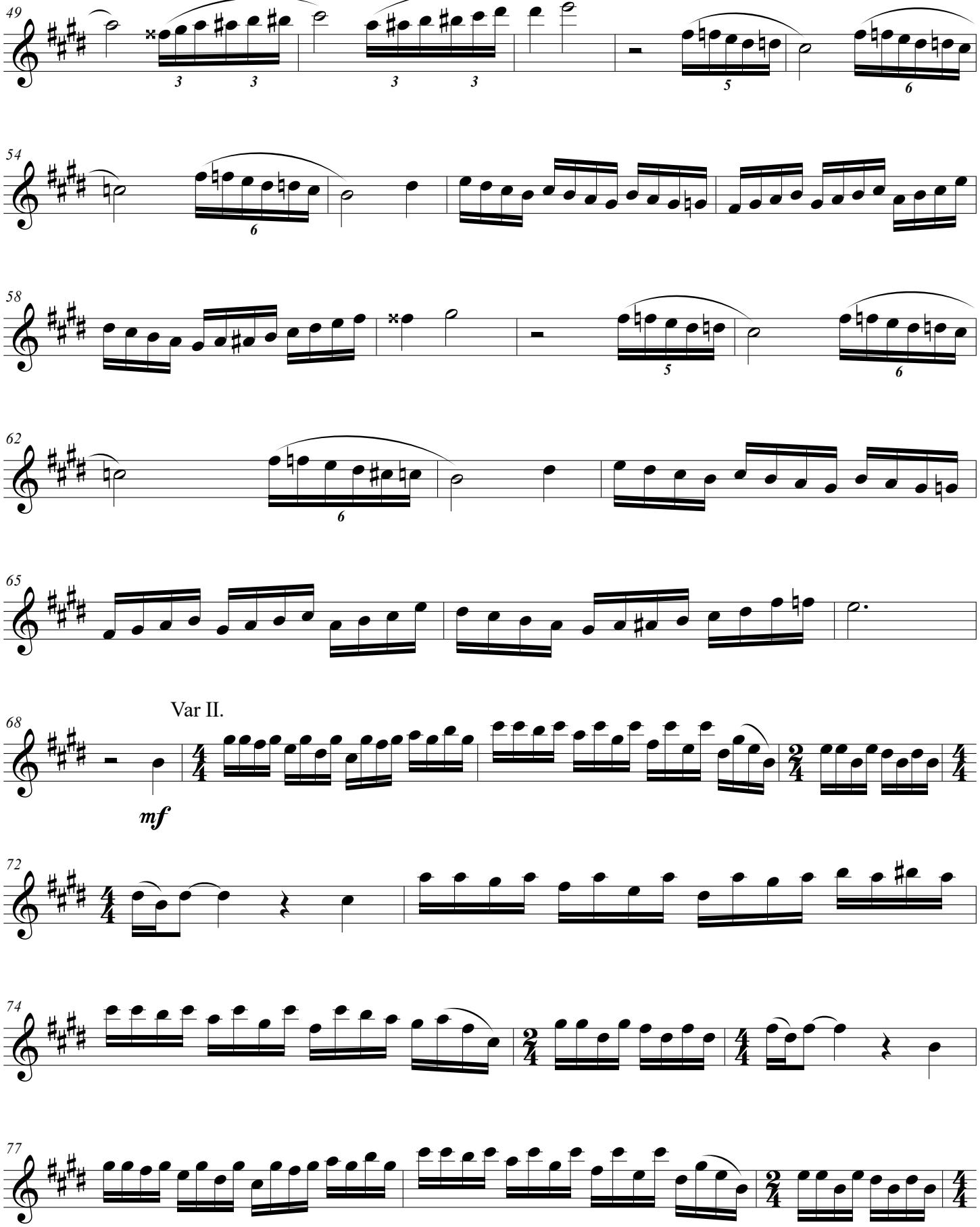
Miguel Becerra

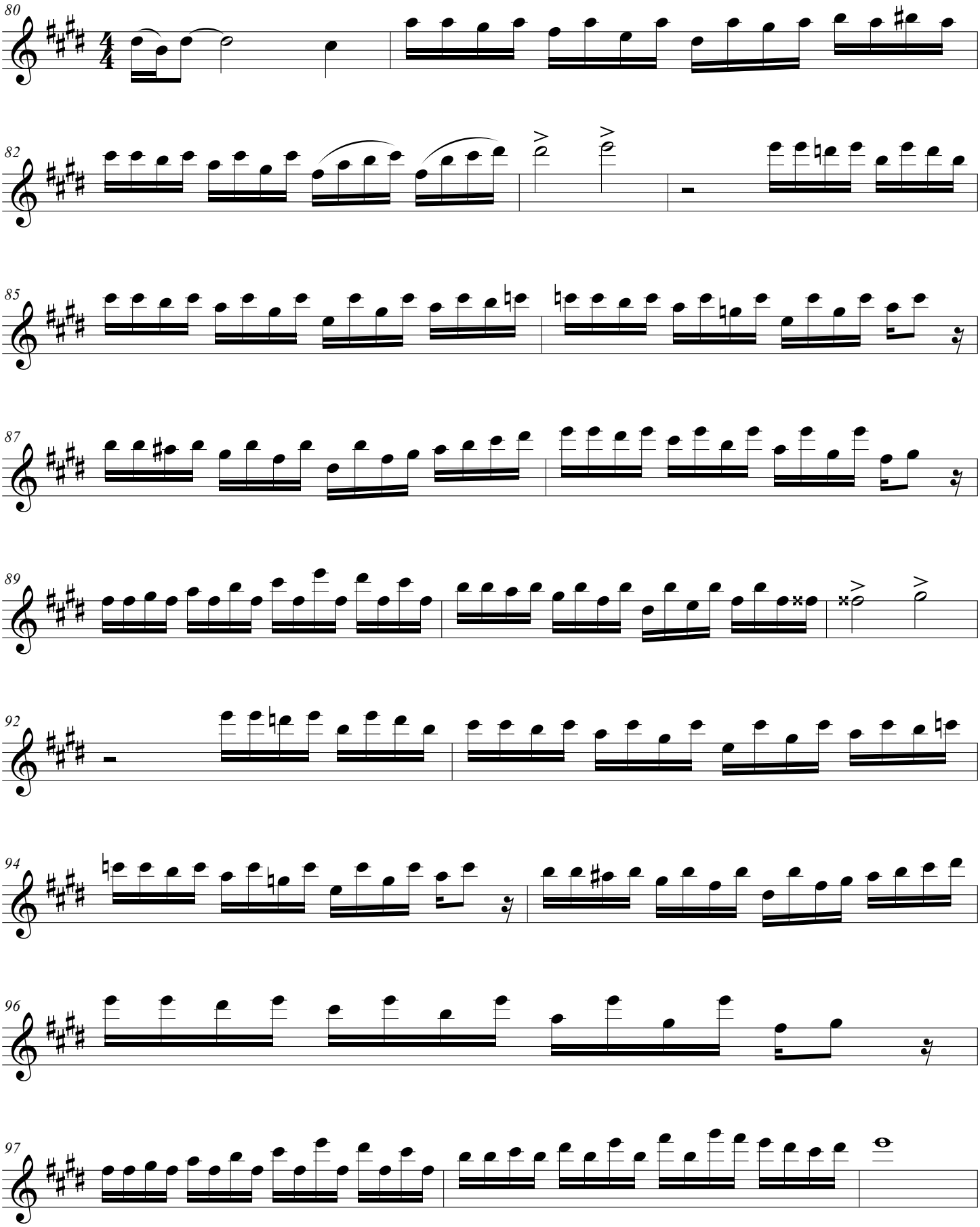


©

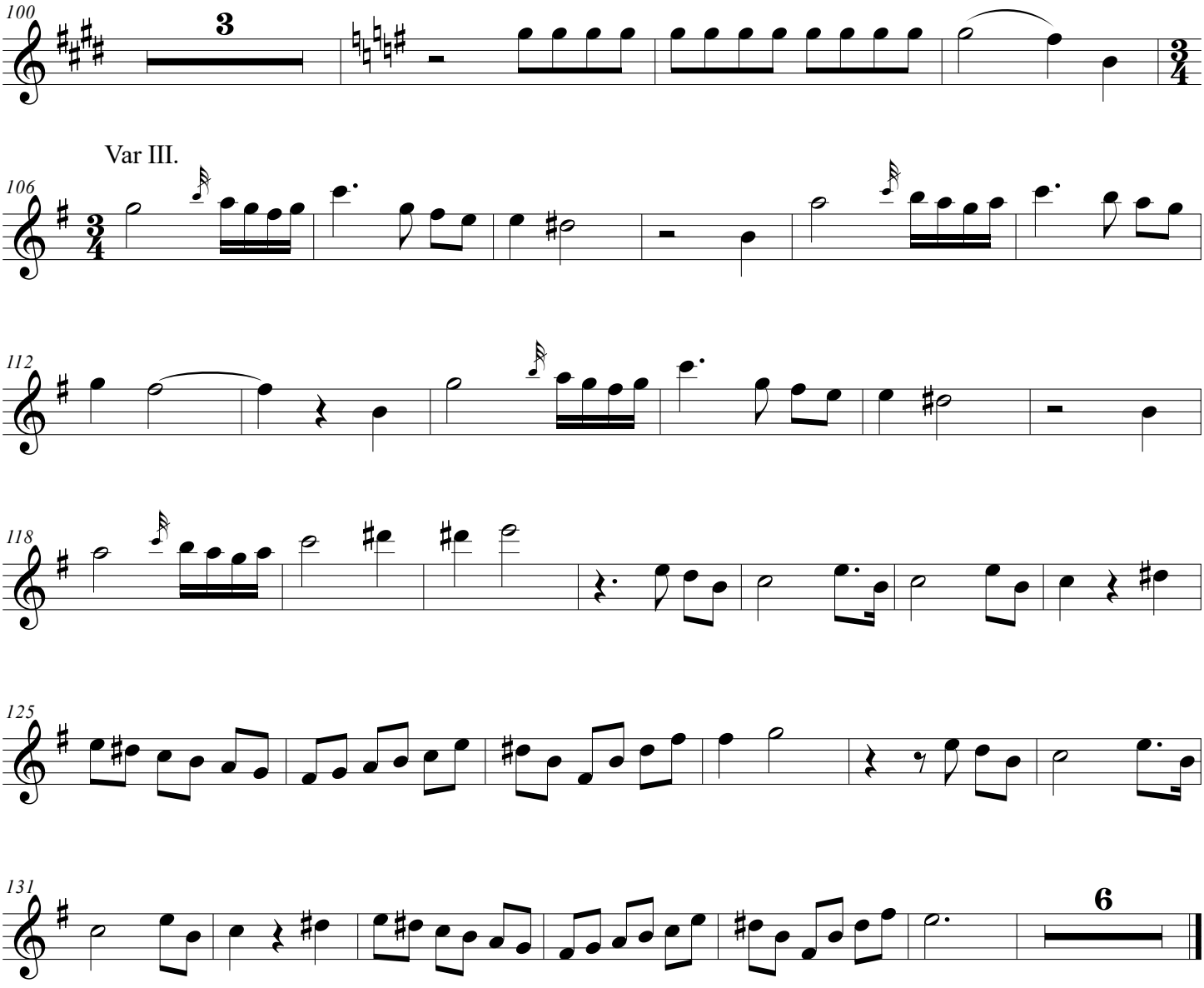
II.Las Piedras

Vals




80
82
85
87
89
92
94
96
97

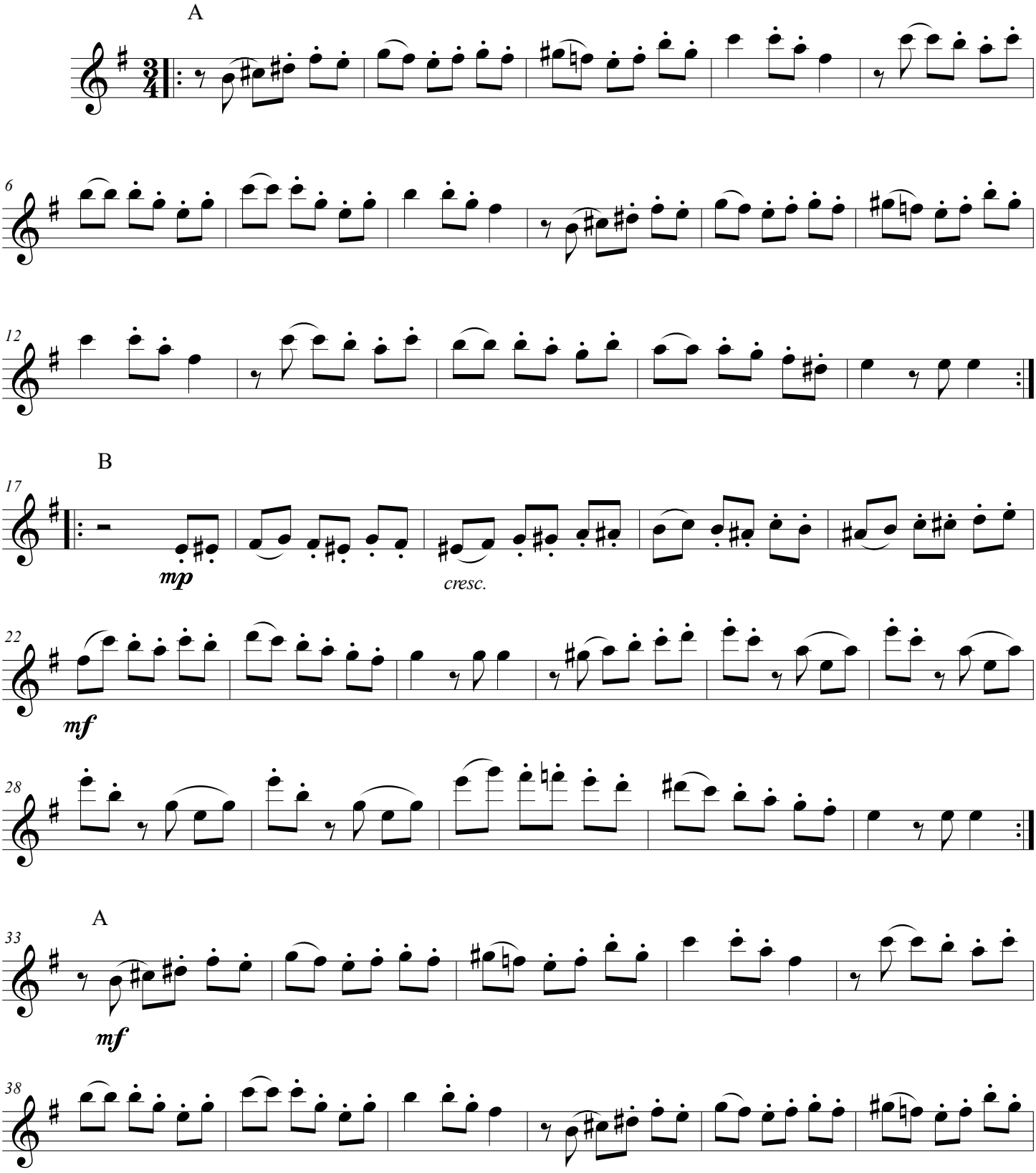
II.Las Piedras
Vals



Alto Sax

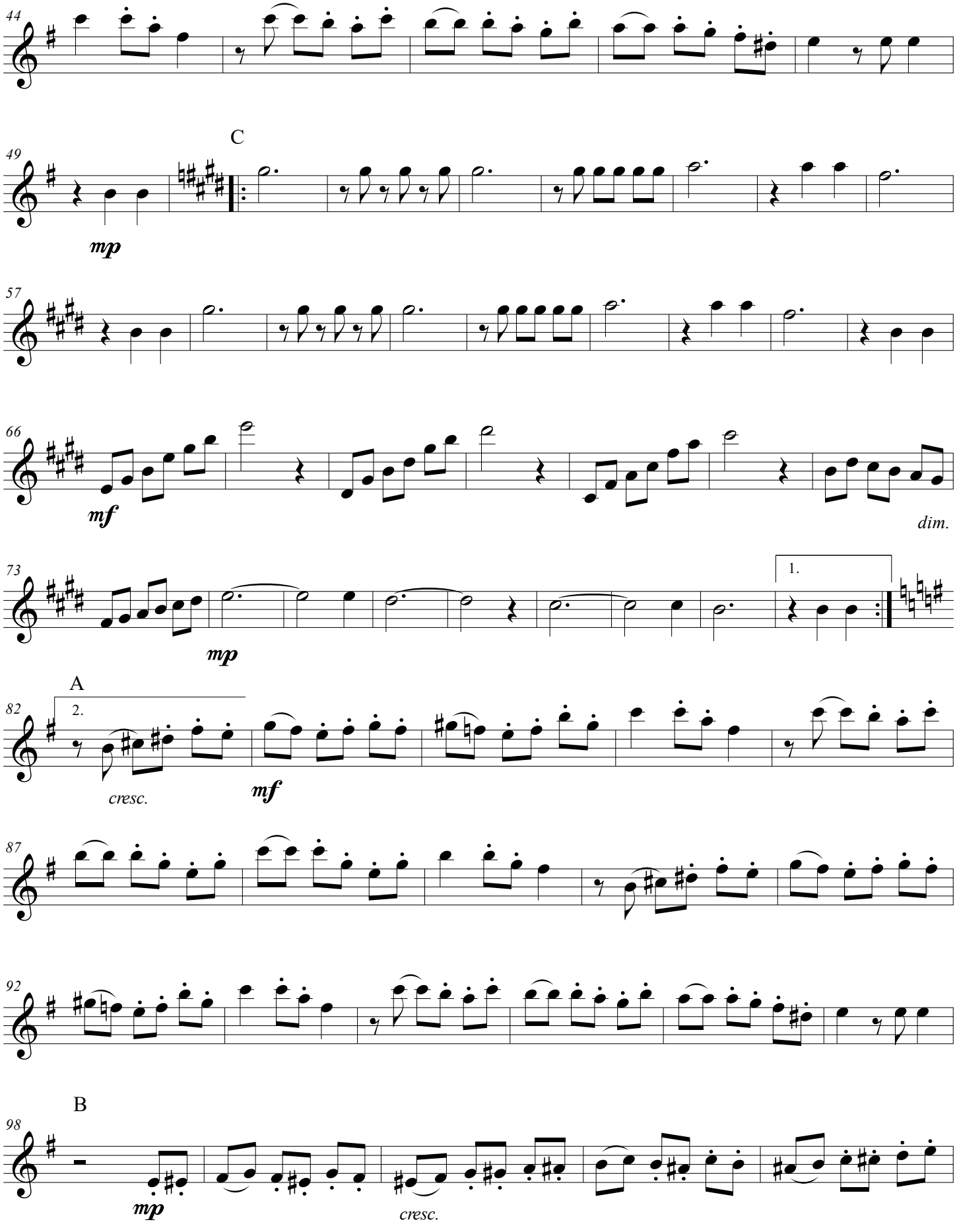
III. La Caverna
Pasillo

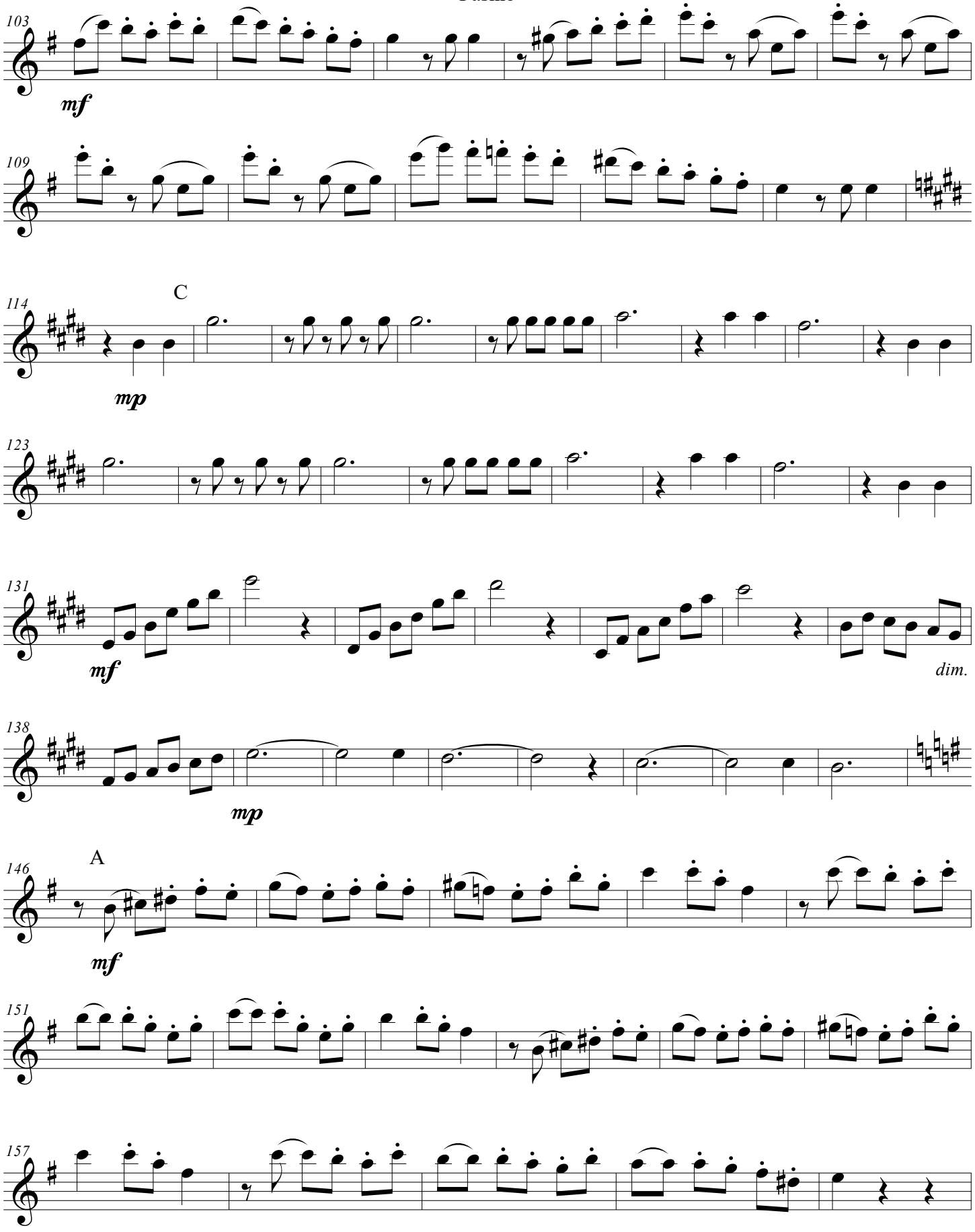
Miguel Becerra



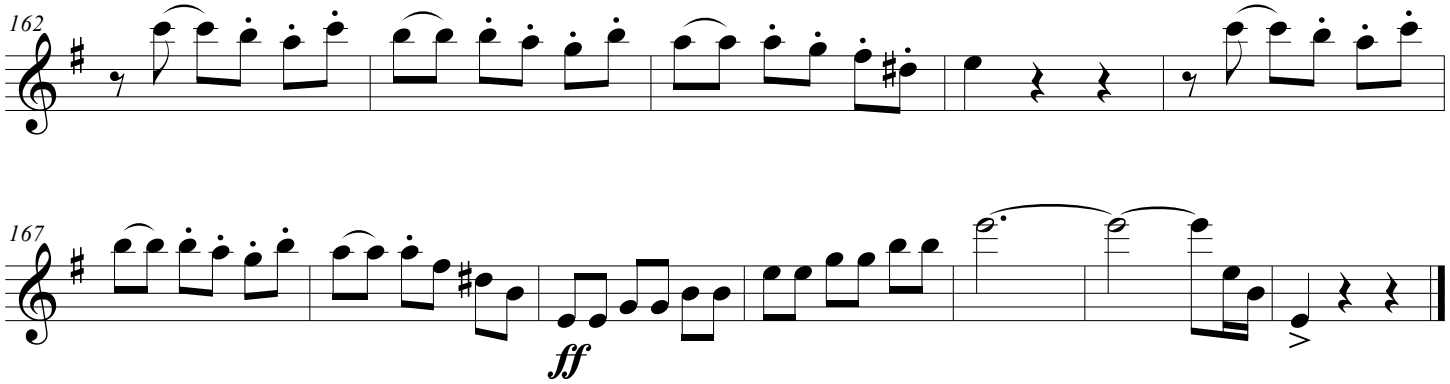
©

III. La Caverna
Pasillo




103
mf
109
114
C
mp
123
131
mf
dim.
138
mp
146
A
mf
151
157

III. La Caverna
Pasillo



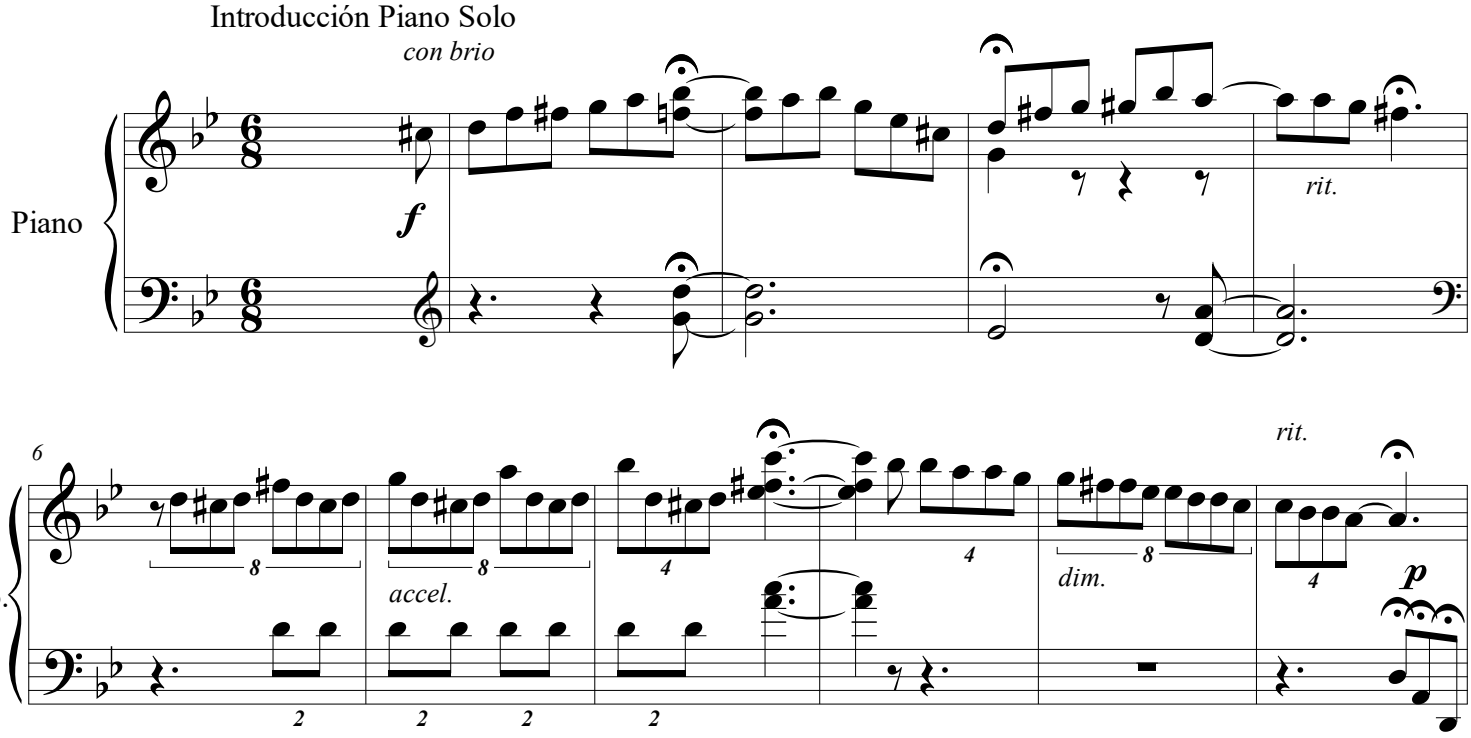
Piano

I. La Ceguera

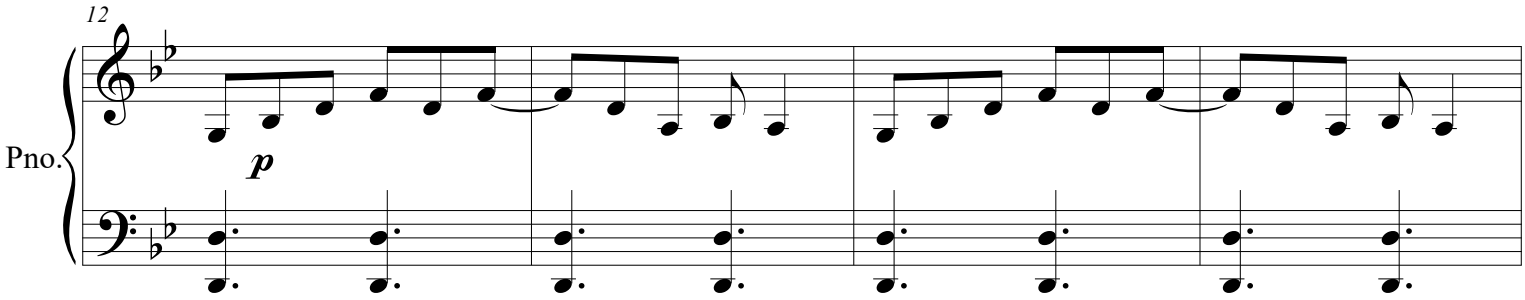
Miguel Becerra

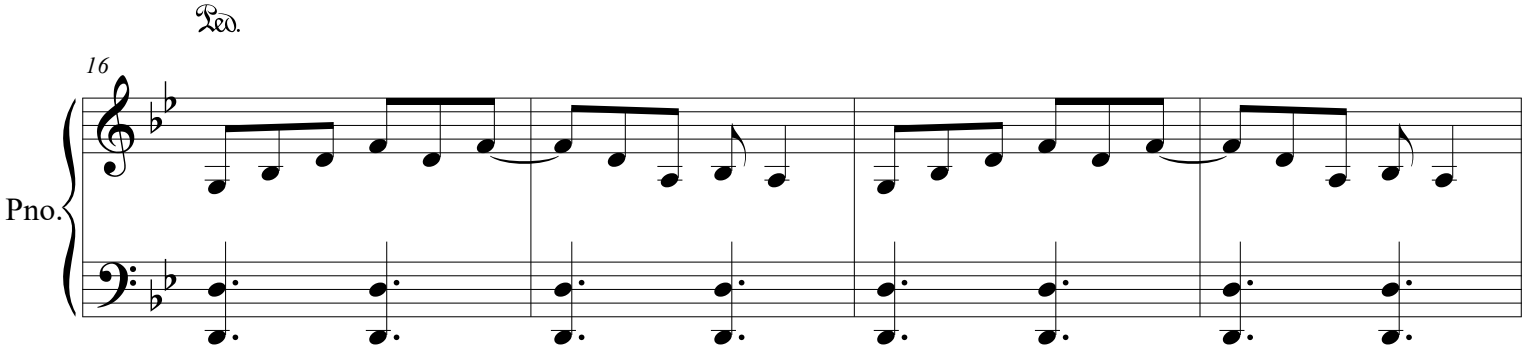
Introducción Piano Solo

con brio

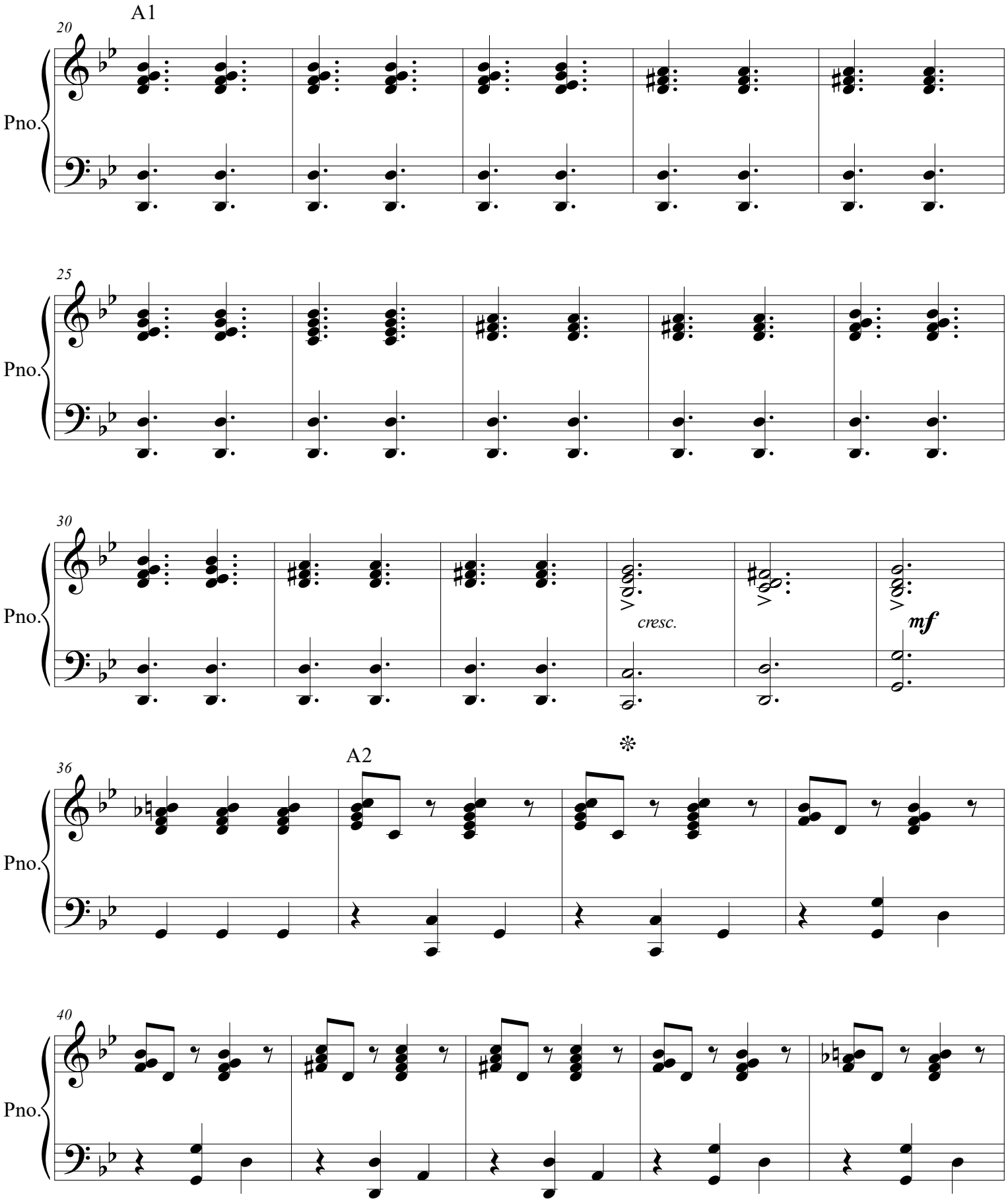


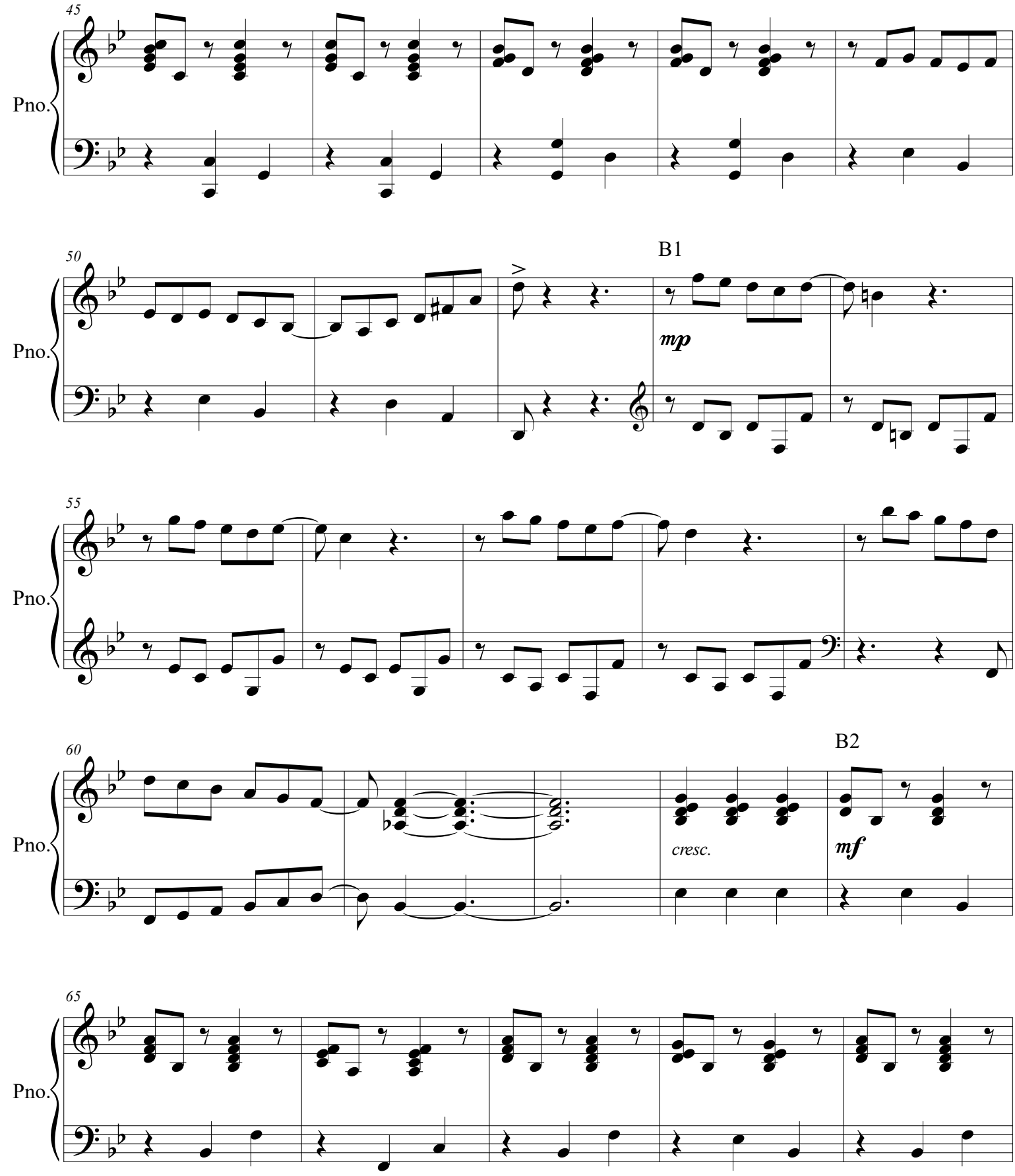
A tiempo

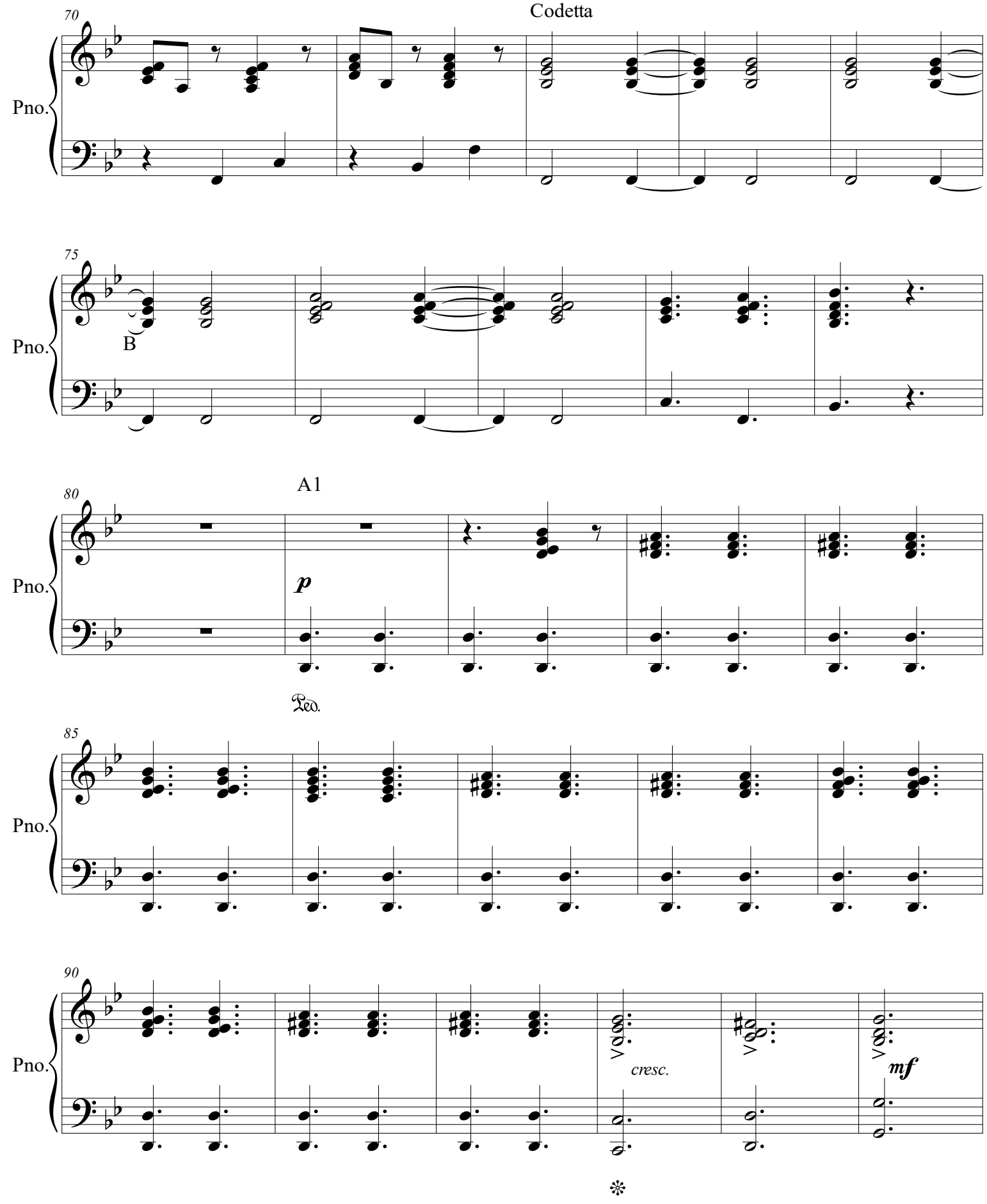


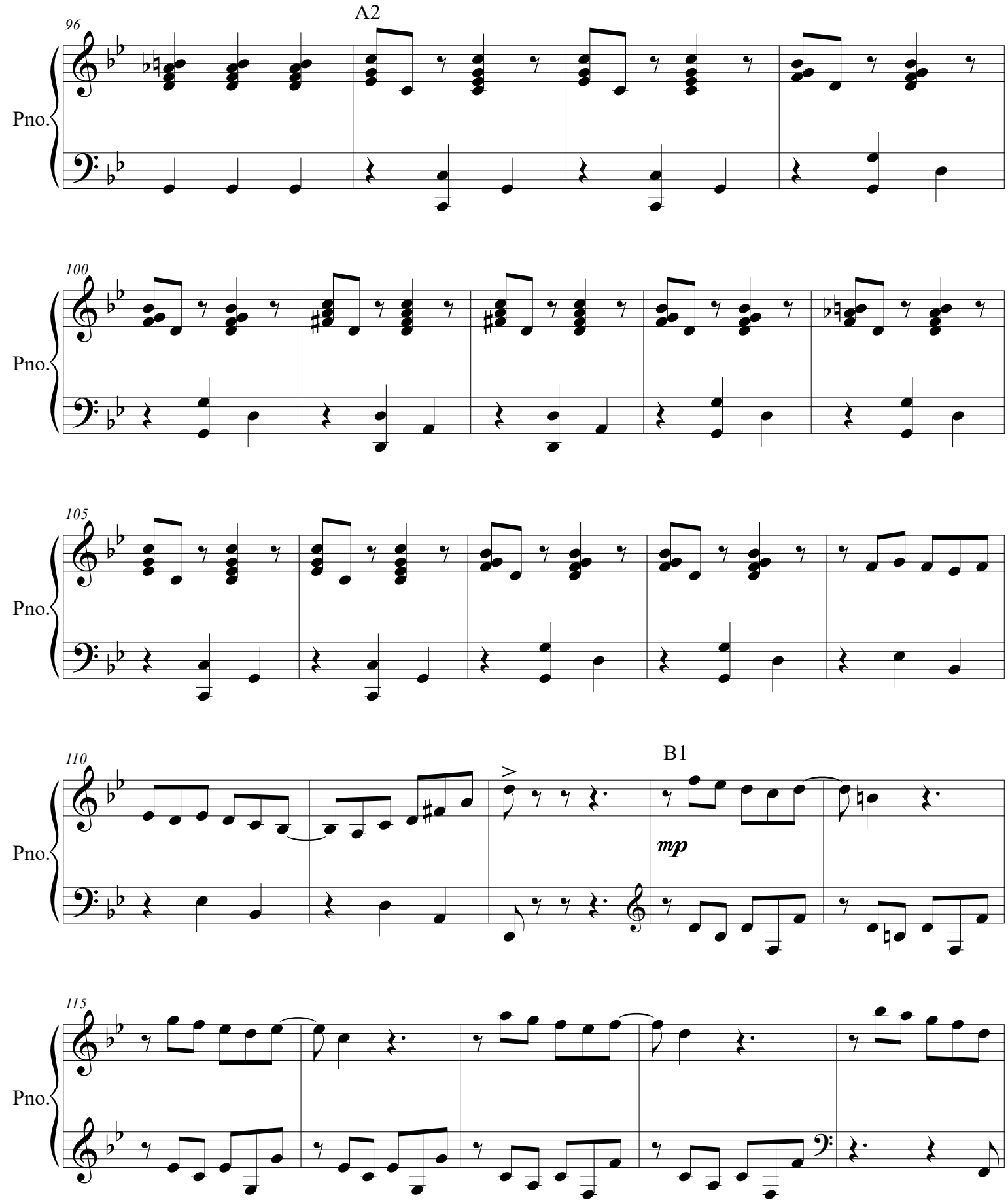


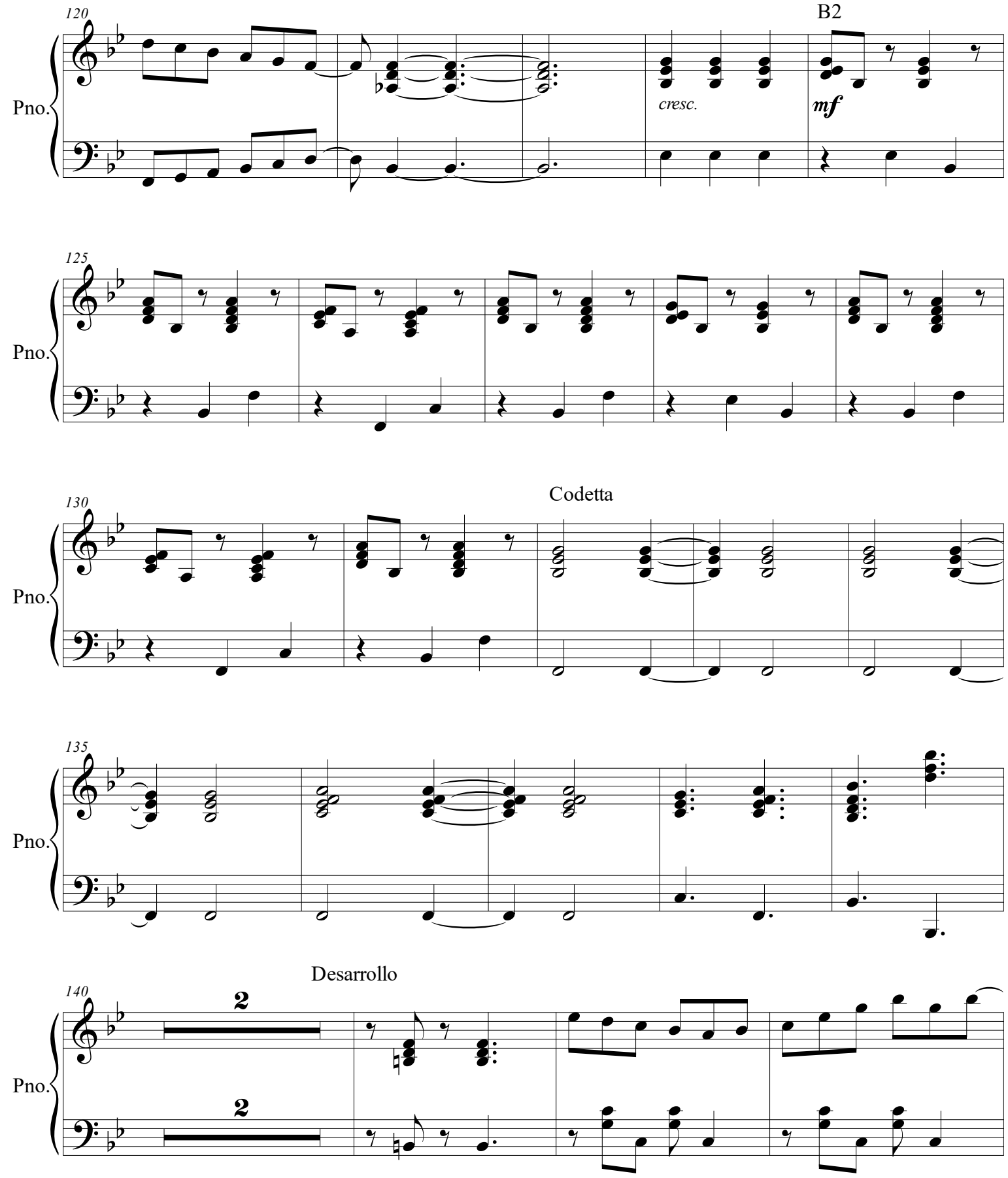
©

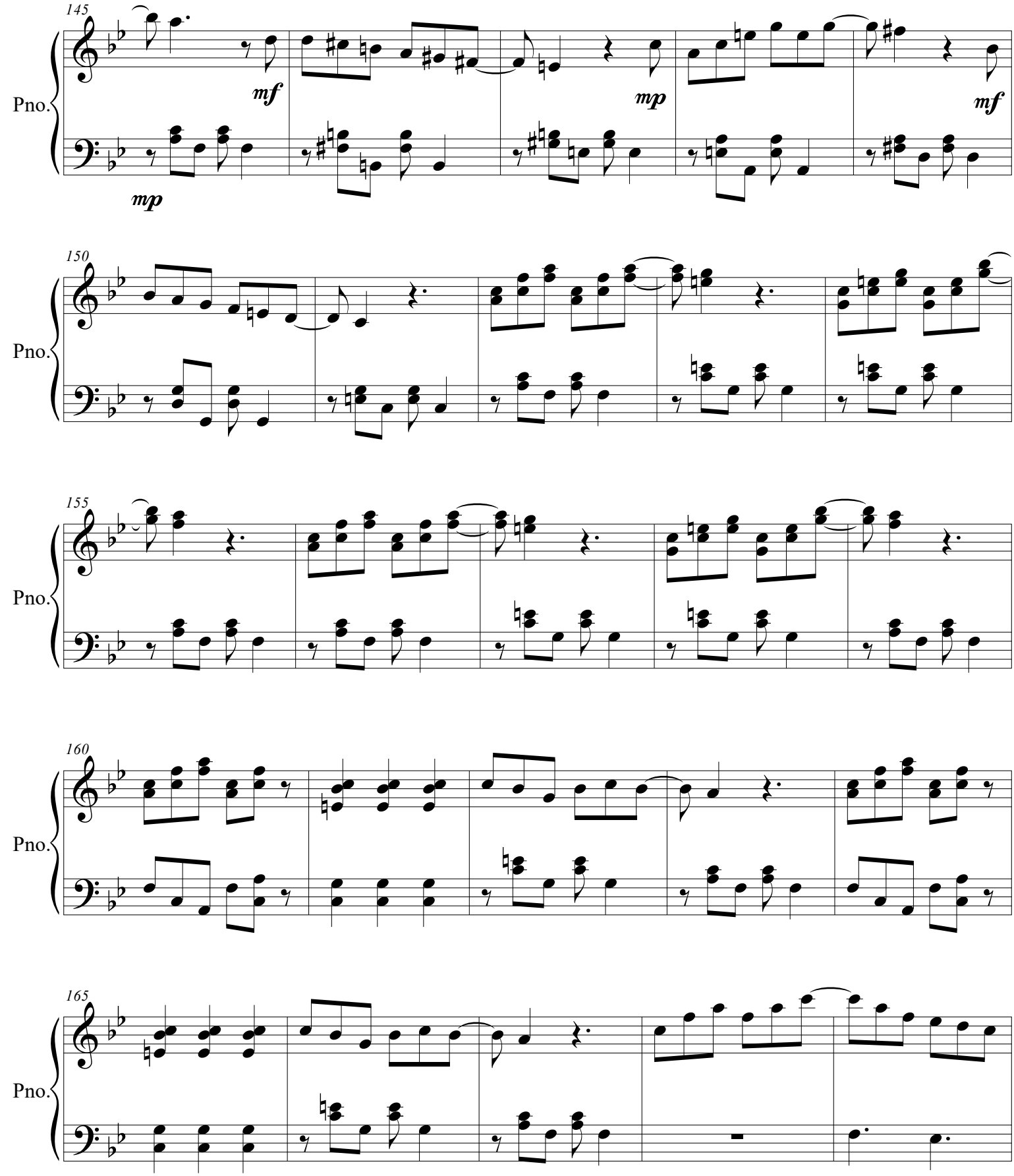

A1
20
Pno.
25
Pno.
30
Pno.
cresc.
mf
A2
36
Pno.
40
Pno.

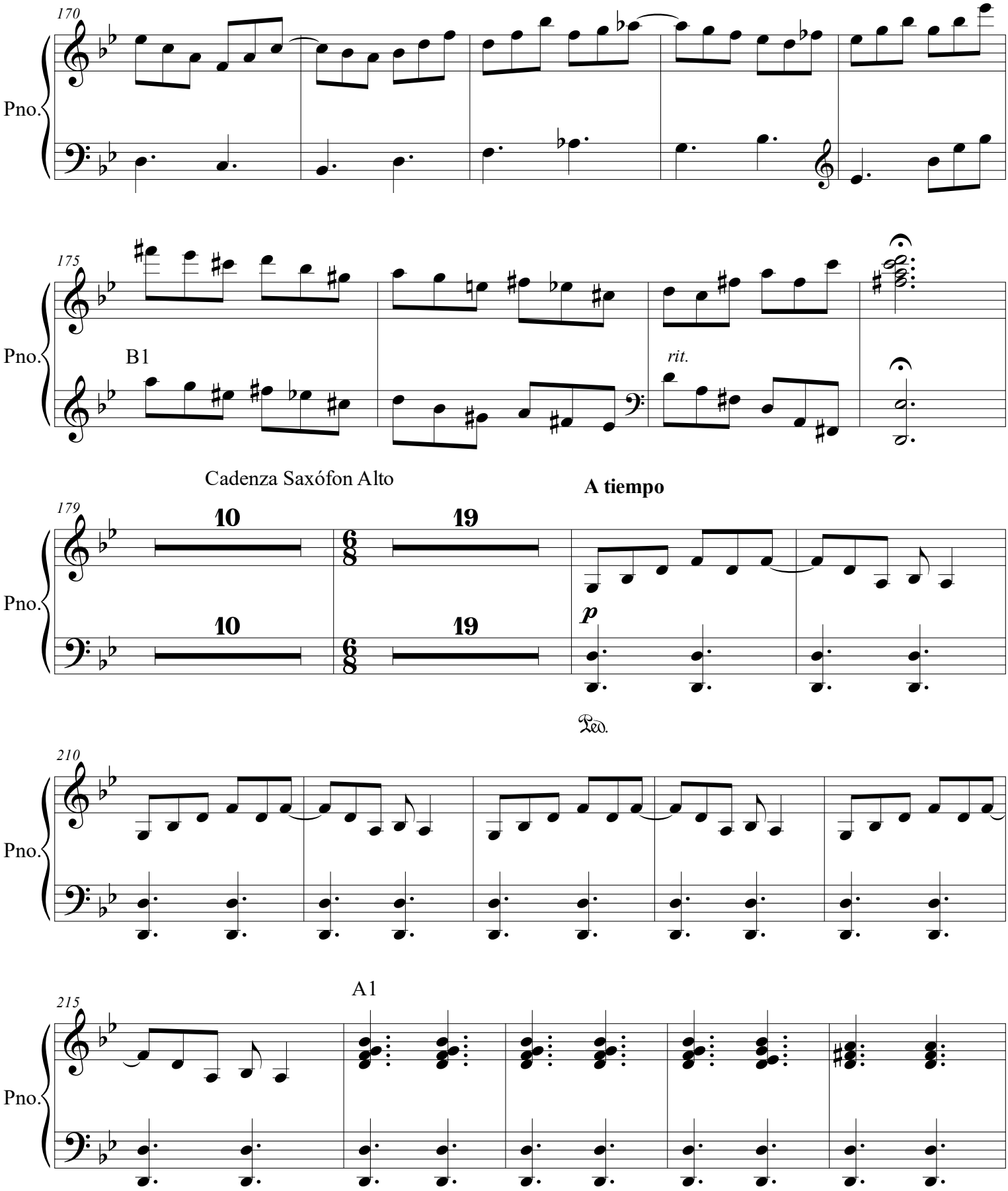

45
Pno.
50
B1
mp
55
60
B2
cresc.
mf
65

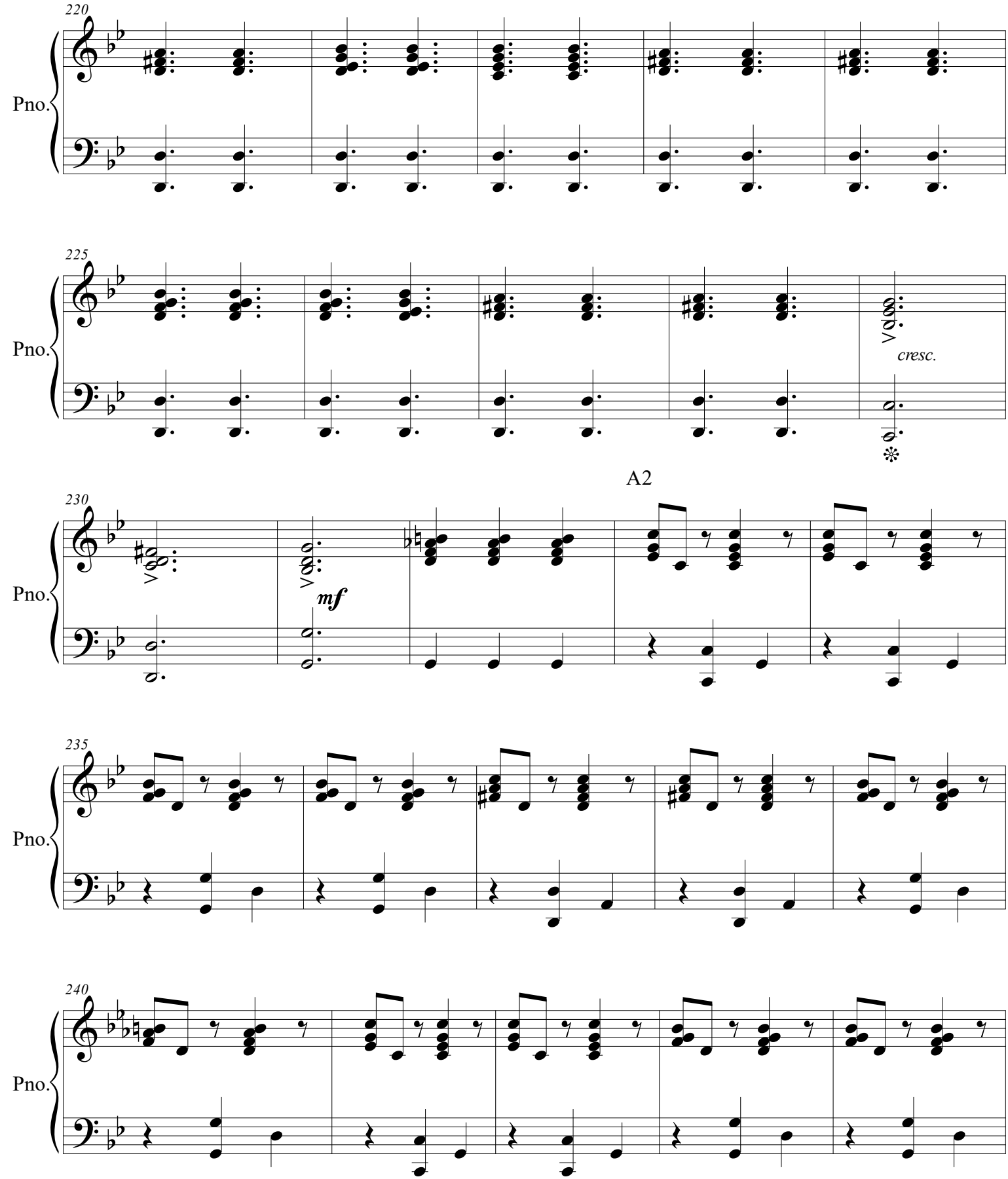

Codetta
70
Pno.
75
B
Pno.
A1
80
p
Pno.
Ped.
85
Pno.
90
cresc.
mf
Pno.

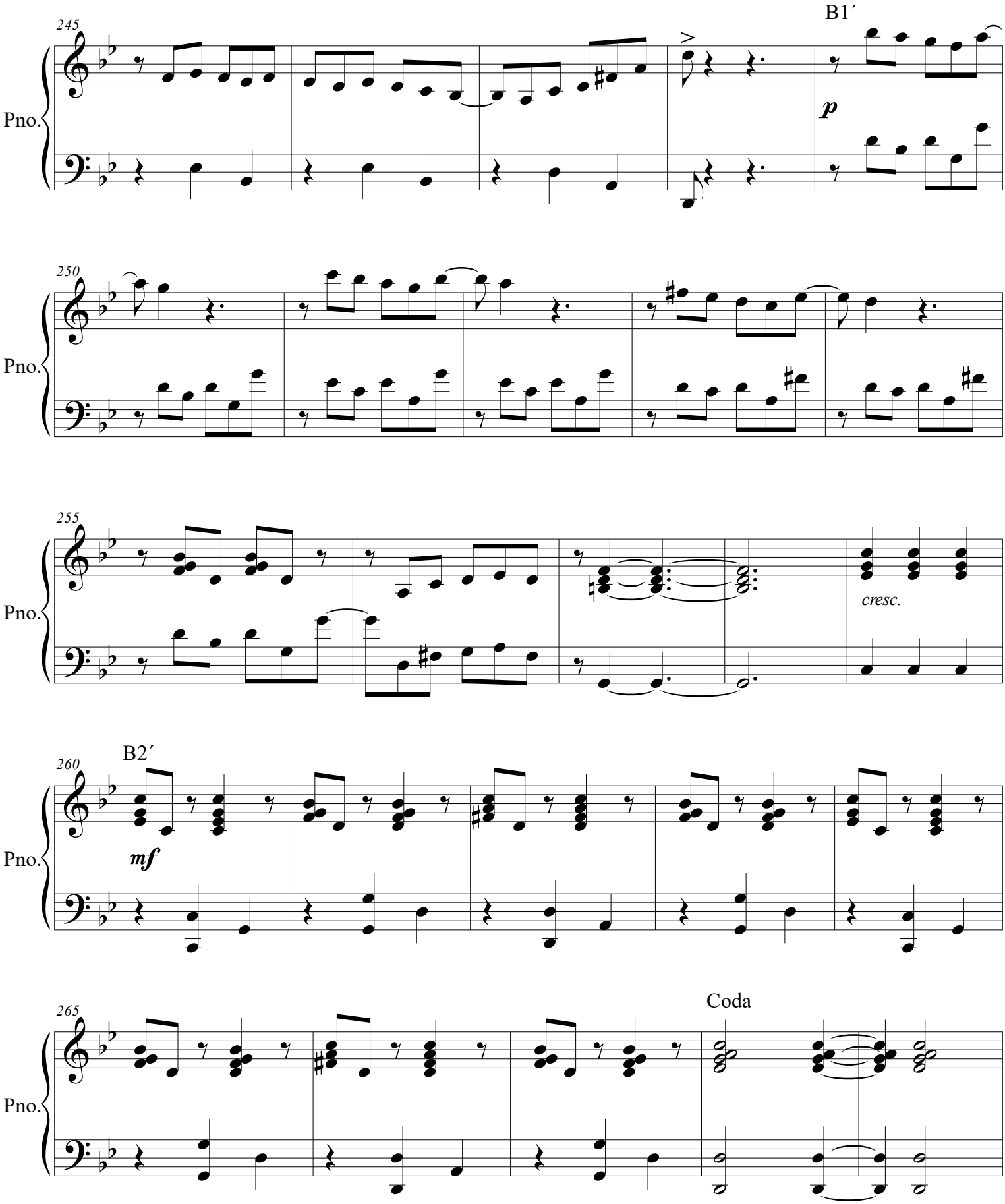

A2
96
Pno.
100
Pno.
105
Pno.
B1
110
Pno.
mp
115
Pno.

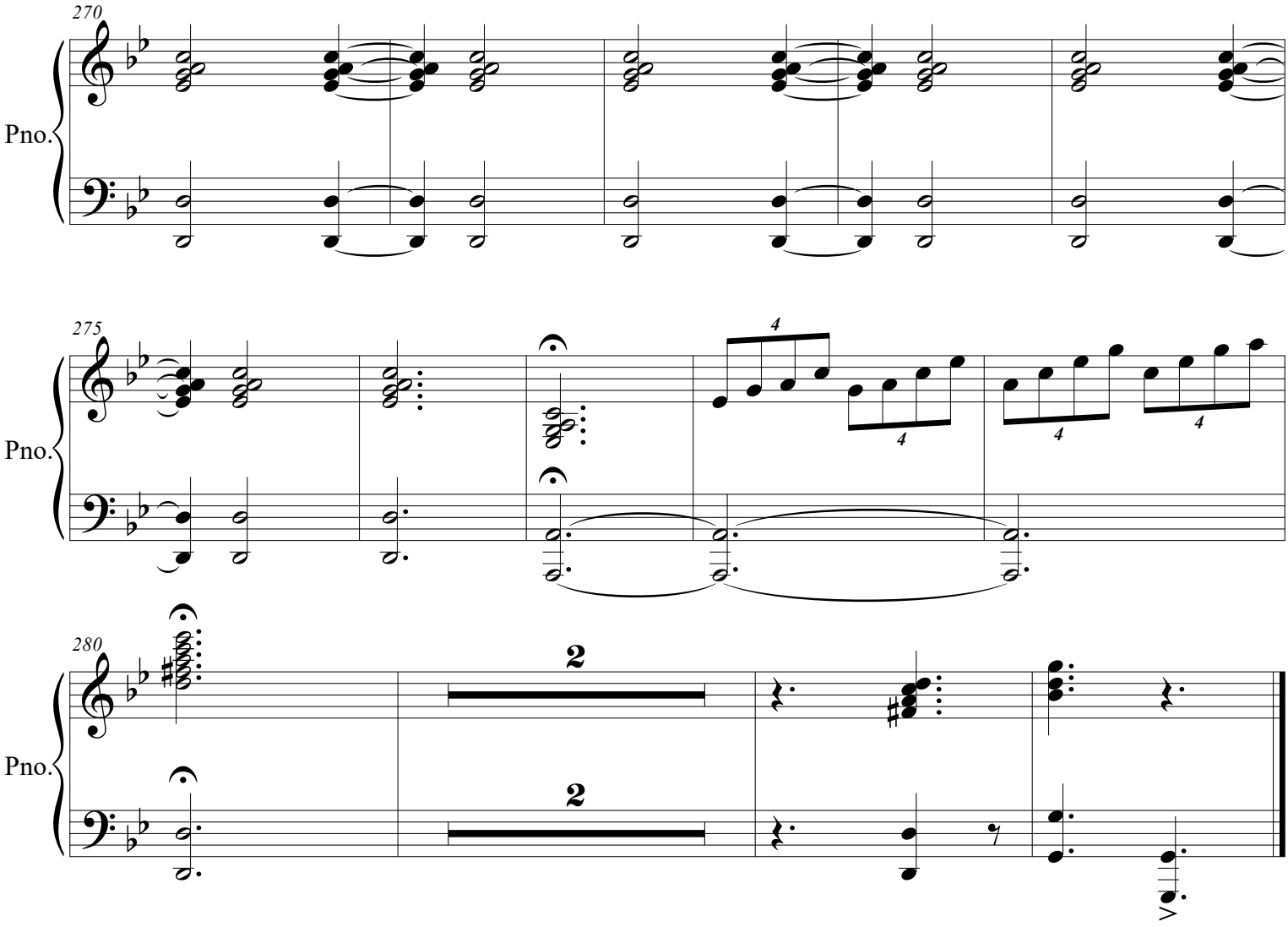

120
B2
Pno.
cresc.
mf
125
Pno.
130
Codetta
Pno.
135
Pno.
Desarrollo
140
2
2
Pno.


145
Pno.
mf
mp
mp
mf
150
Pno.
155
Pno.
160
Pno.
165
Pno.


170
Pno.
175
Pno.
B1
rit.
Cadenza Saxófon Alto
A tiempo
179
Pno.
10
19
p
Ped.
210
Pno.
A1
215
Pno.


220
Pno.
225
Pno.
cresc.
A2
230
Pno.
mf
235
Pno.
240
Pno.


B1′
245
Pno.
p
250
Pno.
255
Pno.
cresc.
B2′
260
Pno.
mf
265
Pno.
Coda

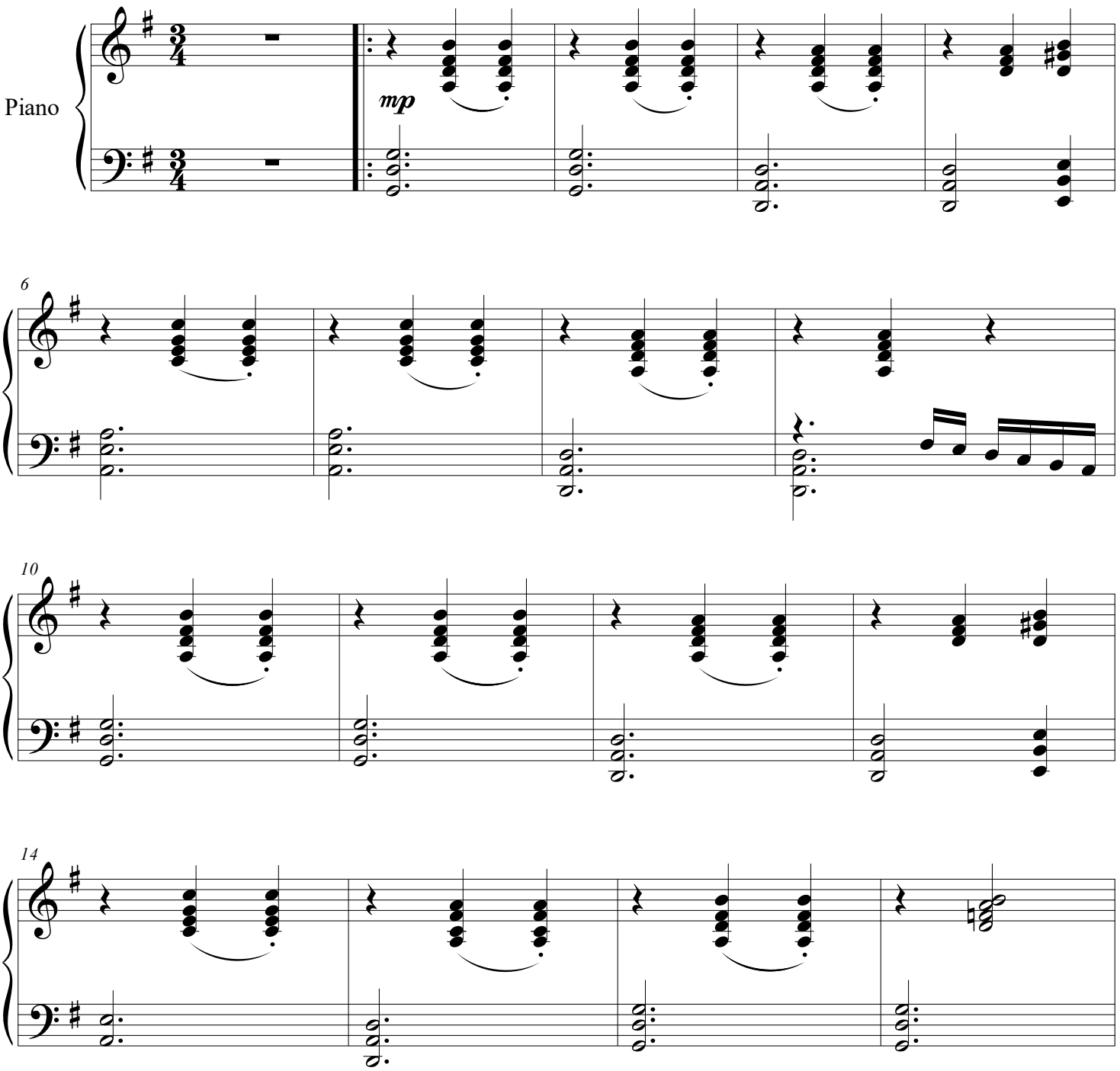

270
Pno.
275
Pno.
280
Pno.

Piano

II.Las Piedras
Vals

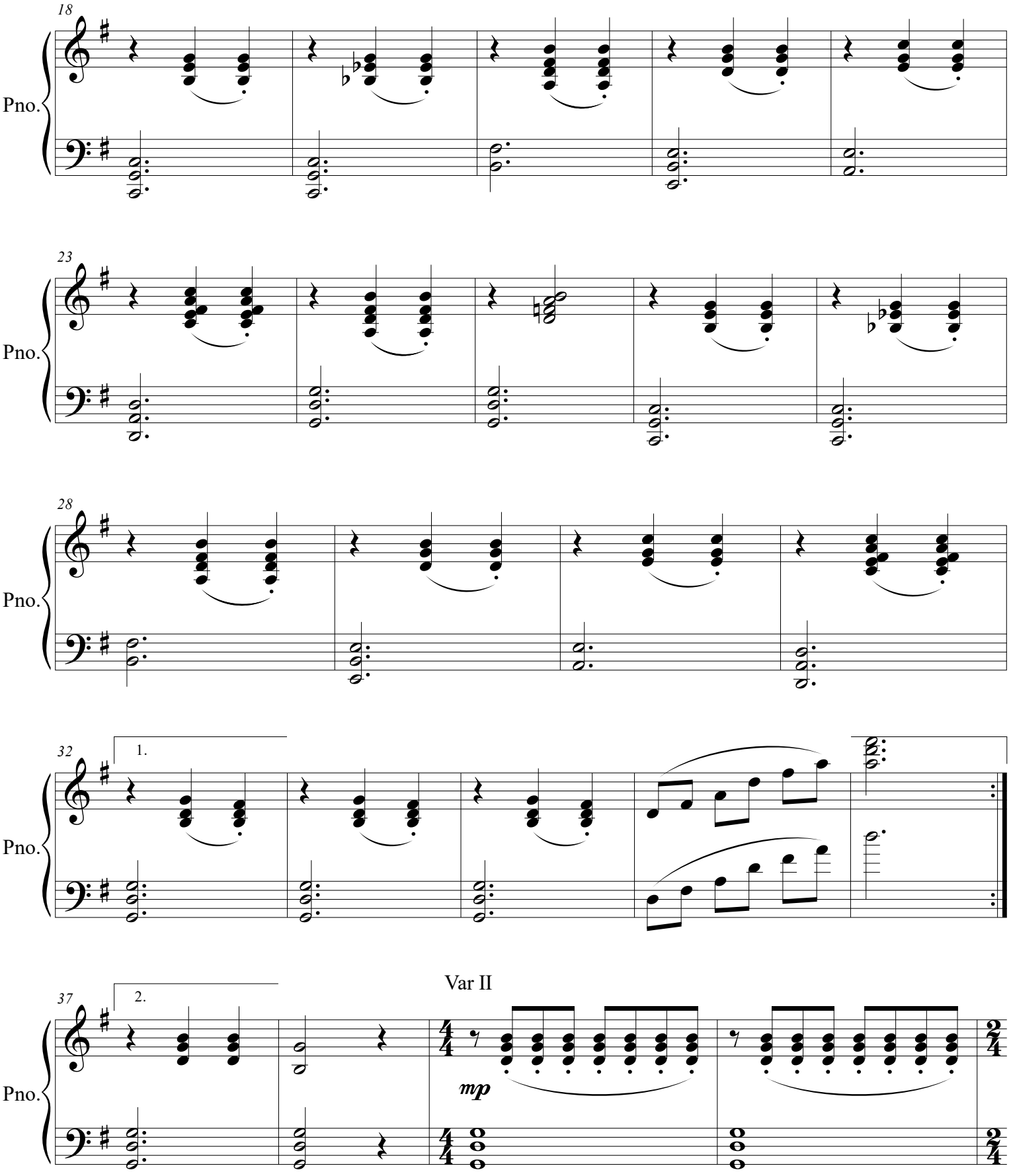
Miguel Becerra

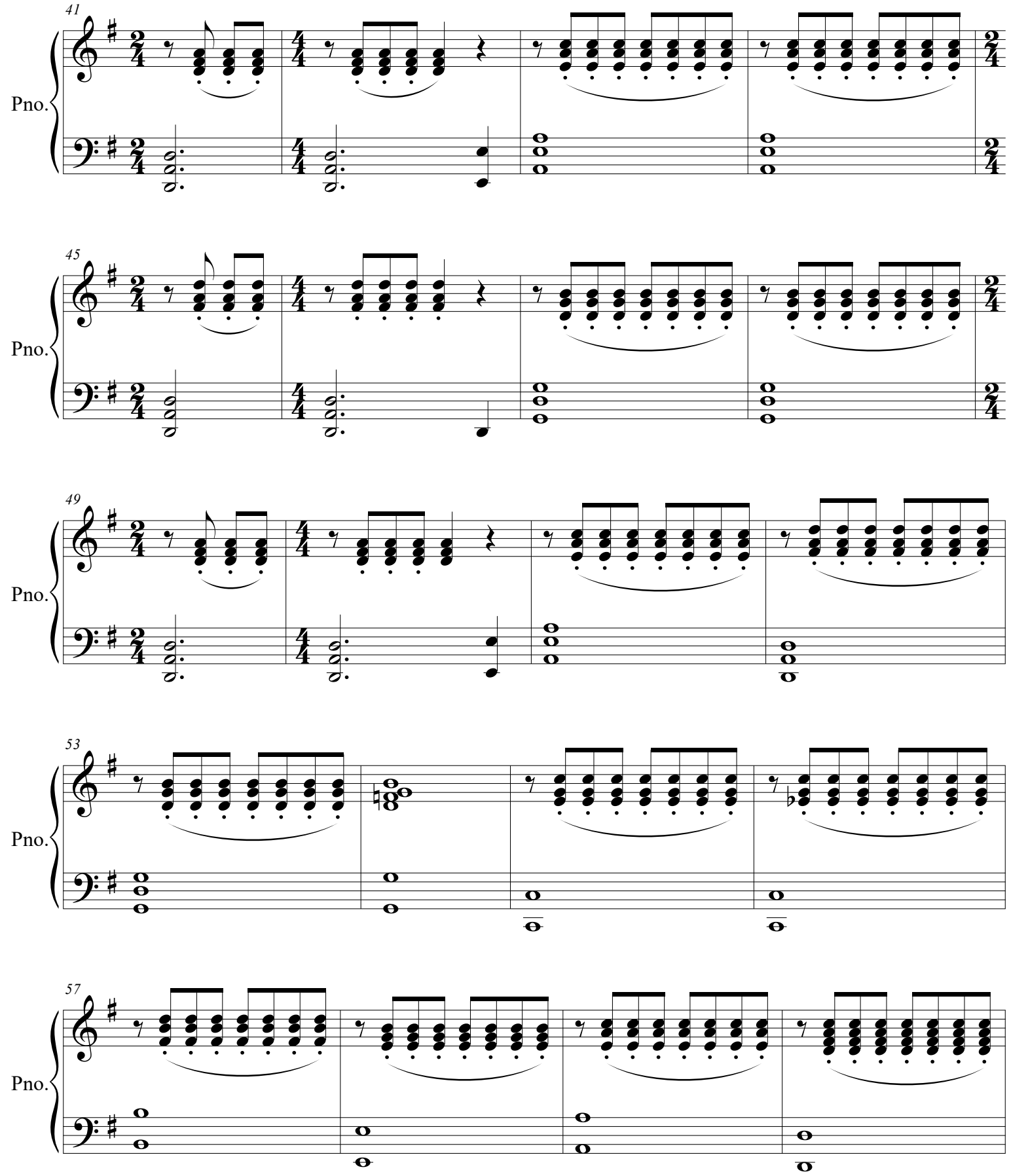
Tema y Var I



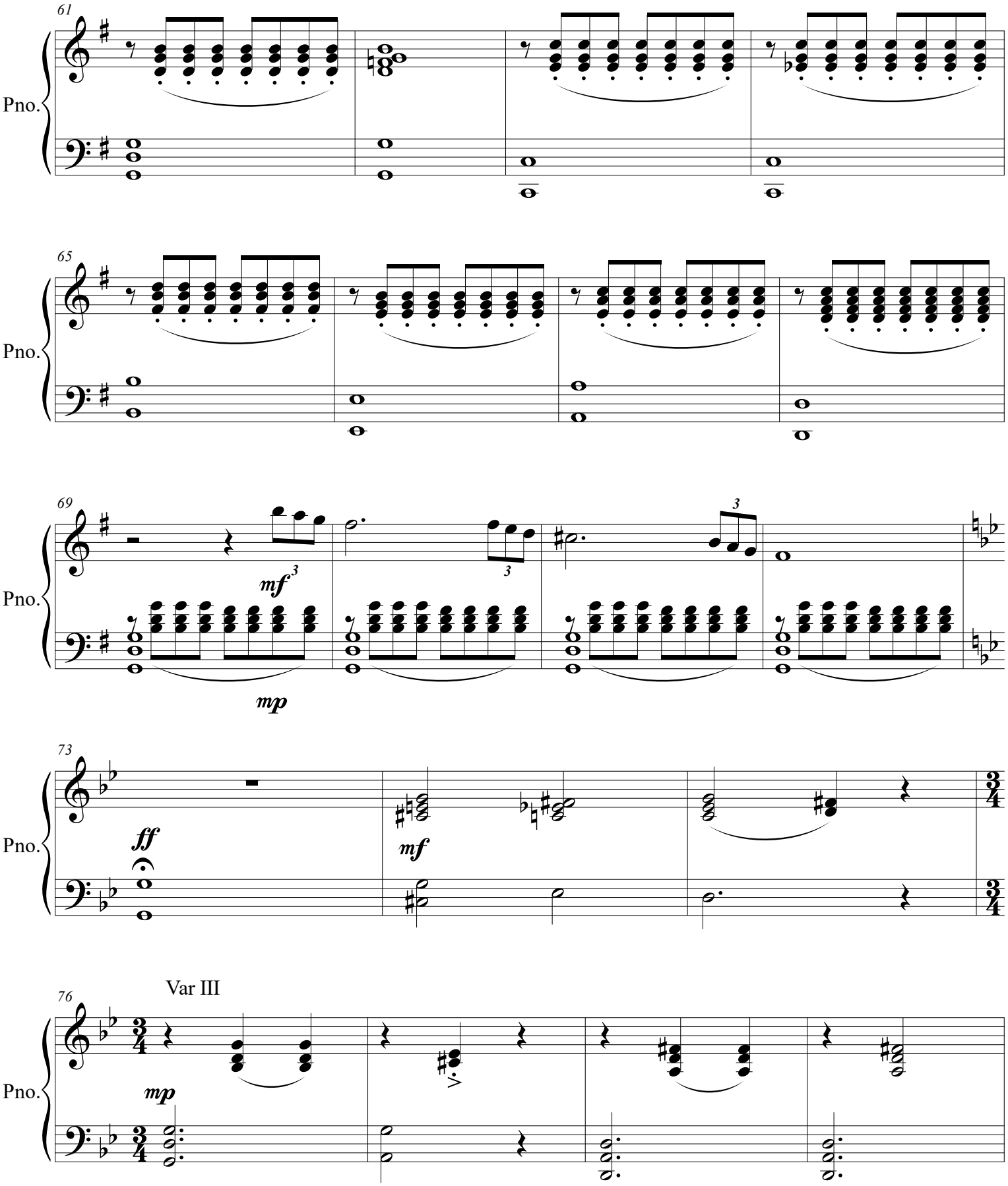
©

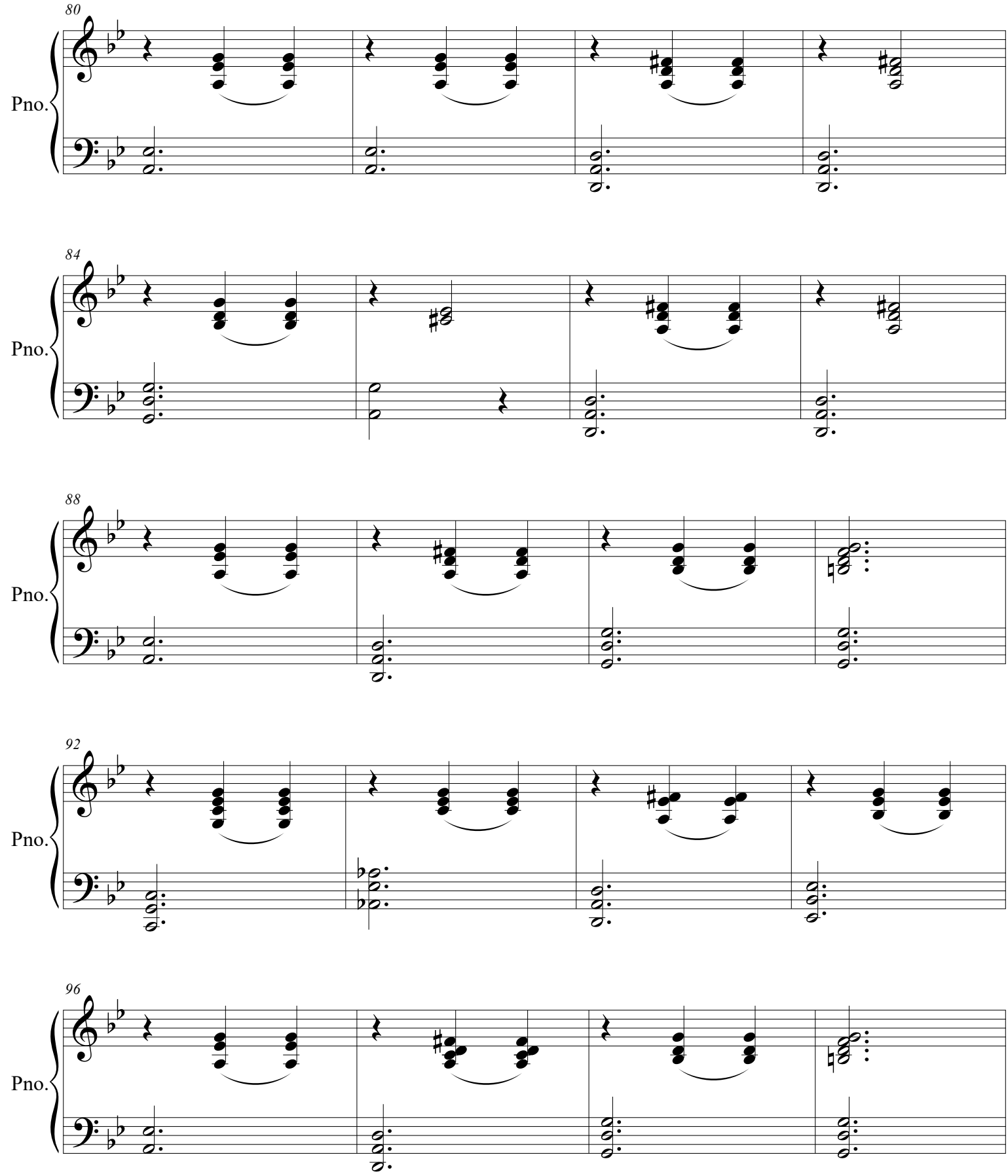
II.Las Piedras
Vals



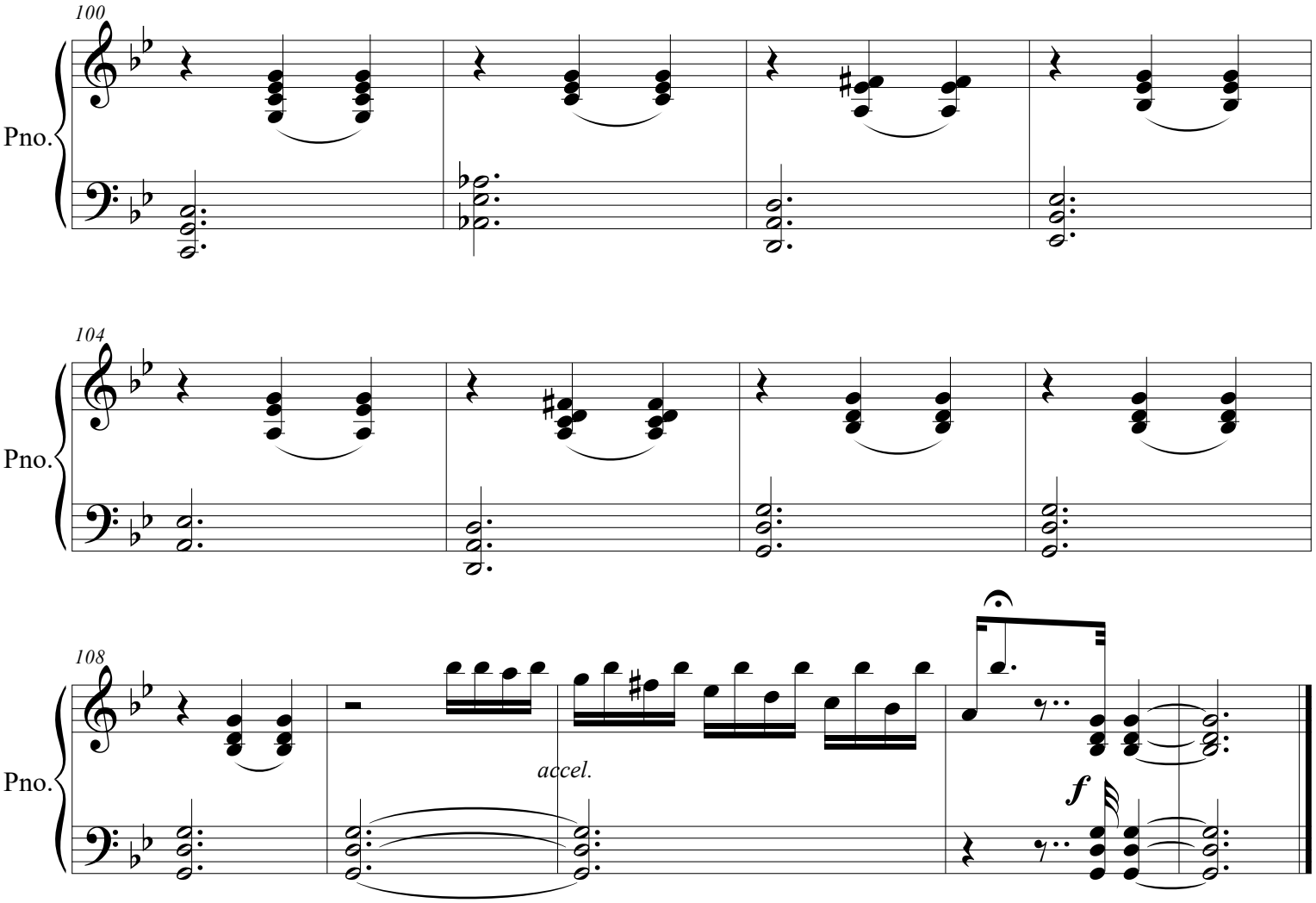

41
Pno.
45
Pno.
49
Pno.
53
Pno.
57
Pno.

II.Las Piedras
Vals




80
Pno.
84
Pno.
88
Pno.
92
Pno.
96
Pno.

II.Las Piedras
Vals

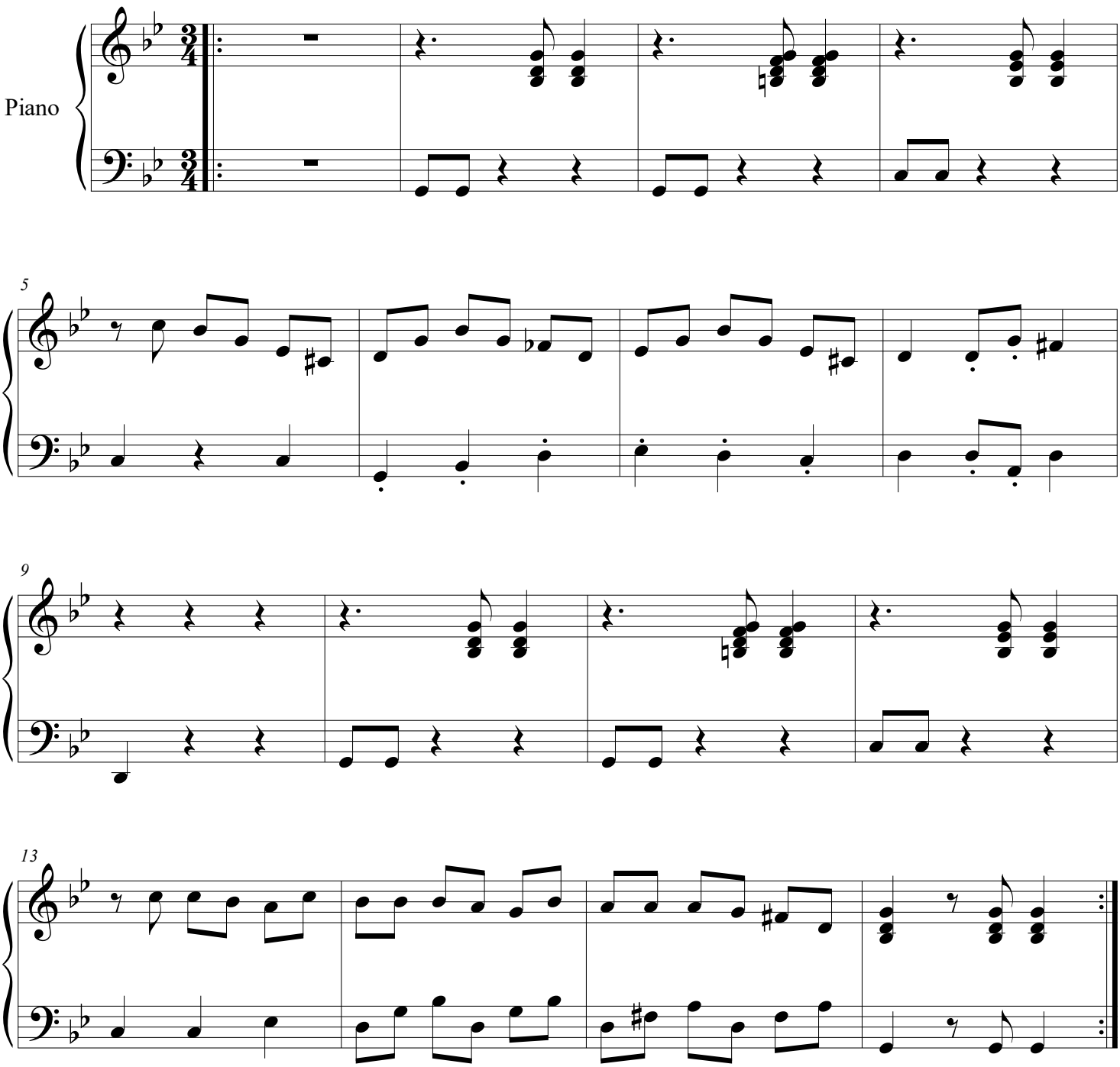


Piano

III. La Caverna
Pasillo

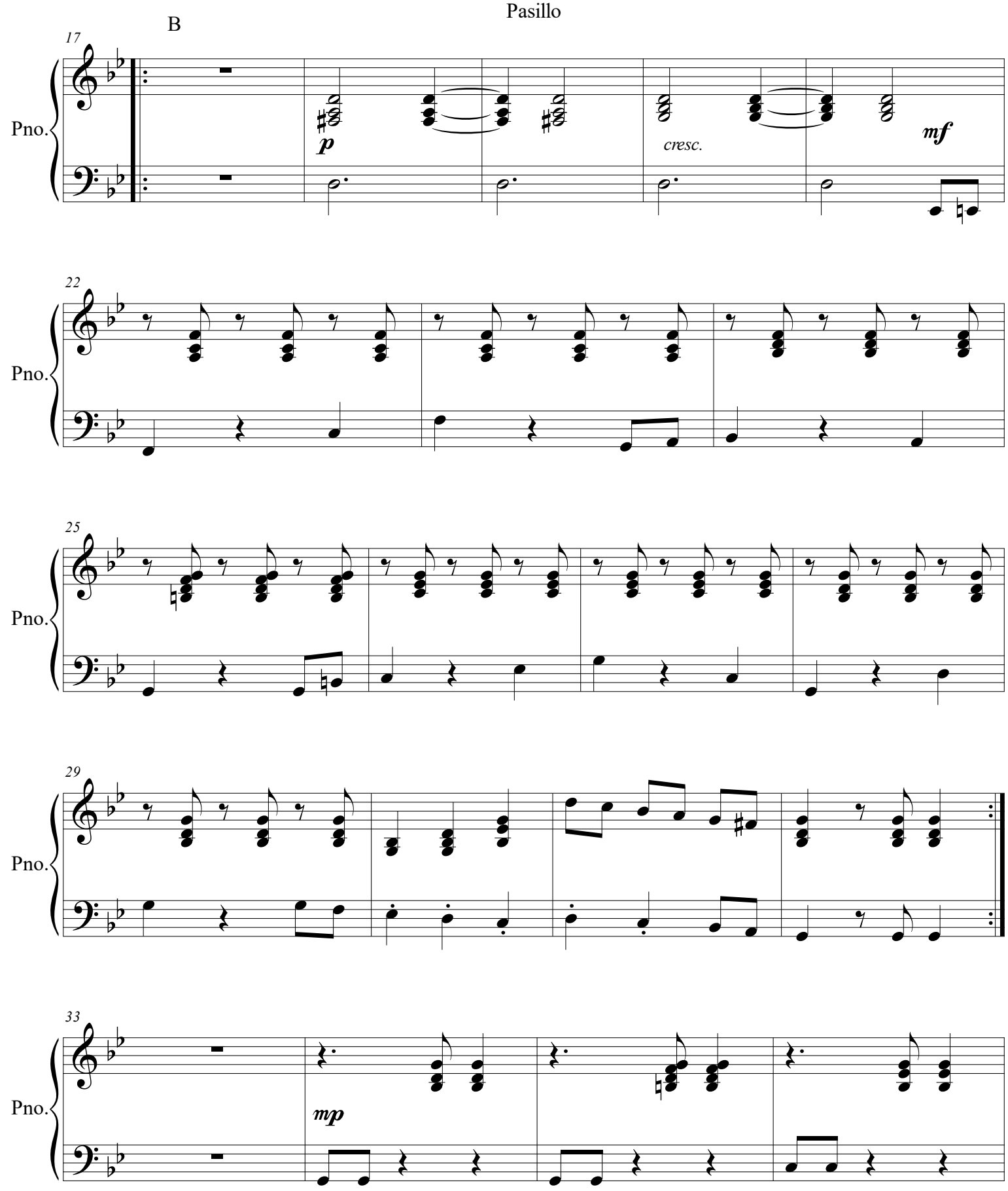
Miguel Becerra

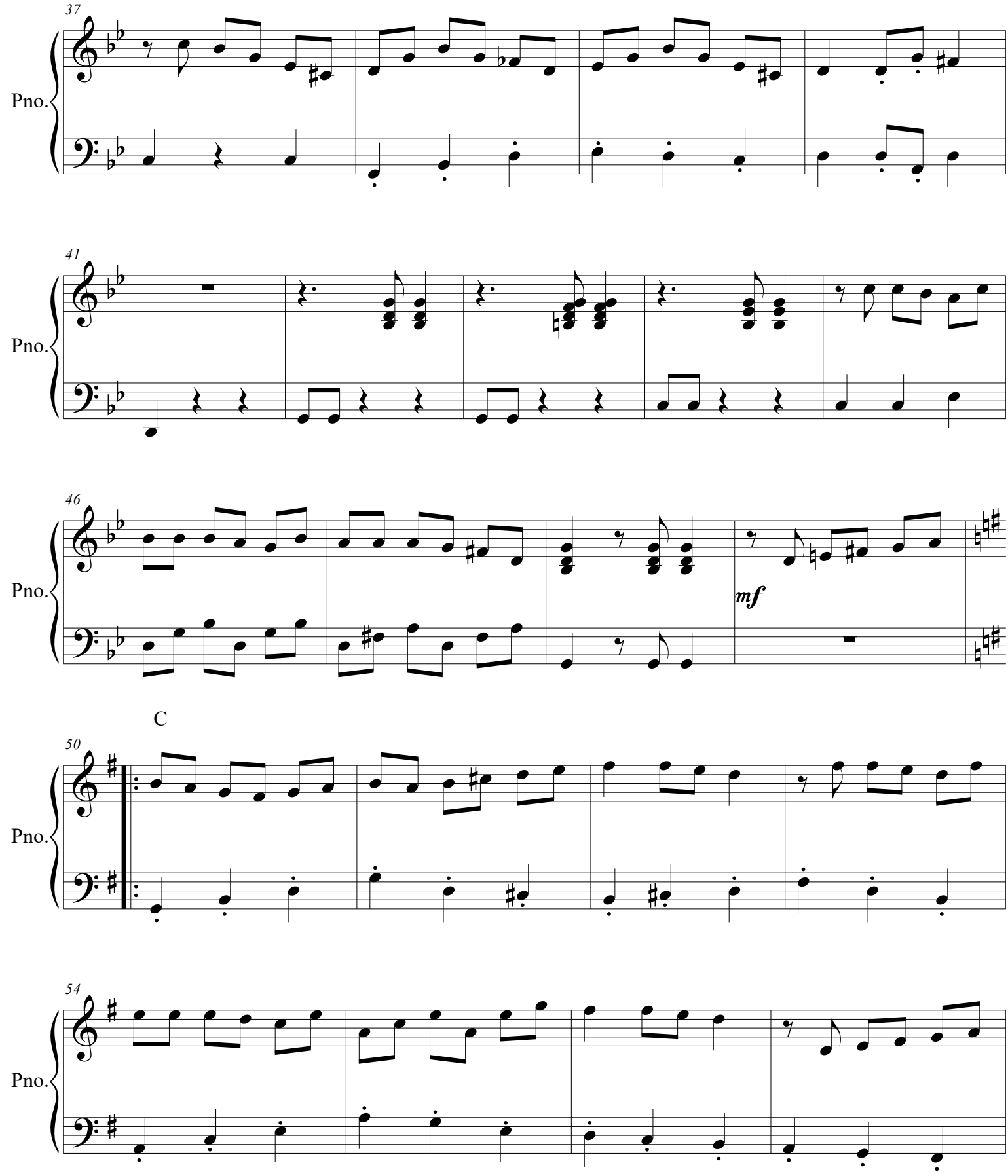
A



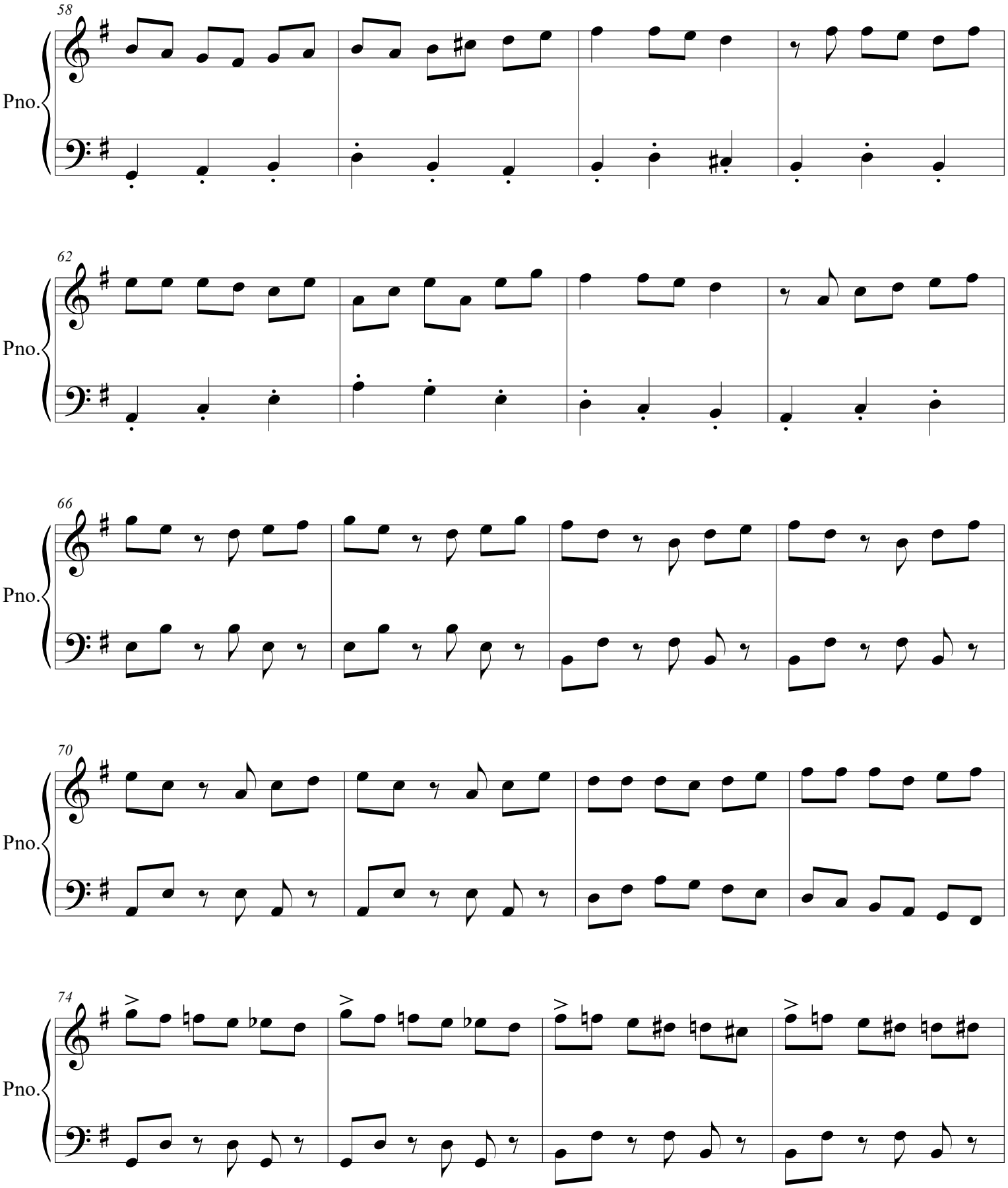
©

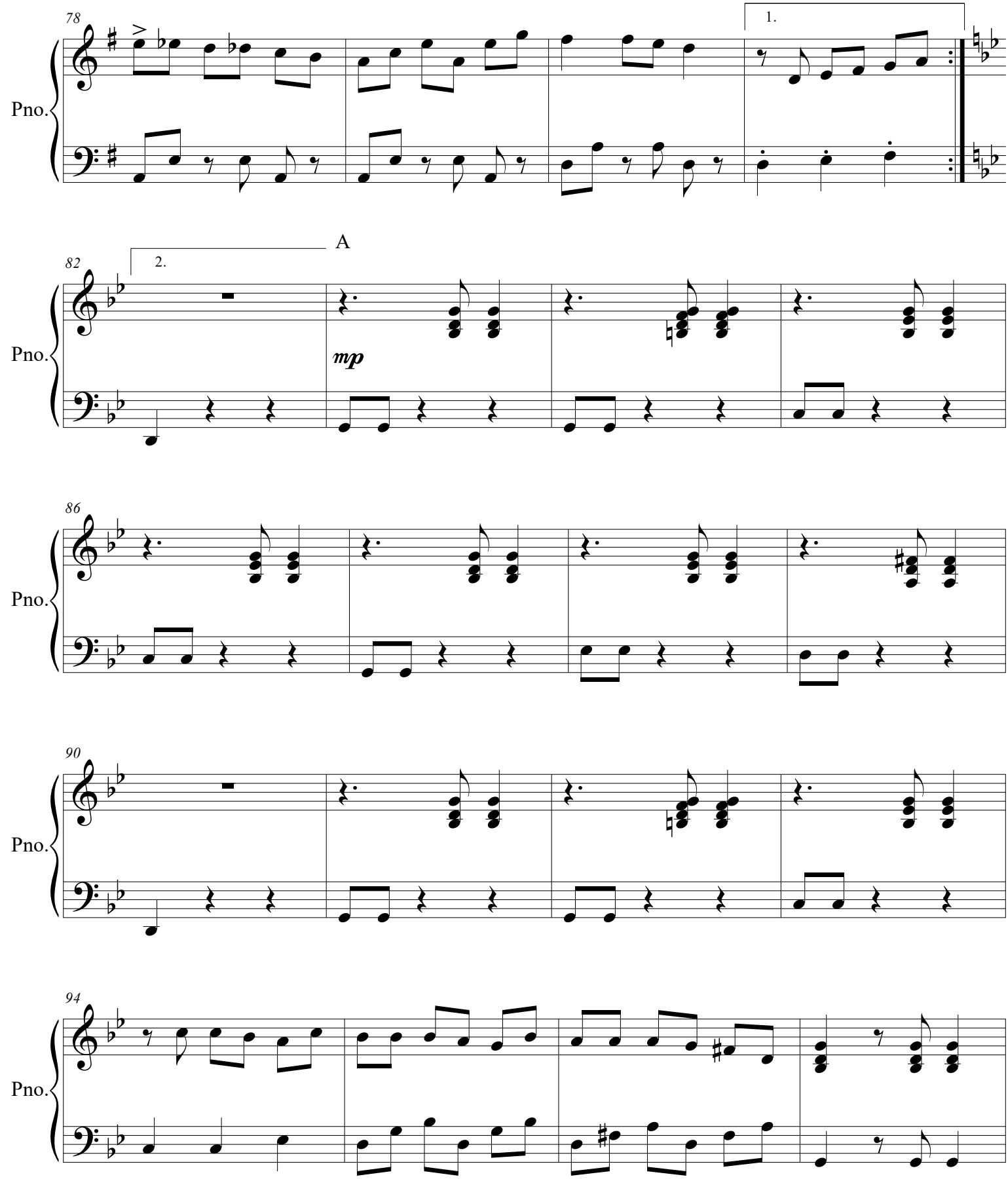
III. La Caverna
Pasillo



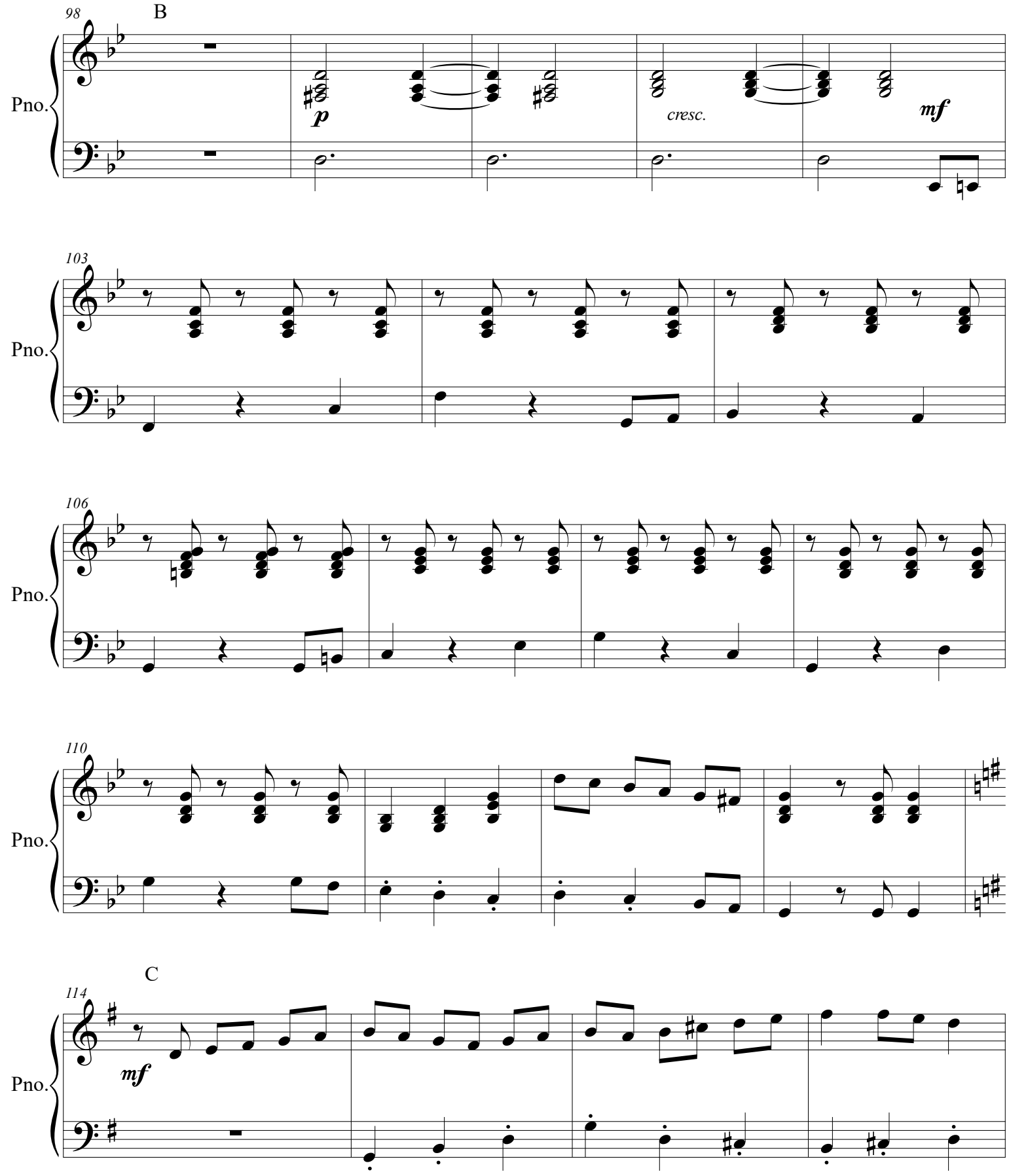

37
Pno.
41
Pno.
46
Pno.
mf
C
50
Pno.
54
Pno.

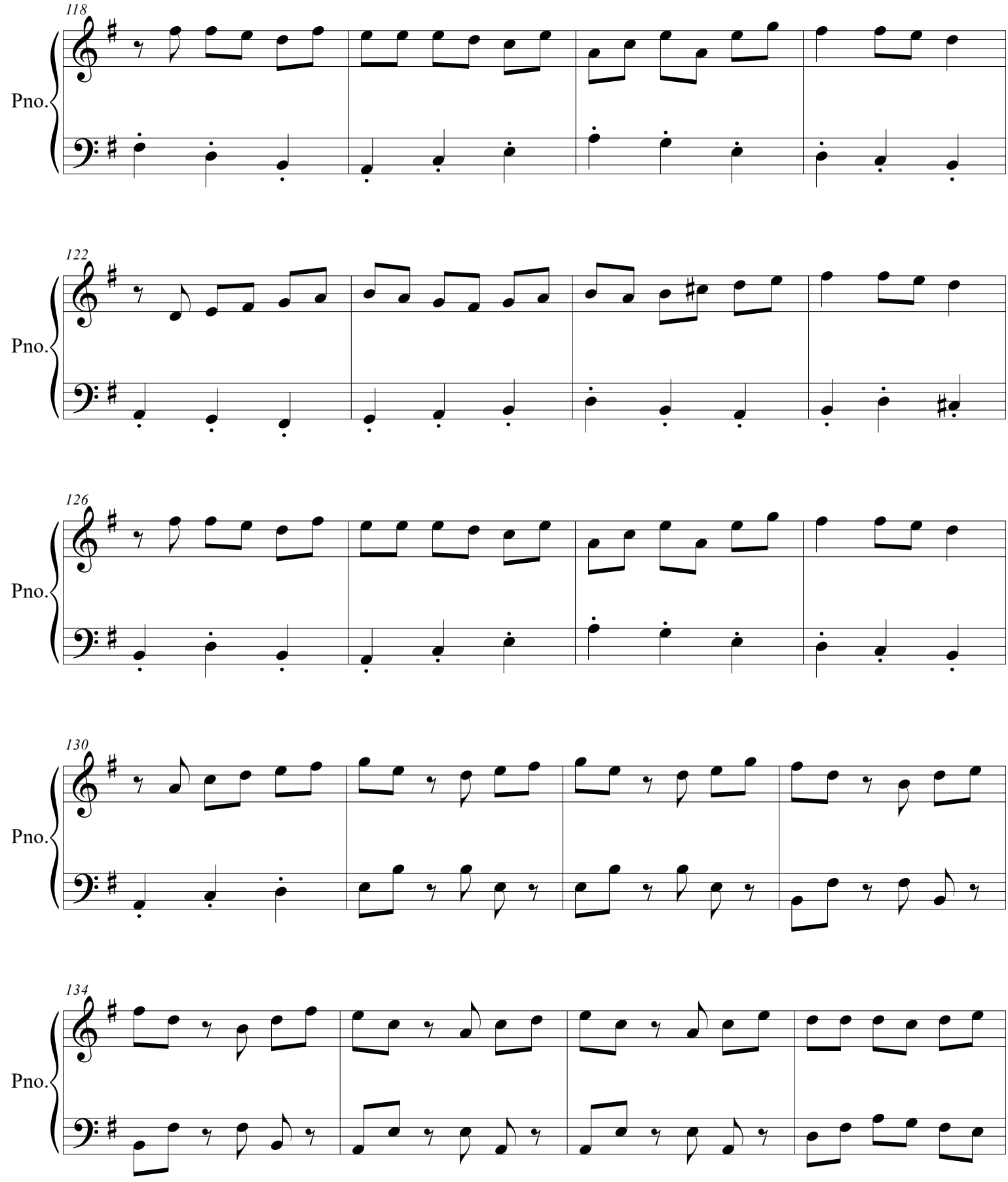
III. La Caverna
Pasillo



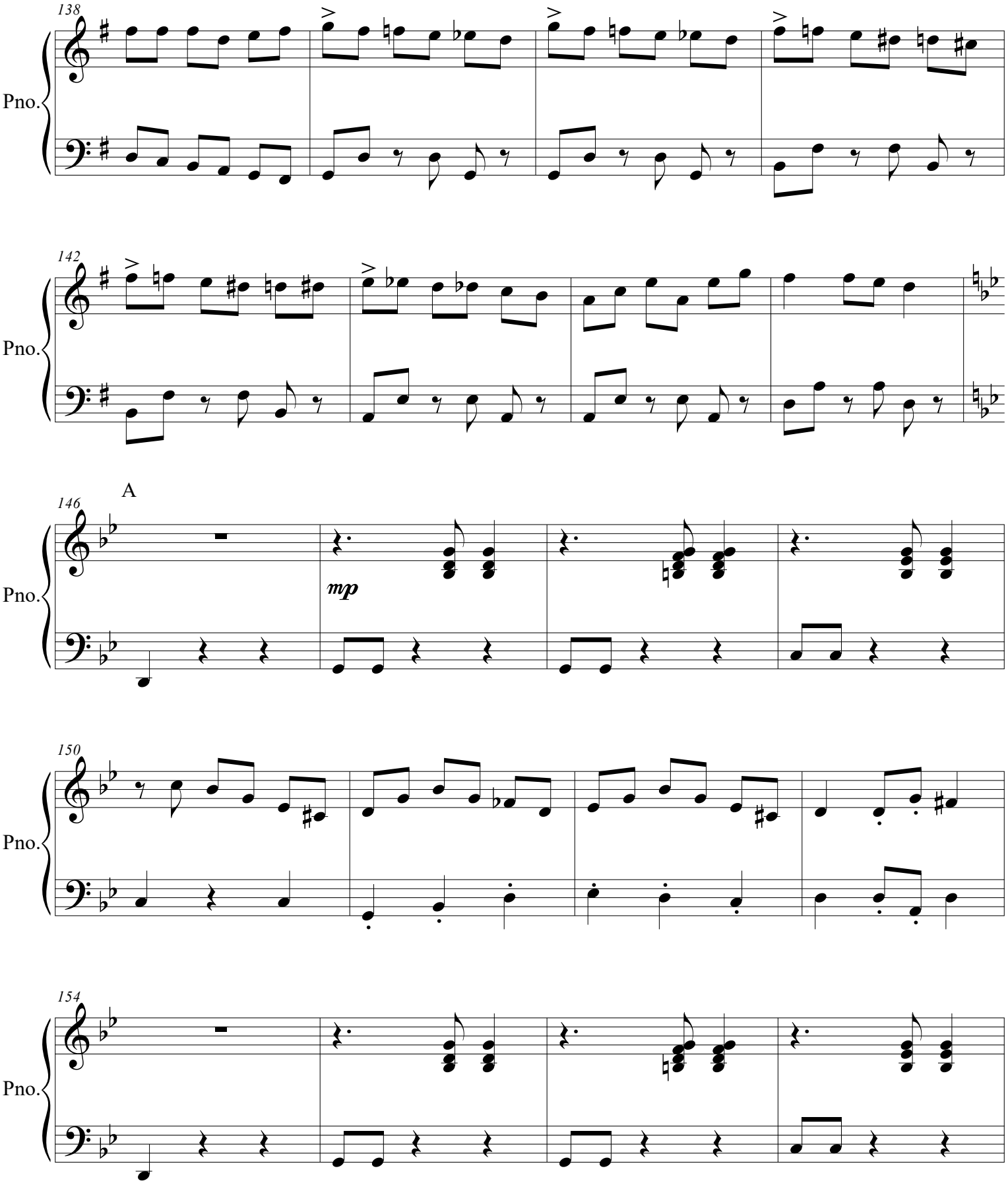

78
1.
Pno.
82
2.
A
mp
Pno.
86
Pno.
90
Pno.
94
Pno.

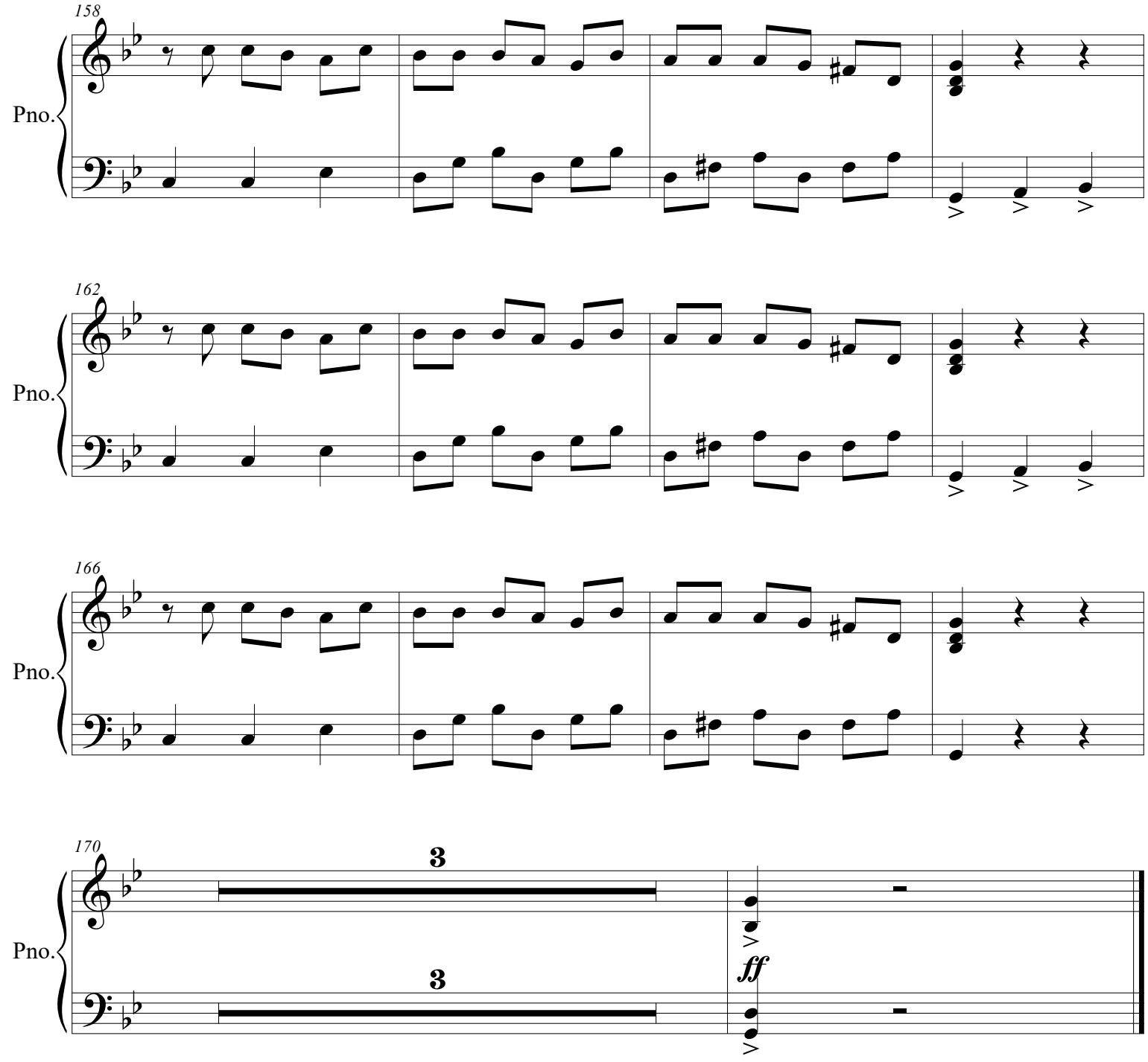
III. La Caverna
Pasillo




118
Pno.
122
Pno.
126
Pno.
130
Pno.
134
Pno.

III. La Caverna
Pasillo




158
Pno.
162
Pno.
166
Pno.
170
Pno.
3
3
ff