	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 1 de 7

16

FECHA	viernes, 7 de octubre de 2022
--------------	-------------------------------

Señores
UNIVERSIDAD DE CUNDINAMARCA
 BIBLIOTECA
 Ciudad

UNIDAD REGIONAL	Extensión Zipaquirá
------------------------	---------------------

TIPO DE DOCUMENTO	Trabajo De Grado
--------------------------	------------------

FACULTAD	Ciencias Sociales, Humanidades Y Ciencias Póliticas
-----------------	---

NIVEL ACADÉMICO DE FORMACIÓN O PROCESO	Pregrado
---	----------

PROGRAMA ACADÉMICO	Música
---------------------------	---------------

El Autor:

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS	No. DOCUMENTO DE IDENTIFICACIÓN
Becerra Alfonso	Miguel Angel	1072702550

Director y/o Asesor del documento:

APELLIDOS COMPLETOS	NOMBRES COMPLETOS
Perilla Restrepo	Yenny Tatiana

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

*Documento controlado por el Sistema de Gestión de la Calidad
 Asegúrese que corresponde a la última versión consultando el Portal Institucional*

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 2 de 7

TÍTULO DEL DOCUMENTO

Los Nombres, Sonata Colombiana para Saxofón Alto y Piano

SUBTÍTULO

(Aplica solo para Tesis, Artículos Científicos, Disertaciones, Objetos Virtuales de Aprendizaje)

EXCLUSIVO PARA PUBLICACIÓN DESDE LA DIRECCIÓN INVESTIGACIÓN

INDICADORES	NÚMERO
ISBN	
ISSN	
ISMN	

AÑO DE EDICION DEL DOCUMENTO

07/10/2022

NÚMERO DE PÀGINAS

129

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVES EN ESPAÑOL E INGLÉS (Usar 6 descriptores o palabras claves)

ESPAÑOL	INGLÉS
1.Composición	Composition
2.Saxofón	Saxophone
3.Bambuco	Bambuco
4.Pasillo	Pasillo
5.Vals	Waltz
6.Sonata	Sonata

FUENTES (Todas las fuentes de su trabajo, en orden alfabético)

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/>

Córtés 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.

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca

Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414

www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co

NIT: 890.680.062-2

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 3 de 7

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, pág 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.

RESUMEN DEL CONTENIDO EN ESPAÑOL E INGLÉS

(Máximo 250 palabras – 1530 caracteres, aplica para resumen en español):

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.

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.

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 4 de 7

AUTORIZACIÓN DE PUBLICACIÓN


Por medio del presente escrito autorizo (Autorizamos) a la Universidad de Cundinamarca para que, en desarrollo de la presente licencia de uso parcial, pueda ejercer sobre mí (nuestra) obra las atribuciones que se indican a continuación, teniendo en cuenta que, en cualquier caso, la finalidad perseguida será facilitar, difundir y promover el aprendizaje, la enseñanza y la investigación.

En consecuencia, las atribuciones de usos temporales y parciales que por virtud de la presente licencia se autoriza a la Universidad de Cundinamarca, a los usuarios de la Biblioteca de la Universidad; así como a los usuarios de las redes, bases de datos y demás sitios web con los que la Universidad tenga perfeccionado una alianza, son: Marque con una "X":

AUTORIZO (AUTORIZAMOS)	SI	NO
1. La reproducción por cualquier formato conocido o por conocer.	X	
2. La comunicación pública, masiva por cualquier procedimiento o medio físico, electrónico y digital.	X	
3. La inclusión en bases de datos y en sitios web sean éstos onerosos o gratuitos, existiendo con ellos previa alianza perfeccionada con la Universidad de Cundinamarca para efectos de satisfacer los fines previstos. En este evento, tales sitios y sus usuarios tendrán las mismas facultades que las aquí concedidas con las mismas limitaciones y condiciones.	X	
4. La inclusión en el Repositorio Institucional.	X	

De acuerdo con la naturaleza del uso concedido, la presente licencia parcial se otorga a título gratuito por el máximo tiempo legal colombiano, con el propósito de que en dicho lapso mi (nuestra) obra sea explotada en las condiciones aquí estipuladas y para los fines indicados, respetando siempre la titularidad de los derechos patrimoniales y morales correspondientes, de acuerdo con los usos honrados, de manera proporcional y justificada a la finalidad perseguida, sin ánimo de lucro ni de comercialización.

Para el caso de las Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, de manera complementaria, garantizo(garantizamos) en mi(nuestra) calidad de estudiante(s) y por ende autor(es) exclusivo(s), que la Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía en cuestión, es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi(nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro (aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 5 de 7

autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos de la Tesis o Trabajo de Grado es de mí (nuestra) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.

Sin perjuicio de los usos y atribuciones otorgadas en virtud de este documento, continuaré (continuaremos) conservando los correspondientes derechos patrimoniales sin modificación o restricción alguna, puesto que, de acuerdo con la legislación colombiana aplicable, el presente es un acuerdo jurídico que en ningún caso conlleva la enajenación de los derechos patrimoniales derivados del régimen del Derecho de Autor.

De conformidad con lo establecido en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982 y el artículo 11 de la Decisión Andina 351 de 1993, “*Los derechos morales sobre el trabajo son propiedad de los autores*”, los cuales son irrenunciables, imprescriptibles, inembargables e inalienables. En consecuencia, la Universidad de Cundinamarca está en la obligación de RESPETARLOS Y HACERLOS RESPETAR, para lo cual tomará las medidas correspondientes para garantizar su observancia.

NOTA: (Para Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía):

Información Confidencial:

Esta Tesis, Trabajo de Grado o Pasantía, contiene información privilegiada, estratégica, secreta, confidencial y demás similar, o hace parte de la investigación que se adelanta y cuyos resultados finales no se han publicado.

SI ___ NO X.


En caso afirmativo expresamente indicaré (indicaremos) en carta adjunta, expedida por la entidad respectiva, la cual informa sobre tal situación, lo anterior con el fin de que se mantenga la restricción de acceso.

LICENCIA DE PUBLICACIÓN

Como titular(es) del derecho de autor, confiero(erimos) a la Universidad de Cundinamarca una licencia no exclusiva, limitada y gratuita sobre la obra que se integrará en el Repositorio Institucional, que se ajusta a las siguientes características:

a) Estará vigente a partir de la fecha de inclusión en el repositorio, por un plazo de 5 años, que serán prorrogables indefinidamente por el tiempo que dure el derecho

Diagonal 18 No. 20-29 Fusagasugá – Cundinamarca
 Teléfono: (091) 8281483 Línea Gratuita: 018000180414
www.ucundinamarca.edu.co E-mail: info@ucundinamarca.edu.co
 NIT: 890.680.062-2

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAR113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 6 de 7

patrimonial del autor. El autor podrá dar por terminada la licencia solicitándolo a la Universidad por escrito. (Para el caso de los Recursos Educativos Digitales, la Licencia de Publicación será permanente).

b) Autoriza a la Universidad de Cundinamarca a publicar la obra en formato y/o soporte digital, conociendo que, dado que se publica en Internet, por este hecho circula con un alcance mundial.

c) Los titulares aceptan que la autorización se hace a título gratuito, por lo tanto, renuncian a recibir beneficio alguno por la publicación, distribución, comunicación pública y cualquier otro uso que se haga en los términos de la presente licencia y de la licencia de uso con que se publica.

d) El(Los) Autor(es), garantizo(amos) que el documento en cuestión es producto de mi(nuestra) plena autoría, de mi(nuestro) esfuerzo personal intelectual, como consecuencia de mi (nuestra) creación original particular y, por tanto, soy(somos) el(los) único(s) titular(es) de la misma. Además, aseguro(aseguramos) que no contiene citas, ni transcripciones de otras obras protegidas, por fuera de los límites autorizados por la ley, según los usos honrados, y en proporción a los fines previstos; ni tampoco contempla declaraciones difamatorias contra terceros; respetando el derecho a la imagen, intimidad, buen nombre y demás derechos constitucionales. Adicionalmente, manifiesto (manifestamos) que no se incluyeron expresiones contrarias al orden público ni a las buenas costumbres. En consecuencia, la responsabilidad directa en la elaboración, presentación, investigación y, en general, contenidos es de mí (nuestro) competencia exclusiva, eximiendo de toda responsabilidad a la Universidad de Cundinamarca por tales aspectos.


e) En todo caso la Universidad de Cundinamarca se compromete a indicar siempre la autoría incluyendo el nombre del autor y la fecha de publicación.

f) Los titulares autorizan a la Universidad para incluir la obra en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

g) Los titulares aceptan que la Universidad de Cundinamarca pueda convertir el documento a cualquier medio o formato para propósitos de preservación digital.

h) Los titulares autorizan que la obra sea puesta a disposición del público en los términos autorizados en los literales anteriores bajo los límites definidos por la universidad en el “Manual del Repositorio Institucional AAAM003”

i) Para el caso de los Recursos Educativos Digitales producidos por la Oficina de Educación Virtual, sus contenidos de publicación se rigen bajo la Licencia Creative Commons: Atribución- No comercial- Compartir Igual.

	MACROPROCESO DE APOYO	CÓDIGO: AAAr113
	PROCESO GESTIÓN APOYO ACADÉMICO	VERSIÓN: 6
	DESCRIPCIÓN, AUTORIZACIÓN Y LICENCIA DEL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	VIGENCIA: 2021-09-14
		PAGINA: 7 de 7



j) Para el caso de los Artículos Científicos y Revistas, sus contenidos se rigen bajo la Licencia Creative Commons Atribución- No comercial- Sin derivar.



Nota:

Si el documento se basa en un trabajo que ha sido patrocinado o apoyado por una entidad, con excepción de Universidad de Cundinamarca, los autores garantizan que se ha cumplido con los derechos y obligaciones requeridos por el respectivo contrato o acuerdo.

La obra que se integrará en el Repositorio Institucional está en el(los) siguiente(s) archivo(s).

Nombre completo del Archivo Incluida su Extensión (Ej. Nombre completo del proyecto.pdf)	Tipo de documento (ej. Texto, imagen, video, etc.)
1.Los Nombres, Sonata Colombiana para Saxofón Alto y Piano.pdf	Texto

En constancia de lo anterior, Firmo (amos) el presente documento:

APELLIDOS Y NOMBRES COMPLETOS	FIRMA (autógrafo)
Miguel Angel Becerra Alfonso	MIGUEL A. BECERRA A.

21.1-51-20.

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 motivico	32
Segundo movimiento – “Las Piedras” - Vals	33
Referentes de estilo.....	33
Armonía y forma.....	34
Desarrollo motivico	37
Tercer movimiento “La Caverna” - Pasillo	38
Referentes de estilo.....	38
Armonía y forma.....	39
Desarrollo motivico	41
Descripción de la Circulación de la Obra	43
Bibliografía	46

Índice de Tablas

Tabla 1 <i>Forma Rondó. Estructura formal común</i>	21
Tabla 2. <i>Relación tonal de los tres movimientos de las obras</i>	25
Tabla 3. <i>Características de estilos</i>	25
Tabla 4. <i>Secciones tonales. Primer movimiento de la Sonata para piano Op.2 No 1 de Beethoven</i>	26
Tabla 5. <i>Secciones tonales. Primer movimiento de la Sonata Los nombres</i>	27
Tabla 6 <i>Texturas. Organización de las texturas del movimiento por secciones.</i>	30
Tabla 7 <i>Estructura tonal por secciones Rio Cali de Sebastián Solari</i>	39
Tabla 8 <i>Estructura tonal por secciones Tercer movimiento de la obra</i>	39
Tabla 9 <i>Estructura formal tercer movimiento</i>	41

Índice de Figuras

Todas las figuras y el score se presentan en concert pitch

Figura 1 <i>Principales patrones rítmicos utilizados por los instrumentos que interpretan el Bambuco</i>	12
Figura 2 <i>Esquema de tiempos fuertes y débiles en Vals</i>	13
Figura 3 <i>Principales patrones rítmicos utilizados por los instrumentos que interpretan el Pasillo</i>	16
Figura 4 <i>Estructura de la forma sonata Estructura de la forma sonata</i>	19
Figura 5 <i>Dominante secundaria compás 36</i>	28
Figura 6 <i>Dominante secundaria compás 142</i>	28
Figura 7 <i>Pedal en V grado de Sol menor sección A. Compás 19</i>	29
Figura 8 <i>Dominante alterada. Codetta. Compás 72</i>	29
Figura 9 <i>Dominante alterada. Coda. Compás 269</i>	29
Figura 10 <i>Textura polifónica. Sección B. Compás 52</i>	31

Figura 11	<i>Textura Monofónica. Sección del Desarrollo. Compás 186</i>	32
Figura 12	<i>Textura homofónica. Sección A. Compás 40</i>	32
Figura 13	<i>Gesto motivico. Compás 1</i>	33
Figura 14	<i>Gesto motivico en el desarrollo compas 140</i>	33
Figura 15	<i>Forma de la sección A. Tema segundo movimiento. Compas 1 al 16</i>	34
Figura 16	<i>Forma sección B. Tema segundo movimiento. Compas 17 al 32</i>	35
Figura 17	<i>Motivo original. Compás 1, 2 y 3</i>	36
Figura 18	<i>Motivo en la primera variación compas 36 y 37</i>	36
Figura 19	<i>Movimiento melódico en corcheas. Compás 21 al 23</i>	36
Figura 20	<i>Movimiento melódico en semicorcheas 1ra variación. Compás 56 al 58</i>	36
Figura 21	<i>Melodía compuesta con ejes en Si y Mi segunda variación. Compás 69 y 70</i>	37
Figura 22	<i>Melodía de la sección B. Segunda variación. Compás 84 y 85</i>	37
Figura 23	<i>Ejemplo Gesto motivico. Compás 1</i>	38
Figura 24	<i>Ejemplo Gesto motivico. Compás 5</i>	38
Figura 25	<i>Acordes con extensiones. Compás 3 y 4</i>	40
Figura 26	<i>Forma Sección A. Antecedente y Consecuente. Compás 1 al 16</i>	40
Figura 27	<i>Movimiento melódico cromático en la B</i>	41
Figura 28	<i>Ejemplo gesto motivico. Compás 1. Tercer movimiento</i>	42
Figura 29	<i>Ejemplo gesto motivico en la B</i>	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 Gabriel¹ 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 Concierto², 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=XIEMBbMAsBg>

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 María Ochoa menciona acerca del bambuco:

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 encuentran 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 Cardona³ y German Darío Pérez⁴.

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

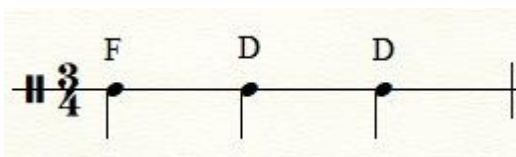
El vals es un baile o ritmo de origen europeo, que llegó a América gracias a los procesos de conquista y colonia que se dieron en el continente desde su descubrimiento en el siglo XV hasta los primeros procesos de independencia. A comienzos del siglo XIX, ya el vals era una danza preferida en Santafé de Bogotá, Tunja, Popayán y otras ciudades 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. (Rodríguez 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 $\frac{3}{4}$.

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 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. (Rodríguez Melo, 2012, pág. 4)

Gracias a los procesos de colonia que se dieron en América, el vals llegó 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 waltz, 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 (Rodríguez 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 valeses, capuchinadas, valencianas y **valeses 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 valeses, 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

The image shows a musical score for the instrument 'Pasillo' in 3/4 time. It consists of five staves, each with a different instrument and its characteristic rhythmic pattern:

- Melodía:** A melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth notes. Above the notes are 'V' marks indicating accents.
- Tiple:** A rhythmic accompaniment consisting of eighth notes with 'V' marks above them.
- Guitarra:** A rhythmic accompaniment consisting of quarter notes.
- Bajo:** A bass line consisting of quarter notes with a quarter rest on the second beat of each measure.
- Percusión:** A rhythmic accompaniment consisting of eighth notes with 'V' marks above them.

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 motívic, 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 compositivo 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’).

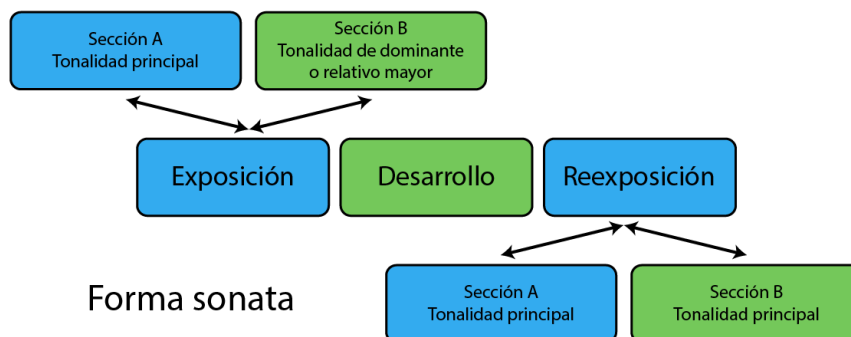
Estructuralmente, la forma sonata tiene sus antecedentes en las formas binarias y ternarias barrocas. De la forma de canción binaria se pueden resaltar aspectos presentes en sonata:

- 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 sonata⁷



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 *Fantasia 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 piano* 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 Saboya⁸

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 Saboya¹¹

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	“Las Piedras” - Vals	“La Caverna” - Pasillo
Mi menor	Mi mayor	Mi menor
(Sol menor real)	(Sol mayor real)	(Sol menor real)

Como eje temático y motivico, 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 Cardona¹².

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	Fa menor Termina en Semicadencia.
(A´)	
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.*

Figure 5 shows a musical score for measures 36 and 37. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. Measure 36 is labeled 'A2' and 'G7'. Measure 37 is labeled 'Cm'. A dynamic marking 'f' is present in measure 36. The right hand plays a melodic line, and the left hand plays a bass line with chords.

Figura 6 *Dominante secundaria compás 142*

Figure 6 shows a musical score for measures 142 and 143. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. Measure 142 is labeled 'Bdis'. Measure 143 is labeled 'Cm'. The right hand plays a melodic line, and the left hand plays a bass line with chords.

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

19 A1
mp
 Gm7 Gm7 Gm7 Ebmaj7 D

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

72 Codetta
 72
 F7sus4

Figura 9 Dominante alterada. Coda. Compás 269

269
 269
 D7sus4(b9)

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 261 al 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*

The musical score for Figure 10 shows a polyphonic texture in Section B, measure 52. It consists of three staves: a single melodic line for saxophone and two staves for piano accompaniment. The piano part features a right-hand arpeggiated accompaniment and a left-hand bass line. The saxophone part has a melodic line with some rests. The piano accompaniment is marked 'mp' (mezzo-piano).

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

The image shows a musical score for a monophonic texture. The top staff is a single melodic line in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of six groups of sixteenth notes, each marked with a '6' and a red slur. The bottom two staves are empty, indicating no accompaniment.

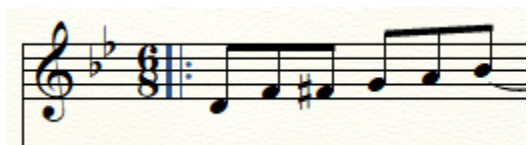
Figura 12 *Textura homofónica. Sección A. Compás 40*

The image shows a musical score for a homophonic texture. The top staff is a single melodic line in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a treble clef and a common time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes. The bottom two staves are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line.

Desarrollo motivico:

En el primer movimiento de la sonata, se utiliza como elemento motivico, 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 motivico. 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 motivico 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 vals 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

A Periodo Compuesto

Antecedente 1ra Semifrase

mf

2da Semifrase

5

Consecuente 1ra Semifrase

9

2da Semifrase

13

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

The musical score for Section B, measures 17-32, is presented in four staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into four phrases:

- 1ra frase (Measures 17-20):** Chords C, Cm, Bm.
- 2da frase (Measures 21-24):** Chords Em, Am, D7, G. This phrase concludes with a *Cadencia Autentica Imperfecta*.
- 1ra Frase' (Measures 25-28):** Chords C, Cm, Bm.
- 2da frase (Measures 29-32):** Chords Em, Am, D7, G. This phrase concludes with a *Cadencia Autentica Perfecta*.

El acompañamiento del piano no resulta protagonista 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

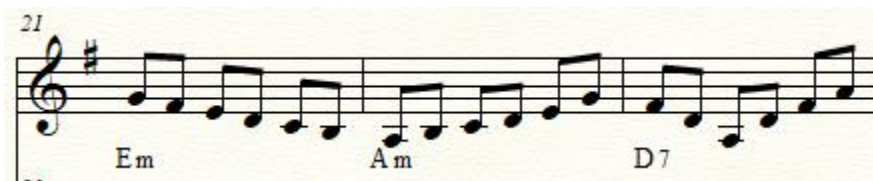


Figura 20 Movimiento melódico en semicorcheas 1ra variación. Compás 56 al 58



En la segunda variación, compás 69 al 99, se busca principalmente explorar una textura melódica nueva y además 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 se 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 préstamos modales para crear contrastes armónicos con relación a los elementos empleados en las variaciones anteriores.

Desarrollo motivico

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

Figura 23 Ejemplo Gesto motivico. Compás 1



Figura 24 Ejemplo Gesto motivico. 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 Río 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:

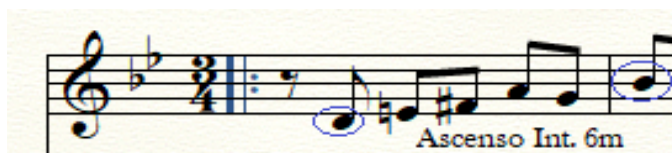
Tabla 9 *Estructura formal tercer movimiento*

A	A	B	B	A	C	C	A	B	C	A
---	---	---	---	---	---	---	---	---	---	---

Desarrollo motivico

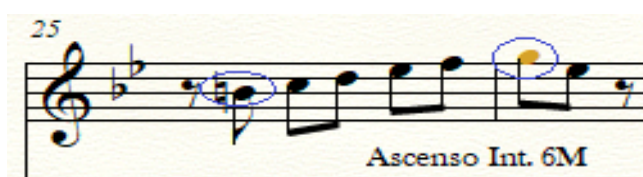
El desarrollo motivico se presenta desde la propuesta del ascenso melódico de 6ta, tal y como sucede en los dos movimientos anteriores. A continuación algunos ejemplos:

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 Nombres*, 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 estructuras formales de la tradición académica. El proyecto busca hacer un aporte al repertorio interpretativo de estudio del Saxofón Alto y de igual forma mostrar la riqueza de la música tradicional colombiana a quien lo interprete.

Fue un reto en mi proceso como músico 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 exploración de sus posibilidades, fueron indispensables para el desarrollo de mi composición, para pensar en el hilo conductor de una obra de tres movimientos y como mantenerlo unido en términos de estructura macroformal. Por otro lado, la riqueza rítmica y melódica de la música colombiana, fueron los grandes pilares que se buscaron fusionar en esta obra.

Como aporte principal a la cátedra de saxofón de la Universidad de Cundinamarca, queda una obra que explora el instrumento y sus posibilidades técnicas desde tres géneros tradicionales de la música 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 próximas generaciones de estudiantes se apropien y se acerquen un poco más a nuestras músicas tradicionales.

Se pretendió también con el desarrollo de este trabajo, hacer parte de un grupo de músicos cada vez más amplio, que desea que la música 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/>

Córtés 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) *Tratado 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, pág 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.

I. La Ceguera

Miguel Becerra

Introducción *con brio*

Piano

Pno.

Pno.

A tiempo

A. Sx.

Pno.

Red.

A1

A. Sx.

17

mp

Pno.

17

A. Sx.

22

Pno.

22

A. Sx.

27

Pno.

27

A. Sx. 32

Pno. 32

cresc. *f*

cresc. *mf*

A. Sx. 37 A2 *

Pno. 37

A. Sx. 42

Pno. 42

A. Sx. 47 *mf*

Pno. 47


A. Sx. 52 **B**

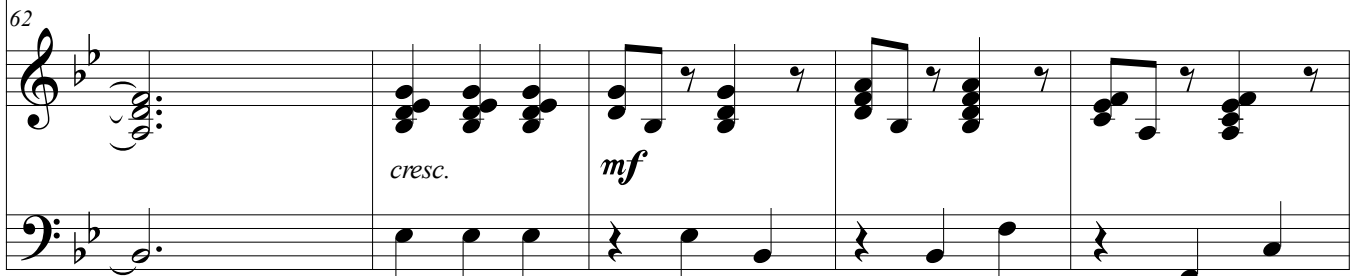
Pno. 52 *mp*

A. Sx. 57

Pno. 57

62 B2

A. Sx. 

Pno. 

67 

Pno. 

72 Codetta

A. Sx. 

Pno. 

A. Sx. 77 A1 *mp*

Pno. *p* *Red.*

A. Sx. 82

Pno. 82

A. Sx. 87

Pno. 87

A. Sx. ⁹² A1

Pno.

cresc. *f*

cresc. *mf*

A. Sx. ⁹⁷ A2 *

Pno.

A. Sx. ¹⁰²

Pno.

A. Sx. *mf*

Pno.

107

A. Sx. B1

Pno. *mp*

112

A. Sx.

Pno.

117

122 B2

A. Sx.

Pno.

f

cresc.

mf

127

A. Sx.

Pno.

Codetta

132

A. Sx.

Pno.

Desarrollo

A. Sx. 137

Pno. 137

Detailed description: This system shows the beginning of the development section at measure 137. The Alto Saxophone (A. Sx.) part is in the treble clef with a key signature of two flats. It features a melodic line with eighth and quarter notes, including a triplet of eighth notes. The Piano (Pno.) accompaniment is in grand staff, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line of quarter notes.

A. Sx. 142

Pno. 142

mf

mp

Detailed description: This system continues the development section at measure 142. The A. Sx. part has a more active melodic line with eighth notes and rests. The Pno. accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano).

A. Sx. 147

Pno. 147

mp

mf

Detailed description: This system continues the development section at measure 147. The A. Sx. part has a melodic line with some rests. The Pno. accompaniment maintains the rhythmic pattern with chords in the right hand and bass notes in the left hand. Dynamic markings include *mp* and *mf*.

152

A. Sx.

Pno.

This system covers measures 152 to 156. The Alto Saxophone part consists of five measures of whole rests. The Piano part features a rhythmic accompaniment. The right hand plays chords and eighth notes, while the left hand plays eighth notes and chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

157

A. Sx.

Pno.

This system covers measures 157 to 161. The Alto Saxophone part has five measures of whole rests until measure 159, where it begins a melodic line. The Piano part continues with a rhythmic accompaniment. The right hand plays chords and eighth notes, while the left hand plays eighth notes and chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

162

A. Sx.

Pno.

This system covers measures 162 to 166. The Alto Saxophone part has a melodic line with eighth and quarter notes. The Piano part continues with a rhythmic accompaniment. The right hand plays eighth notes and chords, while the left hand plays eighth notes and chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

A. Sx. 168

Pno. 168

A. Sx. 174

Pno. 174

rit.

Libre

Con Rubato ♩=60

A. Sx. 179

accel.

A. Sx. 182

accel.

A. Sx. 186

accel.

A. Sx. 187

6 6 6

Bambuco Lento con Rubato ♩ = 80

A. Sx. 189

A. Sx. 192

A. Sx. 195

A. Sx. 198

A. Sx. 201

A. Sx. 204

A tiempo

A. Sx. 208

Pno. 208

Ped.

A1

A. Sx.

213

mp

Pno.

213

A. Sx.

218

Pno.

218

A. Sx.

223

Pno.

223

228

A. Sx.

228

Pno.

cresc. *f*

cresc. *mf*

233

A. Sx.

A2

233

Pno.

*

238

A. Sx.

238

Pno.

A. Sx.

243

mp

Pno.

A. Sx.

248

B1'

p

Pno.

A. Sx.

253

Pno.

258 **B2'**

A. Sx. *cresc.* *f*

Pno. *cresc.* *mf*

263

A. Sx.

Pno.

CODA

268

A. Sx.

Pno.

A. Sx. 273

Pno. 273

A. Sx. 277

Pno. 277

A. Sx. 281

Pno. 281

II.Las Piedras

Vals

Miguel Becerra

Alto Sax

mf

Piano

mp

A. Sx.

5

Pno.

5

A. Sx.

12

Pno.

12

II.Las Piedras
Vals

18

A. Sx.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 18 to 23. The Saxophone part (A. Sx.) begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. There is a whole rest in measure 20, followed by quarter notes D5, E5, F5, and G5. The piano accompaniment (Pno.) consists of two staves. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays chords in the bass clef. The chords are: G4-B4 (m. 18), G4-B4 (m. 19), G4-B4 (m. 20), G4-B4 (m. 21), G4-B4 (m. 22), and G4-B4 (m. 23). The piano part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes.

24

A. Sx.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 24 to 29. The Saxophone part continues with a treble clef and one sharp key signature. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. There is a whole rest in measure 25, followed by quarter notes D5, E5, F5, and G5. The piano accompaniment continues with chords in both hands. The chords are: G4-B4 (m. 24), G4-B4 (m. 25), G4-B4 (m. 26), G4-B4 (m. 27), G4-B4 (m. 28), and G4-B4 (m. 29). The piano part maintains the eighth-note rhythmic pattern.

30

A. Sx.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 30 to 35. The Saxophone part begins with a treble clef and one sharp key signature. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. There are whole rests in measures 32, 33, and 34. The piano accompaniment continues with chords in both hands. The chords are: G4-B4 (m. 30), G4-B4 (m. 31), G4-B4 (m. 32), G4-B4 (m. 33), G4-B4 (m. 34), and G4-B4 (m. 35). The piano part maintains the eighth-note rhythmic pattern.

II. Las Piedras
Vals

Var I.

A. Sx. 36

Pno. 36

mp

A. Sx. 40

Pno. 40

A. Sx. 44

Pno. 44


II.Las Piedras Vals

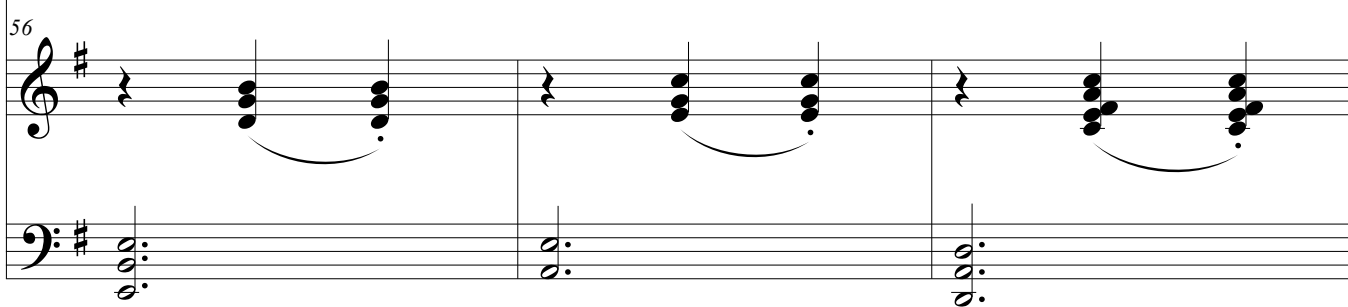
A. Sax. 

Pno. 

A. Sax. 

Pno. 

A. Sax. 

Pno. 

II.Las Piedras
Vals

A. Sx.

59

5

6

6

Pno.

A. Sx.

64

Pno.

Var II.

A. Sx.

67

mf

Pno.

mp

II.Las Piedras
Vals

A. Sx. 71

Pno. 71

A. Sx. 74

Pno. 74

A. Sx. 77

Pno. 77

II. Las Piedras
Vals

80

A. Sx.

Pno.

83

A. Sx.

Pno.

86

A. Sx.

Pno.

II.Las Piedras
Vals

A. Sx.

Pno.

89

A. Sx.

Pno.

92

A. Sx.

Pno.

95

II.Las Piedras
Vals

98

A. Sx.

Pno.

*mf*³

mp

101

A. Sx.

Pno.

ff

mf

105

Var. III

A. Sx.

Pno.

mp

A. Sx.

111

Pno.

A. Sx.

117

Pno.

A. Sx.

124

Pno.

II.Las Piedras
Vals

130

A. Sx.

Pno.

Detailed description: This system covers measures 130 to 135. The Saxophone part (A. Sx.) is written in a single treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals (sharps on F and C). The Piano part (Pno.) is written in grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays chords and arpeggiated figures, while the left hand provides a steady bass accompaniment with chords and single notes.

136

A. Sx.

136

Pno.

accel.

f

Detailed description: This system covers measures 136 to 141. In measure 136, the Saxophone part has a whole note followed by rests. The Piano part continues with its accompaniment. From measure 137 onwards, the Saxophone part has rests. The Piano part features a section of sixteenth-note arpeggiated chords in the right hand, marked with *accel.* (accelerando). The system concludes with a fortissimo (*f*) dynamic marking and a final chord in both hands.

III. La Caverna

Pasillo

Miguel Becerra

A

Alto Sax

Piano

This system contains the first four measures of the piece. The Alto Sax part begins with a quarter rest followed by a melodic line of eighth and quarter notes. The Piano accompaniment features a bass line of eighth notes and chords in the right hand.

A. Sx.

Pno.

This system contains measures 5 through 8. The Alto Sax part continues its melodic line. The Piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment.

A. Sx.

Pno.

This system contains measures 9 through 12. The Alto Sax part concludes its melodic phrase. The Piano accompaniment continues with the established rhythmic and harmonic pattern.

III. La Caverna
Pasillo

13

A. Sx.

Pno.

17

B

A. Sx.

Pno.

21

A. Sx.

Pno.

III. La Caverna
Pasillo

A. Sx. 25

Pno. 25

This system contains measures 25 through 28. The A. Sx. part features a melodic line with eighth notes and rests, accented. The Pno. part consists of a right-hand accompaniment with eighth-note chords and a left-hand bass line with quarter notes and rests.

A. Sx. 29

Pno. 29

This system contains measures 29 through 32. The A. Sx. part continues the melodic line, ending with a repeat sign. The Pno. part continues the accompaniment, also ending with a repeat sign.

A. Sx. 33

A

Pno. 33

mf

mp

This system contains measures 33 through 36. The A. Sx. part begins with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with eighth notes. The Pno. part begins with a dynamic marking of *mp* and features a right-hand accompaniment with eighth-note chords and a left-hand bass line with quarter notes and rests.

III. La Caverna
Pasillo

A. Sx.

Pno.

37

A. Sx.

Pno.

41

A. Sx.

Pno.

45

III. La Caverna
Pasillo

49

A. Sx.

mp

Pno.

mf

C

53

A. Sx.

Pno.

57

A. Sx.

Pno.

III. La Caverna
Pasillo

A. Sx. 61

Pno. 61

Detailed description: This system covers measures 61 to 64. The A. Sx. part begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then eighth notes A4-B4-C5. The Pno. part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and dotted quarter notes in the left hand. The key signature is one sharp (F#).

A. Sx. 65

Pno. 65 *mf*

Detailed description: This system covers measures 65 to 68. The A. Sx. part has a quarter rest, followed by quarter notes G4-A4, eighth notes B4-C5, and a half note G4. The Pno. part continues the accompaniment, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) above the first measure of the system.

A. Sx. 69

Pno. 69 *dim.*

Detailed description: This system covers measures 69 to 72. The A. Sx. part starts with a half note G4, followed by a quarter rest, eighth notes A4-B4-C5, and a half note G4. The Pno. part continues the accompaniment, with a dynamic marking of *dim.* (diminuendo) above the first measure of the system.

III. La Caverna
Pasillo

73

A. Sx.

mp

Pno.

77

A. Sx.

Pno.

81

A. Sx.

1.

2.

cresc.

mf

Pno.

mp

III. La Caverna
Pasillo

85

A. Sx.

Pno.

89

A. Sx.

Pno.

93

A. Sx.

Pno.

III. La Caverna
Pasillo

B

97

A. Sx.

Pno.

mp *cresc.*

101

A. Sx.

Pno.

mf *cresc.* *mf*

105

A. Sx.

Pno.

III. La Caverna
Pasillo

A. Sx. *109*

Pno. *109*

A. Sx. *113* *C*

mp

Pno. *113* *mf*

A. Sx. *117*

Pno. *117*

III. La Caverna
Pasillo

121

A. Sx.

Pno.

125

A. Sx.

Pno.

129

A. Sx.

Pno.

III. La Caverna
Pasillo

A. Sx.

133

Pno.

A. Sx.

137

dim. *mp*

Pno.

A. Sx.

141

Pno.

III. La Caverna
Pasillo

A

145

A. Sx.

Pno.

mf

mp

149

A. Sx.

Pno.

153

A. Sx.

Pno.

III. La Caverna
Pasillo

A. Sx.

Pno.

157

A. Sx.

Pno.

161

A. Sx.

Pno.

165

III. La Caverna
Pasillo

A. Sx.

169

Pno.

169

ff

ff

I. La Ceguera

Miguel Becerra

Introducción

A tiempo

11 7

19 *mp* A1

25

31 *cresc.* *f*

A2 37

43

B1 49 *mf*

55

I. La Ceguera

61 **B2**
f

Musical staff 61-66: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 61 starts with a half rest, followed by eighth notes. Measure 62 has a half rest. Measure 63 has a half note. Measure 64 has a half note. Measure 65 has a half note. Measure 66 has a half note. The dynamic *f* is indicated below the staff.

67 **Codetta**

Musical staff 67-73: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 67 has a half note. Measure 68 has a half note. Measure 69 has a half note. Measure 70 has a half note. Measure 71 has a half note. Measure 72 has a half note. Measure 73 has a half note. The word **Codetta** is written above the staff.

74 **1.** **2.**
mp

Musical staff 74-80: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 74 has a half note. Measure 75 has a half note. Measure 76 has a half note. Measure 77 has a half note. Measure 78 has a half note. Measure 79 has a half note. Measure 80 has a half note. The dynamic *mp* is indicated below the staff. A first ending bracket labeled **1.** covers measures 79-80, and a second ending bracket labeled **2.** covers measure 80.

Desarrollo
81

Musical staff 81-85: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 81 has a half note. Measure 82 has a half note. Measure 83 has a half note. Measure 84 has a half note. Measure 85 has a half note. The word **Desarrollo** is written above the staff.

86 **10**

Musical staff 86-90: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 86 has a half note. Measure 87 has a half note. Measure 88 has a half note. Measure 89 has a half note. Measure 90 has a half note. A thick horizontal bar labeled **10** spans measures 89-90.

101

Musical staff 101-106: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 101 has a half note. Measure 102 has a half note. Measure 103 has a half note. Measure 104 has a half note. Measure 105 has a half note. Measure 106 has a half note.

107

Musical staff 107-112: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 107 has a half note. Measure 108 has a half note. Measure 109 has a half note. Measure 110 has a half note. Measure 111 has a half note. Measure 112 has a half note.

113 **3**

Musical staff 113-119: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 113 has a half note. Measure 114 has a half note. Measure 115 has a half note. Measure 116 has a half note. Measure 117 has a half note. Measure 118 has a half note. Measure 119 has a half note. A thick horizontal bar labeled **3** spans measures 118-119.

Libre
Con Rubato ♩=60
120 *accel.*

Musical staff 120-125: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 120 has a half note. Measure 121 has a half note. Measure 122 has a half note. Measure 123 has a half note. Measure 124 has a half note. Measure 125 has a half note. The word **Libre** is written above the staff. The tempo marking **Con Rubato** with a quarter note equal to 60 is shown. The dynamic *accel.* is written below the staff.

123

127

accel.

accel.

Bambuco Lento con Rubato ♩ = 80

130

134

138

142

accel.

146

A tiempo

156

A1

mp

162

168

Musical staff 168-173: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music consists of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The dynamic marking *cresc.* is placed above the fourth measure, and *f* is placed above the sixth measure.

A2

174

Musical staff 174-179: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains six measures of music, continuing the melodic line from the previous staff with eighth and sixteenth notes and slurs.

180

Musical staff 180-185: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains six measures of music. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music consists of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The dynamic marking *mp* is placed below the fourth measure.

186

Musical staff 186-191: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains six measures of music. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music consists of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The dynamic marking *mp* is placed below the fourth measure. The section is labeled B1' above the fifth measure.

192

Musical staff 192-197: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains six measures of music, continuing the melodic line with eighth and sixteenth notes and slurs.

198

Musical staff 198-203: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains six measures of music. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music consists of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The dynamic marking *cresc.* is placed below the second measure, and *f* is placed below the fifth measure. The section is labeled B2' above the fifth measure.

204

Musical staff 204-209: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains six measures of music. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music consists of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The section is labeled Coda above the fifth measure.

210

Musical staff 210-216: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains seven measures of music, continuing the melodic line with eighth and sixteenth notes and slurs.

217

Musical staff 217-222: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains six measures of music. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The music consists of eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The section ends with a double bar line.

II. Las Piedras Vals

Miguel Becerra

Tema

mf

Var I

II.Las Piedras
Vals

80

Musical notation for measures 80-81. The piece is in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 80 begins with a quarter rest followed by a half note G#4. Measure 81 contains a continuous eighth-note melody starting on G#4 and ascending to A5.

82

Musical notation for measures 82-83. Measure 82 continues the eighth-note melody from measure 81. Measure 83 features a half rest followed by a half note G#4 with an accent (>) and a dynamic marking of piano (p).

85

Musical notation for measures 85-86. Both measures continue the eighth-note melody. Measure 86 ends with a quarter rest and a fermata.

87

Musical notation for measures 87-88. Both measures continue the eighth-note melody. Measure 88 ends with a quarter rest and a fermata.

89

Musical notation for measures 89-91. Measures 89 and 90 continue the eighth-note melody. Measure 91 features a half rest followed by a half note G#4 with an accent (>) and a dynamic marking of piano (p).

92

Musical notation for measures 92-93. Both measures continue the eighth-note melody. Measure 93 ends with a quarter rest and a fermata.

94

Musical notation for measures 94-95. Measure 94 continues the eighth-note melody and ends with a quarter rest and a fermata. Measure 95 continues the eighth-note melody.

96

Musical notation for measures 96-97. Both measures continue the eighth-note melody. Measure 97 ends with a quarter rest and a fermata.

97

Musical notation for measures 97-98. Measure 97 continues the eighth-note melody. Measure 98 features a half rest followed by a half note G#4 with an accent (>).

II.Las Piedras
Vals

100

3

3/4

Detailed description: This staff contains measures 100 to 105. It begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 3/4 time signature. A large number '3' is placed above the first measure, indicating a triplet. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a half note and a quarter note.

Var III.

106

Detailed description: This staff contains measures 106 to 111. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody features eighth and quarter notes with some slurs and accents.

112

Detailed description: This staff contains measures 112 to 117. It continues the melody from the previous staff, featuring slurs and accents over eighth and quarter notes.

118

Detailed description: This staff contains measures 118 to 124. The melody continues with eighth and quarter notes, including some slurs and accents.

125

Detailed description: This staff contains measures 125 to 130. The melody continues with eighth and quarter notes, including slurs and accents.

131

6

Detailed description: This staff contains measures 131 to 136. It continues the melody with eighth and quarter notes, ending with a large number '6' above the final measure, indicating a sextuplet.

III. La Caverna

Pasillo

Miguel Becerra

A

Musical notation for section A, measures 1-16. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation consists of a single staff with a treble clef. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. The melody is primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Measure 16 ends with a double bar line and repeat dots.

B

Musical notation for section B, measures 17-32. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation consists of a single staff with a treble clef. It begins with a repeat sign. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *cresc.* (crescendo). Measure 32 ends with a double bar line and repeat dots.

A

Musical notation for section A, measures 33-42. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation consists of a single staff with a treble clef. It begins with a repeat sign and a first ending bracket. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. Measure 42 ends with a double bar line and repeat dots.

III. La Caverna
Pasillo

44

49

C

mp

57

66

mf *dim.*

73

mp

82

A

cresc. *mf*

87

92

98

B

mp *cresc.*

III. La Caverna
Pasillo

162

Musical notation for measures 162-166. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 162 starts with a quarter rest followed by a quarter note G4. Measures 163-165 contain eighth-note patterns: G4-A4-B4, A4-G4-F#4, G4-A4-B4, and A4-G4-F#4. Measure 166 begins with a quarter note G4, followed by two quarter rests.

167

Musical notation for measures 167-171. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measures 167-168 contain eighth-note patterns: G4-A4-B4 and A4-G4-F#4. Measure 169 features a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 170 has a half note G4. Measure 171 begins with a quarter note G4, followed by two quarter rests. A dynamic marking of *ff* is placed below the staff between measures 169 and 170.

Piano

I. La Ceguera

Miguel Becerra

Introducción Piano Solo
con brio

Piano

f

rit.

Pno.

accel.

dim.

p

rit.

A tiempo

Pno.

p

Leg.

Pno.

A1

20

Pno.

25

Pno.

30

Pno.

cresc.

mf

A2

36

Pno.

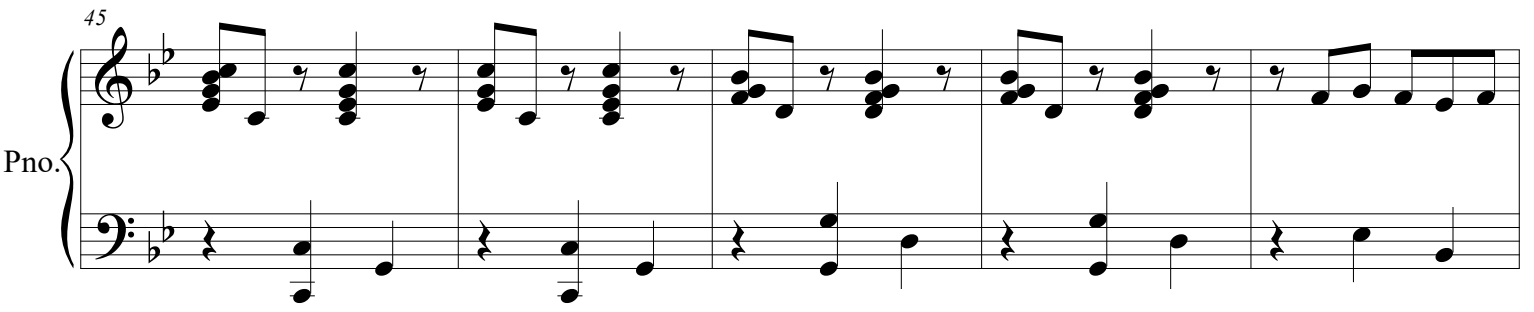
*

40

Pno.

45

Pno.

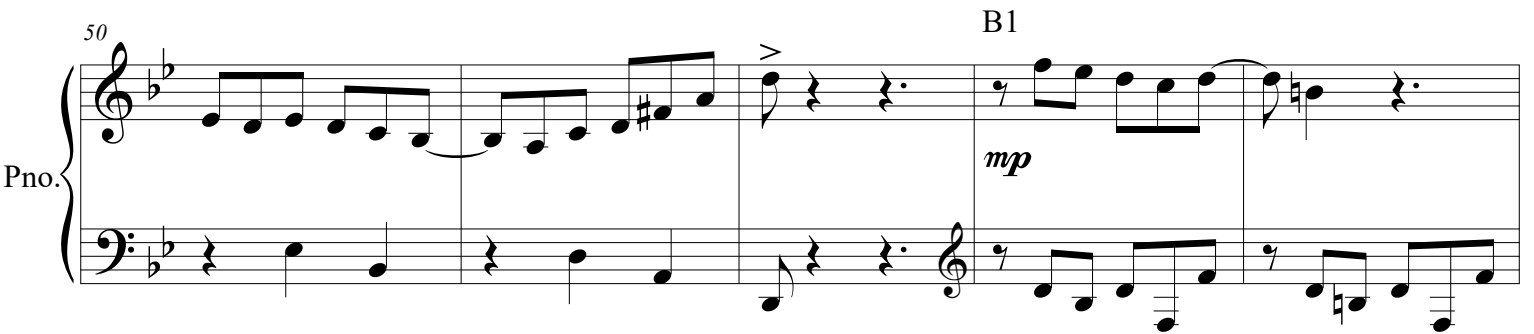


50

Pno.

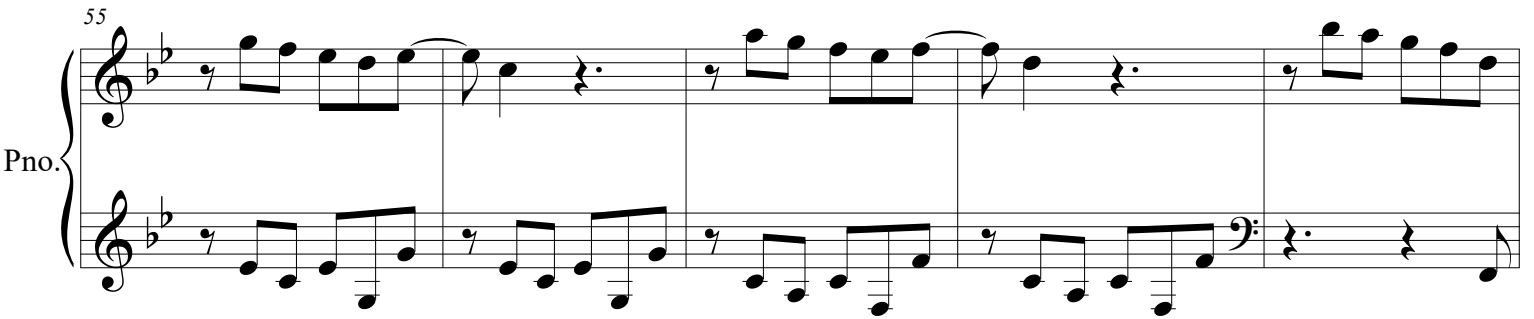
B1

mp



55

Pno.



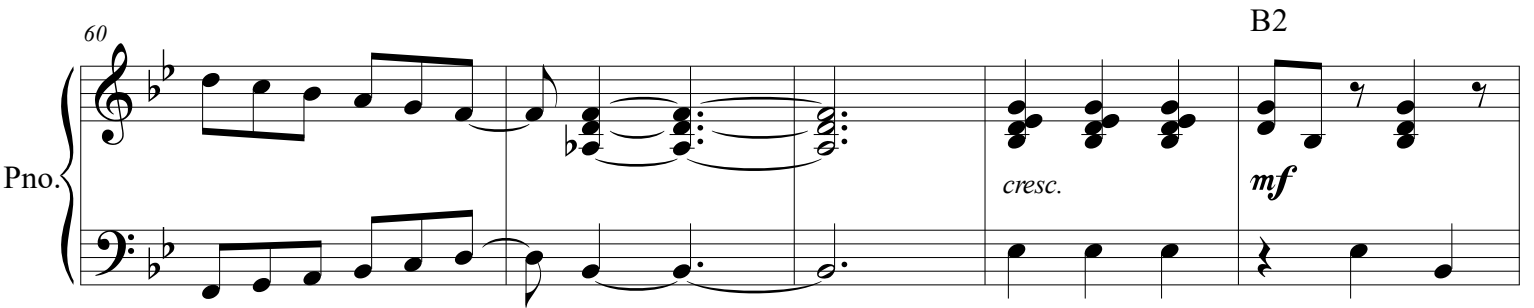
60

Pno.

B2

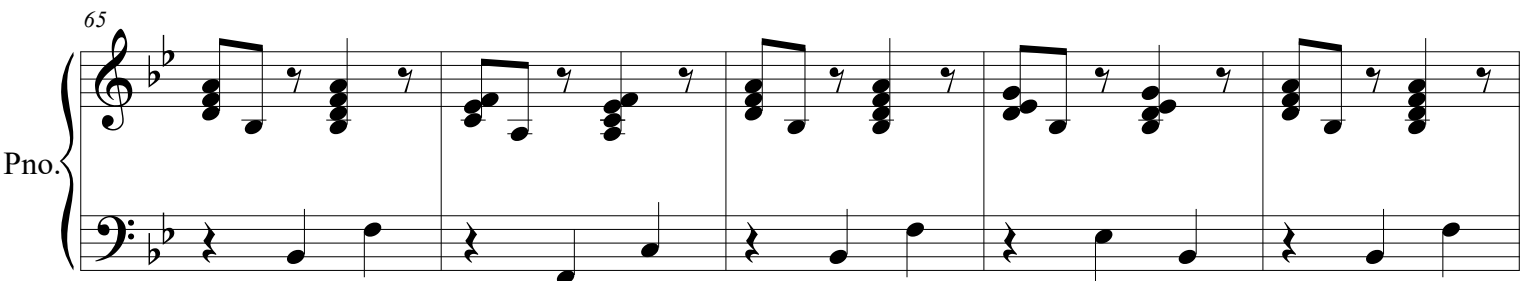
cresc.

mf



65

Pno.



Codetta

70

Pno.

75

Pno.

B

80

Pno.

A1

p

ped.

85

Pno.

90

Pno.

cresc.

mf

96 A2

Piano score for measures 96-99. The right hand (treble clef) plays chords and eighth-note patterns. The left hand (bass clef) plays a simple bass line. The key signature is B-flat major.

100

Piano score for measures 100-104. The right hand continues with chords and eighth-note patterns. The left hand maintains the bass line. The key signature is B-flat major.

105

Piano score for measures 105-109. The right hand continues with chords and eighth-note patterns. The left hand maintains the bass line. The key signature is B-flat major.

110 B1 *mp*

Piano score for measures 110-114. Measure 110 has an accent (>) over the final note. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. A dynamic marking of *mp* is present. The key signature is B-flat major.

115

Piano score for measures 115-119. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. The key signature is B-flat major.

120 B2

Pno.

cresc. *mf*

125

Pno.

130 Codetta

Pno.

135

Pno.

140 Desarrollo

Pno.

145

Pno.

mf *mp* *mf*

mp

Detailed description: This system contains measures 145 through 149. The right hand (treble clef) begins with a melodic line starting on a dotted quarter note, followed by eighth and sixteenth notes. Dynamic markings of *mf* and *mp* are present. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A *mp* marking is also present in the left hand.

150

Pno.

Detailed description: This system contains measures 150 through 154. The right hand features a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand continues with a steady accompaniment of chords and moving lines.

155

Pno.

Detailed description: This system contains measures 155 through 159. The right hand has a melodic line with some rests and slurs. The left hand accompaniment remains consistent with the previous systems.

160

Pno.

Detailed description: This system contains measures 160 through 164. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment continues with chords and moving lines.

165

Pno.

Detailed description: This system contains measures 165 through 169. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment continues with chords and moving lines.

170

Pno.

175

Pno.

B1

rit.

Cadenza Saxófon Alto

A tiempo

179

Pno.

10

19

10

19

p

Ped.

210

Pno.

215

Pno.

A1

220

Pno.

Musical score for piano, measures 220-224. The right hand plays chords with a sharp sign, and the left hand plays a simple bass line.

225

Pno.

Musical score for piano, measures 225-229. The right hand plays chords, and the left hand plays a simple bass line. A *cresc.* marking is present at the end.

230

Pno.

A2

Musical score for piano, measures 230-234. The right hand plays chords with a sharp sign, and the left hand plays a simple bass line. A *mf* marking is present.

235

Pno.

Musical score for piano, measures 235-239. The right hand plays chords with a sharp sign, and the left hand plays a simple bass line.

240

Pno.

Musical score for piano, measures 240-244. The right hand plays chords with a sharp sign, and the left hand plays a simple bass line.

245 B1'

Pno.

250

Pno.

255 cresc.

Pno.

260 B2'

Pno.

mf

265 Coda

Pno.

270

Pno.

Musical score for measures 270-274. The right hand features complex chordal textures with many notes beamed together, while the left hand plays a simple bass line of quarter notes.

275

Pno.

Musical score for measures 275-279. The right hand has a melodic line with four-measure slurs and a four-measure arpeggiated figure. The left hand has a bass line with a long four-measure slur.

280

Pno.

Musical score for measures 280-283. The right hand has a four-measure slur and a final chord. The left hand has a four-measure slur and a final chord. The piece ends with a double bar line.

Piano

II. Las Piedras Vals

Miguel Becerra

Tema y Var I

Piano

mp

Detailed description: This system contains measures 1 through 5. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 1 and 2 are whole rests. A repeat sign with first and second endings follows. The first ending (measures 3-4) features a melody in the right hand with eighth notes and a bass line of chords. The second ending (measure 5) concludes with a final chord.

6

Pno.

Detailed description: This system contains measures 6 through 9. The right hand continues the melodic line with eighth notes and slurs. The left hand provides harmonic support with chords. At the end of measure 9, there is a short melodic flourish in the right hand.

10

Pno.

Detailed description: This system contains measures 10 through 13. The melodic and harmonic patterns continue from the previous system, maintaining the 3/4 time signature and F# key signature.

14

Pno.

Detailed description: This system contains measures 14 through 17. The piece concludes with a final chord in measure 17. The notation shows the continuation of the melodic and harmonic themes.

II.Las Piedras
Vals

18

Pno.

23

Pno.

28

Pno.

32

1.

Pno.

37

2.

Var II

mp

Pno.

II.Las Piedras
Vals

41

Pno.

45

Pno.

49

Pno.

53

Pno.

57

Pno.

II.Las Piedras
Vals

61

Pno.

65

Pno.

69

Pno.

73

Pno.

76

Var III

Pno.

II.Las Piedras
Vals

80

Pno.

Musical notation for measures 80-83. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 80: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 81: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 82: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F#4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 83: Treble staff has a whole rest followed by a chord (F#4-A4). Bass staff has a whole note chord (F3-A2).

84

Pno.

Musical notation for measures 84-87. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 84: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 85: Treble staff has a whole rest followed by a chord (F#4-A4). Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 86: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F#4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 87: Treble staff has a whole rest followed by a chord (F#4-A4). Bass staff has a whole note chord (F3-A2).

88

Pno.

Musical notation for measures 88-91. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 88: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 89: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F#4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 90: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 91: Treble staff has a whole rest followed by a chord (F#4-A4). Bass staff has a whole note chord (F3-A2).

92

Pno.

Musical notation for measures 92-95. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 92: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 93: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 94: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F#4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 95: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2).

96

Pno.

Musical notation for measures 96-99. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 96: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 97: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F#4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 98: Treble staff has a whole rest followed by two chords (F4-A4 and G4-B4) beamed together. Bass staff has a whole note chord (F3-A2). Measure 99: Treble staff has a whole rest followed by a chord (F#4-A4). Bass staff has a whole note chord (F3-A2).

II.Las Piedras
Vals

100

Pno.

Musical score for measures 100-103. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand (treble clef) features a melody of chords with eighth-note stems, while the left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment of chords with dotted quarter notes.

104

Pno.

Musical score for measures 104-107. The right hand continues with a melodic line of chords, and the left hand maintains a steady accompaniment of chords.

108

Pno.

accel.

f

Musical score for measures 108-111. Measure 108 begins with a melodic flourish in the right hand. From measure 109, the right hand has a rapid sixteenth-note passage, and the left hand has a long, sustained chord. The tempo marking *accel.* is placed above the right hand. The piece concludes in measure 111 with a final chord in both hands, marked with a forte *f* dynamic.

Piano

III. La Caverna

Pasillo

Miguel Becerra

A

Piano

The first system of music is in 3/4 time and B-flat major. It begins with a repeat sign. The right hand has a whole rest in the first measure, followed by chords in the second, third, and fourth measures. The left hand has a whole rest in the first measure, followed by a rhythmic pattern of quarter notes and rests in the subsequent measures.

5

Pno.

The second system starts at measure 5. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, including a sharp sign in the second measure. The left hand provides a bass line with quarter notes and rests.

9

Pno.

The third system starts at measure 9. The right hand has a whole rest in the first measure, then chords in the second, third, and fourth measures. The left hand continues with a rhythmic pattern of quarter notes and rests.

13

Pno.

The fourth system starts at measure 13. The right hand has a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a double bar line and repeat dots. The left hand has a bass line with quarter notes and rests.

III. La Caverna
Pasillo

B

17

Pno.

p *cresc.* *mf*

22

Pno.

25

Pno.

29

Pno.

33

Pno.

mp

III. La Caverna
Pasillo

37

Pno.

Musical score for measures 37-40. The piece is in B-flat major (two flats) and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, including a trill in measure 39. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes and rests.

41

Pno.

Musical score for measures 41-45. The right hand has a more active melodic line with eighth notes and some chords. The left hand continues with a steady accompaniment of quarter notes and rests.

46

Pno.

mf

Musical score for measures 46-49. The right hand has a melodic line with eighth notes and some chords. The left hand continues with a steady accompaniment of quarter notes and rests. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 47.

C

50

Pno.

Musical score for measures 50-53. A new section begins with a C-clef on the right hand staff. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand continues with a steady accompaniment of quarter notes and rests.

54

Pno.

Musical score for measures 54-57. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand continues with a steady accompaniment of quarter notes and rests.

III. La Caverna
Pasillo

58

Pno.

Musical notation for measures 58-61. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final measure. The bass staff provides a simple accompaniment with quarter notes.

62

Pno.

Musical notation for measures 62-65. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff accompaniment remains consistent with quarter notes.

66

Pno.

Musical notation for measures 66-69. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth notes with frequent rests. The bass staff accompaniment consists of eighth notes.

70

Pno.

Musical notation for measures 70-73. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth notes with frequent rests. The bass staff accompaniment consists of eighth notes.

74

Pno.

Musical notation for measures 74-77. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble staff features eighth notes with frequent rests and accents (>). The bass staff accompaniment consists of eighth notes.

III. La Caverna
Pasillo

78

Pno.

1.

82

Pno.

A

2.

mp

86

Pno.

90

Pno.

94

Pno.

III. La Caverna
Pasillo

98 B

Pno.

103

Pno.

106

Pno.

110

Pno.

114 C

Pno.

III. La Caverna
Pasillo

118

Pno.

Musical score for piano, measures 118-121. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand plays a bass line with dotted quarter notes and eighth notes.

122

Pno.

Musical score for piano, measures 122-125. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line, ending with a sharp sign on the final note.

126

Pno.

Musical score for piano, measures 126-129. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line.

130

Pno.

Musical score for piano, measures 130-133. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand continues the melodic line with some rests. The left hand continues the bass line with eighth notes.

134

Pno.

Musical score for piano, measures 134-137. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line with eighth notes.

III. La Caverna
Pasillo

138

Pno.

142

Pno.

146

A

Pno.

mp

150

Pno.

154

Pno.

III. La Caverna
Pasillo

158

Pno.

Musical score for measures 158-161. The piece is in 7/8 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Measure 161 ends with a double bar line and a fermata over a chord.

162

Pno.

Musical score for measures 162-165. This system is identical to the previous one, covering measures 162-165. Measure 165 ends with a double bar line and a fermata over a chord.

166

Pno.

Musical score for measures 166-169. This system is identical to the previous ones, covering measures 166-169. Measure 169 ends with a double bar line and a fermata over a chord.

170

Pno.

Musical score for measures 170-171. Measure 170 consists of a whole-note triplet in both the treble and bass staves. Measure 171 features a double bar line followed by a fermata over a chord in both staves, with a forte (*ff*) dynamic marking.