

**Intervención Compositiva de Cuatro Temas del Maestro Luis Ángel Ramírez Alzate Utilizando
la Armonía Modal y la Riqueza Tímblica de los Saxofones, la Bandola Tradicional y el
Tiple Como Nueva Versión en los Ritmos de Pasillo, Bambuco y Gavota**

García Modesto Daniel Antonio,

Asesor

Castillo Acosta Jesús David,

Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades - ECSAH

Programa de Música

Bogotá

2025

Dedicatoria

Quiero dedicar este trabajo paseando algunos momentos; desde muy niño tuve el gusto por la música fundamentada en la educación que recibí de mis padres Rosalba y Antonio, mi padre me enseñó el amor al bolero.

Mi abuela María, con sus risas y entusiasmos me enseñó a creer, a confiar. Y de ellos llegue a la música nuestra, a Colombia mi tierra. Indudablemente a mi hermana Diana agradecerle ser un corazón amoroso y limpio y por reconocer mi amor a la música.

En mis cursos de primaria recibí formación musical de la Profe Ileana mi guía y maestra, luego de su hija Asseneth; durante la adolescencia y la vida universitaria mis amigos de infancia acompañaron esa afición, Claudia, Armando, Omar, Sandrita, Pachito, Flavio entre muchos otros, a ellos dejo esta huella musical pues también es su herencia.

En el camino de la vida dos grandes amigos, y orientadores, los maestros Juan Sebastián Vera gran interprete de la bandola, David Jiménez quien ha sido mi orientador en el estudio del saxofón; ambos amigos incondicionales.

Imposible no nombrar a quien es el gran mentor de este trabajo, el maestro Juan José y su hermana María Lucelly Ramírez Gómez hijos del compositor homenajeado en este trabajo.

Los pasos en la música han sido extensos, difíciles a veces, pero también quiero recordar a mis amigos melómanos, bohemios a veces pero que son grandes inspiraciones, a sus ilusiones de verme cantar, a sus aplausos y palabras de amor en medio de los excesos de la vida.

No puede dejar por fuera a mis amigos perrunos por medio de ellos hice varios homenajes, Paco (a Paquito de Rivera), Van (a la Isla de cuba), y Kaslan mi actual

compañero hijo , único amigo y confidente que me acompaña 24 horas, en la luz, en la oscuridad, ante la verdad y ante el desafío, el único testigo de la limpieza de mis pasos, el que de verdad cree en mí, el que de verdad me entiende y me ama.

A la Universidad y sus maestros quienes hoy me otorgan el grado profesional más importante de mi existencia, porque sin la música habría sido difícil pasar los momentos complejos de la vida.

A la vida, que Dios por sobre todo me ha regalado, por permitirme ser auténtico y único, por dejarme vivir siempre con retos.

Paseo las calles y caminos de esta ciudad y de este país agradecido, enamorado de mi tierra, y su música como fuente de inspiración y felicidad espero luego de terminar este camino e iniciar el siguiente en la música alguien me diga: Creo en ti.

No tiene sentido escribir sobre la música si no se recorre la vida, no tiene sentido vivir si no tienes una canción en tu corazón, sin una melodía, las que mueven el alma, las que nos mueven y nos mantiene vivos.

Los amo a todos, la providencia y la virgen hermosa los bendiga por siempre, y por favor no me olviden. ¡QUE VIVA LA MUSICA!

Resumen

El trabajo de grado busca hacer una intervención compositiva a cuatro obras del compositor colombiano Luis Ángel Ramírez Alzate, los pasillos Amor Quindiano, Cafetos y platanales, al Bambuco Juan José y la Gavota Lucelly usando la armonía modal, integrados en un solo tema musical en el formato instrumental, de saxofones soprano y alto, Bandolas alto y tradicional, tiple, contrabajo y percusión menor buscando aprovechar el potencial tímbrico del formato escogido desde el punto de vista armónico, melódico y las características que cada instrumento posee. Busca transformar musicalmente las obras originales hacia una nueva oportunidad para la música del altiplano colombiano, que no sea necesariamente el formato de bandola tiple y guitarra y crear una nueva propuesta artística. En conclusión, el resultado será la composición de una obra basada en las cuatro obras musicales seleccionadas del Compositor Ramírez Alzate, producto del desarrollo de las fases involucradas en el trabajo de grado donde la transformación hacia un entorno de armonía modal y las características tímbricas de los instrumentos se constituirá en la principal fuente de creación. De igual manera, se espera aportar con una nueva propuesta artística a la interpretación de la música colombiana del altiplano andino con el formato instrumental propuesto y hacer un homenaje documentado al Compositor como aporte social y académico.

Palabras Clave:

Armonía modal

Innovar

Propuesta

Homenaje

Abstract

The degree work seeks to make a compositional intervention to four musical works by the Colombian composer Luis Ángel Ramírez Alzate, to the “Pasillos” Amor Quindiano, Cafetos y platanales, to the Bambuco Juan José and the Gavota Lucelly using modal harmony, integrated into a single musical theme in the instrumental format, of soprano and alto saxophones, alto and traditional Bandolas, treble, double bass and minor percussion seeking to take advantage of the timbral potential of the chosen format from the harmonic, melodic point of view and the characteristics that each instrument has. To musically transform original musical works into a new opportunity for the music of the Colombian highlands, one that isn't necessarily based on bandola, tiple, and guitar, and to create a new artistic proposal. In conclusion, the result will be the composition of a work based on the four selected musical works by composer Ramírez Alzate, a product of the development of the phases involved in the thesis, where the transformation towards an environment of modal harmony and the timbral characteristics of the instruments will constitute the main source of creation. Likewise, it is hoped to contribute a new artistic proposal to the interpretation of Colombian music from the Andean highlands with the proposed instrumental format and to make a documented tribute to the composer as a social and academic contribution.

Keywords:

Modal Harmony

Innovation

Proposal

Tribute

Tabla de Contenido

Introducción	13
Justificación.....	15
Objetivos.....	17
Objetivo General.....	17
Objetivos Específicos	17
Planteamiento Temático	18
Marco Teórico	20
El Compositor	20
<i>Referentes Teóricos</i>	<i>22</i>
<i>Elementos de Composición Musical</i>	<i>23</i>
La Armonía Modal.....	24
<i>Modo Dórico</i>	<i>25</i>
<i>Modo Lidio</i>	<i>26</i>
<i>Modo Mixolidio</i>	<i>27</i>
Elementos de los Principales Instrumentos a Emplear	29

<i>El Saxofón</i>	29
<i>La Bandola</i>	30
<i>Familia de las Bandolas</i>	31
<i>El Tiple</i>	32
<i>El Contrabajo</i>	33
Desarrollo Metodológico	34
Proceso Creativo	36
Fase 1 Escucha y Análisis	36
<i>“Amor Quindiano”</i>	36
<i>“Juan José”</i>	40
<i>“Lucelly”</i>	46
<i>“Cafetos y Platanales”</i>	50
<i>Referentes de uso del Formato Musical Planteado</i>	53
Fase 2 Intervención Compositiva	54
Fase 3 Estructuración de Progresiones Armónicas	57
Fase 4 Cambio Rítmico de Frases de las Obras y Complemento Armónico .	59
Fase 5. Revisión Integral, Dinámicas y Matices	68
Conclusiones	69
Referencias	70
Anexo	73

Lista de tablas

Tabla 1 Análisis Organológico Amor Quindiano.....	37
Tabla 2 Análisis Armónico Amor Quindiano	40
Tabla 3 Análisis Organológico Juan José Parte A	40
Tabla 4 Análisis Organológico Juan José Parte B	41
Tabla 5 Análisis Organológico Juan José Parte C	41
Tabla 6 Análisis Armónico Juan José	45
Tabla 7 Análisis Organológico Lucelly Parte A	46
Tabla 8 Análisis Organológico Lucelly parte B.....	47
Tabla 9 Análisis armónico Lucelly	49
Tabla 10 Análisis Organológico Cafetos y Platanales Parte A	50
Tabla 11 Análisis Organológico Cafetos y Platanales Parte B	50
Tabla 12 Análisis Armónico Cafetos y Platanales	53
Tabla 13 Tonalidades temas escogidos	53
Tabla 14 Estructura de la obra final.....	54
Tabla 15 Modos finales.....	56
Tabla 16 Progresiones armónicas empleadas	57
Tabla 17 Características Rítmicas.....	60

Tabla 18 Dinámicas y Detalles Obra Final..... 68

Lista de figuras

Figura 1 Luis Ángel Ramírez Alzate	20
Figura 2 Escalas Modales	25
Figura 3 Campo Armónico Modo Dórico	26
Figura 4 Progresiones Usuales Modo Dórico	26
Figura 5 Campo Armónico del modo Lidio	27
Figura 6 Progresiones Usuales Modo Lidio	27
Figura 7 Campo Armónico del Modo Mixolidio	28
Figura 8 Progresiones Usuales del Modo Mixolidio	28
Figura 9 Tipos de Saxofón	30
Figura 10 Extensión Tesitura Saxofones	30
Figura 11 Extensión Tesitura bandolas	31
Figura 12 Tipos de bandolas	32
Figura 13 Rango del tiple	33
Figura 14 Amor Quindiano flautas Clarinetes Parte A	38
Figura 15 Amor Quindiano Parte A Saxofones y Trompetas	38
Figura 16 Amor Quindiano Parte B Flautas y Clarinete	39
Figura 17 Amor Quindiano Parte B Saxofones y Trompetas	39
Figura 18 Juan José Parte A Flautas y Clarinetes	43
Figura 19 Juan José Parte A Saxofones y Trompetas	43
Figura 20 Juan José Parte B Flautas, Clarinetes, Fagot Clarinete Bajo	44
Figura 21 Juan José Parte B Saxofones	44

Figura 22 Juan José Parte C Flautas Clarinetes	45
Figura 23 Juan José Parte C Saxofones	45
Figura 24 Lucelly Parte A Flautas y Clarinetes	48
Figura 25 Lucelly Parte A Saxofones y Fagot	48
Figura 26 Lucelly Parte B flautas y Clarinetes.....	49
Figura 27 Lucelly Parte B Saxofones y Fagot.....	49
Figura 28 Cafetos y Platanales Parte A Flautas y Clarinetes.....	51
Figura 29 Cafetos y Platanales Parte A Saxofones.....	51
Figura 30 Cafetos y Platanales Parte B Flautas y Clarinetes.....	52
Figura 31 Cafetos y Platanales Parte B Saxofones.....	52
Figura 32 Metodología de transformación Armónica.....	55
Figura 33 Formas Melódicas y Rítmicas Introducción	60
Figura 34 Formas Melódicas y Rítmicas Amor Quindiano A Obra final	61
Figura 35 Formas Melódicas y Rítmicas Amor Quindiano B Obra final	61
Figura 36 Formas Melódicas y Rítmicas Puente 1 Obra Final.....	62
Figura 37 Formas Melódicas y Rítmicas Juan José Obra final A.....	62
Figura 38 Formas Melódicas y Rítmicas Juan Jose B Obra Final.....	63
Figura 39 Formas Melódicas y Rítmicas Juan José C Obra Final.....	63
Figura 40 Formas Melódicas Rítmicas Puente 2 Obra Final.....	64
Figura 41 Formas Melódicas Rítmicas Lucelly A Obra Final	64
Figura 42 Formas Melódicas y Rítmicas Lucelly B Obra Final.....	65
Figura 43 Formas Melódicas Rítmicas Puente 3 Obra Final.....	65

Figura 44 Formas Melódicas y Rítmicas Cafetos y Platanales A Obra final.....	66
Figura 45 formas Melódicas y Rítmicas Cafetos y Platanales B Obra Final	66
Figura 46 formas Melódicas y Rítmicas Tema Obra Final.....	67
Figura 47 Formas Melódicas y Rítmicas Cierre Obra final.....	67

Introducción

Expresa Gómez (2015) “Desde hace unos años se viene constituyendo lo que se ha denominado Nueva Música Colombiana (NMC), donde varios jóvenes músicos, profesionales de las principales ciudades del país, crearon un puente entre las músicas académicas y las músicas tradicionales colombianas, dando como resultado un buen número de agrupaciones dedicadas a la experimentación, investigación y comercialización de este “nuevo” producto sonoro”. La NMC, propone entonces desligarnos un poco de lo que antaño nos muestra la historia musical de nuestro país, transformar sin perder la esencia del ritmo y encontrar un equilibrio entre lo autóctono y lo vanguardista”.

La Música del Maestro Luis Ángel Ramírez Alzate tiene una gran relevancia en el folclor colombiano, razón por la cual dejar un trabajo de índole académica como evidencia de sus aportes al desarrollo de la música cobra una gran relevancia, en donde la Universidad nacional Abierta y a Distancia aporta una evidencia a su trabajo.

El desarrollo de este trabajo explora el uso de los saxofones soprano y alto en conjunto de la bandola tradicional y alto , el tiple, el contra bajo y percusión menor como una nueva propuesta musical.

La primera parte de este documento sustenta la realización de este proyecto a partir del planteamiento temático, los objetivos y la metodología que se abordará en el proceso creativo. Consecuentemente, se desarrolla el marco teórico con base a las necesidades conceptuales musicales necesarias que son empleadas en el proceso creativo.

En el proceso creativo se sintetiza los pasos realizados, la estructuración de la obra, con una Introducción, el uso de distintos formas armónicas modales en los temas Amor

Quindiano (pasillo), Juan José (Bambuco) Lucelly (Gavota), Cafetos y platanales (Pasillo), y la creación de espacios musicales entre tema y tema y un tema final.

Finalmente, en ese proceso creativo, se exploran las posibilidades tímbricas de los instrumentos, los cambios rítmicos, la generación de dinámicas generando un producto final en un formato musical poco convencional y el uso de armonías poco convencionales en esta música tradicional de Pasillo, Bambuco y Gavota.

Justificación

Los procesos creativos van acompañados de un gran número de elementos que los enriquecen como son los referentes estéticos característicos de la música andina colombiana, que según Londoño y Tobón (2004) son el resultado del mestizaje entre pueblos indígenas, europeos y africanos que confluyen para crear una nueva cultura que nos identifica como nación y que están llenos de recursos sonoros, efectos, técnicas extendidas y articulaciones.

Estos elementos realizan un gran aporte a las nuevas propuestas compositivas, dentro de las cuales es posible proponer la integración melódica de instrumentos de viento como el saxofón soprano, saxofón alto, las bandolas tradicional y alto, el tiple, el contrabajo los cuales complementan el discurso sonoro, además permiten la experimentación con nuevos colores y tímbricas en las interpretaciones musicales.

Esta propuesta artística es importante para el extenso mundo de la música, en el sentido en que hace un aporte importante a las estéticas resultantes de interpretar los instrumentos de cuerda pulsada, combinados con los saxofones.

A nivel nacional deja una evidencia de la obra del maestro Ramírez Alzate en el entorno académico y ayuda a resaltar las posibilidades sonoras que permite abordar la música andina colombiana integrando este tipo de instrumentos.

En el ámbito regional, aporta elementos técnicos a la interpretación y que pueden ser utilizados dentro de procesos formativos y/o de ampliación del repertorio.

Para la Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD) se convierte en una referencia más de los proyectos creativos que se gestan dentro de sus procesos académicos para que pueda ser referenciado por nuevos estudiantes.

Para el programa de música, este proyecto contribuye a la diversificación de los géneros y formatos para los cuales se realizan composiciones, aplicando los conceptos de composición vistos durante la carrera que para los profesionales en música aporta recursos sonoros que pueden ser utilizados en diversos escenarios de interdisciplinariedad de las artes.

Para los intérpretes, la obra contenida en este trabajo de creación, sugiere nuevas armonías y tímbricas que se obtienen con la utilización de la armonía modal que para la ejecución instrumental proponen un encuentro sonoro entre los instrumentos de viento y los de cuerda pulsada en un entorno de las músicas tradicionales andinas como son el pasillo, el bambuco y la gavota.

Finalmente, para el investigador se convierte en un reto encontrar las estrategias metodológicas que propicien los espacios para la implementación de las variables sonoras, empleando la armonía modal y el potencial sonoro de los instrumentos empleados lo que produce grandes aprendizajes y aportes para su formación profesional.

Como trabajo específico se busca crear una nueva propuesta interpretativa a la música tradicional del altiplano colombiano realizando una intervención compositiva empleando armonía modal a cuatro temas del compositor Ramírez Alzate integrándolas en un solo tema musical usando el formato de saxofones , bandola alto y tradicional , tiple, contrabajo y percusión menor que es diferente al formato tradicional de tiple bandola y guitarra para aportar al enriquecimiento del folklor colombiano por medio de esta nueva alternativa artística.

Objetivos

Objetivo General

Realizar una intervención compositiva a los temas Amor Quindiano, Cafetos y platanales, Juan José y Lucelly del Maestro Luis Ángel Ramírez Alzate utilizando la armonía modal y la riqueza tímbrica de los saxofones, la bandola tradicional, el tiple y el contrabajo como nueva versión en los ritmos de pasillo el bambuco y la Gavota.

Objetivos Específicos

Analizar los pasillos Amor Quindiano, Cafetos y platanales, el Bambuco Juan José y La gavota Lucelly como referentes para hacer una nueva versión de los mismos usando las técnicas de composición, melodía, acompañamiento y la armonía modal.

Realizar una intervención compositiva empleando la técnica de melodía acompañamiento, armonía modal, y ajustes rítmico melódicos integrando los pasillos Cafetos y platanales, Amor quindiano, el Bambuco Juan José y la Gavota Lucelly en un solo producto musical.

Proponer un nueva versión musical de saxofón soprano, alto, bandola alto, bandola tradicional, tiple, contrabajo y percusión para la interpretación de los ritmos de pasillo, bambuco y gavota como aporte para la interpretación de la música colombiana del altiplano colombiano.

Generar la partitura del trabajo final y un audio de la composición creada en el formato musical propuesto, a fin de materializar las intenciones estéticas musicales esperadas de este trabajo creativo y aportar a la creación de nuevas formas del repertorio Nacional.

Planteamiento Temático

Según Nicola Aguiá et al, 2017 En su trabajo “Tendencias Actuales de la Creación Académica en la música Andina Colombiana” en donde partiendo del principio de que la cultura musical no es estática, inmutable ni estancada, sino que, por el contrario, es dinámica, creativa y en evolución permanente, lo que hace que la tradición se vivencie y actualice permanentemente”, este trabajo es un aporte a las nuevas tendencias en la creación de música Colombiana.

En este sentido, el maestro Luis Ángel Ramírez Alzate, es un compositor referente dentro la Música Colombiana (Periódico la Crónica del Quindío 2011) del compositor se escogieron cuatro de sus obras por su importancia y tradición musical en el Departamento sobre la cual se realiza una propuesta de instrumental fundamentada en Saxofones, bandolas, tiple y bajo como un aporte a la música colombiana dentro de lo que puede considerarse nuevas músicas colombianas (NMC).

Para Cardona L (2006), La música colombiana cuenta con una gran variedad de organología para cada uno de los géneros tradicionales, donde nos brinda características tímbricas particulares de cada instrumento; compositores colombianos han llevado estos géneros musicales al ámbito de banda sinfónica el cual han incorporado nuevos recursos sonoros. Resaltando lo anterior, es oportuno crear nuevas formas musicales con base a ritmos colombianos integrando los saxofones, la bandola y el tiple en una forma distinta a la tradición colombiana de cuerdas pulsadas, el trabajo de grado se enfoca en la integración de estos instrumentos explorando su tímbrica y empleando armonía modal que puede enriquecer las posibilidades sonoras que se aparta a los formatos y armonías tonales de la tradición de estos géneros.

Con todo lo anterior, este trabajo busca realizar un aporte en términos de la obra musical entregada , empleando la textura orquestal tipo 1 (melodía con acompañamiento), para formato de saxofón soprano, alto , Bandolas tradicional , alto , tiple , contrabajo donde se aplica armonía modal dórica, mixolidia con una introducción, un tema A, Puente, un tema B, puente, un tema C puente un tema D y un tema final en donde además de ello se proponen roles interpretativos cambiantes entre los instrumentos participantes.

De esta manera, la investigación - creación de este trabajo de grado se desarrolla bajo la siguiente pregunta problema: ¿De qué forma se podría realizar una composición a los temas Amor Quindiano, Cafetos y platanales, Juan José y Lucelly del Maestro Luis Ángel Ramírez Alzate utilizando la armonía modal y la riqueza tímbrica de los saxofones, la bandola tradicional, el tiple y el contrabajo como nueva versión en los ritmos de pasillo el bambuco y la Gavota?

Marco Teórico

El Compositor

El periódico la Crónica del Quindio (2011), hace una reseña detallada de la memoria del maestro Luis Ángel Ramírez Alzate quien Nace en Marinilla, Antioquia, el 21 de enero de 1930. En 1946 ingresó al instituto Pedro Justo Berrío a realizar estudios de composición, instrumentación y dirección musical.

Figura 1 Luis Ángel Ramírez Alzate



Nota. Luis Ángel Ramírez Alzate. foto del periódico la Crónica del Quindio (2011).

Como Compositor es autor de muchas obras musicales entre las cuales se destacan: Fantasía en sol menor, una serie de tres valeses, una gavota titulada Lucelly y las danzas Cecilia, Rosita y Emma.

En música colombiana los bambucos: Quindianita Encantadora, El Trasnochador, Rositas en Botón, Nocturnal y Juan José. Los pasillos Amor Quindiano, Cacaíto, Sinsonte, Lucía, y Cafetos y Platanales, composición esta con la cual ganó el premio nacional como Mejor Obra Inédita en el Concurso de Bandas en San Pedro, Valle del Cauca en 1999. Con la Banda Departamental del Quindío desarrolló una exitosa labor como director, formador de jóvenes talentos musicales.

Obtuvo lo más resonantes triunfos a nivel nacional tales como: segundo puesto en el concurso nacional de bandas musicales en Paipa, Boyacá, 1981; en 1984 en este mismo evento, la banda fue declarada fuera de concurso por el alto nivel de sus integrantes, y el maestro Luís Ángel Ramírez Alzate declarado como el mejor director.

Sus arreglos para banda más destacados son: Himno del departamento del Quindío, el bambuco Hágame un Tiple Maestro, el pasodoble Armenia Sortilegio de Colores y la Gaita Milagro.

Recibió las siguientes condecoraciones: En 1989, la medalla al Mérito Artístico y Literario, otorgada por el gobierno departamental; En 1992, la medalla orden de Santa Cecilia por el conservatorio de música del Quindío, en 1999; nuevamente el gobierno departamental le otorga la medalla al mérito artístico en la modalidad Musical; en el 2002 recibe el Cafeto de Oro por parte del municipio de Armenia y en el 2007 medalla al Mérito Cívico de la gobernación del Quindío con motivo de la celebración de los cuarenta años de creación de la Banda Departamental de Música del Quindío.

Recibió las siguientes condecoraciones: En 1989, la medalla al Mérito Artístico y Literario, otorgada por el gobierno departamental; En 1992, la medalla orden de Santa Cecilia por el conservatorio de música del Quindío, en 1999; nuevamente el gobierno departamental le otorga la medalla al mérito artístico en la modalidad Musical; en el 2002 recibe el Cafeto de Oro por parte del municipio de Armenia y en el 2007 medalla al Mérito Cívico de la gobernación del Quindío con motivo de la celebración de los cuarenta años de creación de la Banda Departamental de Música del Quindío.

El 15 de julio de 2011 el ministerio de Cultura, la gobernación del Quindío y la Asociación de Músicos Profesionales del Quindío con su Banda Departamental, dirigida

por su hijo Juan José Ramírez Gómez, le rindieron un merecido homenaje en el XV Encuentro Departamental de Bandas Juveniles (Periódico la crónica del Quindío 8 dic 2011). En las referencias se encuentra el link de la entrevista realizada al hijo del Compositor el Maestro Juan José Ramírez Gómez, en donde se narra parte de la historia musical del maestro Luis Ángel Ramírez así como anécdotas particulares de la familia relacionadas en la vida del maestro.

Como aporte artístico se hace la Aplicación de los conceptos de composición, orquestación, armonía modal, para integrar estos instrumentos en una sola pieza musical del altiplano colombiano, Conociendo los rangos melódicos de los instrumentos propuestos y la forma de potencializar sus características tímbricas, colores para producir una obra musical agradable.

Parte del desarrollo artístico hace necesaria la Investigación conocimiento y selección de las composiciones del Maestro Ramírez Alzate para poder hacer la intervención compositiva integrando cuatro de sus obras, en una sola obra musical.

La música constantemente está sujeta a transformaciones, no todo en ella está escrito y su esencia histórica es la que nos permite buscar posibles cambios que como compositores pudiéramos aportar para así contribuir a su evolución.

Referentes Teóricos

En desarrollo de este trabajo, se ha tomado como referencia la propuesta metodológica de Walter Piston descrita en su libro “Orquestación” (1955), versión en español de Real Musical (1984) dentro de la cual se exponen diferentes texturas orquestales como herramientas a utilizar dentro de cualquier ejercicio de creación musical, además de su concepto de tonalidad.

Piston W(1998), sugiere tener en cuenta las siguientes texturas como recursos compositivos: Tipo 1 (Un solo elemento); tipo 2: (Homofónica - melodía con acompañamiento); tipo 3 (Melodía secundaria); tipo 4 (Estructura a varias voces); tipo 5 (Contrapuntística); tipo 6 (Acordes); tipo 7 (Texturas complejas). Para el ejercicio de creación musical de la presente propuesta artística, se utilizaron las texturas tipo 2 , 3 y 6 referenciadas anteriormente y que aportan una ruta para el desarrollo de las líneas melódicas y acompañamientos seleccionados como elementos estructurales de la obra a entregar.

Elementos de Composición Musical

Schomberg A (2000), dice: Una composición musical es la creación y organización de sonidos y silencios para transmitir emociones y expresar ideas. Los fundamentos de una composición musical incluyen los elementos básicos del sonido, como el tono, el ritmo, la armonía, la melodía y la forma, en este caso las obras musicales ya existen pero se harán ajustes o cambios de su forma original para crear una nueva sensación sonora en donde aplica nuevas formas de las obras escogidas desde distintos ámbitos.

Es necesario tener en cuenta los siguientes elementos para tomar decisiones:

Melodía: es la sucesión de sonidos o notas que forman una línea musical, siendo la parte principal y reconocible de la obra. Su estructura y desarrollo son clave para la atracción de la composición.

Ritmo: el ritmo organiza los sonidos en el tiempo y es fundamental para estructurar una composición. Establece una pulsación que marca la sucesión de sonidos.

Rítmica: se considera aquí el manejo de los acentos y patrones rítmicos, el aspecto percusivo que da vida a la música. La rítmica adecuada puede generar emociones y transmitir intenciones.

Dinámica: la dinámica se refiere a las variaciones en la intensidad de la melodía y el ritmo. Es el elemento que permite que una obra musical tenga momentos de mayor o menor volumen, creando contrastes y evocando diferentes emociones. La dinámica se indica mediante términos como por ejemplo piano (suave) y forte (fuerte), entre otros.

Textura: se refiere a cómo se combinan y relacionan las diferentes instrumentos en una obra musical. Puede ser densa o ligera, simple o compleja. La textura aporta densidad y riqueza al sonido, creando diferentes capas y planos sonoros.

Armonía: tiene como alcance la combinación de sonidos simultáneos que complementan la melodía, Añadiendo color y profundidad a la composición mediante el uso de diferentes acordes y tonalidades.

La Armonía Modal

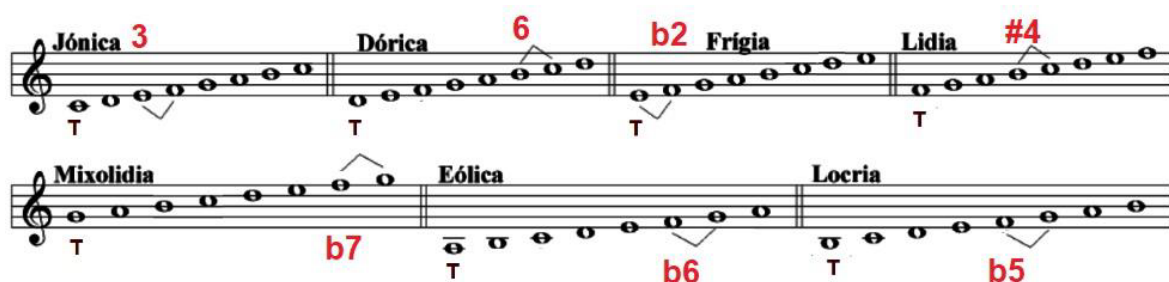
Un eje importante de este trabajo es el uso de la armonía modal y el aprovechamiento tímbrico de los instrumentos del formato musical escogido.

Según Soto Aparicio F (2020), En la armonía modal se hace referencia al reordenamiento de la escala natural, que en la edad media dio nacimiento a 7 nuevas escalas o modos que a la actualidad se conocen como: Modo Jónico, Modo Dórico, Modo Frigio, Modo Lidio, Modo Mixolidio, Modo Eólico, y Modo Locrio.

Desde una escala mayor determinada, podemos obtener 7 escalas, utilizando cada una de sus 7 notas como centro o tónica”.

El uso de las escalas modales como recurso compositivo, se establece desde la armonización de cada uno de los grados, haciendo que, dentro del proceso de creación musical, estos acordes se muevan en función del modo (melodía) y no en función de un centro tonal, por ello las escalas modales presentan grados de color característico que se pueden deducir al compararlas con las escalas tonales mayor y menor, como se explica en la figura 2.

Figura 2 Escalas Modales



Nota. Adaptado de Vademécum Musical [Imagen], por Daniel Roca & Emilio Molina, (s.f.), Gobierno de Canarias. (<https://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoblog/paperher/files/2013/05/Escalas-modales.pdf>)

Para efectos del uso de la armonía modal se describen algunas las características, que desde el punto de vista del compositor fueron las más adecuadas y que se emplearon en el ejercicio de generación de la obra final.

Modo Dórico

El Modo Dórico, está culturalmente bastante internalizado. Existe bastante música que intuitivamente utiliza este color y sus acordes.

Es muy similar al color eólico, pero menos lánguido y opaco. Genera sensaciones ambiguas y, dependiendo de cómo se conjugue con el resto de elementos, puede generar sensaciones muy diversas. Se usa bastante en el funk, el blues, el jazz, en el rock, la música de cine y videojuegos, y varios otros.

Su estructura Interválica es: 1- 2 - b3 - 4 - 5 – 6 -b7

Relación: Se construye desde el II grado de una escala mayor. Su relativa Jónica habita en el bVII. Es igual a la Eólica, pero con 6ta mayor.

Nota característica: 6 (sexta mayor)

Colores posibles: Equilibrio, Misticismo, Menor pero no Lúgubre, Misterioso, Bosque, Celta, Equilibrado, Dual, Funk

Figura 3 Campo Armónico Modo Dórico

Nota. Campo armónico del Modo Dórico ejemplo para Cm

Figura 4 Progresiones Usuales Modo Dórico

Im - IIm - I
 Im - IV - I
 Im - bVII - IV - I
 Im - IIm - bIII - IV
 Im - IV - bIII - bVII - I

Nota. Progresiones sugeridas o usuales para el modo Dórico. Se resalta el uso del acorde bVII.

Modo Lidio

La estructura del modo Lidio es similar a la escala mayor, pero con la cuarta nota elevada un semitono. Es muy utilizada en bandas sonoras y música popular para dar un toque distintivo a una composición.

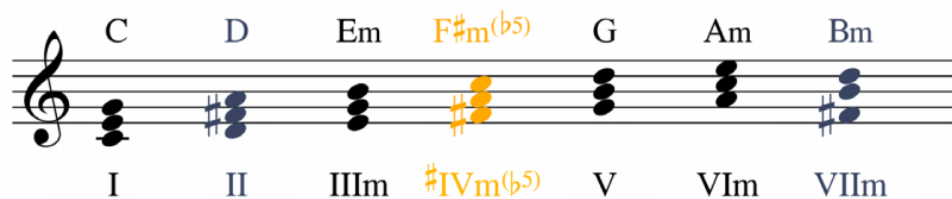
Estructura Interválica: 1-2 - 3 - #4 - 5 - 6 - 7

Relación: Se construye sobre el IV grado de una tonalidad mayor, o bien sobre el bVI de una tonalidad menor.

Nota Característica: #4 (Cuarta Aumentada)

Colores posibles: Brillo, espiritualidad, pureza, belleza, nostalgia de algo bello, reflexión, "fuerzas superiores".

Figura 5 Campo Armónico del modo Lidio



Nota. Campo Armónico del modo lídio ejemplo para C

Figura 6 Progresiones Usuales Modo Lidio

I - II - I
 I - VIIIm - I
 I - (II - V) - I
 I - VIIIm - VIIm - II
 I - VIIm - VIIIm - I
 I - II - IIIIm - VIIIm

Nota. Progresiones usuales para el Modo lidio, se resalta el uso del VIIIm.

Modo Mixolidio

La estructura del Modo Mixolidio es igual a la del Jónico, pero con una b7, séptima menor. Esta 7ma va a afectar solo a algunos de los acordes del campo armónico: los que la contengan como fundamental, tercera, quinta o séptima del acorde.

Los acordes que no contengan dicha nota, quedarán iguales a los del modo Jónico (mientras no se involucren tensiones), y serán acordes comunes entre ambos campos armónicos (jónico y mixolidio).

Estructura Interválica: 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - b7

Relación: Se construye sobre el V grado de una tonalidad mayor, o bien sobre el bVII de una tonalidad menor.

Nota característica: b7 (séptima menor).

Colores posibles: Relajo, alegría, festividad, calma, movimiento, mayor pero más opaco.

Figura 7 Campo Armónico del Modo Mixolidio

C Dm Em(b⁵) F Gm Am B^b

I IIIm IIIIm(b⁵) IV Vm VIIm bVII

Nota. Campo armónico para el modo mixolidio ejemplo para C, se resalta el IIIIm(b⁵)

Figura 8 Progresiones Usuales del Modo Mixolidio

- I - bVII - I
- I - Vm - I
- I - Vm - bVII - I
- I - VIIm - bVII - I
- I - IIIm - Vm - I
- I - Vm - IV - bVII - I

Nota. progresiones usuales para el modo mixolidio se resalta el uso del bVII.

Elementos de los Principales Instrumentos a Emplear

Para apoyar el desarrollo investigativo es necesario Identificar y referenciar las características de los instrumentos empleados.

El Saxofón

Lacarne Magazin de España (2020), resume sobre este instrumento: El saxofón fue inventado por Adolph Sax en 1846 y su desarrollo inicial fue como instrumento de banda y militar. A pesar de su dificultad inicial para ganar aceptación en el mundo de la música, el saxofón se convirtió en un instrumento esencial en la música popular gracias a la popularidad del jazz en el siglo XX y la innovación de músicos como Sidney Bechet y Charlie Parker.

El saxo es un instrumento noble y adaptable en su sonido, con la finalidad de otorgar las características necesarias que conserven en su sonido la homogeneidad perfecta a lo largo de su extensión.

En Latinoamérica, Heitor Villalobos (1887-1959) fue uno de los grandes compositores latinoamericanos que lo incluyó con regularidad en sus obras:

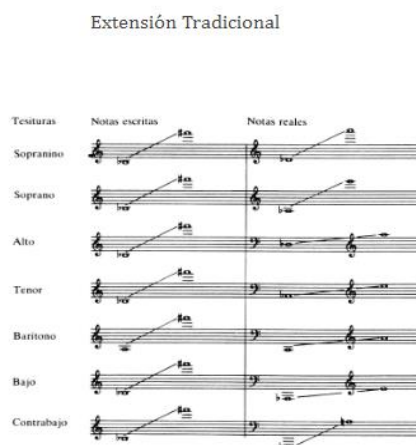
Fantasia Op 630 para saxofón soprano, cuerdas y tres cornos (1948), Bacchianas Brasileiras No 2, para saxofón tenor y orquesta de cámara, Sexteto Místico Op 123 (1917), Quatuor Op 168 (1921), su uso en Colombia se ha destacado en las bandas sinfónicas y existen algunas propuestas de su uso en la música andina colombiana.

Figura 9 Tipos de Saxofón



Nota. Distintos tipos de Saxofón, para la obra se usa el Saxofón Soprano y el Alto

Figura 10 Extensión Tesitura Saxofones



Nota. Extensión de tesituras para los tipos de saxofones, resaltando la nota escrita a la nota real.

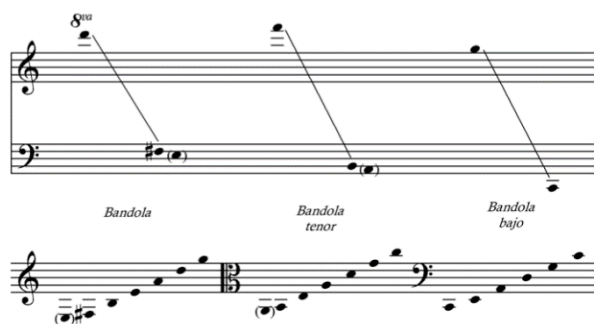
La Bandola

Según el maestro Diego Estrada Montoya en su método para el aprendizaje de la bandola publicado en Cali en 1982, A Colombia llegó la lira (luego bandola) en el siglo XVIII, con los equipajes de los señores de la Colonia. Tenía entonces cuatro órdenes por pares, se dice que Diego Fallón le agregó el quinto orden de dos cuerdas en la década de 1870. A finales del siglo XIX, el compositor e interprete cartagueño Pedro Morales Pino le agregó un sexto orden pareado dejando, el quinto con dos cuerdas también y consolidar los cuatro restantes con tres, ampliando notablemente el espectro sonoro y posibilidades

tímbricas dando la nota Fa sostenido. Morales Pino cambió igualmente el diseño de la caja armónica, confiriéndole una silueta en forma de pera, cómo se conoce hoy. El maestro Diego Estrada en 1961 introdujo una modificación importante, redujo la longitud del diapasón o mástil, para que subiera a la tonalidad de Do, ya que hasta entonces se usaba en la afinación de Bb. En 1976 el maestro Luis Fernando León Rengifo hizo ampliar el ancho del mástil con lo cual se facilitaron notablemente las posiciones de los dedos para producir acordes.

La bandolina (/bandola andina colombiana) adquiere su nombre por la localización geográfica en donde se ha desarrollado. A esta zona se le denomina Región Andina de Colombia, que está compuesta por los siguientes departamentos: Antioquia, Boyacá, Caldas, Cauca, Cundinamarca, Huila, Nariño, Norte de Santander, Quindío, Risaralda, Santander, Tolima y Valle del Cauca.

Figura 11 Extensión Tesitura bandolas



Nota. Tesituras de las bandolas en especial la Bandola tradicional (soprano), y la Bandola tenor o alto.

Familia de las Bandolas

La Familia de las bandolas está conformada por la bandola tradicional , la bandola alto y la bandola bajo. En su monografía Cuerdas Más, Cuerdas Menos, el investigador colombiano, Manuel Bernal, describe esta familia de bandolas colombianas con

información detallada. Esta familia de Bandolas ha sido llevada a la práctica por las agrupaciones colombianas como el Cuarteto Perendengue y la Orquesta Colombiana de Bandolas.

Figura 12 Tipos de bandolas



Nota. Distintos tipos de bandolas resaltando a la izquierda la bandola tradicional o Soprano y la bandola alto.

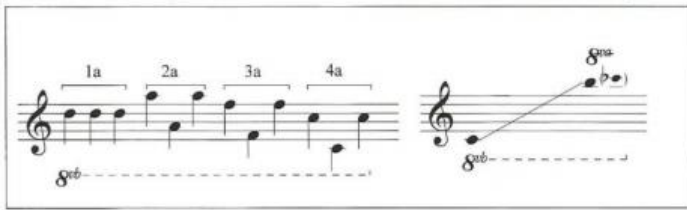
El Tiple

Como lo indican María Eugenia Londoño F. y Alejandro Tobón R. en su publicación denominada “Bandola, Tiple y Guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara”

Tomado de la revista Artes N° 7 Volumen 4/ enero – junio, 2004:

El Tiple es un instrumento que se transforma a partir de la guitarra renacentista. Las primeras referencias en Colombia datan de 1791. Actualmente el instrumento posee doce cuerdas metálicas distribuidas en cuatro órdenes y triples; las tres primeras de acero afinadas al unísono. Los órdenes segundo, tercero y cuarto constan de una cuerda de acero entorchada, con dos cuerdas a los lados llamadas requintillas afinadas una octava arriba. Aquí está lo más valioso y original del instrumento. Su respuesta tímbrica es exquisita, metálica y dulce. El tiple posee mástil con trastes, tapa y aros en forma de ocho, caja de fondo y cuatro órdenes triples, cuerdas de acero y cobre que se pulsan tradicionalmente con los dedos.

Figura 13 Rango del tiple



Nota. Tesitura del tiple resaltando su campo de acción de dos octavas.

El Contrabajo

El contrabajo, ha sido parte de la historia musical desde tiempo relativamente corto, a diferencia de otros instrumentos de su familia, como la viola, el violín, y el violonchelo.

Hasta antes del siglo XVI, los instrumentos de cuerda frotada tenían una forma muy primitiva; fue hasta el laudero italiano Gasparo da aló (1542-1609), que la manufactura de los instrumentos de cuerda pasó de un estado burdo a auténticas obras de arte. Si bien la historia de su antepasado, el violone, remonta del siglo XVI, no fue hasta el siglo XVII cuando tomó su forma y características actuales, siendo un híbrido del violín y la viola .

Fue en el siglo XVII también cuando se empezó a incorporar a las orquestas con un papel secundario de refuerzo armónico, doblando a la octava la parte del cello: se lee lo mismo, pero lo que suena en el bajo es una octava más grave. En sus primeras etapas, era más común contar con contrabajos de solo tres cuerdas (al igual que otros instrumentos de cuerda frotada), y su afinación cambiaba de país en país; por ejemplo, en Italia e Inglaterra se afinaba por cuartas, siendo A, D, G la afinación de más grave a más aguda, mientras que en Francia se afinaba por quintas, siendo G, D, A de más grave a más aguda. Los instrumentos de tres cuerdas contaban con mejor manipulación para ejecución, debido a la pérdida de tensión de otra cuerda, además de contar con un tono más brillante.

Desarrollo Metodológico

El desarrollo metodológico está enmarcado dentro del cumplimiento de los objetivos específicos y el desarrollo del proceso creativo.

Fase 1: Escucha y entendimiento de obras seleccionadas del Maestro Ramírez Alzate, desde el punto de vista de la armonía, frases musicales, ritmo de los temas Amor Quindiano (Pasillo), Juan José (bambuco), Lucelly (Gavota) y cafetos y platanales (Pasillo), como referente.

Fase 2: Intervención armónica: es el estudio de las posibilidades de cambio de la armonía tonal a la Modal para cada uno de los temas, aquí se exploran las posibilidades de cambio de armonía tonal a modal de cada uno de los temas buscando el efecto que el compositor de la obra quiere darle resaltando la nota característica en cada uno de los modos escogidos de tal forma que conservara el sabor de los ritmos colombianos pero resaltando la característica modal.

Fase 3: Estructuración de progresiones armónicas: Con los modos seleccionados y haciendo uso de la bibliografía relacionada con la armonía modal, se seleccionan las secuencias de acordes apropiados para cada uno de los modos y las posibilidades melódicas de las obras buscando mantener su identidad para ser reconocidas pero dando el toque modal a cada una de las obras.

Fase 4: Cambio rítmico de frases de las obras y complemento armónico: Con las definiciones realizadas en la fase 3 se hacen los cambios armónicos en cada una de las obras, pero al mismo tiempo se realizan ajustes a las frases características de cada una de las obras, articulando con la armonía y buscando una identidad propia a la obra pero dejando las bases necesarias para que cada una de las obras originales pueda ser reconocida.

Fase 5: Revisión integral, dinámicas y matices: Como parte integral de la obra el compositor hace la revisión del trabajo musical de composición de manera integral desde la introducción con hasta el tema fina; armonías, ajustes de roles de los instrumentos, y un tema central que son las dinámicas, los matices, revisión de voces, y evaluación final para hacer una obra con características integrales definidas.

Proceso Creativo

Fase 1 Escucha y Análisis

Se escogieron 4 obras del Maestro Luis Ángel Ramírez Alzate, las fuentes de la Información consignada en la escucha y análisis son las respectivas partituras de las obras seleccionadas son del Maestro Juan José Ramírez Gómez (ver referencias), hijo del compositor. De acuerdo a los siguientes criterios:

“Amor Quindiano”

Es un pasillo de 1999, compás de $\frac{3}{4}$, su rítmica corresponde a las formas tradicionales en el uso general de corcheas. Un tema insigne del compositor muy conocido en el departamento del Quindío estructurado en Un tema A. tema B, en Gm tema C en Bb.

Análisis Organológico: En esta sección se muestra la forma en que este pasillo ha sido construido para la versión de Banda Sinfónica y como los instrumentos llevan las melodías y motivos en cada una de las secciones incluidas en el arreglo que son los temas A y B.

La estructuración de los motivos se hace a manera de Pregunta respuesta.

Tabla 1 Análisis Organológico Amor Quindiano

Secciones	Número de Compases	Funciones de los instrumentos	Secuencia (No de Compás)
A Motivo 1	4	Oboe, Saxofón Soprano Trompetas, Saxofón Barítono	1 al 4
A Motivo 2	4	Clarinetes en Bb, Saxofón alto y tenor	5 al 8
A motivo 3	4	Piccolo, Flautas, Oboe Clarinete en Eb, y Bb, Saxofones	9 al 12
A motivo 4	4	Oboe, Clarinete en Bb, Saxofones	13 al 16
Enlace a B	1	Piccolo, Flautas 1,2 Oboe, Saxofones	17 en repetición
B Motivo 1	4	Piccolo, Flautas 1,2 Oboe, Saxofones	18 al 21
B motivo 2	5	Clarinete en Eb, Clarinete en Bb Nota: Inicia en el Compás 5	21 al 25
B Motivo 3	8	Piccolo, flautas, Saxofón Alto y Tenor	25 al 32
B motivo 3	5	Trompetas, Saxofón Barítono	25 al 29

Nota. Forma en que se distribuyen los instrumentos en los distintos motivos, aspecto a tener en cuenta en la construcción del tema final de obra. Para el desarrollo del arreglo solo se toman las partes A y B.

Análisis Melódico: La parte A tiene una melodía o motivo inicial 1 de 4 compases que tiene una característica ascendente, seguido de una segunda melodía o motivo 2 también ascendente de 4 compases a manera de pregunta respuesta. Que continua con una melodía o motivo 3 mucho más integrado con todos los vientos de 4 compases para finalizar con un motivo final también de 4 compases, para terminar con un compás puente para el tema B.

La parte B tiene una melodía o motivo Inicial de 4 compases seguido por una parte B distribuida en 8 compases, ambos motivos mantienen una línea horizontal contrastante un poco con la parte A. Es de resaltar que el motivo B se reparte en compases de 4 en los clarinetes y las trompetas para dar apoyo al desarrollo del motivo extenso definido en las flautas y los saxofones.

Las dos partes muestran la virtuosidad del compositor y el arreglista para con motivos claros en ambas partes enriquecer su interpretación, con toda la disponibilidad de instrumentos disponibles para este arreglo de Banda.

El entendimiento de estas dos partes enriquece la forma en que se hará el desarrollo del arreglo en el formato propuesto de Saxofones, bandolas tiple y contrabajo.

Figura 14 Amor Quindiano flautas Clarinetes Parte A

The image shows a musical score for the woodwind section of 'Amor Quindiano'. The staves are labeled: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in Bb, Clarinet in Bb-1, Clarinet in Bb-2, and Clarinet in Bb-3. Red boxes highlight specific melodic motifs in the Oboe and Clarinet parts, indicating areas for dynamic emphasis.

Nota. Realce de los motivos existentes en la parte A de Amor Quindiano para dinamizar la ejecución orquestal del tema.

Figura 15 Amor Quindiano Parte A Saxofones y Trompetas

The image shows a musical score for the saxophone and trumpet sections of 'Amor Quindiano'. The staves are labeled: Soprano Sax., Alto Sax. 1, Alto Sax. 2, Tenor Sax. 1, Tenor Sax. 2, Baritone Sax., Bassoon, Horn in F1, Horn in F2-1, Trumpet in Bb-1, and Trumpet in Bb-2. Red boxes highlight specific melodic motifs in the Saxophone and Trumpet parts, indicating areas for dynamic emphasis.

Nota. Realce de los motivos empleados por los saxofones y trompetas, dando dinámica al tema.

Figura 16 Amor Quindiano Parte B Flautas y Clarinete

The image shows a musical score for Part B of 'Amor Quindiano', focusing on the woodwind section. The staves are arranged vertically from top to bottom: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon in Bb, and Bassoon in Bb. Red rectangular boxes highlight specific melodic motifs in the flute and clarinet parts. The motifs are primarily eighth-note patterns with various accents and dynamics markings.

Nota. Realce de los motivos ejecutados por las flautas y clarinetes en la parte B de Amor Quindiano.

Figura 17 Amor Quindiano Parte B Saxofones y Trompetas

The image shows a musical score for Part B of 'Amor Quindiano', focusing on the saxophone and trumpet sections. The staves are arranged vertically from top to bottom: Euphonium Sax., Alto Sax. 1, Alto Sax. 2, Tenor Sax. 1, Tenor Sax. 2, Baritone Sax., Bassoon, Horn in F, Horn in F-2, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, and Trumpet in Bb 3. Red rectangular boxes highlight specific melodic motifs in the saxophone and trumpet parts. The motifs are primarily eighth-note patterns with various accents and dynamics markings.

Nota. Realce de la ejecución de motivos en la parte B de Amor Quindiano realizado por los Saxofones y trompetas.

El Análisis Armónico para Amor Quindiano es el siguiente:

Tabla 2 Análisis Armónico Amor Quindiano

Parte	Compás								
A	1-5	6-7	8	9	10-11	12	14	15	16
	Gm	D7	Gm	D7	Gm	D7	Gm	A7	D7
B	18-19	20-21	22-23	24-25	26-27	28-29	30	31	32
	F7	Bb	F7	Bb	D7	Gm	A7	D7	Gm7

Nota. Es de resaltar el modo muy tonal de la Obra empleando Gm (I) ,D7 (V7), Gm(I), D7(V7), Gm(I) A7 (v7/v7) D7(v7). Y en la parte B F7(V7/III), Bb(III), F7(V7/III), Bb(III), D7.

“Juan José”

Es un bambuco escrito en el año 1995 compás de 6/8, rítmicamente combina el uso de corcheas y negras, es una obra en homenaje a su hijo el maestro Juan José Ramírez Gómez Director de la Banda Sinfónica juvenil de Armenia Bambuco escrito en 1995 y patrocinador de este trabajo, Estructurado en un tema A, B, C en la tonalidad de C.

El análisis organológico para “Juan José” es el siguiente:

Tabla 3 Análisis Organológico Juan José Parte A

Secciones	Número de Compases	Funciones de los instrumentos	Secuencia
A Motivo 1	3	Piccolo, Oboe, Clarinete en Eb y Bb, Saxofón Soprano	17 al 19
A motivo 2	3	Flauta 1,2, Saxofón Alto y Tenor 1	19 al 21
A motivo 3	3	Piccolo, Oboe, Clarinete en Eb y Bb, Saxofón Soprano	21 al 23
A motivo 4	3	Flauta 1,2, Saxofón alto y tenor	23 al 25
A motivo 5	3	Piccolo, Oboe, Clarinete en Eb y Bb, Saxofón Soprano	25 al 27
A motivo 6	3	Flauta 1,2, Saxofón alto y Tenor	27 al 29
A motivo 7	5	Piccolo, Oboe, Clarinetes EbBb, Saxofones, Flauta, Trompeta en Bb	29 al 33
A enlace a Parte B Cierran la frase	1	Piccolo, Oboe, Clarinete en Eb, y Bb Saxofones, Flautas, Trompetas en Bb	34
A enlace a Parte B Inician frase tema B		Fagot, Clarinete bajo Saxofón Barítono Cornos en F, Trombones 1,2	34

Nota. organización de interpretación de los motivos de la parte A en el Bambuco Juan José.

Tabla 4 Análisis Organológico Juan José Parte B

Secciones	Número de Compases	Funciones de los instrumentos	Secuencia
B motivo 1	5	Fagot, Clarinete bajo Saxofón Barítono, Corno en F, Trombones	34 al 38
B motivo 2	5	Piccolo, Flauta 1,2, Oboe Clarinete en Eb ,Clarinete en Bb, Saxofones	38 al 42
B motivo 3	5	Fagot, Clarinete bajo, Saxofón Barítono Corno en F 1,2,3, Trombones	42 al 46
B motivo 4	5	Piccolo, Flauta 1,2, Oboe, Clarinete en Eb, Bb Saxofones	46 al 50
B Motivo 5 enlace Al tema C	5	Piccolo, Flautas, Oboe, Clarinete en Eb, Clarinete en Bb,, Saxofones	46-47 y 51 al 53

Nota. Distribución orquestal para la ejecución de motivos en la parte B del bambuco Juan José.

Tabla 5 Análisis Organológico Juan José Parte C

Secciones	Número de Compases	Funciones de los instrumentos	Secuencia
C motivo 1 Hay juego de pregunta respuesta	8	Pregunta: Piccolo, Clarinete en Bb, Saxofón alto, tenor. Respuesta: Flauta, Oboe, Saxofón Soprano, Trompetas	54 al 61
C motivo 2	8	Pregunta: Piccolo, Clarinete en Bb, Saxofones Respuesta: Flautas, Oboe, Saxofón Soprano, Trompetas	61 al 69 Grupo de respuesta se une del 65 al 69
C compás de cierre de motivo 2	1	Pregunta: Piccolo, Clarinete en Bb, Saxofón alto y tenor Se unen al grupo anterior: Flautas, Oboe, Saxofón Soprano, Trompetas	70

Nota. Distribución orquestal para la interpretación de motivos de la parte C del bambuco Juan José.

Análisis Melódico: La parte A tiene 7 motivos, estructurados en compases de 3, en donde la frase se inicia en el último tiempo del compás anterior, con el fin de hacer el encadenamiento de toda la parte A. la estructura rítmica de los motivos es la misma para los

motivos 1,3,5. Y de la misma forma para los motivos 2,4,6. Su valor agregado está en el uso de las alturas en donde se posicionan de acuerdo a la armonía del tema. Para el tema Final motivo 7 se unen todos los instrumentos que hacen la figura pregunta respuesta para posteriormente enlazar al tema B. La parte A finaliza con un compás de enlace en donde los instrumentos característicos usados como bajos entre ellos el fagot, y el clarinete bajo dan el enlace al tema B de todo el Bambuco.

La parte B tiene 5 motivos estructurados en compases de 5 que también al igual que la parte A se encadenan en el último compás de cada uno permitiendo el encadenamiento y continuidad melódica, termina con un motivo 5 compuesto por dos compases del motivo 4 y 3 adicionales para dar final al tema B y enlazar con el Tema C.

El tema C cambia un poco su estructura melódica ya que cada motivo se compone de una forma pregunta respuesta dentro de los 3 motivos que la componen creando motivos distintos a los temas anteriores pero complementarios entre los instrumentos el Piccolo y las flautas crean un solo motivo intercambian dos compases de pregunta respuesta inicial.

Figura 18 Juan José Parte A Flautas y Clarinetes

The image shows a musical score for Part A of Juan José, specifically for Flutes and Clarinets. The score is written for a woodwind section and includes the following instruments: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, Clarinet in E, Clarinet in B-flat 1, Clarinet in B-flat 2, and Clarinet in B-flat 3. The music is in 4/4 time and features a complex melodic line. Red boxes are drawn around various motifs and phrases across the different staves, illustrating the distribution of these motifs among the instruments. The motifs are primarily melodic lines with eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents.

Nota. Ilustración de la identificación de motivos de la parte A del Bambuco Juan José para flautas y clarinetes.

Figura 19 Juan José Parte A Saxofones y Trompetas

The image shows a musical score for Part A of Juan José, specifically for Saxophones and Trumpets. The score is written for a brass and saxophone section and includes the following instruments: Soprano Sax, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Baritone Sax, Trumpet in B-flat 1, Trumpet in B-flat 2, and Trumpet in B-flat 3. The music is in 4/4 time and features a complex melodic line. Red boxes are drawn around various motifs and phrases across the different staves, illustrating the distribution of these motifs among the instruments. The motifs are primarily melodic lines with eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents.

Nota. Ilustración de la distribución de motivos para Saxofones y trompetas en la Parte A del bambuco Juan José.

Figura 20 Juan José Parte B Flautas, Clarinetes, Fagot Clarinete Bajo

The image shows a musical score for woodwinds. The staves are labeled: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Bassoon, Clarinet in Bb, Clarinet in Bb, Clarinet in Bb, and Bass Clarinet. Red boxes highlight specific melodic motifs in the Flute 1, Flute 2, Bassoon, and Clarinet in Bb parts. The motifs are distributed across the score, with some appearing in multiple staves.

Nota. Ilustración de la distribución de motivos para flautas y clarinetes en el tema B del Bambuco Juan José.

Figura 21 Juan José Parte B Saxofones

The image shows a musical score for saxophones. The staves are labeled: Soprano Sax, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, and Baritone Sax. Red boxes highlight specific melodic motifs in the Alto Sax 1, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, and Baritone Sax parts. The motifs are distributed across the score, with some appearing in multiple staves.

Nota. Ilustración de la distribución de motivos para Saxofones en el tema B del Bambuco Juan José.

Figura 22 Juan José Parte C Flautas Clarinetes



Nota. Ilustración de la distribución de motivos para flautas y clarinetes en el tema C del Bambuco Juan José.

Figura 23 Juan José Parte C Saxofones



Nota. Ilustración de la distribución de motivos para saxofones en el tema C del Bambuco Juan José.

El análisis armónico para el bambuco Juan José es el siguiente:

Tabla 6 Análisis Armónico Juan José

Parte	Compás												
A	1-3	4-5	6-7	8	9-11	12	13-14	15	16				
	C	A7	Dm	G7	C	G7	F	C	G7				
B	1-4	5	6	7	8	9-11	12	13	14-15	16-17			
	G7	C	A7	Dm	G7	E7	Am/E	F	C	G7			
C	1-2	3	4-6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	F	D7	Gm	G7	F	A7	Dm	G7	C7	Bb	F	C7	F

Nota. En general la obra tiene series I,VI,IIm,V7,IV,I y algunas variaciones.

La forma tonal del Bambuco para el tema A: es C(I), A7(VI), Dm(IIIm), G7(V7), F(IV), C(I), G7(V7) para el tema B: G7(V7), C(I), A7 (VI7), Dm(IIIm), G7(V7), Am/E (VIm/E), F(IV), C(I), G7(V/) para el tema C F(I), D7(VI7), Gm(IIIm), G7(IIIm7), F(I), A7, (V7/IIIm), G7(IIIm7) F(I).

“Lucelly”

Gavota, la Gavota es una danza y forma musical del Barroco, de tiempo usa un compás binario de 2/2 . 4/4, o el denominado tradicionalmente compás partido con un tiempo moderado rítmicamente usa las figuras de corchea y negra es un homenaje a su Hija María Lucelly Ramírez Gómez también patrocinadora del presente trabajo. Estructurado en un tema A, B en tonalidad de C y un tema C en la tonalidad de Am.

El Análisis Organológico para la gavota Lucelly es el siguiente:

Tabla 7 Análisis Organológico Lucelly Parte A

Secciones	Número de Compases	Funciones de los instrumentos	Secuencia
A motivo 1 Estructurado como pregunta respuesta	2	Pregunta: Piccolo, Flautas, Oboe, Clarinete Eb, Bb y bajo, Saxofón soprano Respuesta: Flautas, Clarinetes Bb	1 pregunta 3 Pregunta
A motivo 1 Respuesta	2	Saxofón Alto y Tenor	2 y 4 Respuesta
A Motivo 2	2	Pregunta: Piccolo, Flautas, Oboe, Clarinete Eb y Bb , Bajo, Saxofón soprano Respuesta : Flautas, Clarinete Bb	5 pregunta 7 Pregunta
A motivo 2	2	Saxofón Alto y Tenor	6 y 8 Respuesta
A motivo 3 Compás de enlace para la Parte B	1	Piccolo, Flautas, Oboe, Clarinete en Eb, Saxofones, <u>Fagot</u>	9

Nota. Distribución de la ejecución de Motivos en la Gavota Lucelly parte A.

Tabla 8 Análisis Organológico Lucelly parte B

Secciones	Número de Compases	Funciones de los instrumentos	Secuencia
B motivo 1 Estructurado como pregunta respuesta	3	Pregunta: Clarinete en Bb Respuesta: Piccolo, Flautas, Oboe, Clarinete en Eb, Saxofones ,Fagot	10 al 11 11 al 12
B motivo 2 Estructurado como pregunta respuesta	3	Pregunta: Clarinete en Bb 1,2,3 Respuesta: Piccolo, Flautas, Oboe, Clarinete en Eb Saxofón, Fagot	12 al 13 13 al 14
B motivo 3	3	Pregunta: Clarinetes en Bb Respuesta: Piccolo, Flauta, Oboe, Clarinete en Eb Saxofones, Fagot	14 al 15 15 al 16
B Motivo 4	3	Pregunta: Clarinetes en Bb Respuesta: Piccolo, Flautas, Oboe, Clarinete en Eb Saxofones, Fagot	16 al 17 17 al 18
B motivo 5 Compás de enlace para retomar el tema B	1	Piccolo, Flautas, Oboe, Clarinete en Eb Saxofones, Fagot	
B Motivo 6 Compás de final de tema B para ir a la repetición del tema A	1	Clarinetes en Bb y Eb, Piccolo, Flautas Oboe,Saxofones, Fagot	

Nota. Distribución orquestal para las partes A y b de la Gavota Lucelly

Análisis Melódico para la Gavota Lucelly:

Figura 24 Lucelly Parte A Flautas y Clarinetes

Musical score for Flutes and Clarinets in Part A of Lucelly. The score includes staves for Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in E, Clarinet in B-1, Clarinet in B-2, and Clarinet in B-3. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 180. The key signature has two sharps (F# and C#). The Flute 1 staff has three red boxes highlighting specific melodic motifs. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. There are also performance instructions like "uno solo a def. de 1ra Fl."

Nota. Ilustración de la distribución de motivos para flautas y clarinetes en la parte A de la Gavota Lucelly.

Figura 25 Lucelly Parte A Saxofones y Fagot

Musical score for Saxophones and Bassoon in Part A of Lucelly. The score includes staves for Alto Sax., Tenor Sax., Baritone Sax., and Bassoon. The tempo is marked 'Allegro' with a metronome marking of 180. The key signature has two sharps (F# and C#). The Alto Sax. staff has three red boxes highlighting specific melodic motifs. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*.

Nota. Ilustración de la distribución de motivos para saxofones y fagot en la parte A de la Gavota Lucelly.

Figura 26 Lucelly Parte B flautas y Clarinetes

Ilustración de manejo de motivos para flautas y clarinetes en la parte B de la Gavota Lucelly.

Figura 27 Lucelly Parte B Saxofones y Fagot

Nota. Ilustración de manejo de motivos para saxofones y fagot en la parte B de la Gavota Lucelly.

El Análisis Armónico es el siguiente:

Tabla 9 Análisis armónico Lucelly

Parte	Compás									
A	1	2	3	4	5	6	7	8		
	C	F	G7	C	C	F	G7	C		
B	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	Am	Dm	E7	Am	A7	Dm	Am E7	Am	Am	Am
									E7	

Nota. La armonía del tema Lucelly es en su parte A: C(I), F(IV),G7 (V7),C(I), C(I) F(IV), G7(V7)m C(I) , y B Am(I), Dm(IVm), E7/(V7),Am(I),A7(V7//V), Dm(IVm), E7(v7), Am(I).

“Cafetos y Platanales”

Pasillo del año 1999 , compás de $\frac{3}{4}$, rítmicamente usa con frecuencia la corchea y la negra. Es un tema con el cual el compositor ganó el premio nacional como Mejor Obra Inédita en el Concurso de Bandas en San Pedro, Valle del Cauca en 1999. Estructurado en un tema A y b en la tonalidad de Bb

El análisis organológico es el siguiente:

Tabla 10 Análisis Organológico Cafetos y Platanales Parte A

Secciones	Número de Compases	Funciones de los instrumentos	Secuencia
A motivo 1	5	Piccolo, Flautas Oboe, Clarinete en Eb y Bb , Trompetas en Bb	1 al 5
A motivo 2	5	Clarinete en Bb,, Saxofones	5 al 9
A contra melodía Motivo 2	4	Piccolo, Flauta 1 Clarinete en Eb y Bb Solista	6 al 9
A repetición motivo 1 Con trémulo y final de frase	5	Clarinete en Bb,Saxofones Final de frase: Piccolo, Flauta 1, Clarinete en Eb,y Bb, Saxofones	9 al 13 13 al 16

Nota. Distribución orquestal para el Pasillo Cafetos y platanales parte A

Tabla 11 Análisis Organológico Cafetos y Platanales Parte B

Secciones	Número de Compases	Funciones de los instrumentos	Secuencia
B inicio de frase Preámbulo	1	Clarinete Bajo Saxofones ,Fagot	17
B motivo 1	4	Piccolo, Flautas, Oboe, Clarinete en Eb y Bb , Solista Clarinete en Bb ,Saxofones	18 al 21
B inicio de motivo 2	1	Clarinete Bajo Saxofones, Fagot	21
B motivo 2	4	Oboe, Clarinete en Eb y Bb Saxofones	22 al 25
B motivo 3	3	Oboe, Clarinete en Eb Bb y Solista, Saxofón Soprano	25 al 27
B motivo 4	3	Piccolo, Flauta 2 Clarinete en Eb y Bb 2,3,4Saxofones	27 al 29
B motivo 5	4	Piccolo, Flauta, Oboe Clarinete en Eb. Bb, solista Saxofones, Trompetas en Bb	29 al 32

Nota. Distribución orquestal para el Pasillo Cafetos y platanales parte B

El análisis melódico para Cafetos y Platanales es el siguiente:

Figura 28 Cafetos y Platanales Parte A Flautas y Clarinetes

The image shows a musical score for Part A of 'Cafetos y Platanales', focusing on the woodwind section. The instruments listed are Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe, Clarinet in E, Clarinet in Bb Soloista, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Clarinet in Bb 3-4, and Bass Clarinet. The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat. Red boxes highlight specific melodic motifs in the Piccolo, Flute 1, and Clarinet in Bb 1 parts, illustrating the melodic handling between flutes and clarinets.

Nota. Ilustración de manejo de motivos entre flautas y clarinetes para la parte A de Cafetos y Platanales.

Figura 29 Cafetos y Platanales Parte A Saxofones

The image shows a musical score for Part A of 'Cafetos y Platanales', focusing on the saxophone section. The instruments listed are Soprano Sax, Alto Sax 1-2, Tenor Sax, Baritone Sax, and Bassoon. The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat. Red boxes highlight specific melodic motifs in the Soprano Sax, Alto Sax 1-2, and Baritone Sax parts, illustrating the melodic handling for saxophones.

Nota. Ilustración de manejo de motivos para saxofones para la parte A de Cafetos y Platanales.

Figura 30 Cafetos y Plataales Parte B Flautas y Clarinetes

This musical score shows the parts for Flutes and Clarinets. The instruments listed on the left are Flauto (Flute), Flauto 1 (Flute 1), Flauto 2 (Flute 2), Oboe, Clarinet in E-flat (Clarinet in E-flat), Clarinet in B-flat (Clarinet in B-flat), Clarinet in B-flat (Clarinet in B-flat), Clarinet in D-flat (Clarinet in D-flat), Clarinet in B-flat (Clarinet in B-flat), and Bass Clarinet. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Several specific musical motifs are highlighted with red rectangular boxes across the different staves.

Nota. Ilustración de manejo de motivos entre flautas y clarinetes para la parte B de Cafetos y Plataales.

Figura 31 Cafetos y Plataales Parte B Saxofones

This musical score shows the parts for Saxophones. The instruments listed on the left are Soprano Sax. (Soprano Sax.), Alto Sax. 1-2 (Alto Sax. 1-2), Tenor Sax. (Tenor Sax.), Baritone Sax. (Baritone Sax.), and Bassoon. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Several specific musical motifs are highlighted with red rectangular boxes across the different staves.

Nota. Ilustración de manejo de motivos para saxofones para la parte A de Cafetos y Plataales.

El análisis armónico para Cafetos y platanales es el siguiente:

Tabla 12 Análisis Armónico Cafetos y Platanales

Parte	Número de Compases							
A	1-5	6-7	8-13	14	15-16			
	Bb	F7	Bb	C7	F7			
B	1-3	4-5	6-7	8-9	10-11	12-13	14-15	16
	F7	Bb	D7	Gm	F7	Bb	F7	Bb

Nota. Se destaca la forma tonal I-V7-I, V7/V7- V7.

Referentes de uso del Formato Musical Planteado

Dentro del proceso de investigación también se referenciaron algunas obras interpretadas por distintos músicos colombianos en formatos como Tiple, Saxofón Alto y Guitarra es el caso del tema Naruana en versión de Figue C (2021). En el formato de Saxofón , Tiple y Bajo el tema Acuatá de Fulgencio García en versión de Jaramillo A.(2020). Con Saxofón alto, tiple, guitarra y bajo eléctrico el tema Ríete Gabriel (Pasillo) de Oriol Rangel por el grupo Seresta (2010).

Las tonalidades de los temas escogidos se muestran en la tabla 1.

Tabla 13 Tonalidades temas escogidos

Tema	Ritmo	Parte	Tonalidad
Amor Quindiano	Pasillo	A	Gm
		B	Gm
Juan José	Bambuco	A	C
		B	C
		C	C
Lucelly	Gavota	A	C
		B	C
		C	Am
Cafetos y Platanales	Pasillo	A	Bb
		B	Bb

Nota. Cuadro de las tonalidades de los temas originales escogidos

Fase 2 Intervención Compositiva

Con las obras seleccionadas se crea la estructura general de la obra final que consta de una introducción, primer tema, puente, segundo tema. Puente, tercer tema, puente y tema final, con una duración de más de 10 minutos.

La estructura final es la siguiente:

Tabla 14 Estructura de la obra final

Introducción	Tema 1	Puente	Tema 2	Puente	Tema 3	Puente	Tema 4	Tema final
	Pasillo		Bambuco		Gavota		Pasillo	
Creación propia	Amor Quindiano	Creación propia	Juan José	Creación propia	Lucelly	Creación propia	Cafetos y platanales	Creación propia

Nota. Estructura global de la obra final, y orden en que se presentan cada uno de los temas del Maestro Ramírez Alzate.

Paso siguientes se hace la intervención armónica con las tonalidades de cada uno de los temas, el proceso creativo desarrolla la transformación tonal a modal haciendo una caracterización de los modos y buscando el más atractivo auditivamente de la siguiente forma, la figura 29 muestra la forma creativa en que se hizo el ejercicio de transformación.

La figura 32 muestra cada uno de los temas del maestro Luis Ángel Ramírez Alzate, sus tonalidades originales (Color amarillo), entendiendo de forma genérica las características de cada uno de sus acordes de manera general.

Para las tonalidades modales a las que fueron convertidas en el proceso creativo (Color verde), se resaltan en ellas las alteraciones que están en cada uno de los modos, y su nota característica (cuadros en color rojo). La selección se realizó entendiendo la característica sonora de cada uno de ellos y buscando hacer la transformación armónica y generando la nueva versión.

Figura 32 Metodología de transformación Armónica

TEMAS DEL MAESTRO Luis Angel Ramírez A	MATRIZ	CAMBIOS								MODOS	Característica	NOTA CARACTERÍSTICA			
TONALIDAD MAYOR		1	2	3	4	5	6	7	8	AMOR QUINDIANO	JUAN JOSÉ	LUCELLY	CAFETOS Y PLATANALES	JONICO	M
JUAN JOSÉ Y LUCELLY (BASE MAYOR)	C	C	Dm	Em	F	G	Am	Bds	C	TONALIDAD ORIGINAL A	TONALIDAD ORIGINAL PARTE A				M
AMOR QUINDIANO (BASE MAYOR)	G	G	A	B	C	D	E	F#	G						
CAFETOS Y PLATANALES (BASE MAYOR)	Eb	Eb	Cm	Dm	Eb	F	Gm	Ads	Bb			TONALIDAD ORIGINAL			
	F	F	Gm	Am	Bb	C	Dm	Eds	F	TONALIDAD ORIGINAL B					
TONALIDAD MENOR		1	2	3b	4	5	6b	7b	8					EOLICO	m
LUCELLY (BASE MENOR)	A	Am	Bds	C	Dm	Em	F	G	Am			TONALIDAD ORIGINAL PARTE B			
AMOR QUINDIANO (AG)	G	Gm	Ads	Bb	Cm	Dm	Eb	F	Gm	TONALIDAD ORIGINAL					
	F	F	G	Ab	Bb	C	Db	Eb	F						
MODOS DORICO		1	2	3b	4	5	6	7b	8					DORICO	m
CAMBIO LUCELLY parte B	A	A	B	C	D	E	F#	G	A			MODOS DORICO PARTE B			F#
CAMBIO AMOR QUINDIANO	G	A	Bb	A	B	E	F	G		MODOS DORICO					E
MODOS FRIGIO		1	2	3b	4	5	6b	7	8					FRIGIO	m
POSSIBLE CAMBIO (L) parte B	A	A	Bb	C	D	E	F	G	A			MODOS FRIGIO PARTE B			Bb
POSSIBLE CAMBIO (AG)	G	A	Bb	C	D	E	F	G							
MODOS LIDIO		1	2	3	4#	5	6	7	8					LIDIO	M
POSSIBLE CAMBIO (L) (L)	C	C	D	E	F#	G	A	B	C		MODOS LIDIO	MODOS LIDIO PARTE A			F#
POSSIBLE CAMBIO (CP)	Eb	Bb	C	D	E	F	G	A	Bb			MODOS LIDIO			
MODOS MIXOLIDIO		1	2	3	4	5	6	7b	8					MIXOLIDIO	M
CAMBIO JUAN JOSÉ parte A Y B	C	C	D	E	F	G	A	Bb	C	MODOS MIXOLIDIO A	MODOS MIXOLIDIO PARTE A				Bb
CAMBIO CAFETOS Y PLATANALES	Eb	Bb	C	D	Eb	F	G	Ab	Bb			MODOS MIXOLIDIO			Ab
CAMBIO JUAN JOSÉ PARTE C	F	F	G	A	Bb	C	D	Eb	F	MODOS MIXOLIDIO B					Eb
MODOS LOCRIO		1	2	3b	4	5b	6b	7	8					LOCRIO	m
POSSIBLE CAMBIO (L)	A	A	Bb	C	D	Eb	F	G	A			MODOS LOCRIO PARTE B			Eb
POSSIBLE CAMBIO (AG)	G	A	Bb	C	Db	Eb	F	G		MODOS LOCRIO					
	F	F	Gb	Ab	B	Cb	Db	Eb	F	Modo teórico					

Nota. Tabla de organización del análisis para hacer el cambio de armonía tonal a modal.

El uso de los modos escogidos se basa en su color y espíritu que se complementa con la percusión escogida, el cambios de sensaciones auditivas, y en especial el uso de su nota característica (cuadro de color rojo) en cada uno de ellos.

El pasillo Amor Quindiano fue llevado de Gm a G dórico, dado que este modo tiene un carácter no brillante un poco pausada y de carácter un tanto triste, es muy usado en el blues y el jazz la música de cine y de video juegos, en el uso del modo se resalta el uso de su nota característica El sexto grado E.

Para el Bambuco Juan José De C mayor en el tema A C mixolidio en el tema A de nota característica Bb y de F mayor a F mixolidio en el tema B de nota característica Eb. Este modo tiene como característica sonora un color alegre fiestero, de calma, movimiento pero un tanto opaco.

La gavota Lucelly esta originalmente en C mayor su parte A y es llevada a C lidio que tiene como nota característica el F# y en su parte B de Am a Am Dórico con nota

característica F#. El modo lidio aporta un color de brillo, espiritualidad, nostalgia hacia lo bello. Nótese que en cada uno de los temas se busca la misma nota característica aunque una sea tonalidad mayor y la otra menor.

El tema final Cafetos y platanales está en Bb mayor el cual es llevado a la tonalidad Bb mixolidio que tiene como nota característica el Ab, dando a la obra para cerrar con el tema final un carácter fiestero, pero de calma y con movimiento.

La introducción, y los puentes se estructuran para dar conectividad sonora a los temas, y propiciar el entendimiento de cambios armónicos.

Tabla 15 Modos finales

	Introducción	Tema 1	Puente	Tema 2	Puente	Tema 3	Puente	Tema 4	Tema final
		Pasillo		Bambuco		Gavota		Pasillo	
	Creación propia	Amor Quindiano	Creación propia	Juan José	Creación propia	Lucelly	Creación propia	Cafetos y platanales	Creación propia
Tonalidad Original	G	G		C		A: C B: Am		Bb	
Nueva Tonalidad	G dórico	G dórico	G dórico	A, B C Mixolidio	F mixolidio	A: C lidio B: Am Dórico	Bb Mixolidio	Bb Mixolidio	G dórico

Nota. Presentación de la estructura de la armonía de la obra final con característica modal.

Con los modos identificados sigue la creación de las progresiones usuales en cada uno de ellos generando el nuevo concepto sonoro para cada uno de los temas de la obra final. Fundamentado en el proceso investigativo se crean las progresiones de los nuevos temas en la fase 3.

Fase 3 Estructuración de Progresiones Armónicas

De acuerdo a la tabla 16 de estructuración de secuencias, se realiza ahora la definición de las progresiones armónicas en cada uno de los temas.

Tabla 16 Progresiones armónicas empleadas

Parte	Modo	Tonalidad original	Secuencia original	Acordes empleados	Número de compases OBRA FINAL
Introducción	G dórico	No aplica	No aplica	Gm (I), Am (II)	1-36
Amor Quindiano Parte A	G dórico	Gm	Gm (I) ,D7 (V7), Gm(I), D7(V7), Gm(I) A7 (v7/v7) D7(v7).	Gm(I), Am (II), Bb(III), Gm(I), Am(II), Gm(I), Am (II), Gm(I)	37-52
Amor Quindiano Parte B	G dórico	Gm	F7(V7/III), Bb(III), F7(V7/III), Bb(III), D7 (V7) Gm (I), A7(V7/v7), D/(V7) Gm(I)	Gm(I), Bb(III), (Am (II), Bb(III), Am (II), Gm(I), Am(II), Gm (I).	53-77
Puente 1	G dórico	No aplica	No aplica	C (IV), Gm(I), Bb (III), C (IV)	78-85
Juan José Parte A	C mixolidio	C	C(I), A7(VI), Dm(II), G7(V7), F(IV), C (I), G7(V7)	A:C(I), Gm(Vm), C(I), Gm(Vm), Bb (bVII), C(I) B:Gm(Vm) C(I).	86-103
Juan José Parte B	C mixolidio	C	G7(V7), C(I), A7 (VI7), Dm(II), G7(V7), Am/E (VIIm/E), F(IV), C(I), G7(V7)	B:Gm(Vm), C(I), GM(Vm), C(I), GM(VM), Bb(BVII), C(1)	104- 119
Juan José Parte C	F mixolidio	F	F(I), D7(VI7), Gm(II), G7(IIIm7), F(I), A7, (V7/IIIm), G7(IIIm7) F(I)	F(I), Gm(II), F(I), Cm(Vm), F(I), Cm(Vm), Eb(bVII), F(I)	120-136
Puente 2	F mixolidio	No aplica	No aplica	F(I), Cm(Vm), Eb(bVII), F(I)	137-152
Lucelly Parte A	C Lidio	C	C(I), F(IV), G7 (V7), C(I), C(I) F(IV), G7(V7), C(I)	C(I), D(II), E(III), Bm(VIIIm), C(I), D(II), F#m (IVm), Bm(VIIIm) C(I)	153-161
Lucelly Parte B	Am Dórico	Am	Am(I), Dm(IVm), E7/(V7), Am(I), A7(V7//V), Dm(IVm), E7(v7), Am(I)	Am(I), D(IV), G(VII), D(IV), Am(I), D(IV), G(VII), Am(I)	162-172
Puente 3	Bb Mixolidio	No aplica	No aplica	Bb(I), Fm(Vm), Ab(bVII), Fm(V), Ab(bVII), Bb(I)	173-188
Cafetos y platanales Parte A	Bb Mixolidio	Bb	Bb(I), F7(V7), Bb(I), C/(II), F7(V7)	Bb(I), Fm(Vm), AB(bVII), Bb(I), Fm(Vm), Cm(II), Fm7(Vm7).	189-204
Cafetos y platanales Parte B	Bb Mixolidio	Bb	F7(V7), Bb(I), Dm7(IIIIm), Gm(VIm), F/(V7), Bb(I), F7(V7), Bb(I)	Bb(I), Fm(Vm), AB(bVII), Bb(I), Fm(Vm), Cm(II), Fm7(Vm7).	189-204
Tema Final	G dórico	No aplica	No aplica	Tema final secuencia Bb(III), Gm(I), Am(II) Como al inicio Gm(I) Am(II)	221-270 271-282

Nota. cuadro comparativo de la armonía tonal empleada originalmente y la empleada en los distintos modos escogidos.

En general toda la armonía del trabajo musical se aleja de la estructura tonal tradicional usada en las obras de I-IV-V7-I. o alguna de sus variaciones , como se muestra en la tabla de estructuras y secuencias.

A partir de las recomendaciones de Soto Aparicio F (2020), en su texto introducción a la armonía tonal se hace el uso de las progresiones de acordes características en cada modo usado en el trabajo musical, así:

Introducción: en G dórico. Usa la secuencia recomendada Im- IIm – Im, dando esa característica del Modo Gm, Am, Gm.

Amor Quindiano (Pasillo) parte A: Im- IIm-bIII (Por dos compases)-I, usa el acorde bIII Bb resaltando la nota característica E y termina en la secuencia inicial I,-IIm-I

Amor Quindiano (Pasillo) parte B: Im - bIII- IIm- IIm- BIII- IIm- Im- IIm – Im, de nuevo resalta el acorde Bb, pero en general mantiene el uso de Im-IIm-Im

Puente 1: Se mantiene en G Dórico, IV- Im-bIII- IV, la secuencia inicia realmente en el cierre del tema B que termina con el Im, usa de nuevo el BIII con el fin de resaltar la nota característica.

Juan José (Bambuco) parte A en C mixolido : I-Vm- I. y I -Vm- bVII -I : C(I), Gm(Vm), C(I), Gm(Vm), Bb (bVII), C(I), usa de nuevo la nota característica en el Bb.

Juan José (Bambuco) parte B en C mixolido: viene de I, arranca Vm -I- Vm I .V, bVII- I es decir Gm (Vm), C(I), GM(Vm), C(I), GM(VM), Bb(BVII), C(1)

Juan José (Bambuco) parte C en F mixolidio I-IIm-I-Vm-I-Vm- BVII-I usa las secuencias usuales del modo resaltando también el uso de su nota característica Eb

F(I), Gm (IIm), F(I), Cm(Vm), F(I), Cm(Vm), Eb(bVII), F(I)

Puente 2 F mixolidio usa la progresión : I- Vm- bVII- I. es decir: F(I), Cm(Vm), Eb(bVII), F(I).

Lucelly (Gavota) parte A en C lidio usa la progresión I- II- III- VIIIm- I es decir progresión: C(I), D(II), E(III), Bm(VIIIm), C(I), y D(II), F#m (IVm), Bm(VIIIm) C(I), en esta segunda secuencia busca resaltar el F#, pero mantiene la característica del modo.

Lucelly (gavota) Parte B: Am Dórico usa la progresión Im-IV-bVII-IV-Im y la cercanía IV- bVII- Im Am(I), D(IV), G(VII), D(IV), Am(I), D(IV), G(VII), Am(I), busca resaltar además la nota característica F#.

Puente 3: Bb mixolidio: usa la progresión I-Vm-bVII- Vm- bVII- Vm- I una progresión característica del modo es decir. Bb(I), Fm(Vm), Ab(bVII), Fm(V), Ab(bVII), Bb(I). hace la introducción armónica al Bambuco Cafetos y platanales.

Cafetos y Platanales (Pasillo) Parte A Bb Mixolidio progresión : I-Vm-bVII-I es decir : Bb(I), Fm(Vm), AB(bVII), Bb(I), Fm(Vm), Cm(IIIm), Fm7(Vm7), el final da preámbulo a la parte final B.

Cafetos y platanales Parte B: Bb Mixolidio progresión: I-Vm-bVII-I Bb(I), Fm(Vm), AB(bVII), Bb(I).

Tema Final regreso a G dórico: Usa el Bb(III), para retomar I-IIIm-I es decir: Gm(I),Am(II) y repetir el tema Como al inicio Gm(I) Am(II)

Fase 4 Cambio Rítmico de Frases de las Obras y Complemento Armónico

Con las definiciones realizadas en las progresiones armónicas se estructura la integración armónica de Saxofones soprano, alto, Bandola , Bandola Alto Tiple, contrabajo y la percusión

En la tabla 17 Estructura rítmica se muestran las características de los ritmos tradicionales colombianos empleados, resaltando los ajustes o cambios en las obras

Tabla 17 Características Rítmicas

	Introducción	Tema 1	Puente	Tema 2	Puente	Tema 3	Puente	Tema 4	Tema final
	Pasillo	Pasillo		Bambuco		Gavota		Pasillo	
	Creación propia	Amor Quindiano	Creación propia	Juan José	Creación propia	Lucelly	Creación propia	Cafetos y platanales	Creación propia
Nueva Tonalidad	G dórico	G dórico	G dórico	A, B C Mixolidio C: F mixolidio	F mixolidio	A: C lidio B: Am Dórico	Bb Mixolidio	Bb Mixolidio	G dórico
Compás	¾	¾	¾	6/8	6/8	Compas partido	¾	¾	¾

Nota. Características rítmicas de la obra final resaltando el tipo de compás para la obra final

Introducción: la introducción tiene un aire de pasillo, las formas melódicas son inspiración propia.

Figura 33 Formas Melódicas y Rítmicas Introducción

Introducción
(♩ = 120)

The musical score for the introduction is written for five instruments: Saxofón Soprano, Saxofón alto, Bandola, Bandola Alto, and Contrabajo. The tempo is marked as ♩ = 120. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The saxophones play a melodic line with accents and dynamics markings (mf, mp). The bandolas play a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The double bass plays a bass line with accents and dynamics markings (mf, arco).

Nota. Ilustración de la Introducción de la obra final.

Amor quindiano parte A y B: La figura rítmica del tema cambia con relación a la original, hay reducción de notas de paso, mayor aparición de negras en sustitución de la

secuencia de corcheas permanente en el tema original, una menor velocidad, y la inclusión del tiple con el ritmo característico del pasillo.

Figura 34 Formas Melódicas y Rítmicas Amor Quindiano A Obra final

The image shows a musical score for 'Amor Quindiano (Pasillo)'. The score is arranged in five staves: Saxofón Soprano, Saxofón alto, Bandola, Bandola Alto, and Contrabajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title 'Amor Quindiano (Pasillo)' is written in red at the top left. The score is marked with '37' at the beginning of the saxophone and bandola parts, and '37' and '37' at the beginning of the double bass part. The double bass part includes markings for 'arco' and 'pizz.'.

Nota. Ilustración del tema A de Amor Quindiano, resaltando las dinámicas empleadas

Amor quindiano Parte B:

Figura 35 Formas Melódicas y Rítmicas Amor Quindiano B Obra final

The image shows a musical score for 'Amor Quindiano Parte B'. The score is arranged in five staves: Saxofón Soprano, Saxofón alto, Bandola, Bandola Alto, and Contrabajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The section is marked with 'B' in a box at the top left. The score is marked with '53' at the beginning of the saxophone, bandola, and double bass parts. The double bass part includes markings for 'arco' and 'pizz.'. The saxophone parts have 'Am' and 'Bb' written above them.

Nota. Ilustración del tema B de Amor Quindiano en la obra final resaltando las dinámicas, el uso del arco y de pizzicato para el contrabajo.

Puente 1: Creación propia Juego de voces entre los saxofones y las bandolas y aparición del acompañamiento del tiple.

Figura 36 Formas Melódicas y Rítmicas Puente 1 Obra Final

Figura 36 shows a musical score for five instruments: Saxofón Soprano, Saxofón alto, Bandola, Bandola Alto, and Contrabajo. The score is for measures 69-74. The tempo is marked as quarter note = 120. The key signature has one sharp (F#). The Saxofón Soprano and Saxofón alto parts feature a call-and-response pattern. The Bandola and Bandola Alto parts provide harmonic support. The Contrabajo part features a steady bass line. The tiple accompaniment is indicated by a dense block of chords in the lower register of the Bandola Alto staff.

Nota. Ilustración del puente 1. Composición propia.

Juan José: Parte A, hay modificación rítmica, con aparición de negras, reducción de notas de paso, juego de pregunta respuesta entre los saxofones y las bandolas, aparición del acompañamiento del tiple.

Figura 37 Formas Melódicas y Rítmicas Juan José Obra final A

Figura 37 shows a musical score for five instruments: Saxofón Soprano, Saxofón alto, Bandola, Bandola Alto, and Contrabajo. The score is for measures 55-64. The tempo is marked as Allegro. The key signature has one sharp (F#). The Saxofón Soprano and Saxofón alto parts feature a call-and-response pattern. The Bandola and Bandola Alto parts provide harmonic support. The Contrabajo part features a steady bass line. The tiple accompaniment is indicated by a dense block of chords in the lower register of the Bandola Alto staff. The score is marked with "Allegro" and "Juan José (Bambuco)". The Saxofón Soprano part has a box labeled "A" around measure 55. The Contrabajo part has "mp" and "pizz." markings.

Nota. Ilustración del tema A del Bambuco Juan José en la obra final, resaltando las dinámicas.

Parte B: modificación rítmica de los temas, juego de voces entre los saxofones y las bandolas y aparición del acompañamiento del tiple con el ritmo característico del bambuco.

Figura 38 Formas Melódicas y Rítmicas Juan Jose B Obra Final

The musical score for Figure 38 is arranged in four staves. The top staff is for Saxofón Soprano, the second for Saxofón alto, the third for Bandola, and the fourth for Bandola Alto. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. A box labeled 'B' is placed above the first measure of the Soprano saxophone staff. The score includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) in the Soprano saxophone part, and *mp* (mezzo-piano) in the Bandola and Bandola Alto parts. The Bandola Alto part features a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes.

Nota. Ilustración de la estructura final de la parte B del Bambuco Juan José en la obra final

Parte C: simplificación rítmica aparición de la negra reducción de notas de paso y juego de voces entre el saxofón y la bandola de acuerdo al análisis de referencia descrito sobre este Bambuco.

Figura 39 Formas Melódicas y Rítmicas Juan José C Obra Final

The musical score for Figure 39 is arranged in four staves. The top staff is for Saxofón Soprano, the second for Saxofón alto, the third for Bandola, and the fourth for Bandola Alto. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. A box labeled 'C' is placed above the first measure of the Soprano saxophone staff. The score includes dynamic markings: *mp* (mezzo-piano) in the Soprano saxophone part, *mp* in the Bandola and Bandola Alto parts, and *mf* (mezzo-forte) in the Bandola Alto part. The Bandola Alto part features a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes.

Nota. Ilustración de la parte C del Bambuco Juan José en la obra final

Puente 2: composición propia, juego de voces entre los saxofones y las bandolas, acompañamiento del Tiple.

Figura 40 Formas Melódicas Rítmicas Puente 2 Obra Final

Nota. Ilustración del Puente 2. Composición propia

Lucelly: Parte A, cercaba al tema original pero simplificando los adornos armónicos y reduciendo notas de paso, simplificación de las melodías originales, el tiple hace un acompañamiento sencillo.

Figura 41 Formas Melódicas Rítmicas Lucelly A Obra Final

Nota. Ilustración de la parte A de la gavota Lucelly en la obra final.

Lucelly: tema B, hay un cambio de ritmo buscando hacer un contraste, general a la obra y generando una sensación un poco más alegre con la forma negra con puntillo, negra con puntillo negra (un sabor a habanera), que de la misma forma hace el contrabajo.

Figura 42 Formas Melódicas y Rítmicas Lucelly B Obra Final

The musical score for Figure 42 consists of five staves. From top to bottom: Saxofón Soprano, Saxofón alto, Bandola, Bandola Alto, and Contrabajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is marked with a box 'B' at the beginning. The saxophones and bandolas play a melodic line with accents, while the double bass plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note. The dynamic marking is *mf*.

Nota. Ilustración de la parte B de la Gavota Lucelly en la obra final. Se resalta el cambio de ritmo que ejecuta el contrabajo.

Puente 3: ritmo de pasillo juego de voces entre saxofones y bandolas, autoría propia.

Figura 43 Formas Melódicas Rítmicas Puente 3 Obra Final

The musical score for Figure 43 is titled 'PUENTE 3' and consists of six staves. From top to bottom: S. Sx., A. Sx., Bd, Bd Alto, Tp, and Contr. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is marked with a box 'PUENTE 3' at the beginning. The saxophones and bandolas play a melodic line with accents, while the double bass plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dotted quarter note. The dynamic marking is *mf*.

Nota. Ilustración del puente 3. Composición propia, se resalta el cambio de dinámicas

Cafetos y platanales: Parte A, hay una simplificación melódico rítmica del tema central y juego de voces entre los saxofones y las bandolas de forma complementaria, el tiple hace un acompañamiento con el ritmo característico del bambuco.

Figura 44 Formas Melódicas y Rítmicas Cafetos y Platanales A Obra final

**Cafetos y Platanales
(Pasillo)**

Allegro **A**

S. Sx. *mf*

A. Sx. *mf*

Bd. *mf*

Bd. Alto *mf*

Tp. *mf*

Contr. *mf* *pizz.*

Nota. Ilustración de la parte A del Pasillo Cafetos y platanales en la obra final. Se resalta el uso del mF.

Cafetos y platanales: Parte B, se simplifican los temas con reducción de notas de paso y hay aparición del tiple como complemento armónico.

Figura 45 formas Melódicas y Rítmicas Cafetos y Platanales B Obra Final

B

Saxofón Soprano

Saxofón alto

Bandola

Bandola Alto

Contrabajo *pizz.*

Nota. Ilustración de la parte B del Pasillo Cafetos y platanales en la obra final.

Tema final: composición propia, se retoma el sabor fiestero de la segunda parte de la Gavota Lucelly haciendo melodías complementarias entre saxofones y bandolas para terminar en una integración de saxofones y bandolas (se muestra solo un aparte).

Figura 46 formas Melódicas y Rítmicas Tema Obra Final

The musical score for 'TEMA FINAL' is presented in a system of six staves. The top staff is for Soprano Saxophone (S. Sax.), followed by Alto Saxophone (A. Sax.), Bandola (Bd.), Alto Bandola (Bd. Alto), Trumpet (Tp.), and Contrabass (Contr.). The score begins at measure 227. The S. Sax. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The A. Sax. part provides a harmonic accompaniment with sustained notes. The Bd. and Bd. Alto parts are mostly silent. The Tp. and Contr. parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with the Contr. part starting with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The score concludes with a double bar line at measure 231.

Nota. Tema final: para retomar la parte de inicio de la obra. Composición propia

Tema final de la composición toma parte de la introducción.

Figura 47 Formas Melódicas y Rítmicas Cierre Obra final

The musical score for the final closing of the work is presented in a system of five staves. The top staff is for Soprano Saxophone (Saxofón Soprano), followed by Alto Saxophone (Saxofón alto), Bandola, Alto Bandola (Bandola Alto), and Contrabass (Contrabajo). The score begins at measure 273. The Saxofón Soprano part features a melodic line with a 'rit.' (ritardando) marking. The Saxofón alto part provides a harmonic accompaniment with sustained notes. The Bandola and Bandola Alto parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Contrabajo part plays a rhythmic pattern of eighth notes, with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The score concludes with a double bar line at measure 278.

Nota. Se retoma el tema de la introducción para cerrar la obra. Composición propia

Fase 5. Revisión Integral, Dinámicas y Matices

Es un trabajo que hace parte de la construcción de la obra, en la tabla XXXX se muestran todos los elementos asociados a las dinámicas que ayudan a resaltar la obra y como se espera que se desarrolle auditivamente.

Tabla 18 Dinámicas y Detalles Obra Final

	Introducción	Tema 1	Puente	Tema 2	Puente	Tema 3	Puente	Tema 4	Tema final
	Pasillo	Pasillo		Bambuco		Gavota		Pasillo	
	Creación propia	Amor Quindiano	Creación propia	Juan José	Creación propia	Lucelly	Creación propia	Cafetos y platanales	Creación propia
Nueva Tonalidad	G dórico	G dórico	G dórico	A, B C Mixolidio C: F Mixolidio	F mixolidio	A: C lidio B: Am Dórico	Bb Mixolidio	Bb Mixolidio	G dórico
Dinámicas	saxofones, mF contrabajo: mF uso del arco y pizzicato	Crescendo (C) Disminuyendo (D)	Inicio en mF	A: (C) (D)	mF	Piano p Cont: Pizzicato	(D) Crescendo (C) Cont: Pizzicato	mF Cont: Pizzicato A: mf (C) (D)	Diversos movimientos Crescendo Disminuir
	Bandolas p Tiple: mp Maracas mp	Final en mF	Inicio en mF	B: cambios mf a mp, mf	mF	Moderado	(C) Disminuyendo (D)	A: mf (C) (D)	Diversos movimientos Crescendo Disminuir
Elementos adicionales	Cambio de volumen para retomar mF	Final Disminuyendo (D)	Final Disminuyendo	C: mp., mF Cierre mf a disminuir	Final	Parte A sin percusión Parte B Final Disminuyendo		B: (D) © Final en mf	Tiple y contrabajo en pizzicato
Percusión	Maracas a ritmo	Maracas y bombo a ritmo	Maracas a ritmo	A: Bombo Redoblante B: Redoblante C Bombo y Redoblante	Maracas a ritmo	Parte B: Maracas a ritmo	Maracas	Bombo en mp	Final en mF

Nota. Se resume las dinámicas empleadas en toda la obra musical mostrando la forma en la que debe ser interpretada la obra.

Conclusiones

El ejercicio de entender la forma en la que están escrito tradicionalmente los ritmos del Pasillo, el Bambuco, y la Gavota desde el punto de vista armónico, melódico y rítmico permite al compositor poder hacer innovaciones en la creación de nuevas formas tanto armónicas, melódicas y rítmicas para potenciar una mejor aplicación en este caso de la armonía modal que sean de su interés.

La armonía modal es aplicable para la realización de temas en los ritmos de Pasillo, Bambuco, y la gavota aportando nuevas características sonoras a los oyentes, permite hacer progresiones innovadoras y distintas a la música tonal potenciando otros colores y sensaciones.

La integración de los saxofones, las bandolas principalmente que no son un formato tradicional son posibles y ofrecen alternativas interesantes que se pueden articular bajo las estructuras de pregunta respuesta que están presentes estos ritmos.

La generación de nuevos repertorios es importante para los procesos de crecimiento y transformación del folclor de Colombia, permite consolidar nuevos estilos brindando nuevas formas interpretativas y metodológicas.

Alcanzar los resultados de este trabajo se logró bajo la aplicación de pasos estructurados, que van desde el entendimiento referencial de las obras, la aplicación conceptual de la música nuevas y las intenciones musicales de su creador, de allí la partitura y el producto final.

Referencias

- Adler, S (2005). El estudio de la orquestación. Madrid: Ideabooks.
- Aguía, N. et al. (2017). Tendencias Actuales de la Creación Académica en la Música Andina Colombiana. Universidad Sergio Arboleda
<https://repository.usergioarboleda.edu.co/handle/11232/897>
- Barenboim, D (2008). El sonido de la vida. El poder de la música. Ed Norma Bogotá Colombia.
- Bernal, M. (2003). Cuerdas más cuerdas menos, una visión del desarrollo morfológico de la bandola andina colombiana. Bogotá.
- Canal El Tiempo. (2012) Cuerdas más. (Programa televisivo). Bogotá. Colombia. 25:00 Min.
- Cardona, L. (2006). 12 obras para banda, Así de sencillo - vals pasillo. [Score musical].
- Mesa A. (2012). Reseña histórica del saxofón. Consultado en Junio 2024.
<https://www.elsaxofon.org>
- Fique C. (2021). Naruana. Obra musical [Video] Youtube.
<https://www.youtube.com/watch?v=KOCeqOYrDAA>
- Forero, Fabián. 2011 Entre cuerdas y Recuerdos. Bogotá. Sic.
- García D (2025). Vida y obra del Maestro Luis Ángel Ramírez Alzate [Video]
https://drive.google.com/file/d/1Y9Acy-wN4xeu6yqvc4_p5EcPhCuJMy0e/view?usp=sharing

Grupo Seresta (2010). Ríete Gabriel [Video] Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=IVc0bW2HRUo&list=PLUanfhhH1bD37RqJ7nsQ9379UXPCsxyzUx&index=5>

Jaramillo A. (2021). Acuatá de Fulgencio García [Video] Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=WWTZPirJg6Y>

Jaramillo A. (2022). Los sonidos del Guarzo. [Video] Youtube

<https://www.youtube.com/watch?v=ir6-6iv5AVw>

Londoño, M., Tobón, A. (2004). Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. Artes la revista. [Facultad de artes, Universidad de Antioquia].

Marulanda O, Gonzales A, Gladys. (1994) Pedro Morales Pino, la gloria recobrada.

Funmusica. Ginebra – Valle – Colombia.

Nava R. (2021). El contrabajo a través de la Historia. Monografía de grado Universidad de Chiapas. México.

Orquesta Filarmónica de Bogotá. (1988) Música para todos, la bandola. (Programa de televisión). Bogotá. 55:32 Min

Piston, W. (1984). Orquestación. Real musical editores

Ramírez J. (2024) Amor Quindiano . [Documento Partitura Para publicación]. Orquesta Sinfónica Juvenil de Armenia. Gobernación del Quindío.

Ramírez J. (2024) Juan José. [Documento Partitura Para publicación]. Orquesta Sinfónica Juvenil de Armenia. Gobernación del Quindío.

Ramírez J. (2024) Lucelly. [Documento Partitura Para publicación]. Orquesta Sinfónica Juvenil de Armenia. Gobernación del Quindío.

Ramírez J. (2024) Cafetos y Platanales. [Documento Partitura Para publicación]. Orquesta Sinfónica Juvenil de Armenia. Gobernación del Quindío

Ramírez j (2024) Amor Quindiano [Canción]. https://soundcloud.com/daniel-antonio-garc-a/amor-quindiano-score/s-3TiNeFsvgjC?si=5da6dc46eb0a47c68302fba224827cf3&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Ramirez J (2024) Juan José [Canción]. https://soundcloud.com/daniel-antonio-garc-a/juan-jose-score/s-xZLJS0QDc62?si=592c85b6e9f3418499950d883dfbe374&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Ramirez J (20224) Lucelly [Canción] https://soundcloud.com/daniel-antonio-garc-a/lucelly/s-y9Jm0EoYqVC?si=130d7e67831d44fe96b514418f0ea0c0&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Ramirez J (2024) Cafetos y Platanales [Canción] https://soundcloud.com/daniel-antonio-garc-a/cafetos-y-platanales-1/s-p0WhJeavVbl?si=d511b3a48a364e0eb81c6e7c81af7af9&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Royo, A. 2000El análisis como herramienta de interpretación de la música atonal para guitarra. Marcilla – Navarra. Revista electrónica Léeme. Navarra España.

Torres, V. (2010). Piel de guitarra (monografía de grado, Universidad Pedagógica Nacional). Bogotá Colombia

Anexo

Audio y Partitura Obra final

Fantasia a Luis Ángel Ramírez Alzate

https://soundcloud.com/danielantoniogarciam/fantasia-a-luis-a-ramirez-a-1?si=32148bc275fc46edbdf527bcf4a04d9&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing

Score

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

Al Departamento del Quindío y el Oriente Antioqueño

Introducción

Arreglo: Daniel Antonio García

(♩ = 120)

The musical score is arranged for a 3/4 time signature. It features the following instruments and parts:

- Saxofón Soprano:** Melodic line with dynamics *mf* and *mp*.
- Saxofón alto:** Harmonic accompaniment with dynamics *mf* and *mp*.
- Bandola:** Harmonic accompaniment with dynamics *mp*.
- Bandola Alto:** Bass line with dynamics *mp*.
- Tiple:** Rhythmic accompaniment with dynamics *mf* and *mp*, including an *arco* section.
- Contrabajo:** Bass line with dynamics *mf* and *mp*.
- Maracas:** Rhythmic accompaniment with dynamics *mp*.
- bombo:** Rhythmic accompaniment.
- Redoblante:** Rhythmic accompaniment.

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

2

rit. $(\text{♩} = 120)$

S. Sx.
A. Sx.
Bd
Bd Alto
Tp
Contr.
Mrcs.
Bombo
Red

mf
mf
pizz.
mf
mf

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

23

S. Sx.

A. Sx.

mp

Bd

Bd Alto

23

Tp

23

Contr.

mp

23

Mrcs.

mp

Bombo

23

Red

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

4

Amor Quindiano
(Pasillo)

A

Musical score for 'Amor Quindiano (Pasillo)' by Luis Angel Ramirez Alzate. The score is for a band and includes the following parts: S. Sax (Soprano Saxophone), A. Sax (Alto Saxophone), Bd (Bass Drum), Bd Alto (Bass Drum Alto), Tp (Trumpet), Contr. (Contrabass), Mrcs. (Maracas), Bombo (Bombo), and Red (Red). The score begins at measure 34. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'Pasillo'. A section labeled 'A' is indicated by a box around the first measure of the second system. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'arco' and 'pizz.'.

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

45

S. Sax.

A. Sax.

Bd.

Bd Alto

Tp

Contr.

Mrcs.

Bombo

Red

mp

mp

B

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

6

56 Am Bb

S. Sax. *mf*

A. Sax. *mf*

Bd. *mf*

Bd Alto *mf*

Tp. *mf*

Contr. arco pizz. arco *mf*

Mrcs.

Bombo

Red.

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

(♩ = 120)

PUENTE 1

The musical score is arranged in a grand staff format with the following parts from top to bottom:

- S. Sax.**: Soprano Saxophone, treble clef, key signature of one sharp (F#).
- A. Sax.**: Alto Saxophone, treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Bd.**: Drum set, treble clef, key signature of one flat (Bb).
- Bd Alto.**: Alto Drum, bass clef, key signature of one flat (Bb).
- Tpt.**: Trumpet, treble clef, key signature of one flat (Bb).
- Contr.**: Contrabass, bass clef, key signature of one flat (Bb).
- Mrcs.**: Maracas, percussion clef.
- Bombo.**: Bongos, percussion clef.
- Red.**: Red (Cajon), percussion clef.

The score begins at measure 67. The S. Sax and A. Sax parts feature melodic lines with eighth and quarter notes. The Bd and Bd Alto parts provide a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Tpt part plays a series of chords and a rhythmic pattern. The Contr. part has a melodic line with eighth notes. The Mrcs., Bombo, and Red parts provide a steady rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

8

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

Allegro
Juan José
(Bambuco)

Musical score for Fantasy by Luis Angel Ramirez Alzate, featuring various instruments including S. Sax, A. Sax, Bd, Bd Alto, Tp, Contr., Mrcs., Bombo, and Red. The score is in 2/4 time and includes dynamic markings such as *mp*, *pizz.*, *mf*, and *p*. A section marked 'A' is indicated by a box around the first measure of the repeat sign in the S. Sax part.

78

S. Sax.

A. Sax.

Bd

Bd Alto

Tp

Contr.

Mrcs.

Bombo

Red

mp *pizz.*

mp

mf

p

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

This musical score page, numbered 9, is for the piece "Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate". It features nine staves of music. The instruments and their parts are as follows:

- S. Sax. (Soprano Saxophone):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The part begins with a rest, followed by a melodic line with eighth and sixteenth notes.
- A. Sax. (Alto Saxophone):** Treble clef, key signature of one sharp (F#). The part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.
- Bd. (Bass Drum):** Treble clef, key signature of one flat (Bb). The part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and rests.
- Bd Alto (Alto Drum):** Bass clef, key signature of one flat (Bb). The part consists of a rhythmic pattern of eighth notes and rests.
- Tp. (Trumpet):** Treble clef, key signature of one flat (Bb). The part is a dense texture of repeated chords, primarily triads and dyads.
- Contr. (Contra Bass):** Bass clef, key signature of one flat (Bb). The part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests.
- Mrcs. (Maracas):** Indicated by a vertical bar line and a short horizontal line, suggesting a steady rhythmic accompaniment.
- Bombo (Bongos):** Indicated by a vertical bar line and a short horizontal line, suggesting a steady rhythmic accompaniment.
- Red. (Congas):** Indicated by a vertical bar line and a short horizontal line, suggesting a steady rhythmic accompaniment.

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

10

100

1. 2. B

S. Sax. *mf*

A. Sax.

Bd. 100

Bd. Alto *mf*

Tp. 100 *pizz* *mf*

Contr. 100 *mf*

Mrcs. 100

Bombo 100

Red. 100

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

Musical score for Fantasy by Luis Angel Ramirez Alzate, page 11. The score includes parts for S. Sax., A. Sax., Bd., Bd. Alto, Tp., Contr., Mrcs., Bombo, and Red. It features dynamic markings like *mp*, *mf*, and a first ending section marked with a 'C' in a box.

111

S. Sax. *mf* *mp*

A. Sax. *mf* *mp*

Bd. *mp* *mf* *mp*

Bd. Alto *mp* *mf* *mp*

Tp. *mp* *mf*

Contr. *mf* *mp* pizz.

Mrcs.

Bombo

Red. *mp*

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

12

122

S. Sax. *mf*

A. Sax.

Bd. *mf*

Bd. Alto *mf*

Tp. *mf* *mf* *mf* *mf*

Contr.

Mrcs. *mf*

Bombo

Red. *mf*

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

Lucelly
(Gavota)

14

145

S. Sx.

A. Sx.

Bd

Bd Alto

Tp

Contr.

Mrcs.

Bombo

Red

Allegro A

p

mf

mf

pizz

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

155

S. Sax. B

A. Sax. *mf*

Bd. *mf*

Bd Alto *mf*_{pizz.}

Tp. *mf*_{pizz.}

Contr. *mf*

Mrcs. *mf*

Bombo

Red. *mf*

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

PUENTE 3

177

S. Sax.

A. Sax.

Bd

Bd Alto

Tp

Contr.

Mrcs.

Bombo

Red

Detailed description: This is a page of a musical score for a jazz ensemble, specifically for a section titled 'PUENTE 3'. The score is written for ten instruments: Soprano Saxophone (S. Sax.), Alto Saxophone (A. Sax.), Baritone Saxophone (Bd), Baritone Alto Saxophone (Bd Alto), Trumpet (Tp), Contrabass (Contr.), Maracas (Mrcs.), Bongos (Bombo), and Drums (Red). The music is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score begins at measure 177. The Soprano Saxophone part features a melodic line with quarter and eighth notes. The Alto Saxophone part provides a harmonic accompaniment with quarter notes. The Baritone Saxophone and Baritone Alto Saxophone parts play a similar melodic line. The Trumpet part consists of a series of chords, primarily triads and dyads, played in a rhythmic pattern. The Contrabass part plays a bass line with quarter and eighth notes. The Maracas part provides a steady rhythmic accompaniment with a repeating pattern of eighth notes. The Bongos and Drums parts are currently silent, indicated by a whole rest in each staff.

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

18

Cafetos y Platanales
(Pasillo)

Allegro A

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

- S. Sax. (Soprano Saxophone):** Treble clef, starts at measure 188 with a *mf* dynamic.
- A. Sax. (Alto Saxophone):** Treble clef, starts at measure 188 with a *mf* dynamic.
- Bd. (Bass Drum):** Treble clef, starts at measure 188 with a *mf* dynamic.
- Bd. Alto (Bass Drum Alto):** Bass clef, starts at measure 188 with a *mf* dynamic.
- Tp. (Trumpet):** Treble clef, starts at measure 188 with a *mf* dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Contr. (Contra Bass):** Bass clef, starts at measure 188 with a *mf* dynamic, including a *pizz.* (pizzicato) marking.
- Mrcs. (Maracas):** Percussion, starts at measure 188.
- Bombo (Bongos):** Percussion, starts at measure 188 with a *mp* dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Red. (Cymbals):** Percussion, starts at measure 188.

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

20

Musical score for Fantasy by Luis Angel Ramirez Alzate, page 20. The score includes parts for S. Sax., A. Sax., Bd., Bd. Alto, Tp., Contr., Mrcs., Bombo, and Red. The music is in 4/4 time and features a melodic line for the saxophones and brass, with a rhythmic accompaniment for the percussion. The dynamic marking is *mf*.

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

221 TEMA FINAL

S. Sax.

A. Sax.

Bd.

Bd Alto

Tp. pizz.

Contr. pizz.

Mrcs.

Bombo

Red

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

22

232

S. Sax.

A. Sax.

mp

Bd.

Bd Alto

232

Tp.

232

Contr.

232

Mrcs.

Bombo

232

Red

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

243

S. Sax.

A. Sax.

Bd.

Bd Alto

Tp

Contr.

Mrcs.

Bombo

Red

mf

mf

mf

mf

mf

mf

Fantasia a Luis Angel Ramirez Alzate

24

Musical score for page 24, measures 253-262. The score is for a band and includes the following parts:

- S. Sax.** (Soprano Saxophone): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 253-262. Dynamics: *mp*.
- A. Sax.** (Alto Saxophone): Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measures 253-262. Dynamics: *mp*.
- Bd.** (Bass Drum): Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measures 253-262. Rested.
- Bd Alto.** (Alto Bass Drum): Bass clef, key signature of one flat (Bb). Measures 253-262. Rested.
- Tp.** (Trumpet): Treble clef, key signature of one flat (Bb). Measures 253-262. Rested.
- Contr.** (Contrabass): Bass clef, key signature of one flat (Bb). Measures 253-262. Dynamics: *mp*.
- Mrcs.** (Maracas): Percussion clef. Measures 253-262.
- Bombo.** (Bombo): Percussion clef. Measures 253-262. Rested.
- Red.** (Red): Percussion clef. Measures 253-262. Rested.

