



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO

FACULTAD DE HUMANIDADES

INSTITUTO DE FILOSOFÍA

CARRERA DE MÚSICA

FANTASÍA CONCERTANTE PARA GUITARRA ELÉCTRICA Y ORQUESTA

Proyecto de título para optar al grado de
Licenciado en arte, tecnología y gestión musical y
al título profesional de Músico con mención en
ejecución instrumental o canto

JUAN FERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Profesor Guía: Antonio Rioseco

Valparaíso, Chile

2014

Dedicatoria

Para comenzar quisiera agradecer el apoyo y los conocimientos de mi profesor guía Antonio Rioseco, a mis padres Juan Carlos y María, a mi hermana Johana por su incesable apoyo durante los años de la carrera, a mi tía Elisa, abuelita Juana, abuelita Graciela, por su constante preocupación durante el periodo académico, a Alejandra por su incesante apoyo durante el proyecto, a Marco por aportar sus conocimientos sobre el arte, a mis amigos, profesores y compañeros, quienes durante el periodo de estudios fueron forjando solidez en el camino, a mis fallecidos felinos y canino, Mimí, Nerón, y Joe, por acompañar en las noches de desvelos, con desinteresada voluntad e interminable energía.

Tabla de contenido

Introducción	4
Capítulo 1: Antecedentes de la Investigación	5
1.1 Antecedentes	5
1.2 Pregunta de Investigación.....	6
1.3 Objetivo General.....	6
1.4 Objetivos Específicos.....	6
1.5 Justificación	7
1.6 Delimitación	7
Capítulo 2: Marco Teórico	8
2.1 Periodos histórico- musicales referenciales	8
2.2 Técnicas de Guitarra Eléctrica	11
2.3 Formas Musicales Concertantes.....	13
2.4 Conceptos Teóricos	15
Capítulo 3: La Guitarra Electrica y la Orquesta	20
3.1 Guitarra Eléctrica	20
3.2 La Orquesta.....	21
4.1 Disposición Orquestal para la Pieza.....	24
4.2 Análisis Musical Estructural	25
4.3 Partituras.....	32
Conclusiones	108
Bibliografía	109
Webgrafía	109

Introducción

El proyecto consiste en la composición de una Fantasía Concertante para guitarra eléctrica y orquesta.

Se hará uso de recursos compositivos, que tendrán como función construir un discurso musical dentro de la forma a tratar (Fantasía concertante).

Para la composición de la pieza, se contemplarán diferentes técnicas propias de la guitarra eléctrica tales como: Alternate picking, sweep picking, tapping, sweep tapping, legato y string skipping.

La orquestación incluirá los matices sonoros de las familias instrumentales de cuerdas, vientos y bronce que se fusionaran con el timbre característico de la guitarra eléctrica y darán espacio a un dialogo musical.

Como referencia contextual podemos considerar piezas musicales para instrumentos solistas de la época romántica, tomando como referentes a Niccolò Paganini y a Frederic Chopin.

Se complementará un análisis estructural de la obra.

La razón de la composición de esta pieza (Fantasía Concertante) en el contexto de la guitarra eléctrica, tiene como fin, la búsqueda de la resignificación de este instrumento, mostrar las posibilidades del mismo en un género en el cual no se le utiliza, pero dentro de un campo académico, con procedimientos compositivos fieles a la forma, sumado al uso de los recursos interpretativos de la guitarra eléctrica. Cuando intenta situarse la guitarra eléctrica en este tipo de música, por lo general suele incurrirse a versionar piezas ya compuestas. A nivel global, son pocas las composiciones que intentan mezclar al instrumento con el género y estilo ya mencionados.

Capítulo 1: Antecedentes de la Investigación

1.1 Antecedentes

Existen corrientes musicales contemporáneas, cercanas estilísticamente, que pueden ser utilizadas como referencia a la hora de hablar de los cimientos de la pieza.

Un poco después de la segunda mitad del siglo XX, dentro del género del rock y en algunos casos, el jazz, hubo guitarristas como Ritchie Blackmore, Uli Jon Roth, Al di Meola que recurrían a ejecutar pasajes de música barroca en sus instrumentos, en un contexto “moderno”, es decir, con el formato banda. Estos pasos están archivados en grabaciones tales como: “Burn” (Deep Purple), “Earthquake” (Uli Jon Roth), “Land of the Sun” (Al Di Meola) y pueden considerarse el fundamento de la corriente posterior llamada “Guitarra Neoclásica”.

Existe también un registro de la banda Deep Purple llamado “Concierto para grupo y orquesta”, donde, como dice su premisa, se fusiona “lo mejor de ambos mundos”. Orquesta y banda unidas, interpretan una serie de movimientos compuestos por el puño y letra de Jon Lord. Sin duda una muestra de unión de texturas sonoras.

La corriente de la Guitarra Neoclásica tuvo su apogeo a fines de la década de “los 80”, gracias a la productora musical de Mike Varney, “Shrapnel Records” (U.S.A) donde se dio cabida a diversos guitarristas, que tenían como influencia a icónicos músicos de “los 70” (los más emblemáticos ya mencionados), por esto mismo el género se amplió, el uso de recursos aumentó, lo que enriqueció el estilo y sus posibilidades, ya que, dentro del formato banda se comenzó a explorar la posibilidad de trabajar líneas contrapuntísticas, lo que en algunos casos favoreció el uso de sintetizadores en las creaciones, en otros se trabajó lo que respecta a diálogos musicales entre guitarras, emulando a un piano, en ocasiones.

Dentro de la década de los noventa, se usaron los recursos anteriores para, en algunos casos, versionar temas que estaban escritos para banda, re-armonizarlos, mantener la línea melódica de la guitarra y acompañarlos con orquesta. Posterior a esta pequeña corriente, hubo contadas ocasiones en las que se presentaron propuestas de piezas compuestas esencialmente para guitarra eléctrica y orquesta, entre ellas figuran piezas de Yngwie Malmsteen y Jason Becker.

1.2 Pregunta de Investigación

¿Cuál es el sentido de la obra?

La obra, su origen, contexto y sentido, nace a partir de una necesidad personal que obedece a una interrogante en la cual se desvincula la guitarra eléctrica de su contexto estético e histórico y se le asigna otro rol. La idea de contextualizar la guitarra dentro de un formato concertante orquestal, responde al menester de re significar al instrumento. Pero la pregunta de rigor ante eventual premisa es:

¿Para qué se necesita una re significación del instrumento?

Para responder esta pregunta, es necesario tener en consideración lo que conlleva dicha palabra. Al utilizar el concepto re significación se hace referencia a modificar la utilidad de lo “re significado”, en este caso cambiar la dirección del objetivo primario que ha generado al instrumento en sí, en esta ocasión en particular, el valor agregado (género, técnicas implicadas e instrumentación). Se tiene como meta otorgar un espacio diferente a la guitarra, una diversificación de su cometido y contexto original, con el fin de expandir sus posibilidades.

1.3 Objetivo General

Componer una Fantasía Concertante para Guitarra Eléctrica y Orquesta.

1.4 Objetivos Específicos

Enfocar la técnica de la guitarra hacia una mimesis de los instrumentos clásicos, tales como el violín y/o el piano.

Compatibilizar instrumentos de diferentes épocas musicales, es decir, aquellos que poseen una data de siglos a diferencia de la guitarra eléctrica que data del siglo anterior.

Explorar las posibilidades del instrumento en un formato solista (fantasía concertante), considerando un enfoque que desarrolle las implicancias técnicas del mismo.

Orquestar en función a un discurso musical específico (Fantasía Concertante).

Utilizar recursos compositivos para otorgarle un sentido discursivo a la pieza.

1.5 Justificación

Posterior a la investigación de catálogos, que en su haber, situaran la guitarra eléctrica en un plano contrastante con la orquesta, se llegó a la conclusión de que existían versiones, adaptaciones y arreglos de temas ya existentes, y que, de las obras netamente compuestas para guitarra eléctrica y orquesta, había un número mínimo destinadas al género concierto o suite. Ante la eventualidad de tales registros nace la idea de crear la “Fantasía Concertante para Guitarra Eléctrica y Orquesta” considerando que no hay suficiente evidencia previa del contexto.

Bajo conceptos simbólicos, esta pieza busca unir tres mundos: El mundo moderno de la guitarra eléctrica, el mundo de la forma libre que conlleva la fantasía musical, y el mundo formal apegado al rigor de las reglas que trae consigo lo concertante. Cada uno de estos mundos enfrenta una mimesis y a la vez una simbiosis a modo de ciclo, lo que promueve que la fusión se de en forma natural.

1.6 Delimitación

Fantasía Concertante para Guitarra Eléctrica y Orquesta es una pieza que consta de un movimiento musical, que se divide en 17 secciones, que a su vez tienen subdivisiones, en las cuales, se presenta tema principal y variación, se trabaja el concepto concertante de “ripieno (tutti) & solo”, y se da espacio para exponer la forma libre de la fantasía.

Capítulo 2: Marco Teórico

2.1 Periodos histórico- musicales referenciales

Barroco

La música acompañó en todo momento los profundos cambios experimentados en la sociedad, la cultura y el arte. Dentro de ese mundo, el Barroco se convirtió en la época del virtuosismo musical, con grandes intérpretes y un enorme desarrollo de la orquesta y de las técnicas de construcción de instrumentos.

En forma paralela al racionalismo científico que dominaba el pensamiento de la época, la música barroca redujo todos los modos musicales eclesiásticos a solo dos: el modo mayor y el modo menor. Con estos modos se escribieron la mayoría de las obras musicales que han llegado hasta nosotros.

Por otro lado el método científico tuvo su analogía musical gracias al nacimiento de la ciencia de la armonía (estudio de los acordes) teorizada por Gioseffo Zarlino, que buscó en la naturaleza la fuente de toda legitimidad.

Los efectos que alteraban los sentimientos en los conjuros de los grandes escultores barrocos, también se materializaron en la música, con el uso del acorde consonante y disonante. La alternancia de estas relaciones sonoras provocó movimientos espirituales que causaron efectos en uno u otro sentido.

La pintura realista y de fuertes contrastes puede compararse con lo realizado por los compositores en sus obras instrumentales, quienes buscaban el colorido tímbrico, mediante la aparición y perfeccionamiento de nuevos instrumentos. El matiz sonoro se manifestó con el uso del estilo concertante, en el que a un solista o grupo de solistas se opone o contrasta el resto de la orquesta.

La aparición de teatros donde se representaban obras dramáticas con música, las óperas, hizo que se produjera un mayor acercamiento entre los diferentes estamentos sociales de la época.

Rasgos musicales del Barroco

- *Predominio del estilo vertical u homofónico
- *Nacimiento del bajo cifrado o bajo continuo: el compositor da toda la importancia a las voces extremas. La voz superior es la melodía. El acompañamiento se indica mediante una serie de cifras (bajo cifrado que señalan al organista que acordes puede ejecutar)
- *Supremacía de un estilo armónico: sentido vertical de la música
- *Delimitación e independencia entre música vocal e instrumental
- *Nacimiento y esplendor de la música dramática: opera, cantata, etc.
- *Aparición de la orquesta y perfeccionamiento de los grupos de cámara
- *Aparición de un ritmo reiterativo y muy marcado.
- *Uso de acordes disonantes con mayor frecuencia.
- *Supremacía de la música profana sobre la música religiosa
- *El compositor practica todos los estilos de su época.

Romanticismo

La sociedad burguesa, que posterior a la Revolución Francesa se convirtió en la clase privilegiada, influida por la filosofía idealista que dominaba la época, cambió el papel social de la música. La iniciativa privada, como algo propio de aquella sociedad, convirtió al músico en un profesional de su arte, con libertad absoluta para poner precio a su trabajo, dentro de la ley de la oferta y demanda.

El primer campo de acción para el músico romántico fue el concierto público, donde las personas que pagaban pasaron a formar el nuevo auditorio y las orquestas se convirtieron en sociedades anónimas, El otro campo de acción fue la música de salón, donde el piano llegó a ser el instrumento rey.

La emoción musical, reprimida por las normas y cánones del Clasicismo, se desbordó. Para el hombre romántico la música fue el medio más importante con que expresar sus sentimientos. El teatro lírico alcanzó un gran desarrollo y la ópera italiana se difundió mundialmente.

Rasgos musicales del Romanticismo:

- *Composiciones íntimas y humanas.
- *Menor preocupación por la forma externa y mayor por la inspiración y fuerza expresiva.
- *Frases melódicas menos regulares y simétricas que en el Clasicismo. Desaparición de la frase cuadrada.
- *Ritmos complejos y libres, llegando a la polirritmia
- *Enriquecimiento armónico, basado en el uso de nuevos acordes y en nuevos recursos para la modulación, con el fin de crear un mayor efecto expresivo
- *Búsqueda de contrastes musicales capaces de sugerir sentimientos a través de matices dinámicos
- *Atención especial al folclore y las melodías populares, como fuente de inspiración que llevara los nacionalismos musicales
- *Predominio de la música instrumental sobre la vocal
- *Consolidación y ampliación del número de instrumentos de la orquesta sinfónica
- *Nuevos efectos de orquestación en la música sinfónica gracias a las innovaciones y mejoras técnicas de los instrumentos de la orquesta. Mayor empleo de instrumentos de madera, metal y percusión
- *Preferencia por formas de corta duración tales como el preludio, estudio, lied, impromptu, morceaux du concert, canción sin palabras, klavierstück.
- *Creación del poema sinfónico, forma musical que ofrece mayor libertad que la sinfonía clásica.
- *Auge de la figura virtuosa, bien como instrumentista o como intérprete vocal.
- *Preferencia por el piano y el violín, y recuperación de otros instrumentos como el arpa y la guitarra.

2.2 Técnicas de Guitarra Eléctrica

Alternate Picking (Uñeteo Alternado)

Es la técnica por excelencia del instrumento. Consiste en “atacar” las cuerdas con la uñeta, respetando la direccionalidad y alternancia en movimientos de la misma, es decir, seguir un patrón continuo, si el uñeteo parte con un movimiento hacia abajo, el siguiente será en dirección opuesta (arriba) y en el caso de partir con el movimiento hacia arriba se dará la misma situación mecánica equiparando movimientos contrarios.

Una de las características del uñeteo alternado, es que, por la constancia del ataque, otorga un sonido preciso, y con mayor definición, respecto a las dinámicas, estas pueden ser controladas por la fuerza aplicada en la mano que sostiene la uñeta.

Se debe considerar también que la ejecución de esta técnica trae consigo ciertas implicancias que dan origen a una serie de situaciones que deben considerarse a la hora de ser estudiada: Ejecutar patrones de uñeteo sobre una cuerda en forma horizontal requiere un trabajo diferente que hacerlo verticalmente sobre cuerdas continuas o adyacentes. Dicha diferencia se debe a que el cambio de cuerda conlleva que el movimiento de ataque genere un ángulo dependiendo del ataque inicial, a estas diferencias se les llama “inside” y “outside”. No es lo mismo atacar la cuarta cuerda con un golpe hacia arriba y la tercera con un golpe hacia abajo, ahí se da el caso del “inside” porque el movimiento de la uñeta queda entre las dos cuerdas (encerrado) no como el caso de la variante que se daría si se parte de la cuarta cuerda con el ataque hacia abajo y con la respuesta hacia arriba en la tercera cuerda, acá se genera el “outside” ya que ambas cuerdas son atacadas desde el exterior de ambas.

Sweep Picking (Barrido)

Esta técnica consiste en la economía de movimientos de la mano de la púa, mientras la mano que digita realiza un mayor número de acciones. Dada esa descripción, lo que se puede inferir es que es una técnica que requiere de coordinación de ambas manos. Tiene una connotación armónica, ya que la mayoría de las veces se utiliza para realizar triadas o tétradas (sucesión). Sus variantes se relacionan directamente con el número de cuerdas en las que se

aplique la técnica, puede partir con el uso de dos cuerdas, hasta llegar a 6 (u 8 en las guitarras más modernas).

Sirve para ejecutar arpeggios, funciona como mimesis del arpa. Requiere limpieza para que no pierda la continuidad de la progresión a tocar, idealmente se usa mezclado con otras técnicas para darle un carácter variado a las frases, también se usa para armonizar ciertos pasajes o ideas melódicas.

La mano derecha ejecuta un solo movimiento en una sola dirección dependiendo de la digitación de la mano del mástil, la cual va dibujando las figuras de los acordes y sus especies pero por separado, en la forma arpeggio.

Legato (Ligado)

Este recurso consiste en digitar un patrón melódico sobre el mástil, haciendo uso de la presión de la mano izquierda (o derecha según el caso) y dando un solo ataque como potencia con la mano del plectro, dando un efecto de fluidez y naturalidad en la línea melódica. Tal como dice su nombre "Legato" a través de este mecanismo ligamos las notas, lo cual enriquece enormemente el fraseo, y la conducción melódica de un discurso.

Al igual que el alternado, tiene variantes que determinan su finalidad, estos variantes son el "Hammer on" y el "Pull off". En la práctica son antónimos, ya que el concepto de hammer on (dedo martilla la cuerda), corresponde a pulsar las notas en sucesión ascendente, mientras el concepto de pull off indica que se deben "jalar" las notas, por lo tanto correspondería a un movimiento descendente.

String Skipping (Salto de Cuerda)

Esta técnica comprende en si una fusión de las ya mencionadas anteriormente, ya que por un lado, sirve para enlazar intervalos a partir de terceras, pero en vez de hacer la sucesión con sweep picking, el patrón es reemplazado, se toca el intervalo saltando una cuerda, puede ser ligando, o atacando con la uñeta, el movimiento de salto permite variables en las dinámicas y patrones melódicos.

Tapping (Percusión dedos mano derecha)

Esta técnica consiste en digitar sobre el mástil, con los dedos de la mano que pulsa las cuerdas, produciendo en la mayoría de los casos un efecto sonoro de mucha similitud con la técnica legato, y que a su vez tiene variantes que son determinadas según la combinación de recursos que se utilicen ya que esta técnica puede mezclarse con el sweep picking, y con la mano que pulsa, completar las tensiones de los arpeggios. También se puede mezclar con el salto de cuerda, y principalmente con los ligados, con el fin de tener frases, o series melódicas en un rango más amplio a través de la tesitura y del mástil o bien cambiar la sonoridad ante el ataque de las notas.

2.3 Formas Musicales Concertantes

Los Géneros Fantasía y Concierto.

En esta sección se hará referencia a dos formas que pertenecen al mundo de la música instrumental, la fantasía y el concierto.

Cabe destacar los orígenes de la música instrumental como fuente en sí misma y no como acompañamiento. Para esto es necesario situarse en el siglo XVI, en pleno Renacimiento hasta ese entonces los instrumentos se utilizaban tan solo para duplicar partes cantadas o para la interpretación de transcripciones de polifonía vocal. En esta época comenzaron a formarse pequeños conjuntos de instrumentos que comenzaron a ser utilizados en música escrita para tales. Mediante la creación de diferentes tipos de piezas se llega a la etapa de la fantasía y el concierto.

Entre los factores determinantes para el desarrollo audaz de tal movimiento cabe remontarse al periodo barroco donde podemos encontrar: la total independencia de los instrumentos con respecto a las voces, la aparición del virtuoso, y la búsqueda de nuevos timbres.

La Fantasía

La fantasía es una pieza instrumental en la que la improvisación y la imaginación del compositor se antepone a estilos y formas convencionales.

En los S.XVI y XVII, se llamaba Fantasía a piezas instrumentales donde un tema se desarrollaba en estilo imitativo y contrapuntístico (tañer fantasía). La fantasía combinaba entonces elementos de las formas instrumentales

Tocata y Ricercare; el ejemplo más conocido de J.S.Bach es la Fantasía Cromática y Fuga, donde la fantasía, de estilo libre contrastaba con la fuga, formalmente más compleja y estructurada. La idea de la fantasía fue cultivada también por autores del periodo clásico, como Wolfgang Amadeus Mozart.

Para los románticos, la fantasía proporcionaba los medios para una expansión formal sin las restricciones de la forma sonata. Beethoven, en sus 2 sonatas para piano op.27 "quasi una fantasía" prepara el camino a las fantasías para piano de Schubert (Wanderer-Phantasie op.15), Chopin(Fantasía en fa menor op.49) y Schumann(Fantasía en Do Mayor op.17).

La Fantasía tiene un camino claramente improvisatorio en su forma. Esto no quiere decir que no posea una estructura, inclusive en momentos, coincide con los planteamientos necesarios para la Sonata: utilización de temas, tanto principales como secundarios, re-exposición de dichos temas, delimitación de periodos distintos y contrastantes entre sí, equilibrio en la duración de las distintas secciones.

El Concierto

Es una composición musical escrita para ser interpretada por un solo instrumento(o grupo de instrumentos) con acompañamiento de una orquesta, donde las dos partes por decirlo de alguna manera, compiten (En latín concertare, combatir, disputar).

Nace en el periodo barroco con los "Concerti Grossi" y los conciertos para instrumento solista (violín, flauta, oboe y clavicémbalo principalmente). En aquella época, el concierto se creaba para una pequeña orquesta donde dialogaban las partes orquestales con las solistas. Los conciertos barrocos no tenían un número determinado de movimientos, sin embargo Vivaldi (quién compuso más de 200, conciertos en su mayoría para violín) optó por hacer uso de tres, rápido-lento-rápido, esquema que desarrollaron numerosos compositores, tanto de la escuela italiana como de la alemana (Bach y Händel). En el periodo clásico, a finales del siglo XVIII, el concierto es una forma que crea Mozart al combinar las formas del concerto grosso, (como el ritornello, que consiste esencialmente en la repetición de una sección de la pieza en episodios de la misma, pero con ciertas variaciones) y de la sonata clásica. El concierto se concibe para un instrumento solista que dialoga con una orquesta compuesta por cuerdas, madera, metal viento y percusión capaz de producir bellas texturas.

El primer movimiento del concierto tenía forma sonata (es decir exposición, desarrollo, y recapitulación), el segundo movimiento acostumbraba a ser una canción con tema, variaciones orquestales y solistas; el tercero se adaptaba a la forma de rondo (tema, episodios en tonalidades variantes, repeticiones en la tónica) o en su defecto a tema y variaciones.

Después de Mozart los conciertos se vuelven cada vez más complejos y virtuosos.

Como parte integrante del primer movimiento aunque también puede pertenecer a los otros dos, se inserta la cadenza o “gran cadencia” que tiene la función simplemente de exhibir el virtuosismo técnico del solista mientras la orquesta queda en silencio. Aquella gran cadencia se encuentra por lo general al final de la recapitulación (vuelta al tema) y comienza con un acorde cadencial de cuarta y sexta para concluir con un acorde de dominante, que da la entrada a toda la orquesta para llevar el movimiento a su final. (Károlyi, Otto. 1981. Introducción a la Música. (Salvat Ediciones. Pamplona, España)

Se creaban con regularidad para los siguientes instrumentos: Violín (Beethoven, Paganini, Mendelssohn, Brahms, Tchaikovsky), Piano (Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt, Brahms), y para Violoncelo (Dvorak). (Santillana.1982. La Enciclopedia del Estudiante, Música. Editorial Santillana. Lima, Perú)

2.4 Conceptos Teóricos

Tonalidad

Tonalidad es la agrupación de reglas que rigen la constitución de las escalas. En un plano más concreto la tonalidad o tono es la expresión de los sonidos que forman la escala diatónica.

Fundamentalmente la tonalidad tiene dos modalidades: Mayor y menor. De ahí el concepto de relatividad, que esencialmente se obtiene calculando una sexta mayor ascendente o una tercera menor descendente, según sea el objetivo tonal.

Al trabajar en una pieza musical la tónica (nota principal) de la escala se transforma en el eje de la tonalidad. Para definir los intervalos se emplea la armadura, que es la encargada de construir las distancias entre los grados de las escalas.

Funciones tonales

Como introducción, recordar que la tonalidad se basa en siete sonidos llamados grados y que se corresponden con los siete nombres de las notas (con las alteraciones correspondientes).

Una tonalidad puede tener varios modos; los más importantes son Mayor y Menor.

De estos siete grados hay unos que son modales y otros tonales:

Grados modales: definen el modo del tono y son el III (el más importante) y los II, VI y VII.

Grados tonales: Forman los pilares de la tonalidad y son el I el IV y el V.

Los nombres de los diferentes grados de la escala son estos:

Si analizamos las triadas que obtenemos tras la armonización de la escala mayor, obtenemos que:

Grado I: El acorde que se forma es mayor. Es el acorde base de la tonalidad (y por lo tanto el más estable) y el resto de acordes tenderán en mayor o menor medida a moverse hacia él. Su función tonal es de Tónica.

Grado II: El acorde que se forma es menor. Su función tonal es de Subdominante, por contener el cuarto grado de la escala. Tiende a moverse con la misma fuerza hacia la tónica y hacia dominante.

Grado III: El acorde que se forma es menor. Su función tonal es de Tónica. La tendencia de este acorde es moverse hacia el acorde el VI grado o hacia el II o IV. Al tratarse de un grado con función tonal de Tónica, este es un acorde estable, pero al contener el grado VII es menos estable que el grado I.

Grado IV: El acorde que se forma es mayor. Su función tonal es de Subdominante y su tendencia es moverse con la misma fuerza hacia tónica o hacia dominante. La cadencia IV-I es de las más fuertes y se llama cadencia plagal.

Grado V: El acorde que se forma es mayor. Su función tonal es de Dominante. Su tendencia es moverse hacia tónica. Es el acorde más importante de la tonalidad después del acorde I. La unión V-I es la más fuerte y se la llama cadencia auténtica. Es una cadencia concluyente. Si el acorde V se mueve hacia otro acorde que no es el I, se dice que estamos ante una cadencia rota. Si ese acorde hacia el que se mueve es el IV se le llama cadencia de Blues.

Grado VI: El acorde que se forma es menor. Al tratarse del relativo menor, tiene cierta función de tónica. Su tendencia es a moverse hacia el II o el V. Muy a menudo se utiliza como cadencia rota después del V.

Grado VII: El acorde que se forma es disminuido. Su función tonal es de Dominante, por contener los grados IV y VII. Se trata del acorde más débil e inestable de la tonalidad. Su tendencia es moverse hacia el I, pero también suele usarse moviéndose hacia el III.

Grado bVII: Aunque no es un acorde diatónico, su uso es muy frecuente en progresiones diatónicas. Se trata de un acorde mayor, con función no diatónica, pero como contiene el grado IV se le asigna cierta función de subdominante. Se utiliza en secuencias bVII-I o en una cadencia IV-V-I, donde se sustituye el V por el bVII, obteniendo: IV-bVII-I.

Funciones armónicas

Tónica

Se corresponde con el grado I (tónica), tanto en las escalas mayores como menores. Es la función tonal más estable y con más equilibrio de la tonalidad.

Los acordes que pertenecen a la función de tónica son:

En tonalidades mayores: I, III^m y VI^m

En tonalidades menores: I^m y bIII

Subdominante

Se corresponde con el grado IV (subdominante), tanto en las escalas mayores como menores.

Los acordes pertenecientes a esta función armónica piden una ligera resolución en un acorde de función armónica dominante y, en menor medida, en un acorde de la función armónica tónica.

Los acordes que pertenecen a la función subdominante son:

En tonalidades mayores: II^m y IV

En tonalidades menores: II^o, IV^m, bVI y bVII*

* La especie de este acorde es de dominante, pero su función tonal es de subdominante menor.

Dominante

Se corresponde con el grado V (dominante), tanto en las escalas mayores como menores.

Es la más tensa e inestable de las tres. Un acorde que pertenece a esta función armónica pide siempre una resolución en un acorde de tónica.

Los acordes que pertenecen a la función dominante son:

En tonalidades mayores: V y VII^o

En tonalidades menores: Vm

Cadencia

La cadencia es un enlace conclusivo de acordes. Cadencia quiere decir caída y podemos hacer una analogía con el fenómeno de la puntuación discursiva dentro de la gramática.

En la cadencia hay una continuidad de tensión y relajo entre la unión de al menos dos acordes.

Cumplen la función de establecer la tonalidad

Entre las cadencias podemos encontrar los siguientes casos:

CONCLUSIVAS

Cadencia Auténtica Perfecta

V – I

Va de la dominante y reposa en la tónica. Ambos grados en estado fundamental

Cadencia auténtica imperfecta

V - I

Va de la dominante y también reposa en la tónica, con la diferencia de que uno o los dos acordes estarán con inversión

Cadencia Plagal

IV – I

El cuarto grado reposa en la tónica. Ambos en estado fundamental. Tiene variantes tales como ir del segundo o sexto grado a la tónica en reposo

SUSPENSIVA

Cadencia Rota

I – VI

Esta cadencia tiene como característica, la aparición de un acorde diferente a la tónica después de escucharse el dominante. Por lo general el acorde extraño a tratar, es un sexto grado.

Modulación

La modulación es el procedimiento mediante el cual se cambia de tonalidad, y a su vez se lleva a cabo la transición a la misma.

Lo que determina a la modulación, es la alteración de una o varias notas de la tonalidad en la que se está ubicado, estas alteraciones extrañas pertenecen a la nueva tonalidad.

Por lo general la nota que define la modulación es la nota sensible o la subdominante del tono al cual se pretende llegar.

Tipos de modulación

Modulación Diatónica

Este tipo de modulación se logra generando un puente con el uso de los acordes que tienen en común la tonalidad inicial y la nueva (estos acordes reciben el nombre de mixtos, pivotes) Al llegar a la nueva tonalidad, estos acordes cambian de función tonal.

Modulación Cromática

A este tipo de modulación se llega alterando cromáticamente una o más notas de los centros tonales, con el fin de establecer un vínculo entre los acordes de ambas tonalidades, al ocurrir esto no existe un acorde en común entre ambas tonalidades. Para que el procedimiento tenga un efecto modulador, la variación cromática debe hacerse en la misma voz.

Modulación enarmónica

Para esta modulación se hace uso del recurso de la enarmonía, al cambiar la alteración de las voces, cambian las propiedades que caracterizan su función y esto facilita el cambio a la nueva tonalidad. Idealmente para este tipo de modulación se utilizan: acordes disminuidos, acordes de sexta aumentada o acordes de sexta napolitana.

Capítulo 3: La Guitarra Electrica y la Orquesta

3.1 Guitarra Eléctrica

Una guitarra eléctrica es una guitarra que utiliza el principio de inducción electromagnética para convertir las vibraciones de sus cuerdas de metal en señales eléctricas. Dado que la señal generada es relativamente débil, esta se amplifica antes de enviarla a un altavoz. Esta señal de salida de la guitarra eléctrica puede ser fácilmente alterada mediante circuitos electrónicos para modificar algunos aspectos del sonido. A menudo, la señal se modifica con efectos como reverberación y la distorsión.

Estructura

La guitarra eléctrica está formada por las siguientes partes:

Clavijero.

Ceja (también "cejuela" o "puente superior").

Clavija.

Trastes.

Tensor del mástil o "Alma".

Marcadores de posición.

Diapasón.

Cuello.

Cuerpo.

Capsulas o Pastillas.

Perillas o controles de volumen y tono.

Puente.

3.2 La Orquesta

La Orquesta es un conjunto de instrumentos, agrupados en familias en razón de sus características tímbricas, entre estas familias podemos distinguir las siguientes: cuerdas, maderas, vientos y bronces.

Instrumentos de cuerda

Son aquellos instrumentos en los cuales el sonido es producto de la vibración de cuerdas tensas. Dentro de este grupo, encontramos tres categorías, las cuales son: cuerda frotada, cuerda pulsada y cuerda percutida. (Karolyi, Introducción a la Música, pág. 43).

Instrumentos de cuerda Frotada: En estos instrumentos, la vibración es resultado del frotamiento de la cuerda con un arco. Distinguimos en esta categoría a instrumentos tales como: el violín, la viola, el violoncelo y el contrabajo. A continuación

El Violín:

Dentro de los instrumentos de cuerda frotada, es el que posee un registro más agudo y posibilidades técnicas que permiten un gran desarrollo lirico- virtuosístico. Sus cuatro cuerdas se afinan en sol, re, la, mi (por quintas. Al escribir música para este instrumento se utiliza la clave de Sol.

La Viola

De mayor tamaño que el violín y con una sonoridad más tenue. Tiene cuatro cuerdas, las cuales están afinadas en do, sol, re, la. Normalmente cuando se escribe para este instrumento se utiliza la clave de Do en tercera línea.

El Violoncelo

Al igual que el violín y la viola, posee cuatro cuerdas pero tiene un registro mucho más grave. La afinación de sus cuerdas es idéntica a la de la viola (do, sol, re, la) pero una octava más abajo. Cuando se escribe para violoncelo se hace uso de la clave de Fa. Su timbre es cálido.

El Contrabajo

Es el instrumento más grave dentro de la categoría de instrumentos de cuerda frotada. A diferencia del violín, la viola y el violoncelo, el contrabajo se afina por cuartas. La música para contrabajo se escribe en clave de Fa. Posee un timbre seco y brusco, lo cual le confiere un rol fundamental dentro de la orquesta debido al fuerte apoyo en las líneas del bajo.

Instrumentos de Viento

Son aquellos instrumentos en donde el sonido se produce por la vibración de una columna de aire en un tubo. Respecto a la altura de los sonidos que se pueden obtener en tales instrumentos, depende de la longitud de la columna de aire dentro del tubo "a menor longitud, mayor agudeza de sonido".

Instrumentos de Bronce

Trompeta

La trompeta puede ser considerada como la voz "soprano" de los instrumentos de bronce. Su embocadura tiene forma de copa. En sus orígenes su capacidad para producir armónicos a partir de una nota fundamental era limitada (una pequeña serie a partir de la misma), peor debido a la posterior adaptación del mecanismo de válvula, la trompeta se convirtió en un instrumento cromático. La trompeta posee tres válvulas y puede estar afinada en do (standard y también cumplir el rol de instrumento transpositor ya sea en si bemol o en la respectivamente (La es la transposición utilizada por clarinetes)

Corno

El corno es un instrumento transpositor, se escucha una quinta abajo de lo normal mente escrito (cuando se lee un mi se escucha un la) .Tiene doble lengüeta, con el detalle de que su extremo tiene forma de pera. Su sonido tiene mucha profundidad, por lo mismo es utilizado para pasajes trágicos y de melancolía. El corno vendría a representar la voz "contralto" dentro de los bronces.

La Tuba

Dentro de los instrumentos de bronce, la tuba es la que corresponde a la voz más grave. En ella se fusionan el tubo en forma de cono y el mecanismo de válvula de la trompa con la embocadura de la trompeta y el trombón. El

estar provista de cinco válvulas permite que en ella se pueda realizar la escala cromática completa. En raras ocasiones la tuba es empleada como instrumento solista, por lo general se hace uso de ella en combinación con otros instrumentos para reforzar la línea del bajo. Su escritura es en llave de Fa.

Instrumentos de madera.

Oboe

Es un instrumento de lengüeta doble de caña construido de madera en forma de tubo cónico. Su timbre es nasal, de carácter pastoril.

Flauta Traversa

Consta de un cuerpo cilíndrico y cabeza parabólica, en sus orígenes se construía con madera, en la actualidad se fabrican con metal (plata por lo general), se ejecuta en posición horizontal. Su escritura se realiza en llave de Sol, abarcando dos octavas desde el Do.

Uno de los extremos lleva una embocadura sobre la que se posan los labios para soplar el aire dentro del tubo. Los sonidos se obtienen tapando o destapando las llaves del cuerpo de la flauta, gracias a esto, el flautista acorta o alarga la longitud de la columna de aire en el tubo, produciendo diferentes alturas de sonido.

Clarinete

La diferencia del clarinete con los instrumentos de la familia del oboe, radica en que el posee una sola lengüeta. Se construye en madera o ebonita y su tubo es cilíndrico. En cuanto a técnica es uno de los instrumentos de viento con más agilidad para ejercer la voz de "instrumento cantante". Debido a su amplia tesitura, es posible la ejecución de arpeggios, cambios de dinámica, figuraciones rápidas, etc.

Posee una riqueza extraordinaria de sonoridad. Se puede establecer una analogía con el violín, debido a la expresividad y flexibilidad técnica de ambos. Uno de sus timbres característicos es el llamado registro de chalameau (ubicado en la octava más grave de su tesitura), al ejecutarse notas en esa octava se obtiene un sonido con carácter sombrío. Los registros agudos del clarinete tienen propiedades claras y expresivas. Entre los más empleados se encuentra el clarinete en la y en si bemol (transpositor).

Capítulo 4: Fantasía Concertante para Guitarra Eléctrica y Orquesta

4.1 Disposición Orquestal para la Pieza.

Guitarra Electrica

Oboe

Flauta

Clarinete en Sib

Fagot

Trompeta en Do

Trompa en Fa

Trombón Tenor

Tuba

Violín I

Violín II

Viola

Violoncello

Contrabajo

4.2 Análisis Musical Estructural

Obertura

Esta pieza comienza con un trémolo por parte de las cuerdas, específicamente de las violas, cellos y contrabajos, con la nota La, gesto que es respondido por los violines en el segundo acento del compás (6/8) con un intervalo de sexta ellos (Do- La) con el propósito de generar un clima tenso, teniendo en consideración el acorde de la menor que es mantenido en base a ligados por parte de las maderas en su totalidad.

En la marcha se adhieren a esta entrada los bronces, haciendo un juego de voces con las maderas, las cuales ya dan a entender brevemente lo que se acerca.

Las violas y los trombones, marcan un ritmo de vals sobre los acordes de La menor y Fa, sobre esto, los primeros violines ejecutan una línea melódica ascendente mientras los demás instrumentos acentúan levemente el cambio de acordes con un juego de intervalos cortos.

Tema 1

Se expone el primer tema en la tonalidad de la menor, pero haciendo uso de una breve modulación a si mayor en la mitad de la primera frase (se impone el acorde para volver luego a la tonalidad)

El material melódico está a cargo de los primeros violines y la guitarra eléctrica, mientras los segundos violines, las flautas y los oboes generan material contrapuntístico en respuesta al tema.

Trombones se encargan de “binarizar lo ternario” (hemíolas) para crear un ambiente denso en oposición a los movimientos ternarios de los otros instrumentos

La serie armónica utilizada es la siguiente

I - V9 (6/4) - I del IIM - VII - II - VII - IV9 - III - IV - V9 (7) - II - IV7 - I - II - I

Puente

Para crear una tensión, se hace uso de la armonía, en este caso, el acorde de si menor maj7 (Bm maj7) seguido de Sol sostenido disminuido (correspondiente a la tonalidad) sobre esta base, cellos y violas ejecutan una línea melódica armonizada por terceras.

Las cuerdas y parte de las maderas irrumpen con la tónica en staccato seguida de un acorde dominante del dominante (Si7) que mantiene sus quinta y tercera en las voces de los oboes, flautas y trompetas.

La serie armónica utilizada es la siguiente:

VII9 del II - VII - I - V7 del V

Re-exposición Tema 1

Se vuelve al primer tema, en la misma tonalidad pero se suman instrumentos y se cambian motivos y gestos. Segundos violines realizan movimiento imitatorio seguido de trémolos que destacan el movimiento armónico de las otras voces, para eso se hace uso del motivo rítmico principal de la melodía, se extrae y se usa como material de variación, construyendo líneas en base a arpeggios y en modo diatónico

Tema 2

Esta sección está a cargo de las cuerdas frotadas y de la guitarra eléctrica, tiene como núcleo una semifrase (a cargo de los violines) que va desarrollándose en función de la progresión. Esto permite que la familia de las cuerdas pueda variar el material rítmico en función de la semifrase, generando contrastes en las voces para realzar el movimiento armónico a través de arpeggios en semicorcheas que realiza la guitarra con el fin de mimetizar un clavicordio. Esta sección tiene un carácter “cadencial” debido al movimiento generado por las cuerdas

La serie armónica utilizada es la siguiente:

I – I9 – VI - VII – V7 - I6 - IV11 - VII - V7 - I

Re-exposición del Tema 2

Se mantiene la tonalidad (al igual que en el tema 1) y se suman la flauta y el oboe con fragmentos de modos, primero Eólico, luego Dórico, para pasar a Jonio y volver a Eólico. La disposición rítmica en la que se ubicaron

estos modos, tiene un carácter responsorial en conjunción a las voces que ejecutan la línea principal.

Tutti & Solo

Un compás de silencio para todos los instrumentos se utiliza como entrada, para la inserción abrupta de la guitarra. Se hace uso arpegios en la menor y sus inversiones con figuración de fusas en agrupación de septillos (siete) variando a tresillos con conducción cromática en base a bordaduras que resuelven en La menor con tensión de novena en conjunto con la orquesta, cuerdas ejecutadas con tremolo para generar sensación de suspenso. Vuelve a aparecer la guitarra sola, con la misma disposición rítmica para los arpegios con sus respectivas inversiones en esta ocasión con si disminuido, también con resolución cromática en el mismo acorde.

Orquesta y Guitarra se unen. Cuerdas y vientos con figuras de saltillo a modo staccato mientras guitarra ejecuta patrones de arpegios con séptima en dos octavas variando con dominante y tonalidades cercanas con el uso de las correspondientes cadencias.

La serie armónica utilizada es la siguiente:

I - I⁹ - II - VII⁹ - V⁷ del IV - IV - VII - I - VI - VII del VII - V - I

Tema 3

El eje de esta sección tiene un carácter enfocado principalmente en lo rítmico, se utiliza serie de figuras ejecutada por los violines en forma tautológica, comienza con un patrón de tres negras más un tresillo de corcheas, todos con la nota La, se suman los contrabajos marcando cada tiempo con la misma nota, luego las violas repiten el patrón de los segundos violines una tercera superior (Do). Sobre estas tres capas los oboes y las flautas proceden con una línea melódica que es la encargada de definir la armonía debido al patrón repetitivo de las otras voces.

El motivo escogido define el andar de esta sección, mientras que las voces exponen claramente un dialogo en base a la formula “pregunta – respuesta”.

Re-exposición

Se mantiene el patrón como base, se agregan líneas melódicas con matices cromáticos que hacen juego con la melodía principal y su vez influyen

en el andar armónico de la sección ya que al modificar la nota sol (vientos y bronces), el acorde base cambia su séptima, y al ocurrir esto, su función modal se ve afectada. Se aumenta la tensión con las notas, que en cada compás suben diatónicamente con la respectiva línea ascendente tenuemente, respetando la tonalidad inicial. Mientras se avanza aparece el si bemol para efectuar una función transitoria a re menor.

Interludio

Esta parte de la pieza comienza en sol menor , armonía que se evidenciada por las notas mantenidas de las cuerdas , bronces y maderas, entre quienes se da una serie de movimientos contrarios mientras la guitarra asciende con arpegios y desciende con fragmentos de inversiones, luego, gracias al uso de funciones transitorias, se hace un breve modulación de los recursos expuestos, pero generando una respuesta en el plano melódico por parte de los violines, en este caso el rango aumenta en el “consecuente”. Continúa el movimiento de voces con una melodía de que hace uso de pequeños cambios de tonalidad, y que a su vez es respondida por los vientos y maderas, generando el paradigma de que en el consecuente que ya es una respuesta, estas familias de instrumentos den espacio a pequeños “antecedentes y consecuentes” sobre la marcha. Segundos violines y violas ejecutan notas con intención lírica y marcando la cadencia que se va formando en el primer y último tiempo de cada compas. Contrabajos, violines y oboes, descienden cromáticamente manteniendo figuras de redondas, para contrastar con las voces en constante movimiento, como la guitarra arpegiando en semicorcheas, las violas con los motivos cadenciales y los bronces con figuras que varían el andar de la sección.

Se impone un motivo anacrúsico para las cuerdas, y se usa el recurso de la respuesta imitativa por parte de las flautas y trompetas, por su parte los instrumentos de registro bajo de cada familia despliegan líneas ascendentes y descendentes para contrastar el efecto armónico de los bajos, lo cual funciona como preparación del “consecuente “. Las violas marcan junto a los violoncellos, la nota que define el acorde, se utilizan corcheas seguidas por silencios, para generar un ambiente de suspenso, el cual se pretende lograr añadiendo tensiones armónicas y disonancias en el avance de la pieza, mientras, se vuelve a la conducción cromática ascendente, por parte de los clarinetes, cellos y contrabajos, sumados a las flautas que realizan la secuencia con variaciones que camuflan las figuras de la progresión

ascendente lo que contrasta con las trompetas, que tienen un motivo descendente. Culmina la sección con la semicadencia que conduce al próximo escenario de la pieza.

La serie armónica utilizada es la siguiente:

I6 - I - I6 - V/V (=VI) - IIb (=IM) - V (=IV) - V7 - IV7 - I - V - III -IV - VII del V7- V7
- V del V del V - V - I9 -VII - III - V7 del VII - V - VII del V - VII - I - V 4/3 - I - IV
- V7 - I - I9 - V7 - V9 - IV - IV11 - VII del V - I -V4/3 () I V I V

Tema 4

La línea melódica está a cargo de las voces las flautas, los clarinetes y las violas, con el objetivo de lograr una profundidad tímbrica acorde a los motivos utilizados en melodía. Los violines recalcan la armonía con movimientos de sextas descendentes (que complementan en terceras al ser invertidos) mientras los violoncellos y los contrabajos se encargan, a través de corcheas y silencios de acentuar la tónica de cada acorde presentado. La guitarra ejecuta una línea que armoniza la conducción melódica realizada por la orquesta, con el objetivo de crear un ambiente de drama y tensión.

Re - exposición Tema 4

Se re - expone el tema con armonización por movimiento contrario a cargo de los bronce, junto a esta nueva capa, la guitarra ejecuta un pasaje de arpeggios ejecutados con la técnica de "string skipping", para que estos tengan una mayor dinámica en los matices armónicos requeridos

La serie armónico utilizada es la siguiente:

I - VII - II - V del IV - VII del IV - IV Mayor – IV menor – I

Puente modulante

Esta sección se basa en un motivo melódico a cargo de los violines, oboes y flautas, con material contrapuntístico por parte de los segundos violines, violas y cellos. La base armónica de esta sección es, en esencia, un ciclo de cuartas con suspensión y reposo en la tónica, con cadencias plagales

en cadena, sustentadas por el uso de funciones transitorias, que al final de la serie culminan con disonancias sumadas y mantenidas.

Al final de la sección violines adelantan material melódico que posteriormente expone la guitarra, subiendo el motivo diatónicamente en cada compa mientras los oboes se unen con escalas descendentes y las flautas añaden fragmentos de la escala de sol menor.

La serie armónica utilizada es la siguiente:

VI- IV -I6 -V7 del VII -VI6 -Vm = I -IV - V- VI - IV - I

Tema 5 (Modulante)

Se desarrolla un motivo temático, en las voces de los trombones tenores y los violoncellos, esto para obtener una profundidad tímbrica, ya que el matiz de las sonoridades de ambos instrumentos, generan un material sonoro bastante denso en cuanto a textura, la guitarra se basa en una línea lírica para unirse a lo que hace la orquesta, oboes toman frases rítmicas de secciones anteriores y las desarrollan cromáticamente, a su vez haciendo una imitación de parte del motivo principal, contrabajos marcan la fundamental del acorde, que en este caso es Re menor, mientras segundos violines ejecutan ideas en base al movimiento armónico y breves cadencias, al moverse la música al siguiente compas, el bajo pasa a reforzar la tercera del próximo acorde, para poder dar paso a un movimiento cromático descendente en los contrabajos y trompetas, para que pueda efectuarse el procedimiento de modulación. El motivo se va transportando y pasando por diferentes tonalidades, el uso de tensiones extrañas al acorde en la melodía, sirve para añadir dramatismo. Se vuelve al tema modulante pero en esta ocasión con armonizaciones y orquestación, con uso de movimiento contrario en flautas y trompas, cuartinas con nota pedal por parte de las violas y los segundos violines son doblados por los clarinetes, para reafirmar el movimiento de cadencia en el transcurso de las modulaciones.

La serie armónica utilizada es la siguiente:

II - V7 del II - Im - V - VI_m 6/4 - IV - V7 del II - V – II - V 6/4 – V 6/4 del II - Im - V - VI# - IV - V7 del II - V

Puente pre-cadenza

Se vuelve al compás de 6/8 en la tonalidad de re menor, segundos violines, violas y trombones marcan la progresión con inversión, en dinámica staccato y acentuando cada corchea, contrabajo sigue la misma forma pero varía la posición del acorde agregando pequeñas tensiones en el andar, la guitarra se mueve en base a arpeggios descendentes de acuerdo a la progresión ejecutados con tapping, flautas y primeros violines acentúan la armonía con figuras de blancas y negras, luego van desapareciendo los instrumentos hasta que las violas realizan el último movimiento que cae en la tonalidad en la cual aparece la Cadenza.

Cadenza

Llega el momento en que la guitarra eléctrica queda sola, primero en la tonalidad de mi menor, pasando por distintos grados y funciones transitorias, sobre acordes con acercamientos cromáticos a los centros tonales, luego con figuras basadas en arpeggios, enlazando con los graves, usando string skipping, alternate picking y sweep picking para generar un ambiente matizado.

Tema 6 (Final)

En consecuencia con las secciones de la fantasía (y con su concepción) esta sección tiene un carácter más íntimo respecto a la mayoría de la pieza. Violas ejecutan un bajo Albertino continuamente para dejar en claro las funciones armónicas desplegadas en complemento de la melodía cantada por los violines y la guitarra. La melodía tiene un andar melancólico, para esto se utilizan silencios a modos de respiros que son retomados por los cromatismos. La melodía va tomando fuerza en la medida que avanza, por esto mismo es importante como recurso la utilización de las funciones transitorias que elevan el ímpetu de lo que se planea transmitir y el uso de tensiones extrañas al acorde para generar matices en el plan "pregunta y respuesta".

La serie armónica utilizada es la siguiente:

I - II - I - V del IV - VII del V bemol - I9 - V del IV - IV - I9 - I - V7 - I

La orquesta vuelve con bronces y cuerdas mientras la guitarra da los "últimos respiros" con movimientos de arpeggios en función al acorde que es generado (Do sostenido menor) se produce un silencio la guitarra queda sola unos segundos y culmina con arpeggios en ascenso y descenso, una escala descendente más un acorde final en plan de fuertes dinámicas.

4.3 Partituras

Fantasia Concertante para Guitarra Eléctrica y Orquesta

Juan Fernández

♩=47

Guitarra Eléctrica

Oboe

Flauta

Clarinete en Si \flat

Fagot

Trompeta en Do

Trompa en Fa

Trombón Tenor

Tuba

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

2

7

4¹⁷

The musical score consists of three systems of staves. The first system contains four staves: a top treble staff with a melodic line, two middle staves with accompaniment, and a bottom bass staff. The second system also contains four staves with similar parts. The third system contains five staves, adding an additional bass line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

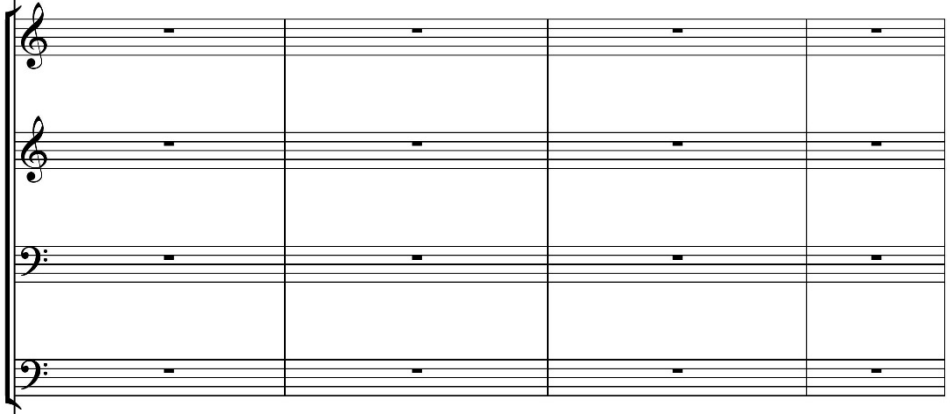
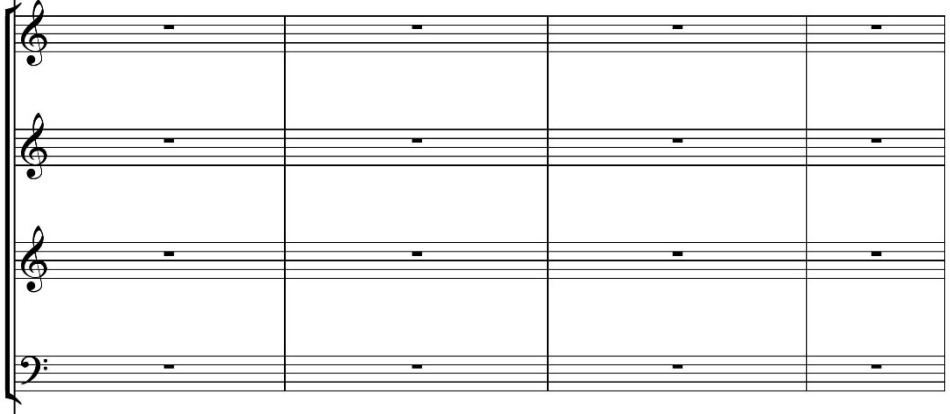
22 5

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 22-23) features a treble clef and a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second system (measures 24-25) features a treble clef and a melodic line with quarter notes. The third system (measures 26-27) features a treble clef and a melodic line with quarter notes. The fourth system (measures 28-29) features a bass clef and a melodic line with quarter notes. The fifth system (measures 30-31) features a bass clef and a melodic line with quarter notes. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

6
27

The image shows a musical score for measures 27 through 30. Measure 27 is the only measure with notation, featuring a single staff with a complex melodic line consisting of eighth and sixteenth notes, some with accidentals. Measures 28 and 29 are represented by empty staves. Measure 30 consists of a full system of five staves. The top staff has a melodic line with eighth notes and rests. The second staff has a similar melodic line. The third staff is a bass line with eighth notes. The fourth and fifth staves provide harmonic support with various note values and rests.

30 7



34

The musical score consists of two systems of staves. The first system has five staves: the top staff is a treble clef with a whole rest; the second staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes; the third staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes; the fourth and fifth staves are empty. The second system has six staves: the top two staves are empty; the third staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes; the fourth staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes; the fifth staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes; the sixth staff is a bass clef with a melodic line of eighth notes.

Musical score for page 38, measures 1-5. The score consists of three systems of staves. The first system has five staves: the top staff is empty; the second staff has a melodic line with eighth-note runs; the third and fourth staves are empty; the fifth staff is empty. The second system has five staves, all of which are empty. The third system has five staves: the top staff has a melodic line with eighth-note runs and a sharp sign; the second staff has a melodic line; the third staff has a bass line; the fourth and fifth staves have bass lines.

43

The musical score is written in 2/4 time. The first system (measures 43-45) features a single staff with a complex melodic line. It begins with a 7-note pattern, followed by another 7-note pattern, then a 7-note pattern, and finally a 3-note pattern. The second system (measures 46-48) consists of five staves (treble and bass clefs) with sparse accompaniment notes. The third system (measures 49-51) also consists of five staves with sparse accompaniment notes, ending with a fermata on the final note of the first staff.

46 11

The image shows a musical score for guitar and piano. The guitar part is on the top staff, starting at measure 46. It features a complex melodic line with several 7th fret bends and triplets. The piano accompaniment is shown in two systems below the guitar part. The first system has two staves (treble and bass clef) and the second system has two staves (treble and bass clef). The piano part consists of chords and arpeggios in the right hand and bass lines in the left hand.

49

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 49-50) features a complex melodic line in the upper staff with triplets and a chromatic alteration (b#). The second system (measures 50-51) shows accompaniment for various instruments, including a piano with a tremolo effect. The third system (measures 51-52) shows further accompaniment. The fourth system (measures 52-53) shows the final measure of the system with accompaniment.

50 13

The image displays a musical score for guitar and piano. The score is organized into three systems. The first system (measures 50-53) contains the guitar part, which begins with a complex melodic line featuring two 7-string chords. The second system (measures 54-57) consists of empty staves for both instruments. The third system (measures 58-61) contains the piano part, featuring a bass line and a right-hand part with a melodic structure similar to the guitar part. The page number '50' is located at the top left, and '13' is at the top right.

51

The musical score consists of three systems of staves. The first system has five staves: a single treble clef staff with a complex melodic line featuring trills and a '7' fingering, and four staves (treble and bass clefs) with rhythmic accompaniment. The second system has four staves: two treble clef staves with melodic lines and two bass clef staves with rhythmic accompaniment. The third system has five staves: two treble clef staves with melodic lines, one bass clef staff with a low register accompaniment, and two bass clef staves with rhythmic accompaniment. The time signature is 4/4 throughout.

60

The musical score for page 16, measures 60-63, is organized into three systems. The first system (measures 60-63) consists of five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three single treble clef staves. The second system (measures 64-67) consists of four staves: two grand staves. The third system (measures 68-71) consists of five staves: a grand staff, a single treble clef staff, a single bass clef staff, and another grand staff. The music includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

64 17

The musical score consists of three systems of staves. The first system has five staves: a single treble clef staff at the top, followed by two grand staves (treble and bass clefs), and two more grand staves at the bottom. The second system has four staves: two grand staves at the top, followed by two grand staves at the bottom. The third system has four staves: two grand staves at the top, followed by two grand staves at the bottom. The notation includes various rhythmic values, rests, and triplets, with the number '3' indicating triplet groups. The piece concludes with a final melodic flourish in the top staff of the first system.

68

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 68-71) features a melodic line in the top staff with a slur and a fermata over the final note. The second system (measures 72-75) includes a bass line with triplets in measures 73-75. The third system (measures 76-79) features a bass line with triplets in measures 77-79. The fourth system (measures 80-83) includes a bass line with triplets in measures 81-83. The fifth system (measures 84-87) includes a bass line with triplets in measures 85-87. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

72

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 72-73) features a piano introduction in the right hand with a rapid ascending scale, while the left hand is silent. The second system (measures 74-75) shows the right hand playing a simple melody and the left hand playing a complex accompaniment with triplets. The third system (measures 76-77) continues the accompaniment with triplets in the left hand. The fourth system (measures 78-79) features a more complex accompaniment with triplets in both hands. The fifth system (measures 80-81) concludes the passage with a final chord in the right hand and a triplet in the left hand.

20
76

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 20-76) features a single staff with a complex, multi-measure melodic line. The second system (measures 77-78) consists of two staves, each containing a single note. The third system (measures 79-80) consists of three staves, each containing a single note. The key signature is two flats (B-flat and E-flat).

77 21

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 77-78) has a treble clef and a key signature of two flats. Measure 77 contains a complex melodic line with many beamed notes, while measure 78 has fewer notes. The second system (measures 79-80) has a treble clef and a key signature of two flats. Measure 79 has a few notes, and measure 80 has a few notes. The third system (measures 81-82) has a treble clef and a key signature of two flats. Measure 81 has a few notes, and measure 82 has a few notes. The lower voices (bass clefs) are mostly empty or have simple accompaniment.

78

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 78-81) has four staves. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second and third staves have fewer notes, and the bottom staff is mostly empty. The second system (measures 82-85) has four staves. The top staff has a few notes, while the other three staves are mostly empty. The third system (measures 86-89) has four staves. The top staff has a few notes, and the other three staves are mostly empty.

79 23

The image shows three systems of musical notation. The first system (measures 79-80) features a highly rhythmic and melodic line in the top staff, while the other staves contain rests. The second system (measures 81-82) shows a simpler melodic line in the top staff, with rests in the other staves. The third system (measures 83-84) consists of chords in the top three staves and a simple melodic line in the bottom staff. The key signature is B-flat major, and the time signature is 4/4.

87

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 87-89) has four staves. The second system (measures 87-89) has four staves. The third system (measures 87-89) has four staves. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). Measure 87 begins with a treble clef staff containing a complex sixteenth-note melody. The following staves in the first system contain rests and chords. The second system continues with similar textures. The third system introduces triplets in the lower staves.

84

The musical score consists of two systems of staves. The first system has four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two additional treble clef staves. The second system also has four staves: a grand staff and two additional treble clef staves. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first system shows mostly rests in the grand staff, with some chords in the upper treble staves. The second system features more active notation, including triplets in the upper treble and bass staves, and chords in the lower bass staves.

86

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 86-88) has four staves. The top staff (treble clef) contains a highly complex melodic line with numerous accidentals (sharps, naturals, and flats) and slurs. The second staff (treble clef) has a whole note followed by a half note. The third staff (treble clef) is mostly empty with a few notes. The fourth staff (bass clef) has a whole note followed by a half note. The second system (measures 87-88) has three staves. The top staff (treble clef) has a whole note followed by a triplet of eighth notes and a half note. The middle staff (bass clef) has a whole note followed by a half note. The bottom staff (bass clef) has a quarter note followed by a triplet of eighth notes and a half note. The third system (measures 88-89) has four staves. The top staff (treble clef) has a whole note followed by a half note. The second staff (treble clef) has a whole note followed by a triplet of eighth notes and a half note. The third staff (bass clef) has a whole note followed by a half note. The bottom staff (bass clef) has a quarter note followed by a triplet of eighth notes and a half note.

87 27

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 87-88) shows a complex melodic line in the treble clef with many accidentals, while the bass clef accompaniment is mostly rests. The second system (measures 89-90) features a triplet in the treble clef and a corresponding triplet in the bass clef. The third system (measures 91-92) shows a progression of chords in the treble clef and a triplet in the bass clef.

88

The image shows a musical score for three systems. The first system consists of a single treble clef staff with a complex, fast-moving melodic line. The second system consists of four staves: a treble clef staff, two bass clef staves, and another treble clef staff. The treble staff in the second system contains a triplet of eighth notes. The third system also consists of four staves, with the treble and bass staves containing triplets of eighth notes. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

89 29

The image shows a musical score for two measures, 89 and 90. Measure 89 is characterized by a highly complex and rapid melodic line in the upper voice, featuring numerous accidentals (sharps, naturals, and flats) and a dense sequence of notes. The lower voices (middle and bass) are mostly silent, with some sparse notes in measure 90. Measure 90 continues the melodic line in the upper voice, which now includes a triplet of notes. The middle voice also has a triplet of notes, and the bass line has a few notes, including a sharp sign. The score is written on multiple staves, with treble and bass clefs, and a key signature of two flats.

91

This musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 91-92) features a piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 93-94) continues the piano part with similar melodic and bass lines. The third system (measures 95-96) shows the piano part with a more active bass line. The fourth system (measures 97-98) concludes the piano part with a final melodic phrase and bass line. The double bass part is present in all systems, providing a steady accompaniment with a mix of quarter and eighth notes.

95 [#] 31

The musical score is divided into four systems. The first system (measures 95-98) features a treble clef staff with a melodic line and three bass clef staves. The second system (measures 99-102) features a treble clef staff with a melodic line and two bass clef staves. The third system (measures 103-106) features a treble clef staff with a melodic line and two bass clef staves. The fourth system (measures 107-110) features a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a double bass clef staff with a bass line. The music includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

99

The image displays three systems of musical notation, each consisting of five staves. The first system includes a treble clef staff with a complex melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with a simple accompaniment, and a bass clef staff with a single note. The second system features a treble clef staff with a rhythmic pattern, a grand staff with a more active accompaniment, and a bass clef staff with a single note. The third system has a treble clef staff with a melodic line, a grand staff with a complex accompaniment, and a bass clef staff with a single note. All staves are in a key signature of two flats and end with a double bar line.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of five staves. The first system features a single melodic line on the top staff with a complex, fast-moving eighth-note pattern. The second and third systems are primarily empty staves, with some rhythmic notation in the bottom two staves of the third system, including eighth notes and rests. The notation is in a key signature of two flats and a common time signature.

104

The musical score consists of three systems of staves. The first system has five staves: the top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, while the other four staves (two treble and two bass clefs) contain simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The second system has five empty staves. The third system has five staves with more complex melodic and harmonic lines, including some sixteenth-note patterns in the upper staves and eighth-note patterns in the lower staves.

Musical score for measures 106 and 107. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It consists of three systems of staves. The first system has five staves: the top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, while the other four staves contain sparse accompaniment. The second system has five empty staves. The third system has five staves: the top two staves contain a melodic line with eighth notes, the third staff contains a bass line with quarter notes, and the bottom two staves contain a bass line with eighth notes.

108

The musical score consists of three systems of staves. The first system has five staves: the top staff contains a melodic line with eighth-note runs and rests, while the other four staves are empty. The second system also has five staves, all of which are empty. The third system has five staves: the top two staves contain a melodic line with eighth-note runs, the third staff contains a bass line with quarter notes, and the bottom two staves contain a bass line with eighth-note runs.

110 37

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 110-111) has a treble clef staff with a complex sixteenth-note melody and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system (measures 111-112) has a treble clef staff with a more melodic progression and a bass clef staff with a simple accompaniment. The third system (measures 112-113) has a treble clef staff with a melodic progression, a bass clef staff with a simple accompaniment, and a grand staff (treble and bass clefs) with a simple accompaniment.

lll

111

112

113

114

112 39

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 112-113) shows a complex melodic line in the treble clef with many accidentals, while the bass clef has a whole rest. The second system (measures 114-115) shows a progression of chords in the treble clef, with the bass clef providing a steady accompaniment of eighth notes.

113

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 113-114) has a treble clef staff with a complex sixteenth-note melody and a bass clef staff with a sustained bass line. The second system (measures 115-116) has a treble clef staff with a continuation of the melody and a bass clef staff with a sustained bass line. The third system (measures 117-118) has a treble clef staff with a continuation of the melody and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth system (measures 119-120) has a treble clef staff with a continuation of the melody and a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes.

114

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 114-115) has a treble clef staff with a complex melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system (measures 116-117) has a treble clef staff with a simple accompaniment and a bass clef staff with a simple accompaniment. The third system (measures 118-119) has a treble clef staff with a simple accompaniment and a bass clef staff with a simple accompaniment. The fourth system (measures 120-121) has a treble clef staff with a simple accompaniment and a bass clef staff with a simple accompaniment.

115

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 42-43) has a single staff with a complex, dense melodic line. The second system (measures 44-45) has four staves: the top two are treble clefs and the bottom two are bass clefs. The third system (measures 46-47) has four staves: the top two are treble clefs and the bottom two are bass clefs. The fourth system (measures 48-49) has four staves: the top two are treble clefs and the bottom two are bass clefs. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4.

116 43

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 116-117) has a single staff with a complex, high-frequency melodic line. The second system (measures 118-119) has four staves. The upper two staves contain rhythmic patterns, and the lower two staves contain bass lines. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4.

Musical score for page 44, measures 117-120. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). It consists of three systems of staves. The first system has four staves: a single treble clef staff, two grand staff systems (treble and bass clefs), and a single bass clef staff. The second system has three staves: a single treble clef staff, a grand staff system, and a single bass clef staff. The third system has four staves: a single treble clef staff, a grand staff system, and a single bass clef staff. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A double bar line is present at the beginning of each system.

System 1: A five-staff musical score. The top staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a treble clef with a melodic line starting on a dotted quarter note. The third staff is a treble clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth and fifth staves are bass clefs with whole rests.

System 2: A five-staff musical score. The top staff is a treble clef with a whole rest. The second staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes. The third staff is a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth and fifth staves are bass clefs with whole rests.

System 3: A five-staff musical score. The top staff is a treble clef with a melodic line of dotted quarter notes. The second staff is a treble clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff is a bass clef with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth and fifth staves are bass clefs with a melodic line of quarter notes.

126

Musical score for measures 126-130. The score consists of three systems of staves. The first system has five staves: a single treble staff with a melodic line starting in measure 126, and four empty staves. The second system has five empty staves. The third system has five staves: a treble staff with a melodic line, a bass staff with a bass line, and three empty staves. The music is in a key with one flat and a common time signature.

131

The musical score for measures 131-134 is presented in four systems. The first system (measures 131-134) features a single treble staff with a melodic line. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The following four staves in this system are mostly empty, with some notes in the second and third staves. The second system (measures 135-138) consists of four empty staves. The third system (measures 139-142) also consists of four empty staves. The fourth system (measures 143-146) consists of four empty staves, with a few notes in the bottom-most staff.

135

Musical score for page 48, measures 135-138. The score consists of five systems of staves. The first system has a treble clef staff with notes and chords, and a bass clef staff with rests. The second system has two treble clef staves with notes and rests, and a bass clef staff with rests. The third system has a treble clef staff with whole notes, a middle staff with rests, and a bass clef staff with eighth notes. The fourth system has a treble clef staff with eighth notes, a middle staff with rests, and a bass clef staff with eighth notes. The fifth system has a treble clef staff with eighth notes, a middle staff with rests, and a bass clef staff with whole notes.

139 49

The musical score is organized into five systems of staves. The first system (measures 139-140) features a treble clef and a key signature of one flat. The second system (measures 141-142) consists of two treble clefs. The third system (measures 143-144) includes two treble clefs and a bass clef. The fourth system (measures 145-146) has two treble clefs and a bass clef. The fifth system (measures 147-148) also has two treble clefs and a bass clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals, with some notes marked with accents.

143

The musical score consists of three systems of staves. Each system has a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The first system shows a treble clef staff with a whole note chord (F4, A4, C5) in the first measure and a whole note chord (G4, B4, D5) in the second measure. The second system shows a treble clef staff with a whole note chord (F4, A4, C5) in the first measure and a whole note chord (G4, B4, D5) in the second measure. The bass clef staff in the second system has a melodic line: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The third system shows a treble clef staff with a whole note chord (F4, A4, C5) in the first measure and a whole note chord (G4, B4, D5) in the second measure. The bass clef staff in the third system has a melodic line: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The grand staff in the third system has a bass clef staff with a melodic line: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The grand staff in the fourth system has a bass clef staff with a melodic line: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The grand staff in the fifth system has a bass clef staff with a melodic line: F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4.

145 51

The musical score is organized into three systems. The first system (measures 145-146) features five staves: two treble clefs, one bass clef with a sharp key signature, and two empty bass clefs. The second system (measures 147-148) features four staves: two treble clefs, one bass clef with a sharp key signature, and one empty bass clef. The third system (measures 149-150) features five staves: two treble clefs, one bass clef with a sharp key signature, one bass clef with a C-clef, and one empty bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings.

146

Musical score for measures 146-150. The score consists of five systems of staves. System 1: Treble clef, key signature of one flat, measure 146 with notes G4, A4, B4. System 2: Treble clef, measure 147 with notes G4, A4, B4. System 3: Treble clef, measure 148 with notes G4, A4, B4. System 4: Treble clef, measure 149 with notes G4, A4, B4. System 5: Treble clef, measure 150 with notes G4, A4, B4. Bass clef staves contain accompaniment for each system.

147 53

This musical score consists of three systems of staves. The first system has five staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs), and three more treble clef staves. The second system has four staves: a grand staff (treble and bass clefs) and two treble clef staves. The third system has five staves: a grand staff (treble and bass clefs), a middle staff with a treble clef, and two more bass clef staves. The music includes various notes, rests, and accidentals, with a key signature change from one flat to two flats between measures 147 and 148.

54
149

The image shows a musical score for measures 54 and 149. The score is organized into three systems. The first system consists of five staves: a grand staff (treble and bass clefs) and three empty staves. The second system consists of four staves: a grand staff and two empty staves. The third system consists of six staves: a grand staff, a piano part with a treble clef and a bass clef, and two empty staves. The music includes various notes, rests, and a piano section with a dense texture of notes.

Musical score for page 55, measures 151-154. The score is written for a piano and consists of four systems of staves. The first system (measures 151-152) shows a treble clef staff with a whole note chord (F major) and three empty bass clef staves. The second system (measures 153-154) features a treble clef staff with a whole note chord (F major), a bass clef staff with a melodic line, and two empty bass clef staves. The third system (measures 155-156) shows a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a melodic line, and two empty bass clef staves. The fourth system (measures 157-158) shows a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a melodic line, and two empty bass clef staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The musical score for page 56, system 153, is organized into three systems of staves. The first system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The second system consists of three staves: one treble clef, one bass clef, and a grand staff. The third system consists of five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The music includes various notes, rests, and a complex rhythmic pattern in the grand staff of the third system.

156 57

This musical score consists of three systems of staves. The first system includes a guitar staff with a treble clef and a 6/8 time signature, featuring a complex melodic line with many triplets and a flat key signature. Below it are two bass staves with a bass clef and a 6/8 time signature, showing a simple bass line. The second system has a guitar staff that is mostly empty, with a bass staff containing a few notes. The third system features a guitar staff with a treble clef and a 6/8 time signature, a bass staff with a bass clef and a 6/8 time signature, and a double bass staff with a bass clef and a 6/8 time signature, all containing musical notation.

159

The musical score consists of three systems of staves. The first system includes a piano part with a complex rhythmic pattern of triplets in the right hand and a vocal line with slurs in the left hand. The second system shows the piano part continuing with similar rhythmic patterns. The third system features a vocal line with slurs in the right hand and a piano part with a rhythmic pattern in the left hand. The score is written in a single system with multiple staves.

161

The musical score consists of three systems of staves. The first system has a treble staff with a complex melodic line featuring triplets and sixteenth notes, and a bass staff with a simple rhythmic accompaniment. The second system has a treble staff with a few notes and a bass staff with a rhythmic pattern. The third system has a treble staff with a few notes, a middle staff with a rhythmic pattern, and a bass staff with a rhythmic pattern. The score is written in a standard musical notation style with various clefs and time signatures.

60¹⁶³

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 60, indicated by the number 60 and a superscripted 163. The score is divided into two systems, each containing two staves. The first system shows a complex melodic line in the upper staff, characterized by numerous triplets and sixteenth notes. The lower staff of the first system shows a bass line with quarter and eighth notes, and a vocal line with a few notes, including a flat and a sharp. The second system continues the melodic and bass lines, with the vocal line also present. The notation includes various accidentals and articulation marks.

165 61

The musical score is organized into four systems, each with four staves. The first system (measures 165-167) contains a complex melodic line in the top staff, featuring triplets of eighth notes. The second and third systems consist of empty staves. The fourth system (measures 61-63) contains a bass line in the bottom staff with notes and slurs, while the other staves in the system are empty. The time signature is 4/4 throughout.

62¹⁶⁸

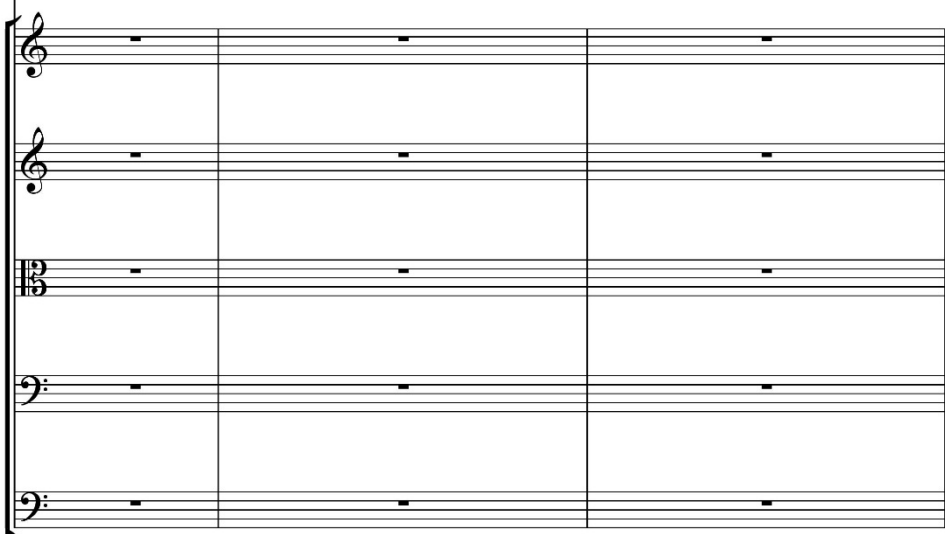
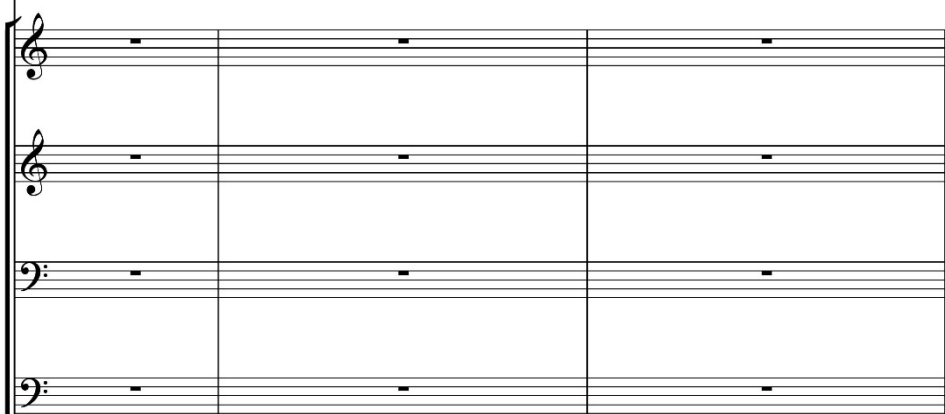
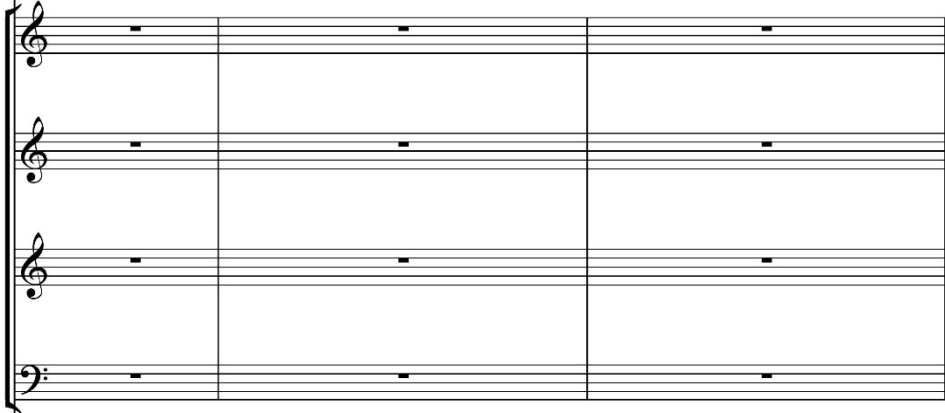
Musical notation for the first system, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a melodic line with various chords and a fermata over a final note, followed by a few more notes. The rest of the system is empty staves.

Empty musical staves for the second system, consisting of five staves (treble, two middle, and bass).

Empty musical staves for the third system, consisting of five staves (treble, two middle, and bass).

Empty musical staves for the fourth system, consisting of five staves (treble, two middle, and bass).

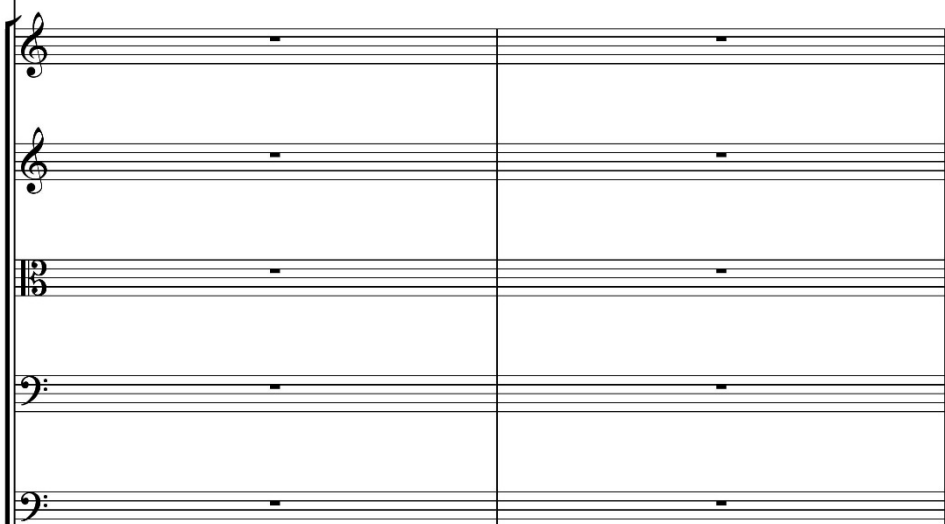
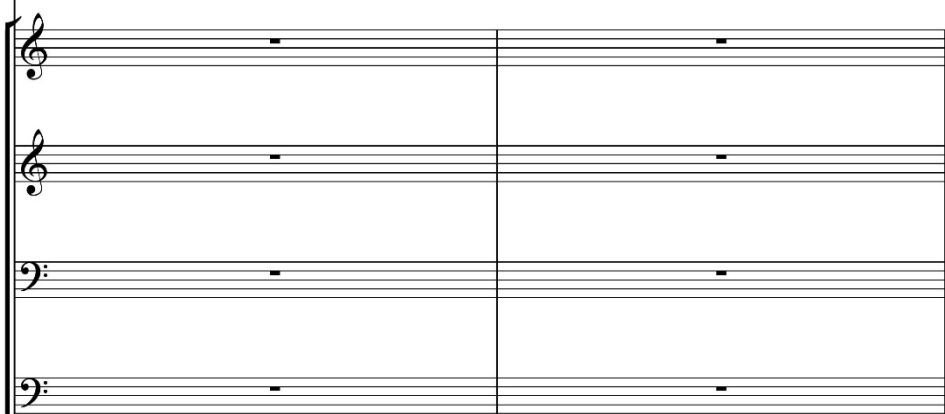
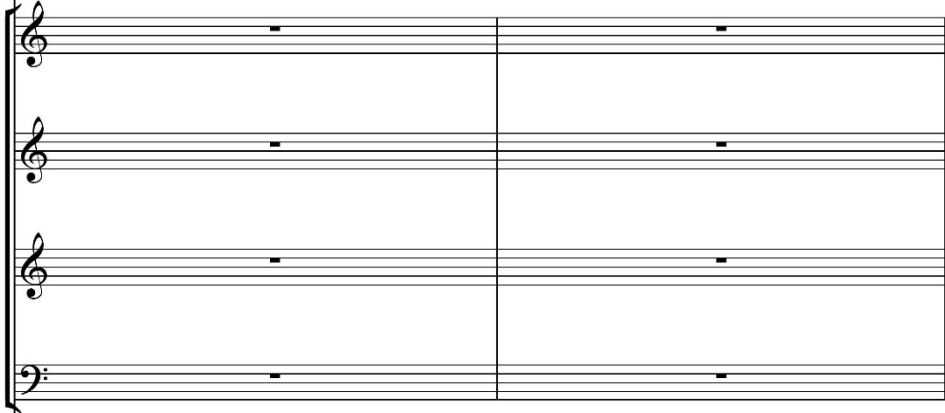
173 63



64¹⁷⁶

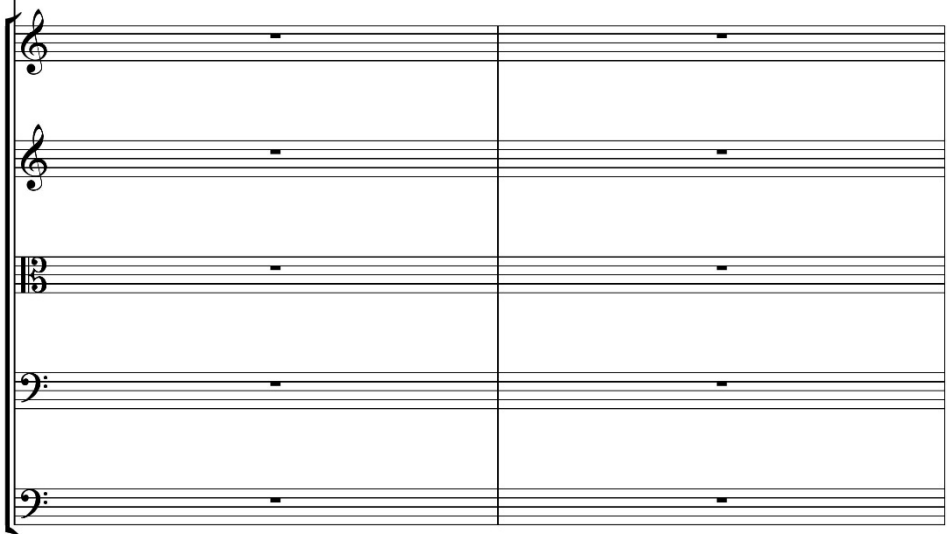
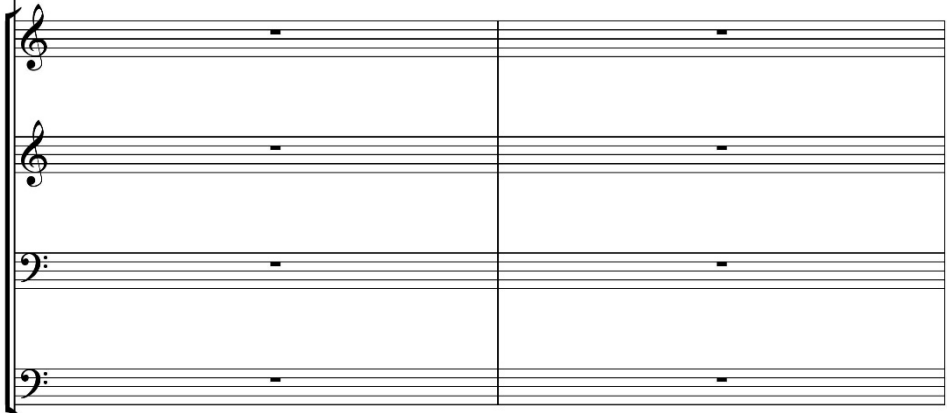
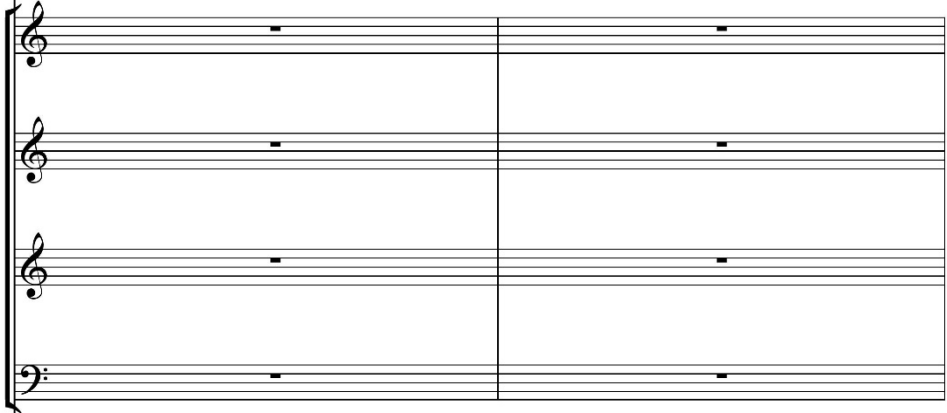
The image shows a musical score starting at measure 64, which is marked with a 176-measure repeat sign. The first system contains a single melodic line in treble clef with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The melody consists of a sequence of eighth and sixteenth notes. The following three systems are empty, each containing four staves (two treble and two bass clefs) with a brace on the left, indicating they are intended for other instruments but are currently blank.

178  65



66¹⁸⁰

182  67



68¹⁸⁴

The musical score is organized into three systems, each with five staves. The first system (measures 68-70) shows a piano introduction in the first staff with a melodic line, while the other four staves are silent. The second system (measures 70-71) continues the piano introduction with some activity in the bottom two staves. The third system (measures 71-74) features a vocal melody in the top staff, with piano accompaniment in the bottom three staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8.

70

194

Musical score for page 70, measures 194-198. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of five systems of staves. The first system has a single staff with notes and rests. The second and third systems each have two staves, both of which are empty. The fourth system has three staves: the top staff has notes, the middle staff is empty, and the bottom staff has notes. The fifth system has three staves: the top staff has notes, the middle staff is empty, and the bottom staff has notes.

199 71

72

205

Musical score for a piano piece, measures 72-75. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 72 features a melodic line in the right hand with a trill and a sixteenth-note run, while the left hand has a simple accompaniment. Measures 73-75 are mostly rests for all parts.

210 73

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 210-211) features a single staff with a complex, fast-moving melodic line. The second system (measures 212-213) consists of two staves, each containing a single note. The third system (measures 214-215) consists of four staves, each containing a single note. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

The image displays a musical score for three systems of staves, all in the key of D major (indicated by two sharps: F# and C#). The first system consists of four staves: the top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, while the three staves below it contain whole notes. The second system also has four staves; the top staff has a whole note followed by a measure with a fermata, and the three staves below it contain whole notes. The third system has four staves, each containing a whole note. The notation is clean and professional, typical of a printed musical score.

Musical score for measures 213-215. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 213 features a complex melodic line in the treble clef, while the bass clef is silent. Measure 214 shows a single note in the treble clef and rests in the bass clef. Measure 215 contains a long melodic line in the treble clef and a corresponding line in the bass clef.

Conclusiones

En el presente proyecto se llevó a cabo el procedimiento de composición destinada a la guitarra y a la orquesta, en el proceso se aplicaron diversas metodologías, que contemplaban distintas aristas áreas del conocimiento teórico- armónico musical.

El proyecto como meta principal sostiene la idea de fusionar tres mundos distintos tanto en sonoridad como en historia y tradición, para lograr la simbiosis estilística que deriva en la composición

Para fusionar tales temas se incurrió a la investigación de elementos fundamentales en dichas áreas.

La investigación consideró puntos tales como: los elementos de la orquesta, tipos de instrumentos, procedimientos armónicos, funcionalidad de tonalidades, recursos tímbricos de los instrumentos a considerar.

Se hizo una exploración a las técnicas de guitarra eléctrica que potenciaban el discurso musical, en beneficio de la reconstrucción estilística de las épocas a considerar.

La inclusión de un análisis estructural de la pieza ha sido considerada para su estudio y comprensión.

Fueron expuestos los procesos y procedimientos que tenían relación con la composición, explicando su función en la complementación de la pieza.

Bibliografía

Piston, Walter. (1947) Contrapunto, Nueva York

Denver, Ralph. 1992. Manual de Guitarra. Editorial Raíces. Estados Unidos.

Santillana.1982. La Enciclopedia del Estudiante, Música. Editorial Santillana. Lima, Perú

Károlyi, Otto. 1981. Introducción a la Música. Salvat Ediciones. Pamplona, España

Danhauser, Adolfo. 1990. Teoría Completa de la Música. Melos, Argentina

Webgrafía

<http://www.yolandasarmiento.com/las-funciones-armonicas/>

<http://www.alanbelkinmusic.com/>

<http://www.guitarristasdevenezuela.com/>

<http://pianistica.blogspot.com/>