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 bronces 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 Niccolo 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 re significación 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 práctica 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 libertar 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 lirico alcanzó un gran desarrollo y la ópera italiana se difundió mundialmente.

Rasgos musicales del Romanticismo:

*Composiciones intimas 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 generé 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 hacía abajo y con la respuesta hacía 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 arpegios, funciona como mímesis 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 arpegio.

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 arpegios. 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 anteponen 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 Wolfang 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, IIIm y VIm

En tonalidades menores: Im 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: IIm y IV

En tonalidades menores: IIº, IVm, 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 VIIº

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 Autentica Perfecta

V – I

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

Cadencia autentica 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 modulatorio, 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 arpegios, 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, chelos 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” (hemiolas) 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 su 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 arpegios 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 arpegios 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 - V7del 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”. Continua 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 bronces, junto a esta nueva capa, la guitarra ejecuta un pasaje de arpegios 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 lirica 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 - VIm 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 arpegios 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 arpegios, 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:

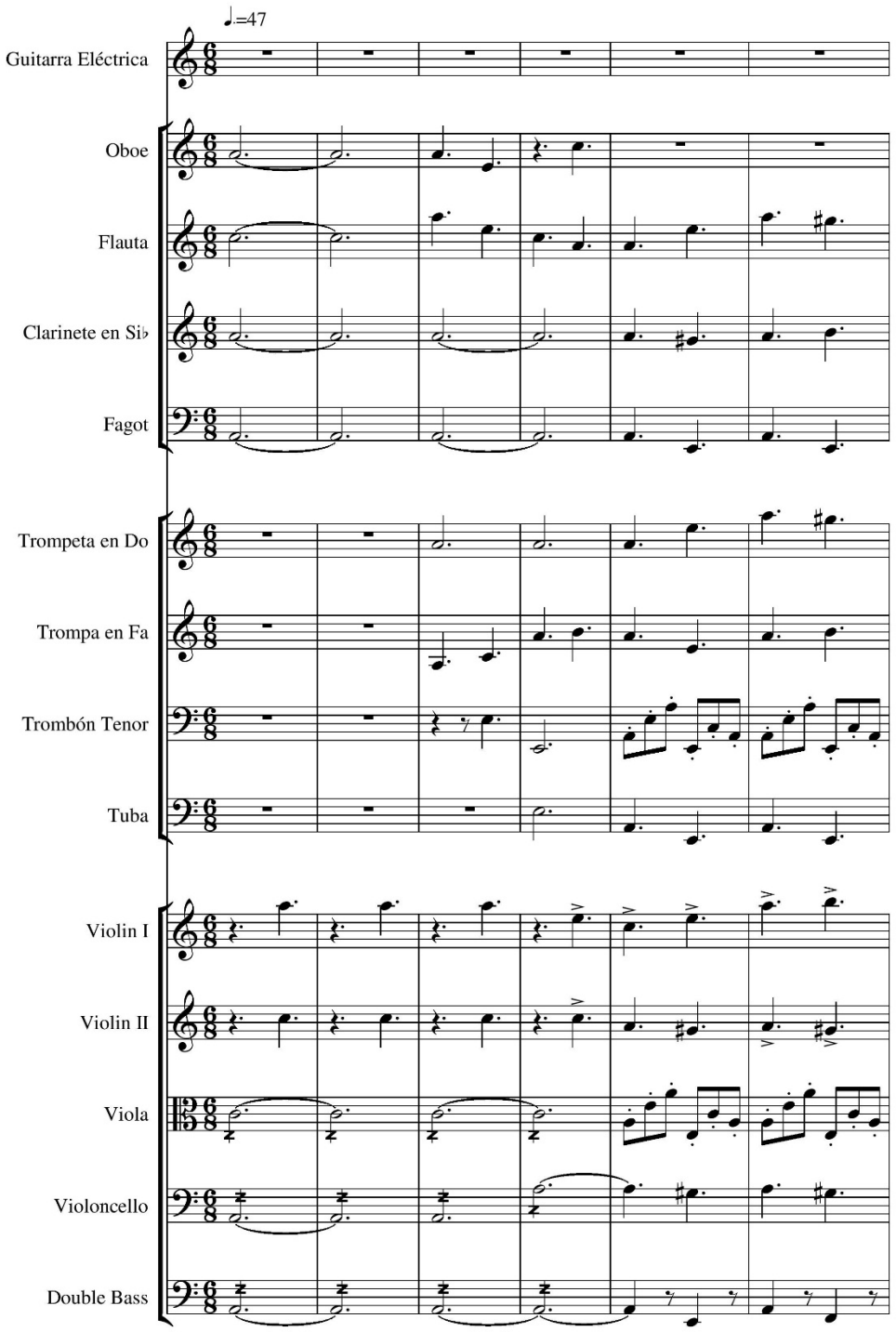
I - II - I - V del IV - VII del V bemol - I9 - V del IV - IV - I9 - I - V7 - I

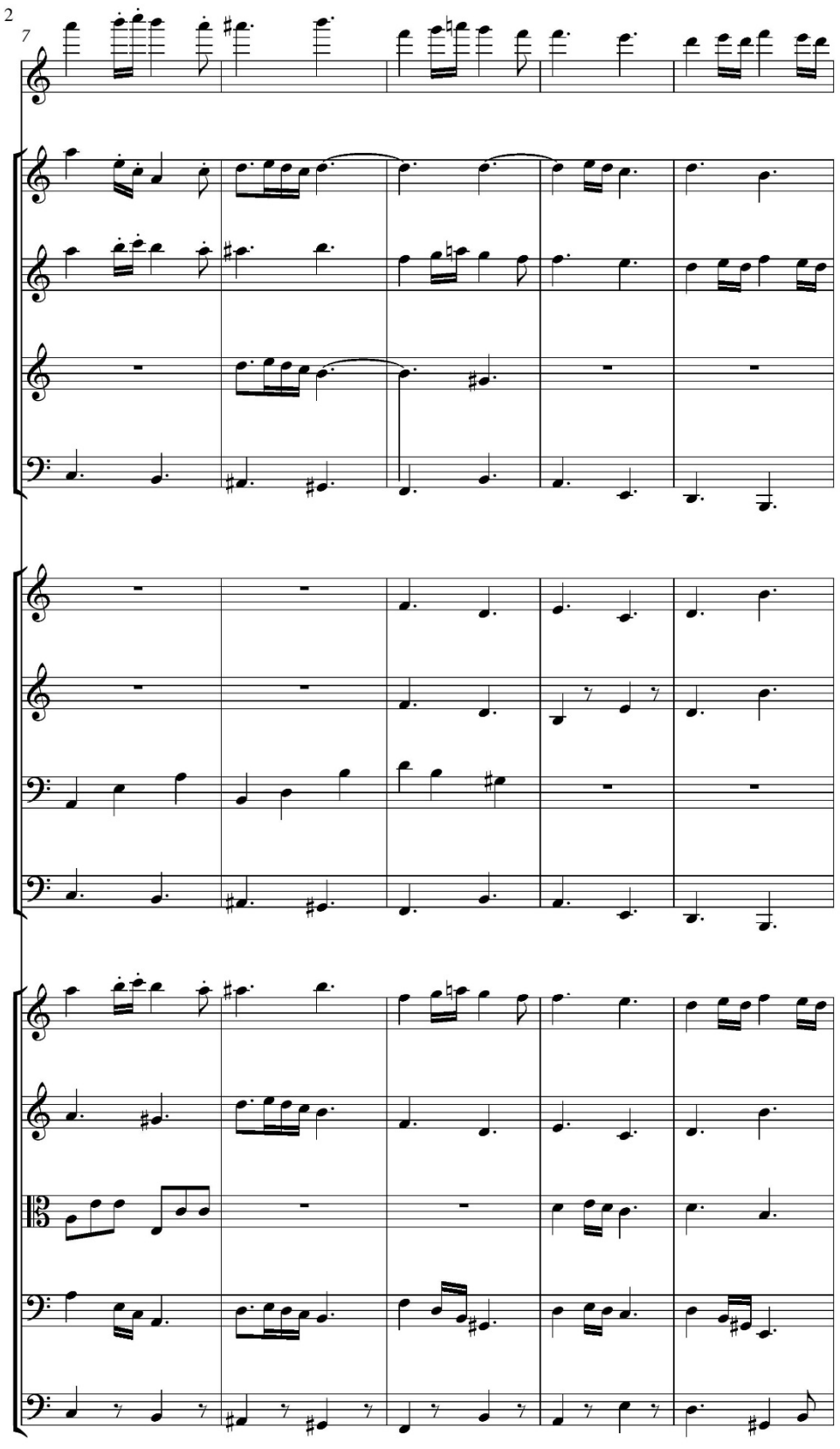
La orquesta vuelve con bronces y cuerdas mientras la guitarra da los “últimos respiros” con movimientos de arpegios en función al acorde que es generado (Do sostenido menor) se produce un silencio la guitarra queda sola unos segundos y culmina con arpegios en ascenso y descenso, una escala descendente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

4.3 Partituras

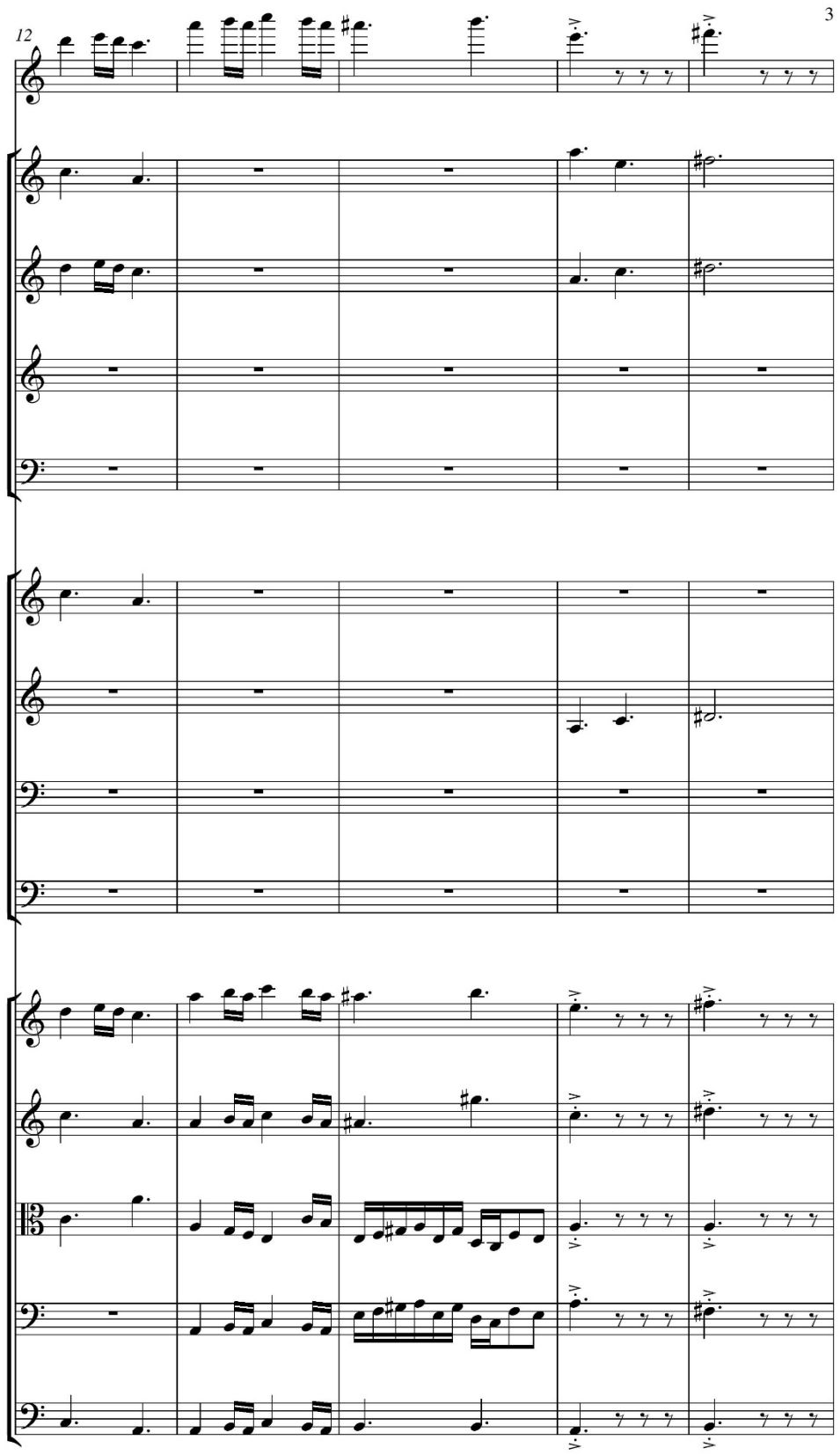
Fantasía Concertante para Guitarra Eléctrica y Orquesta

Juan Fernández

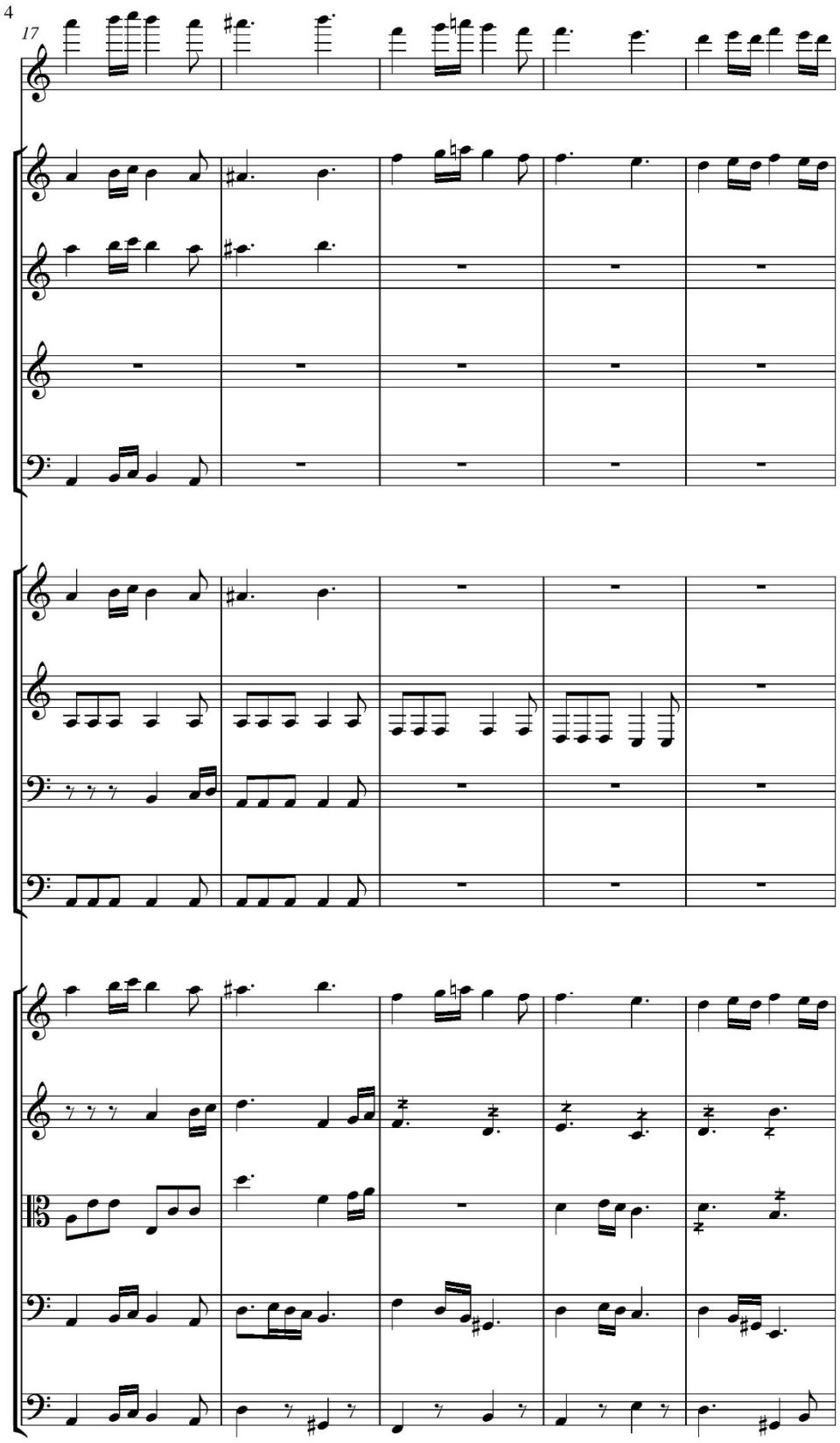


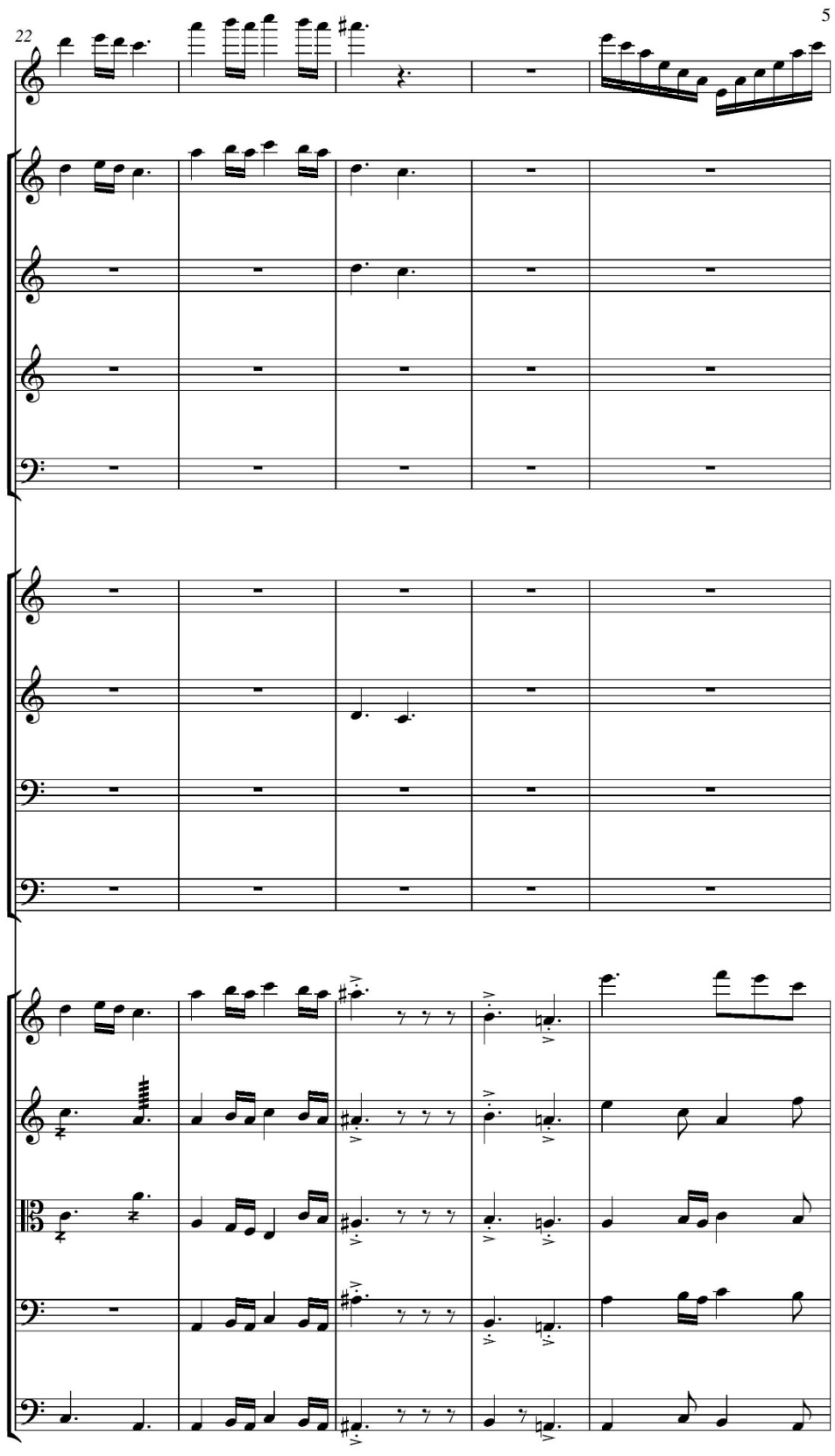

7

12

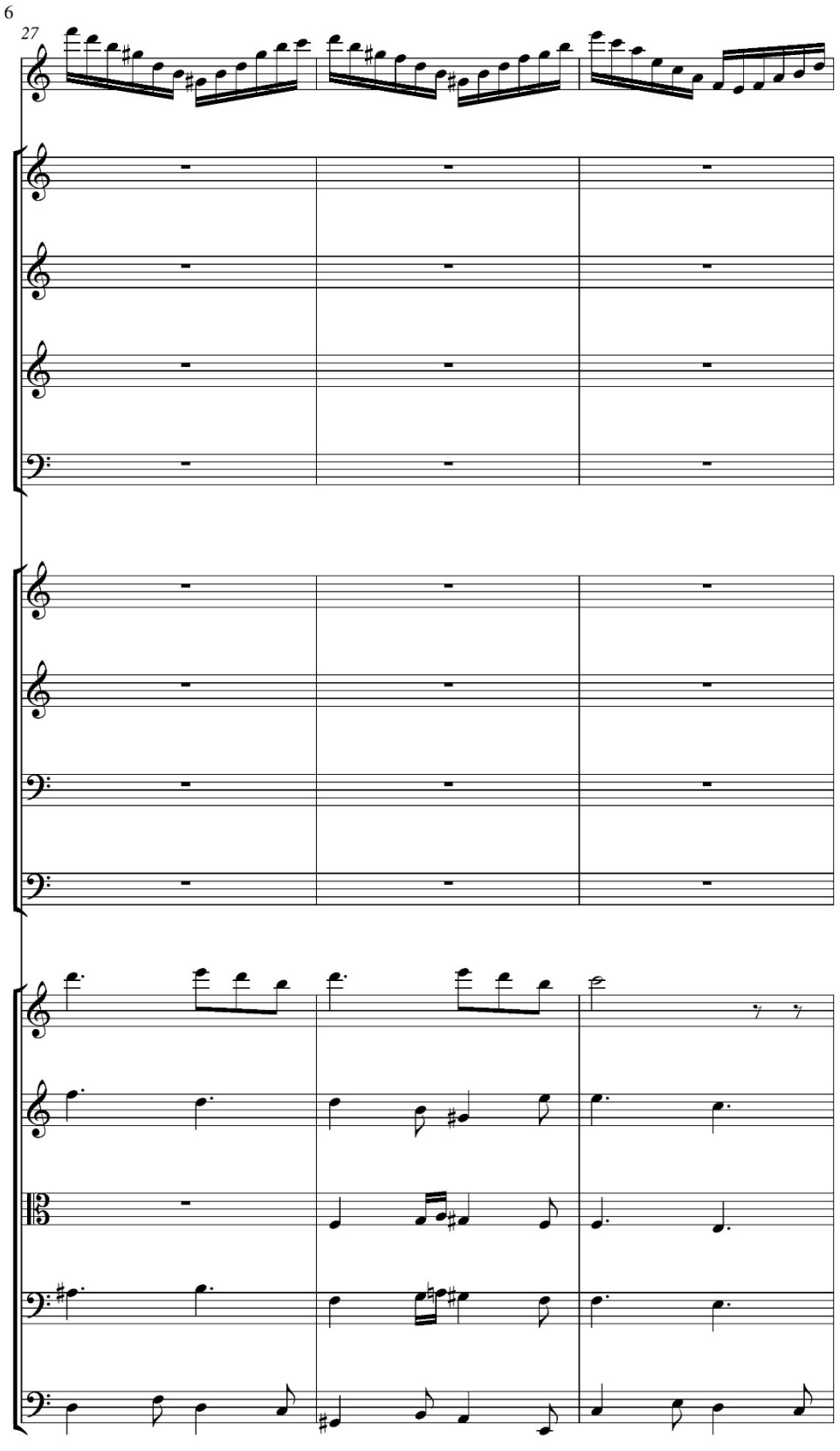


17

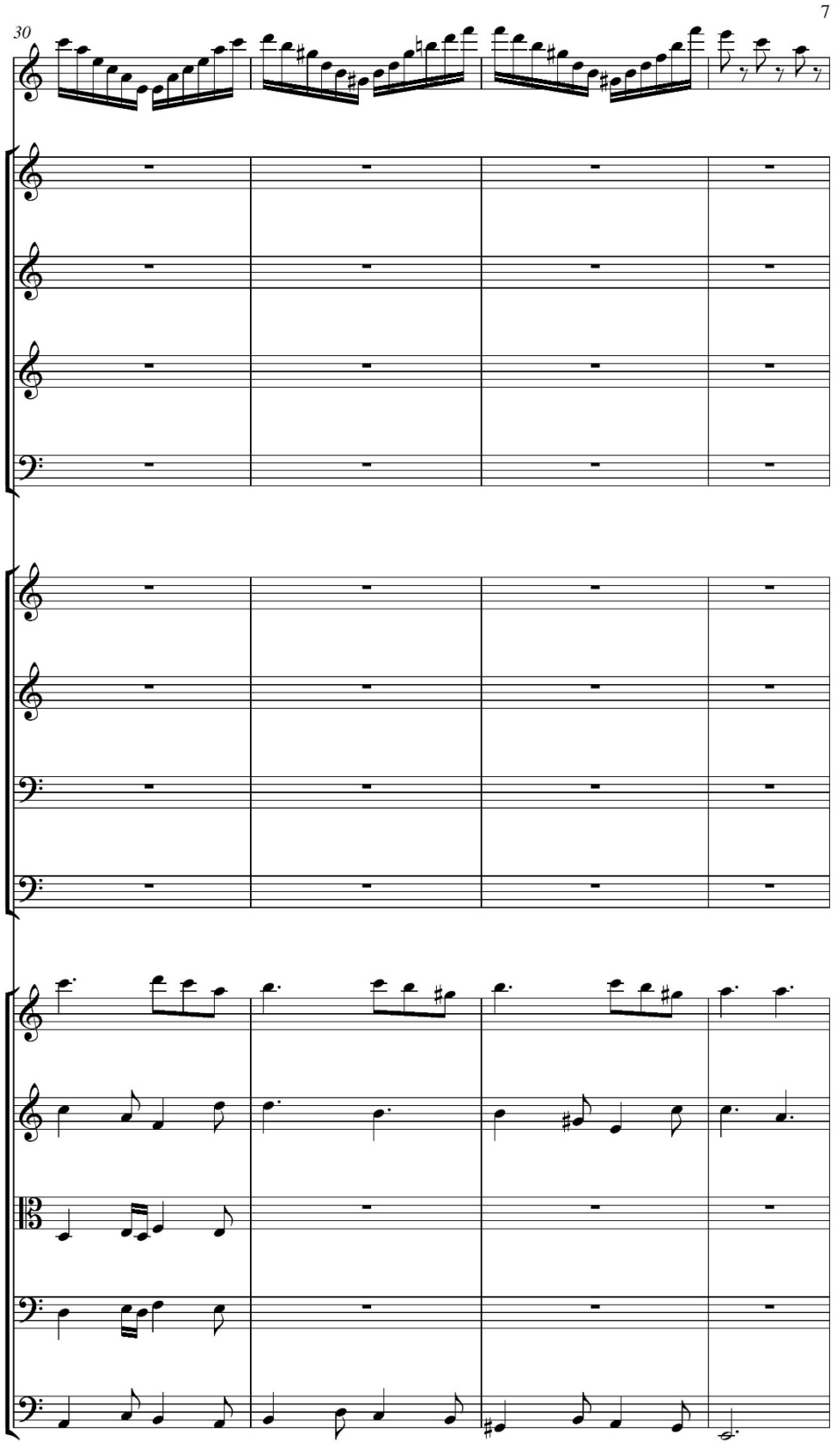



22

27

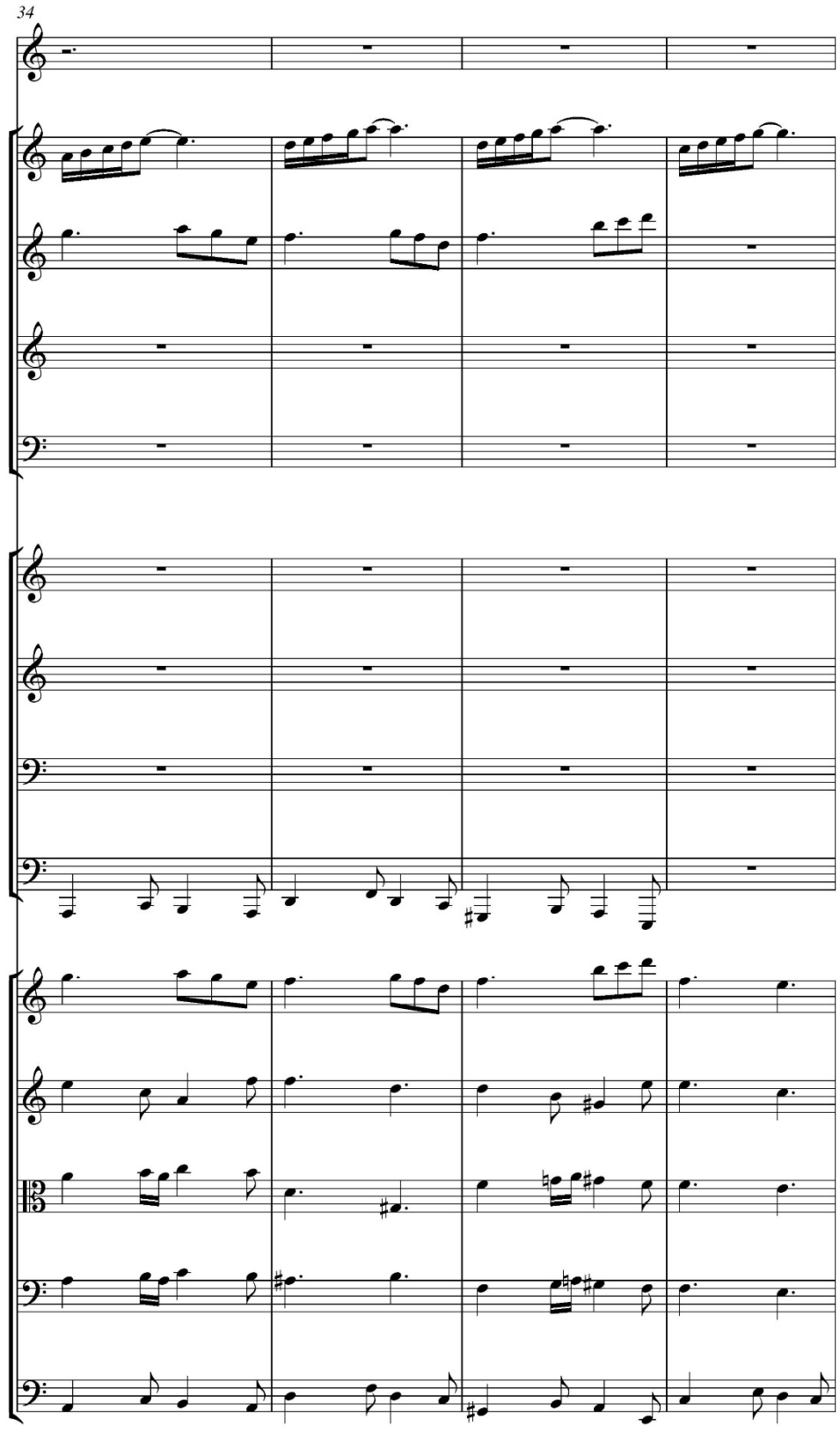


30

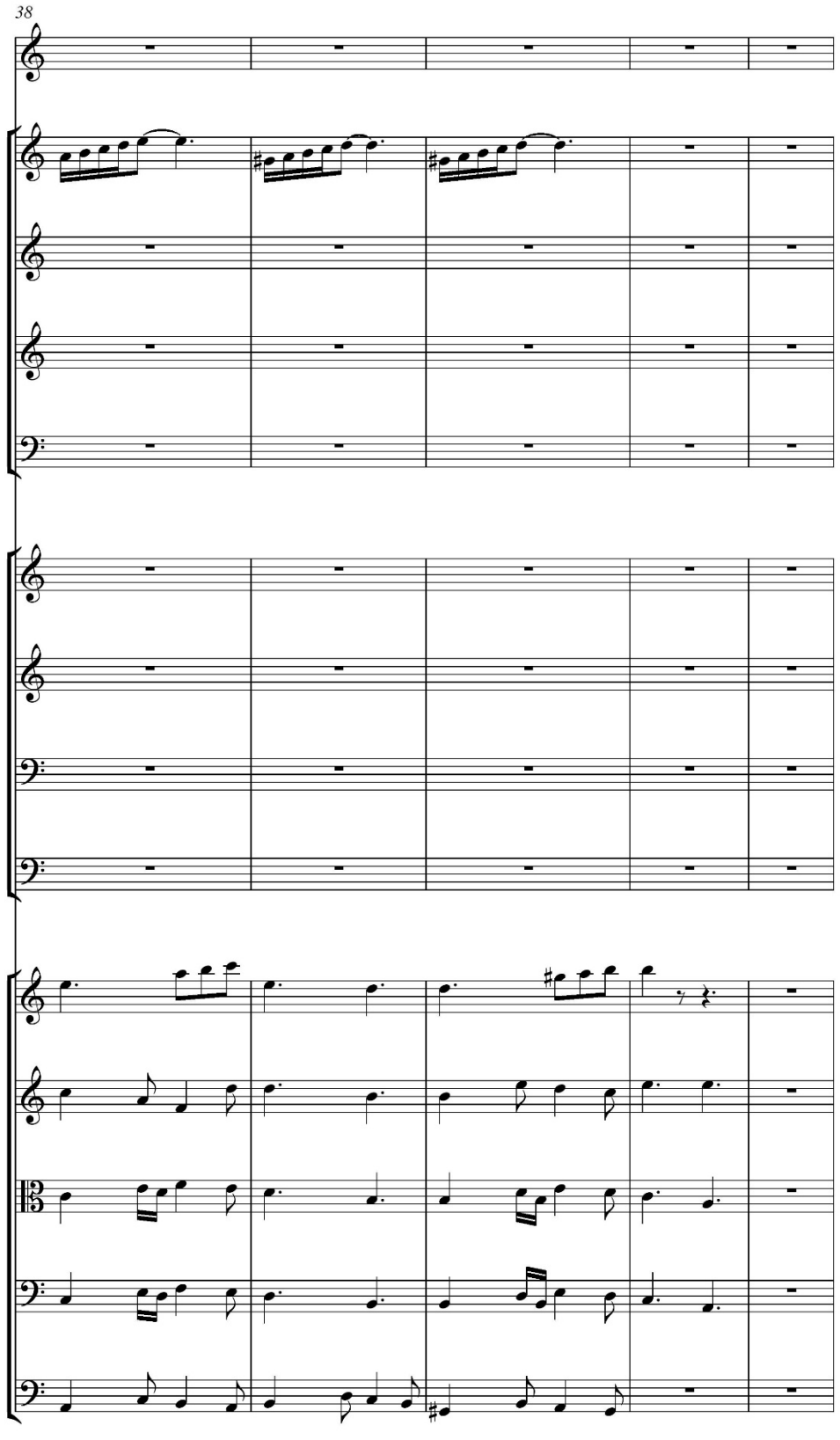


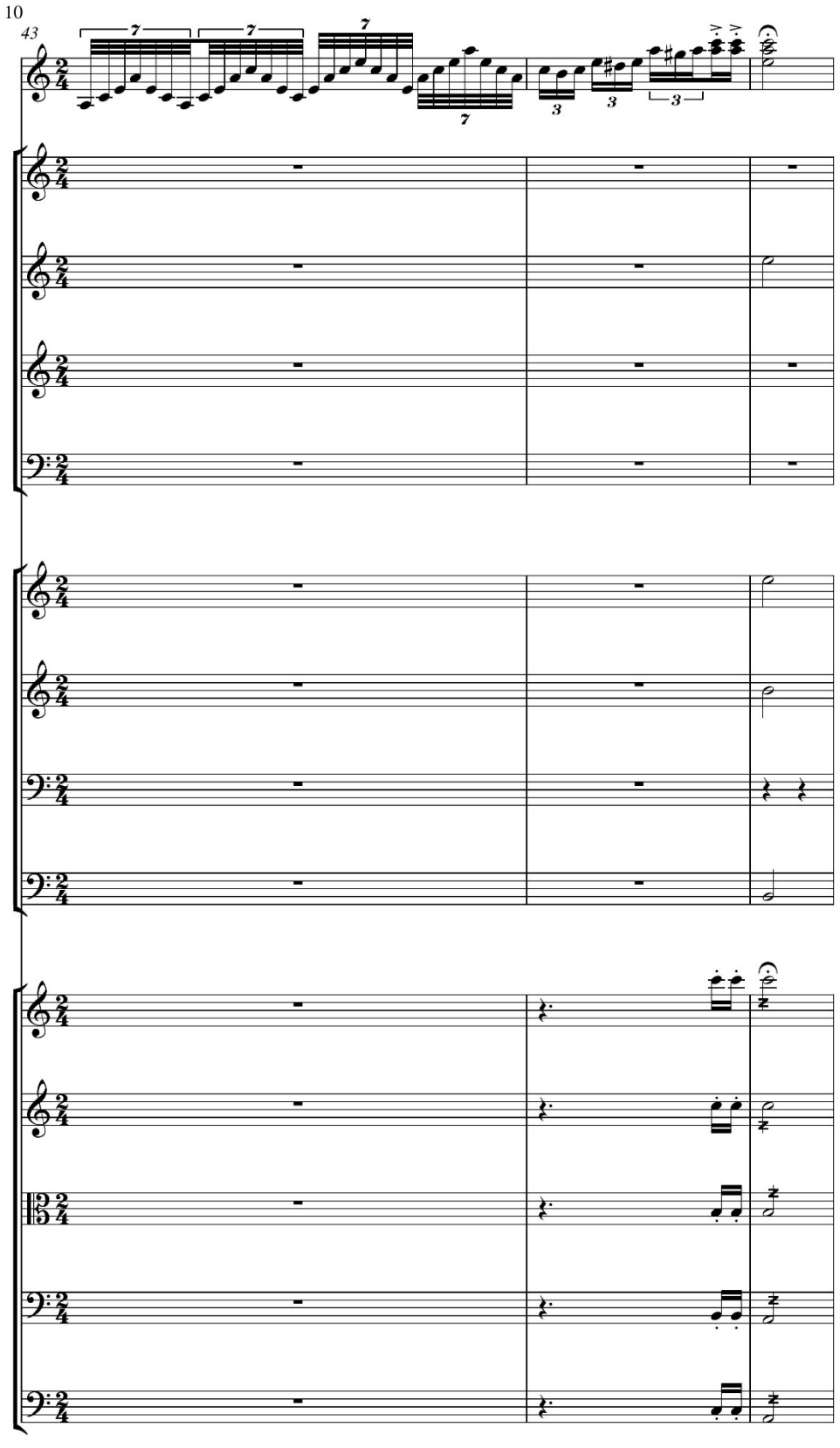
8

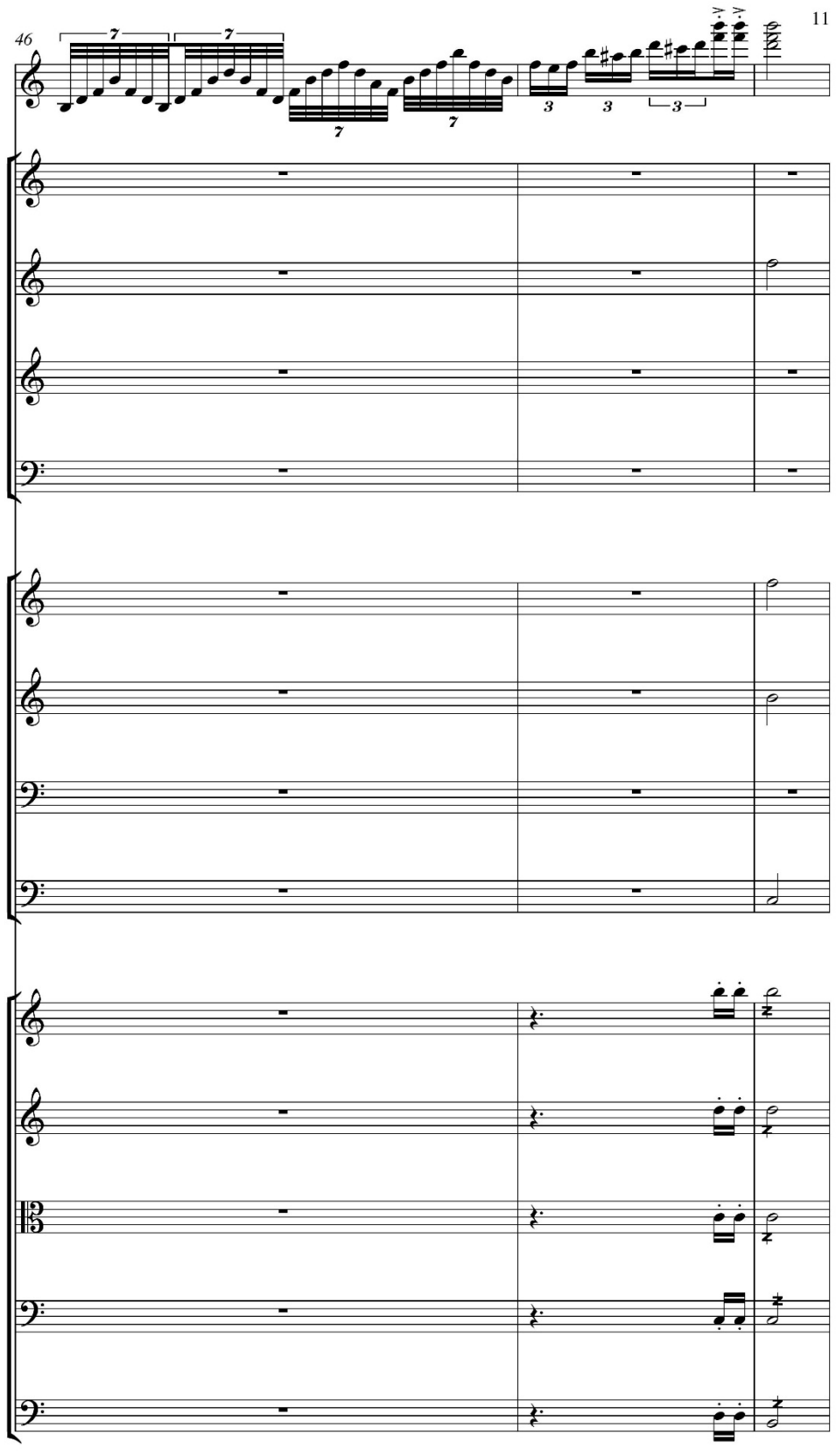
34



38

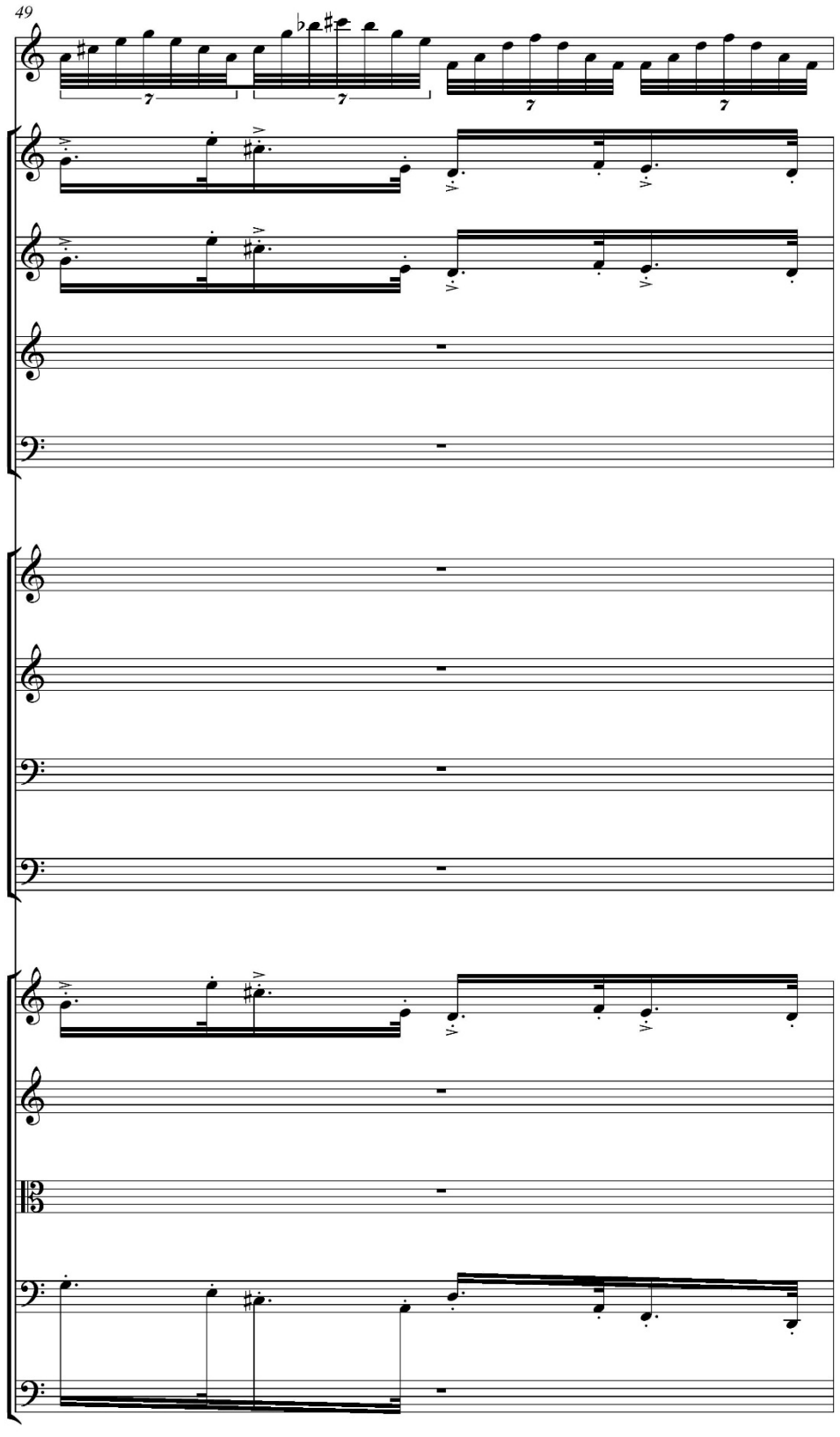



43

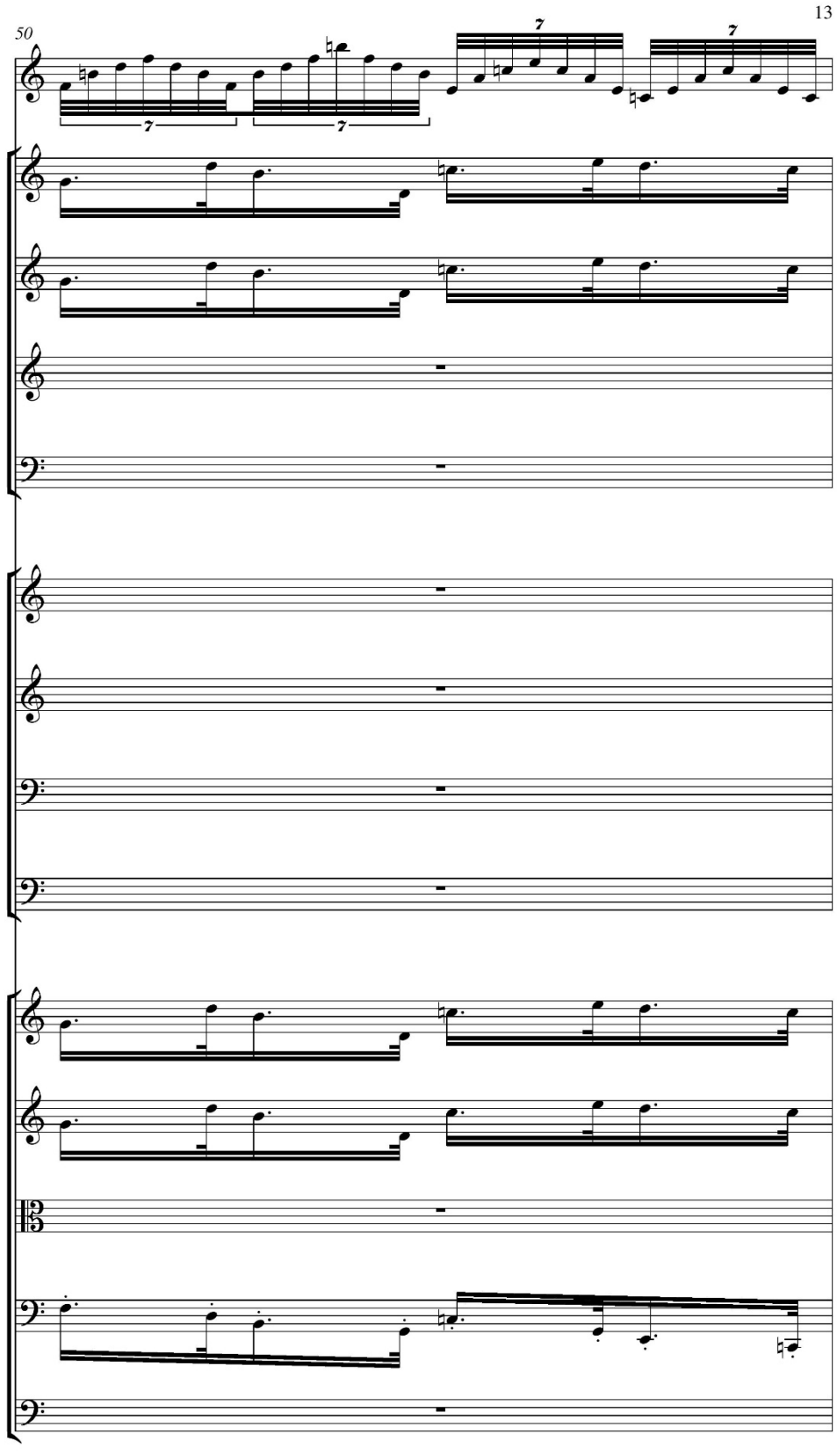

46

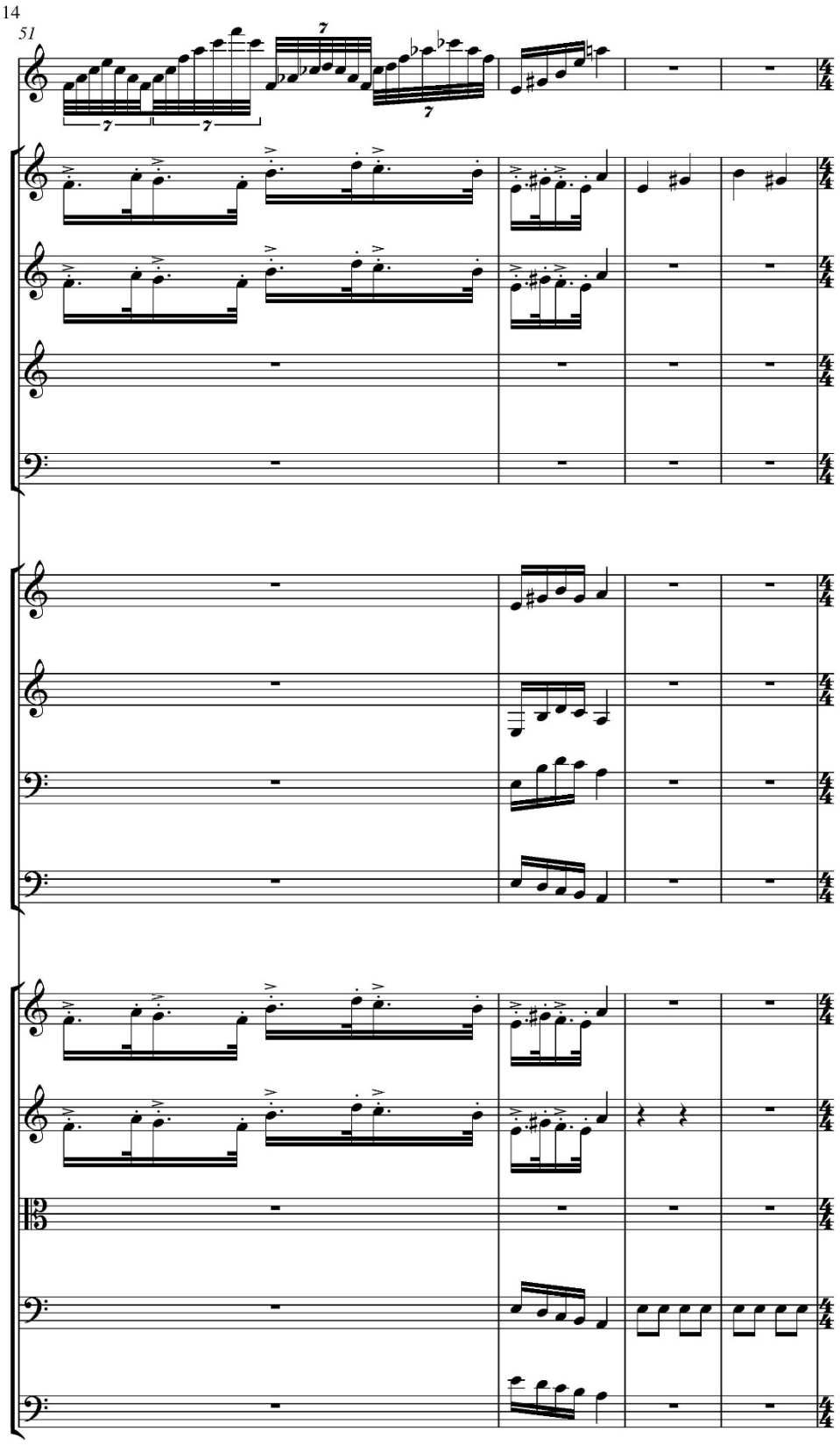
12

49

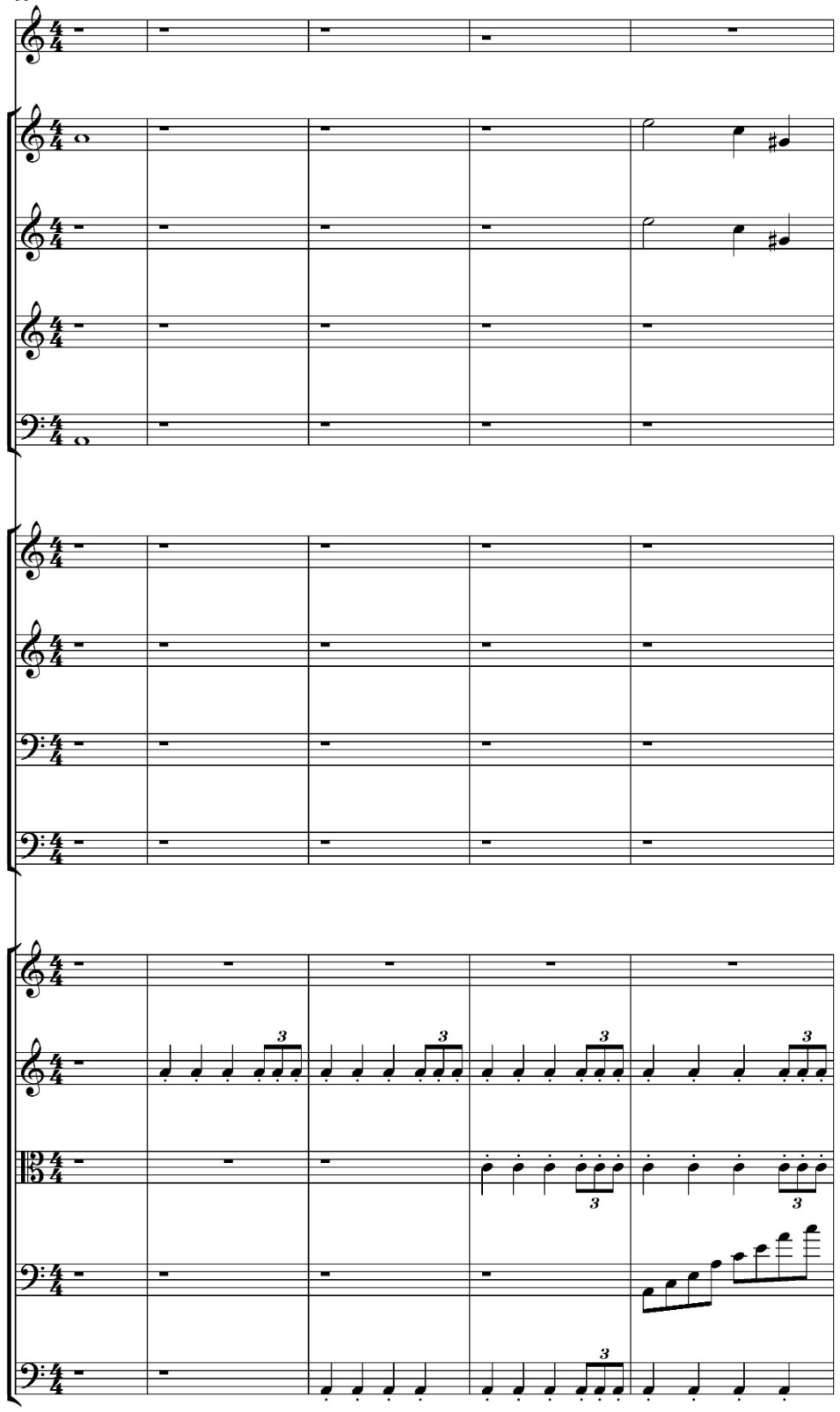


50



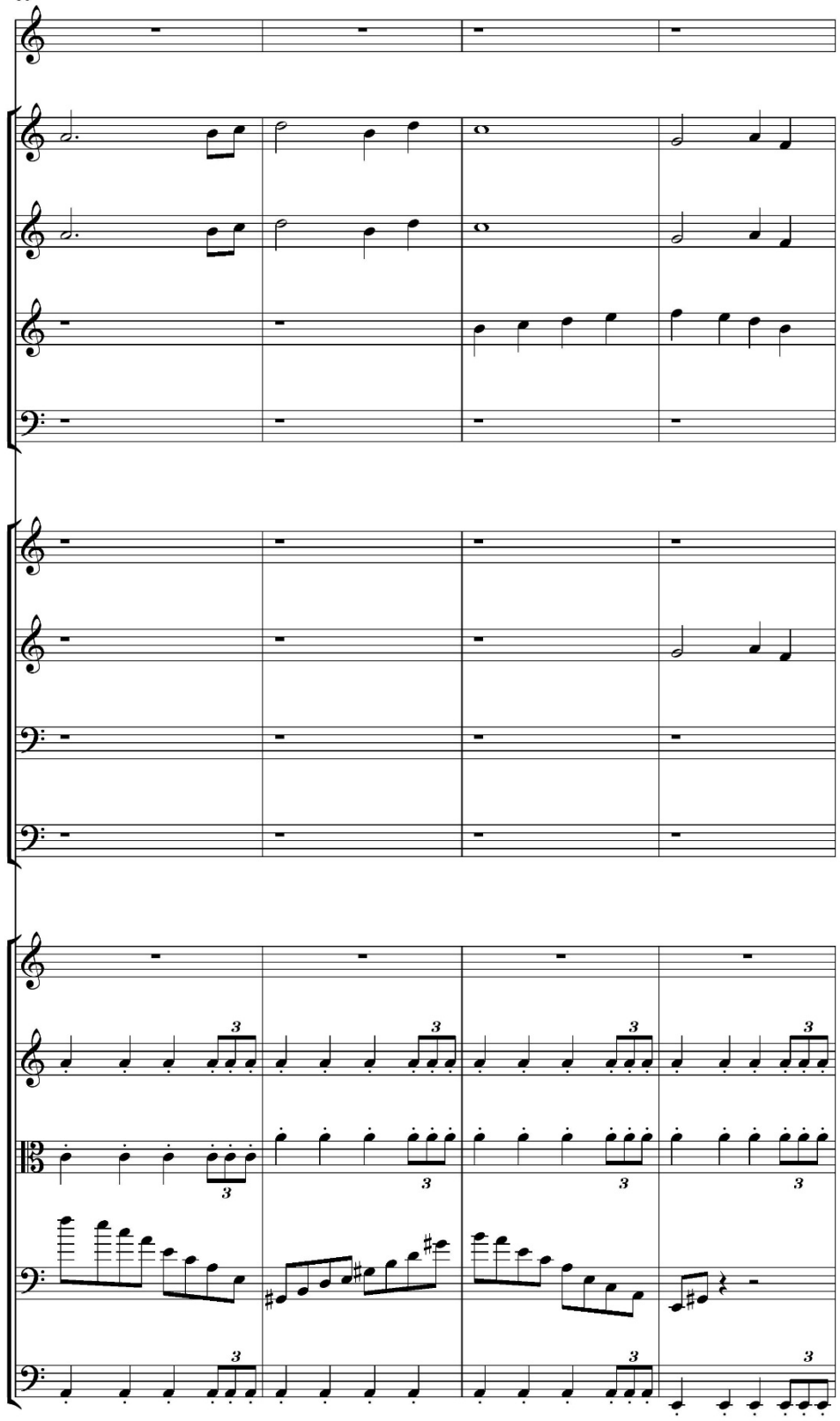

51

55

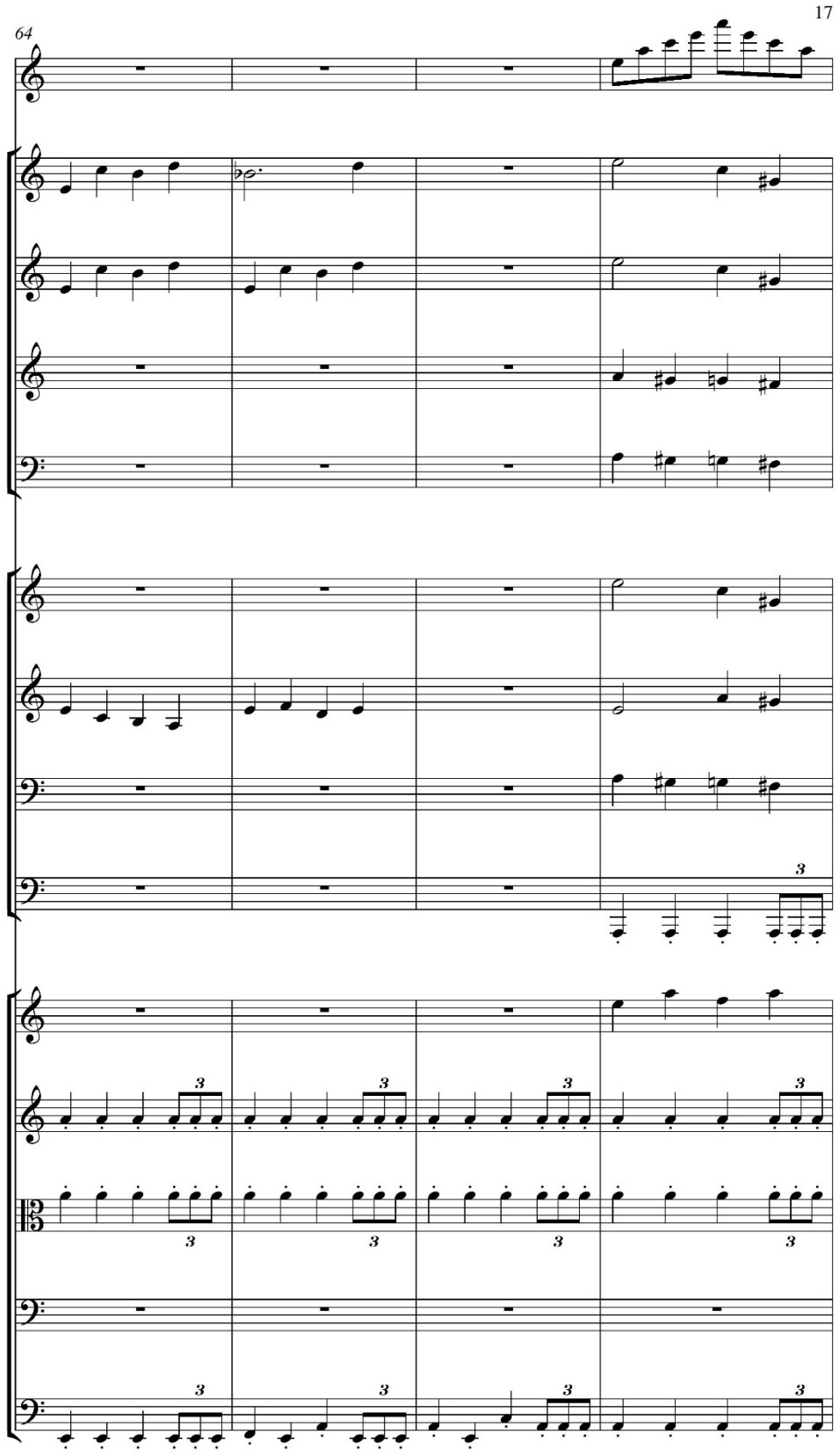


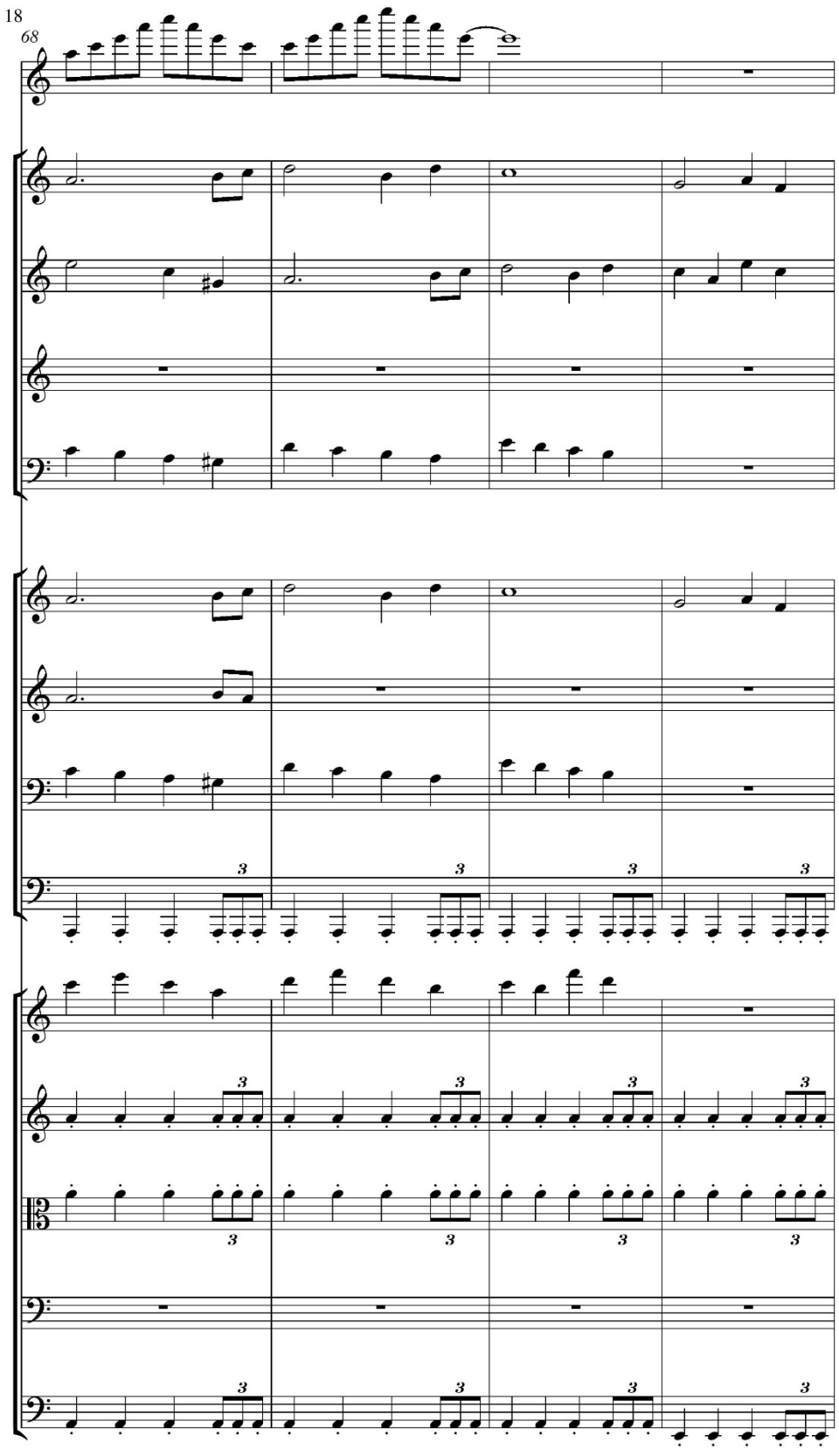
16

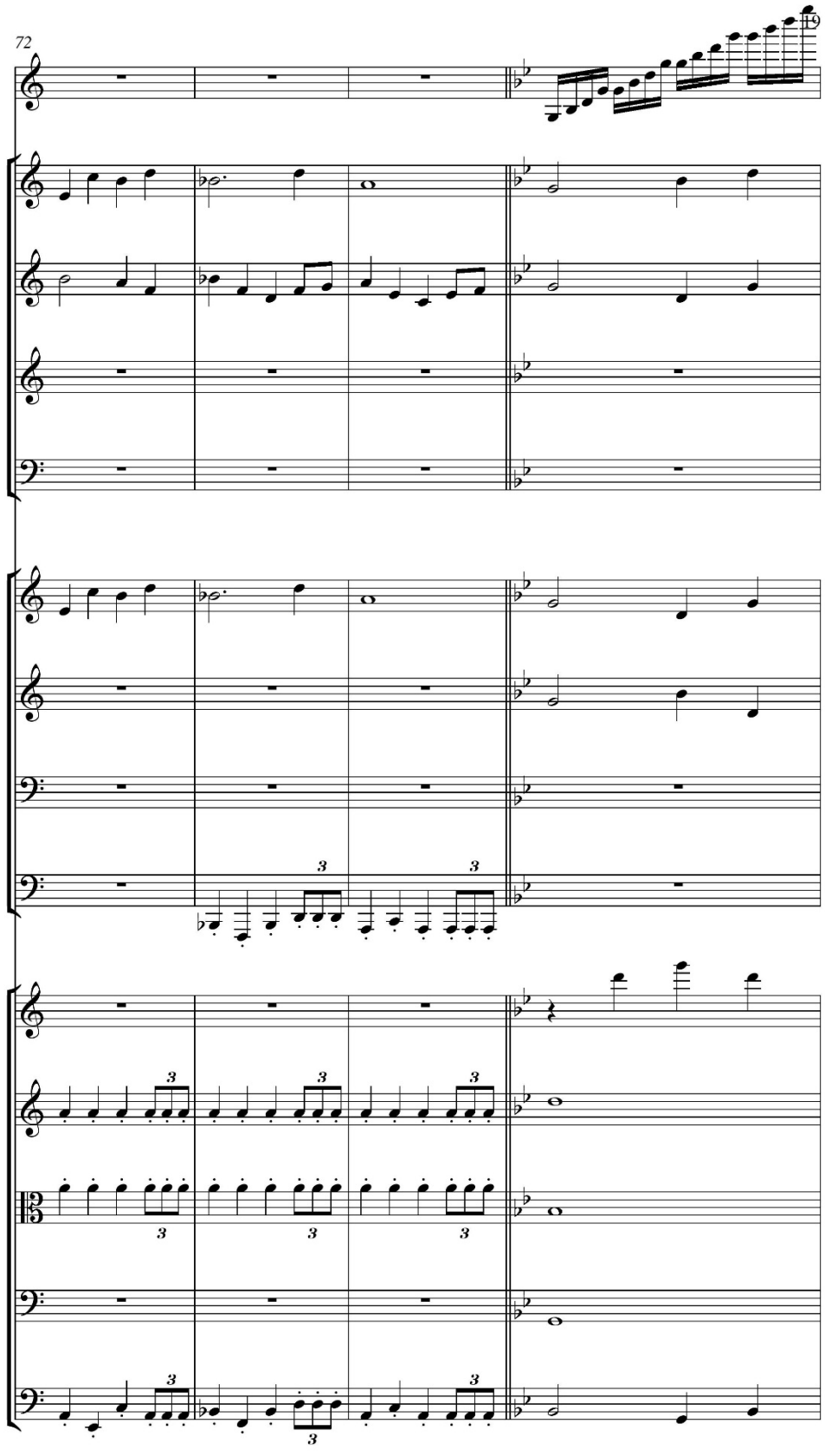
60



64

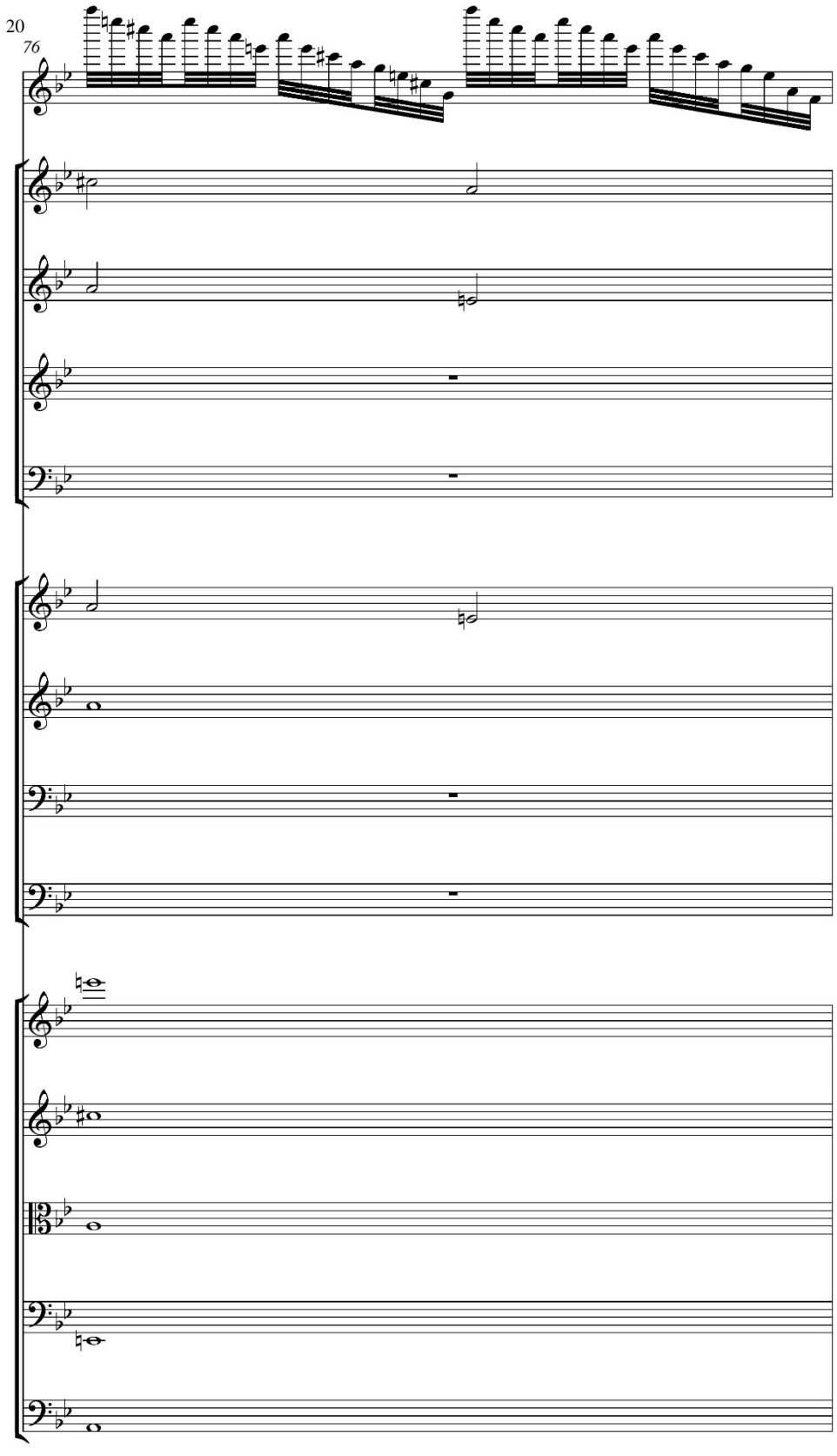



68

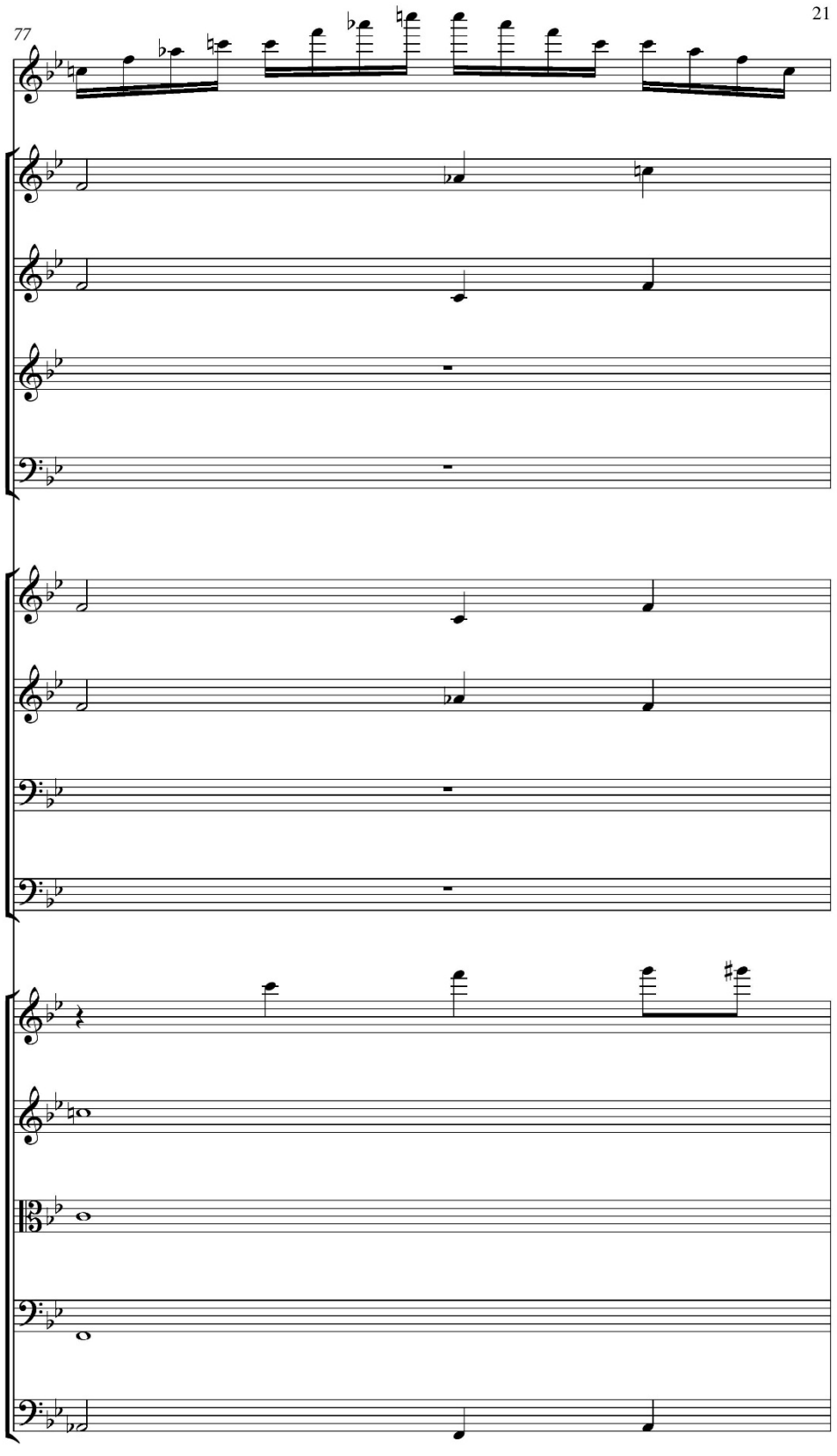

72

20

76

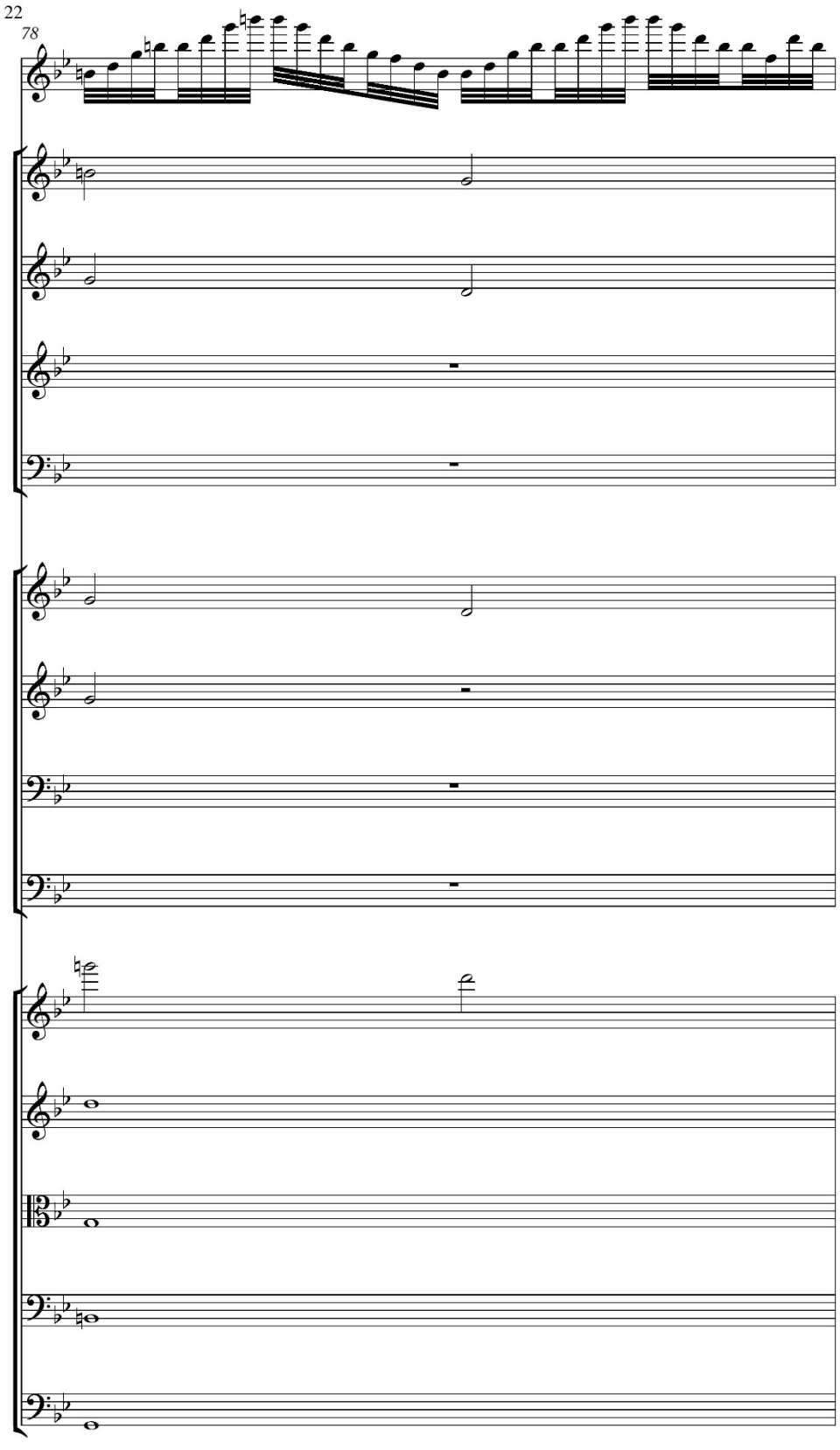


77

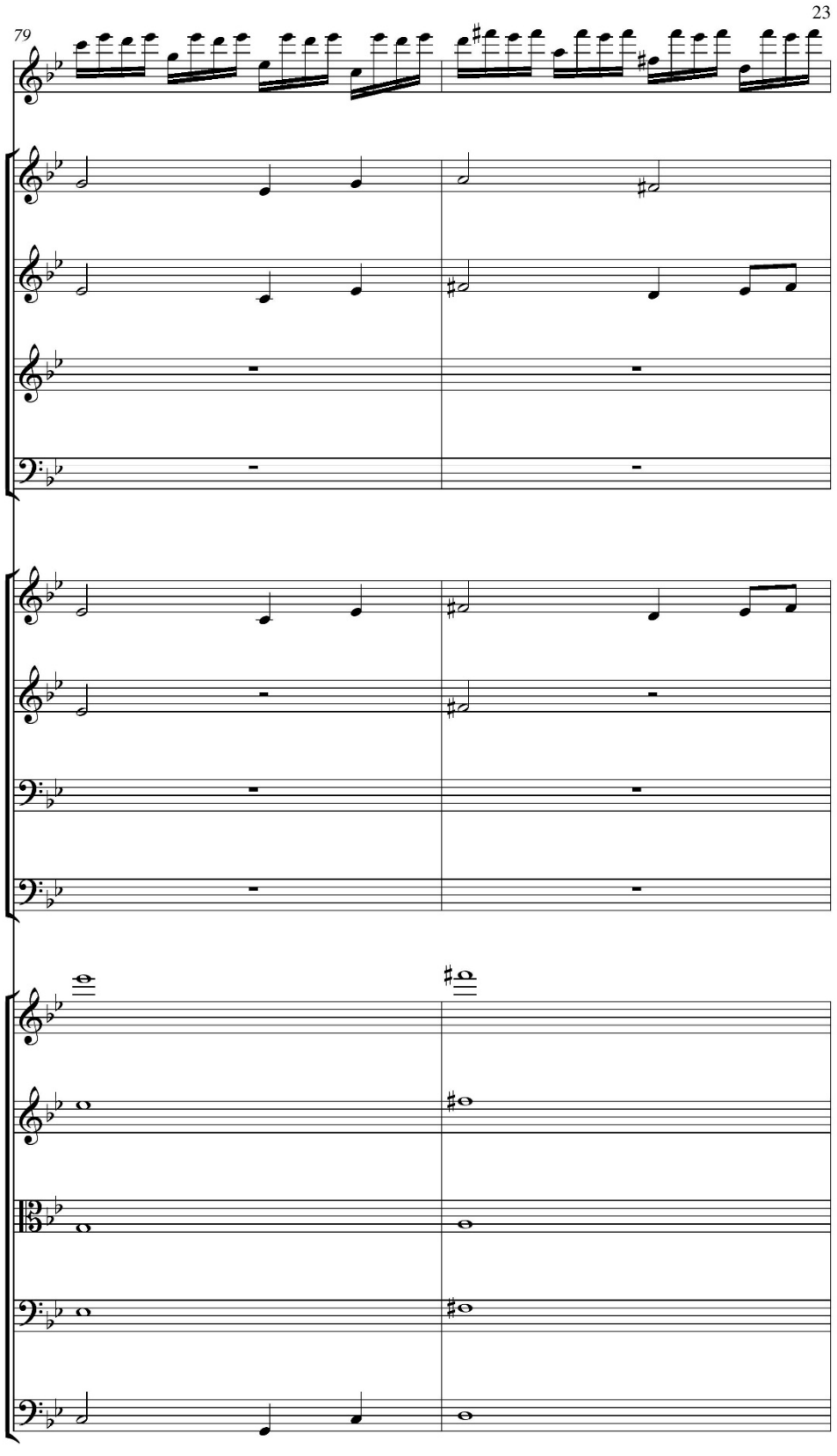


22

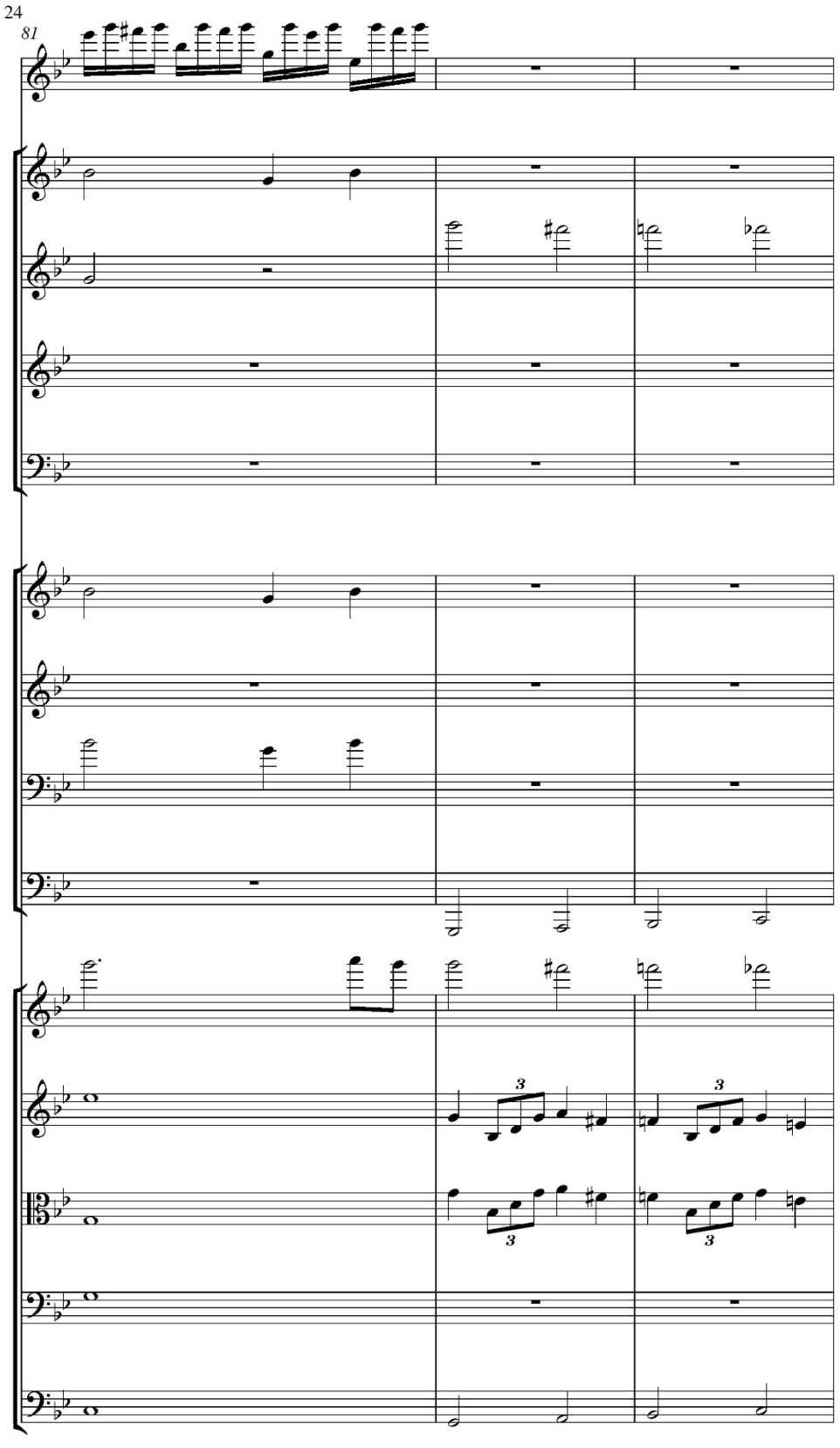
78



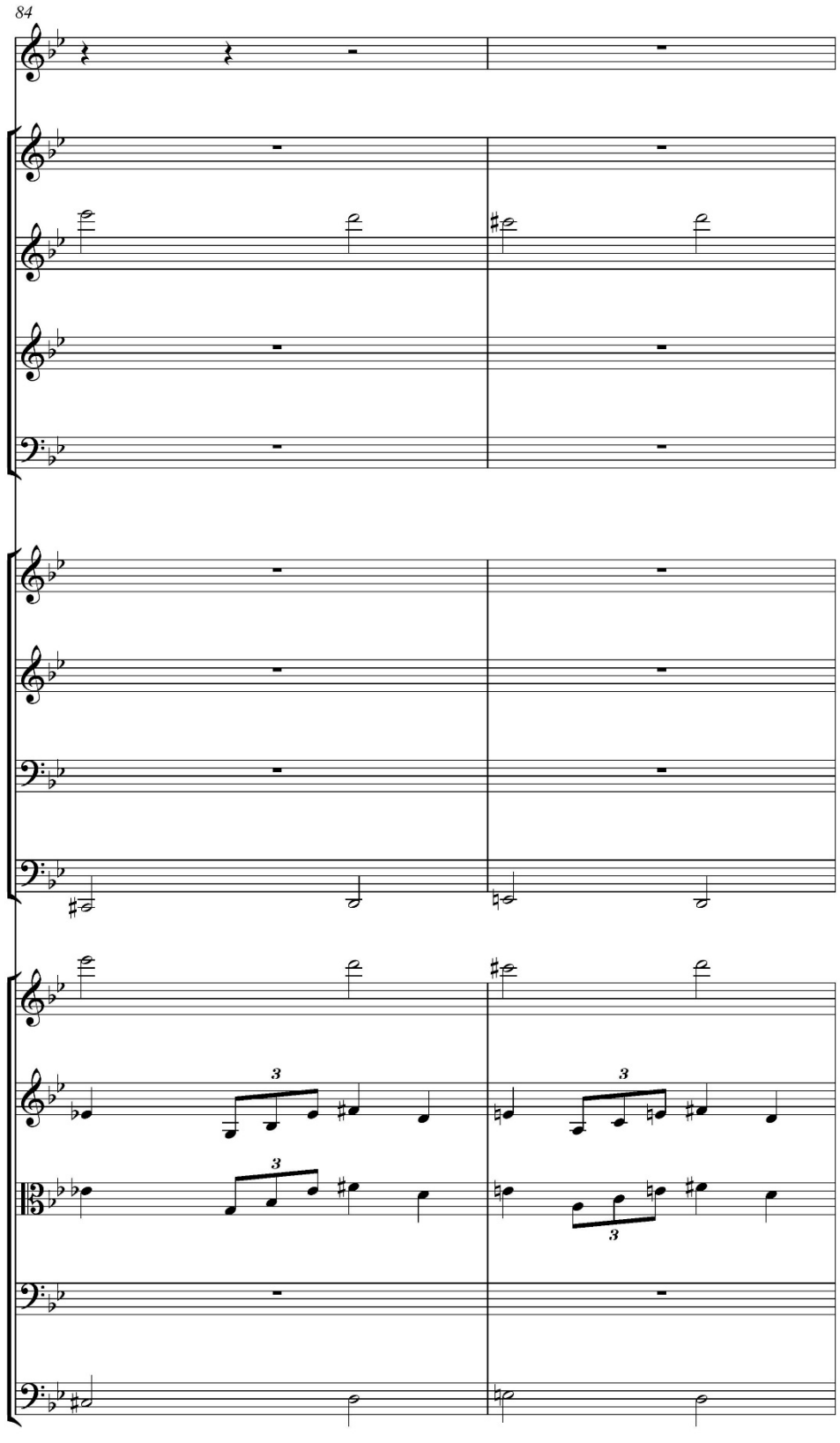
79



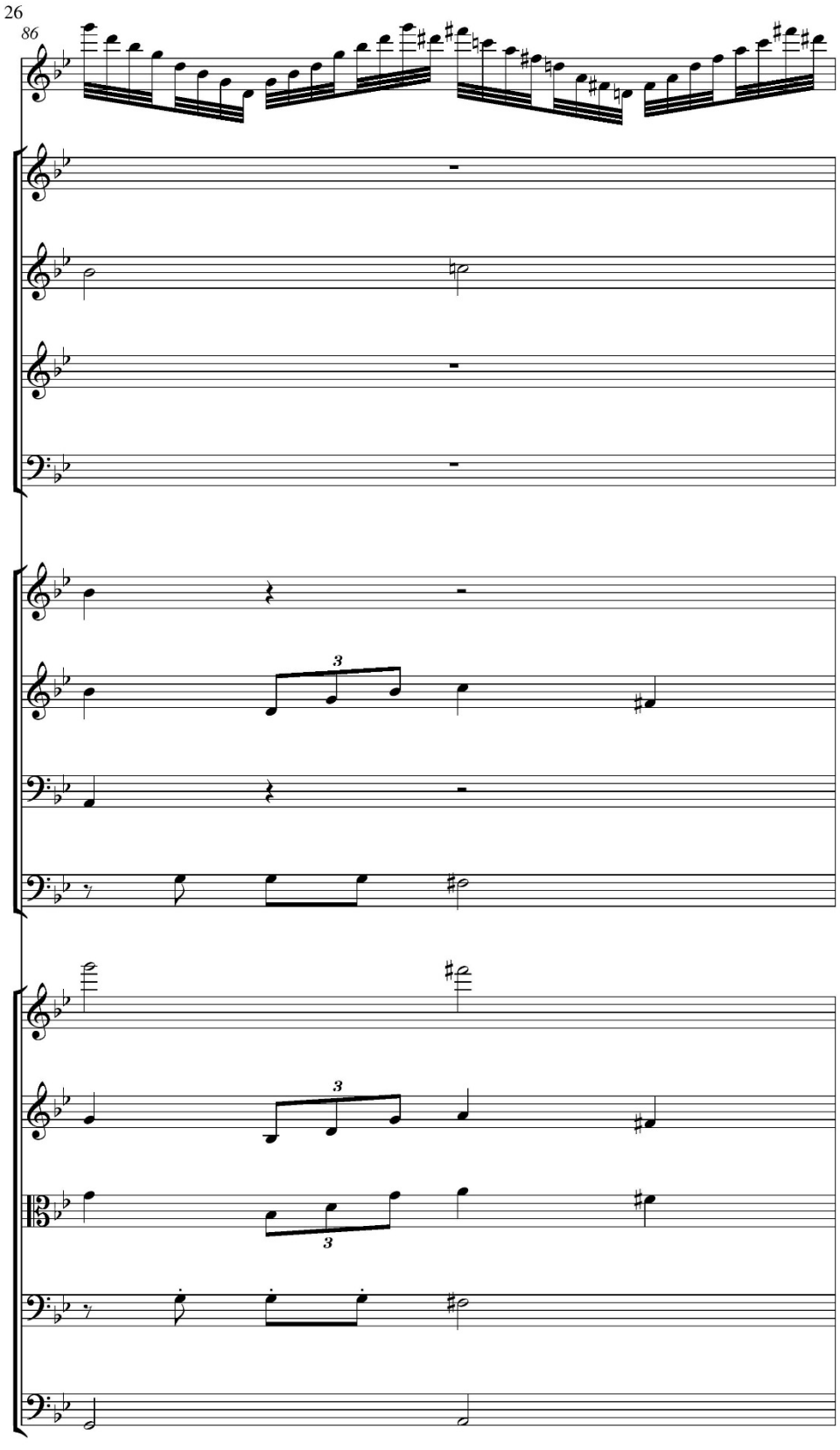
81



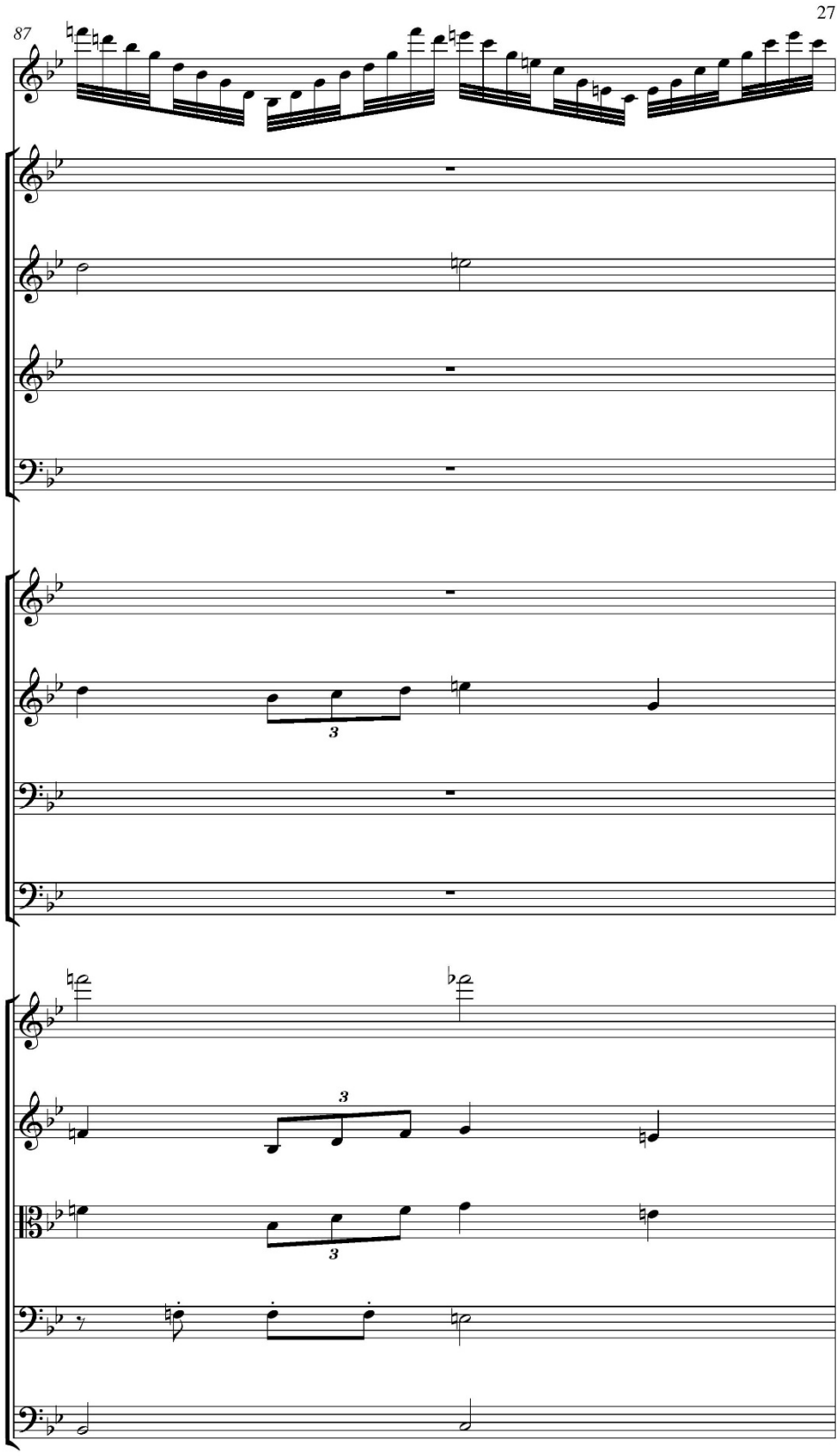
84



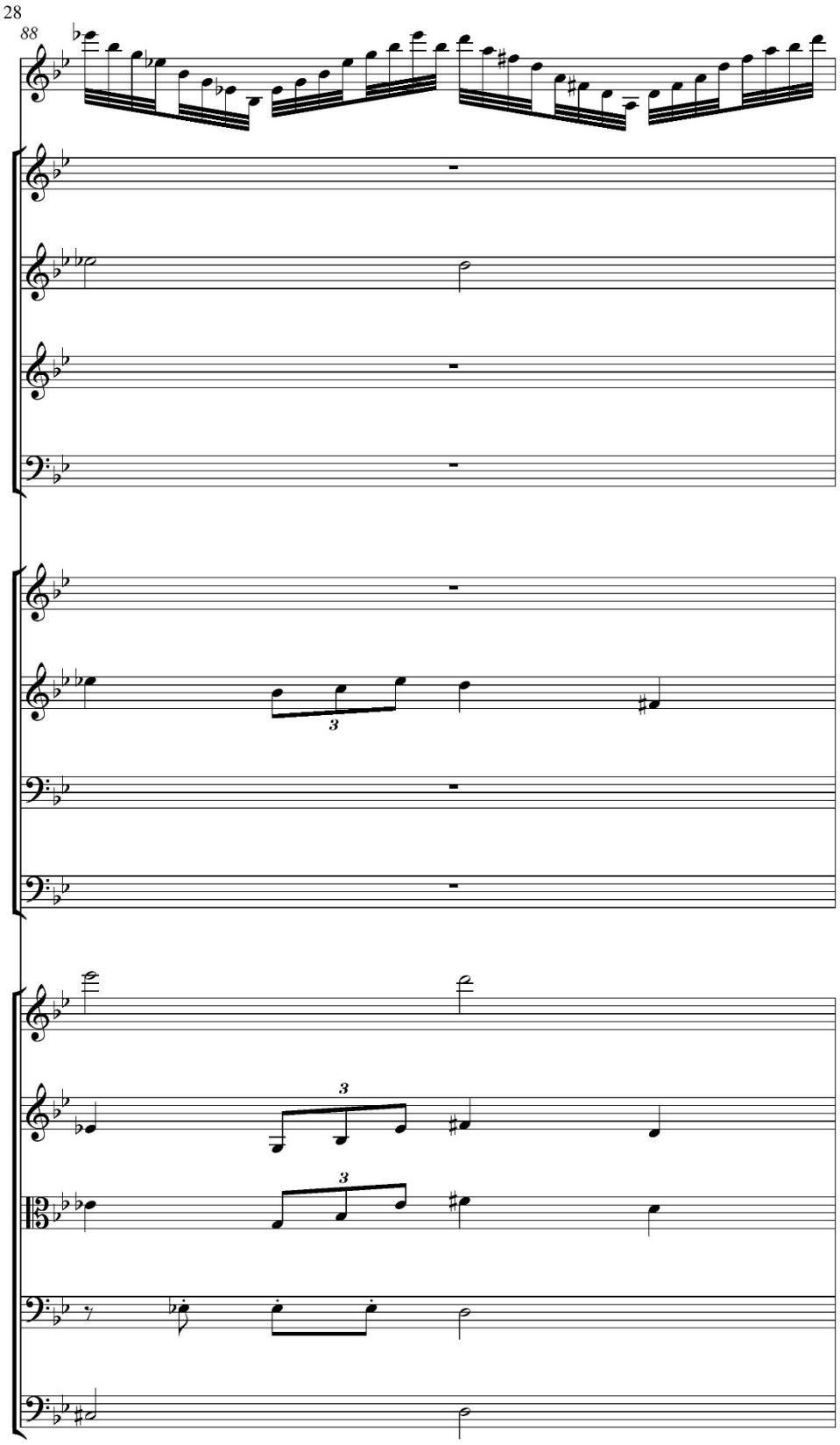
86



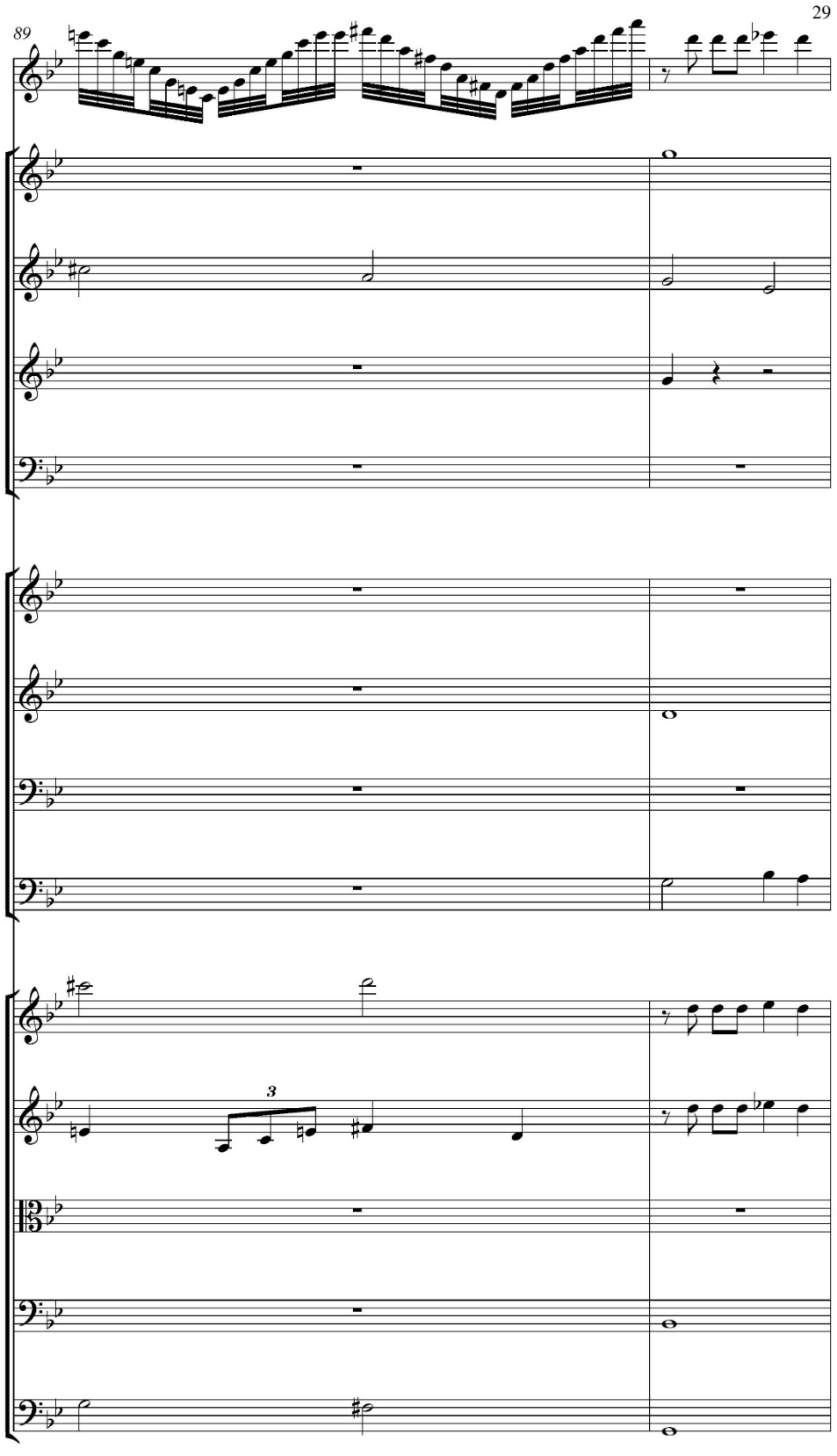
87



88

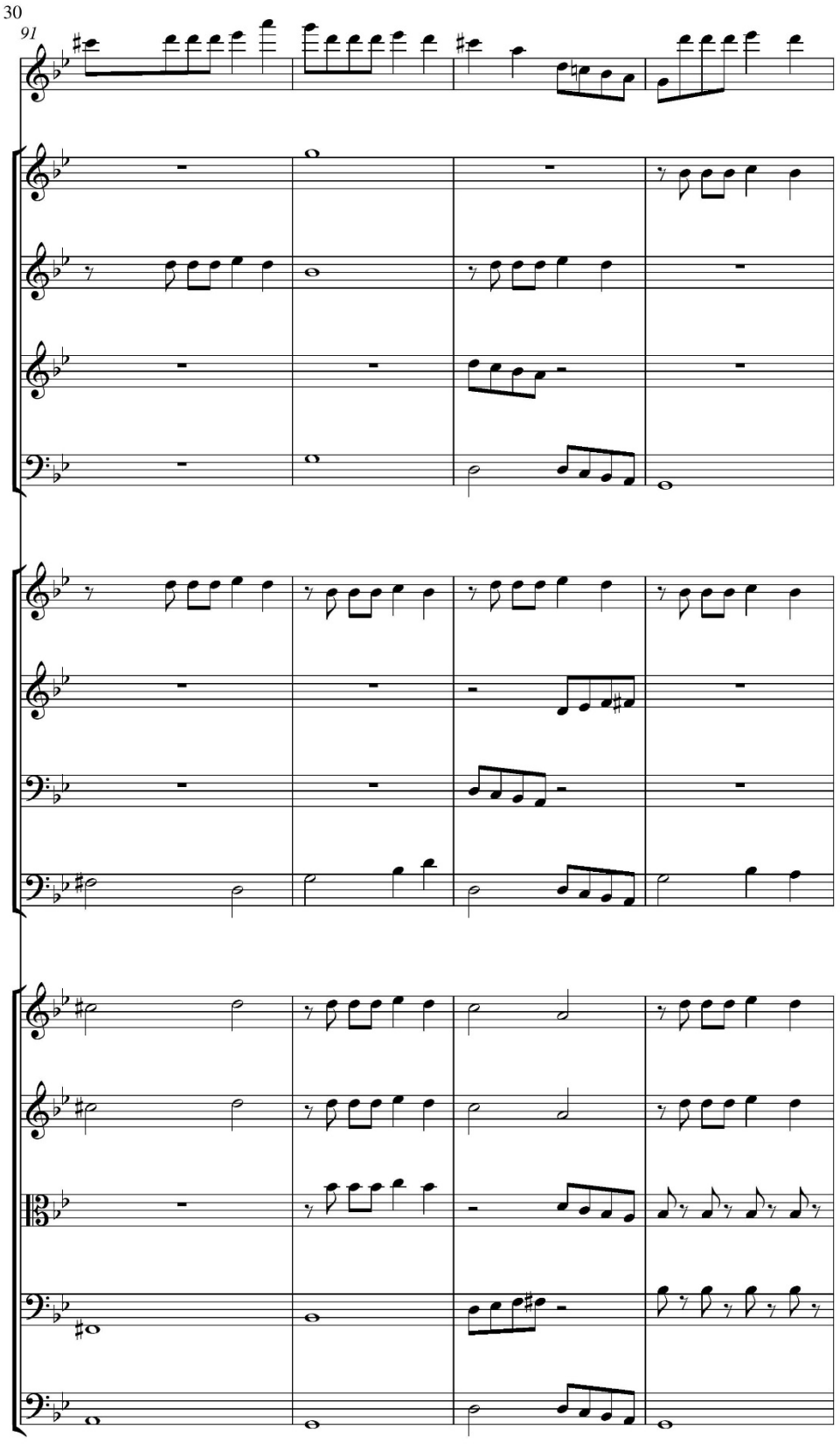


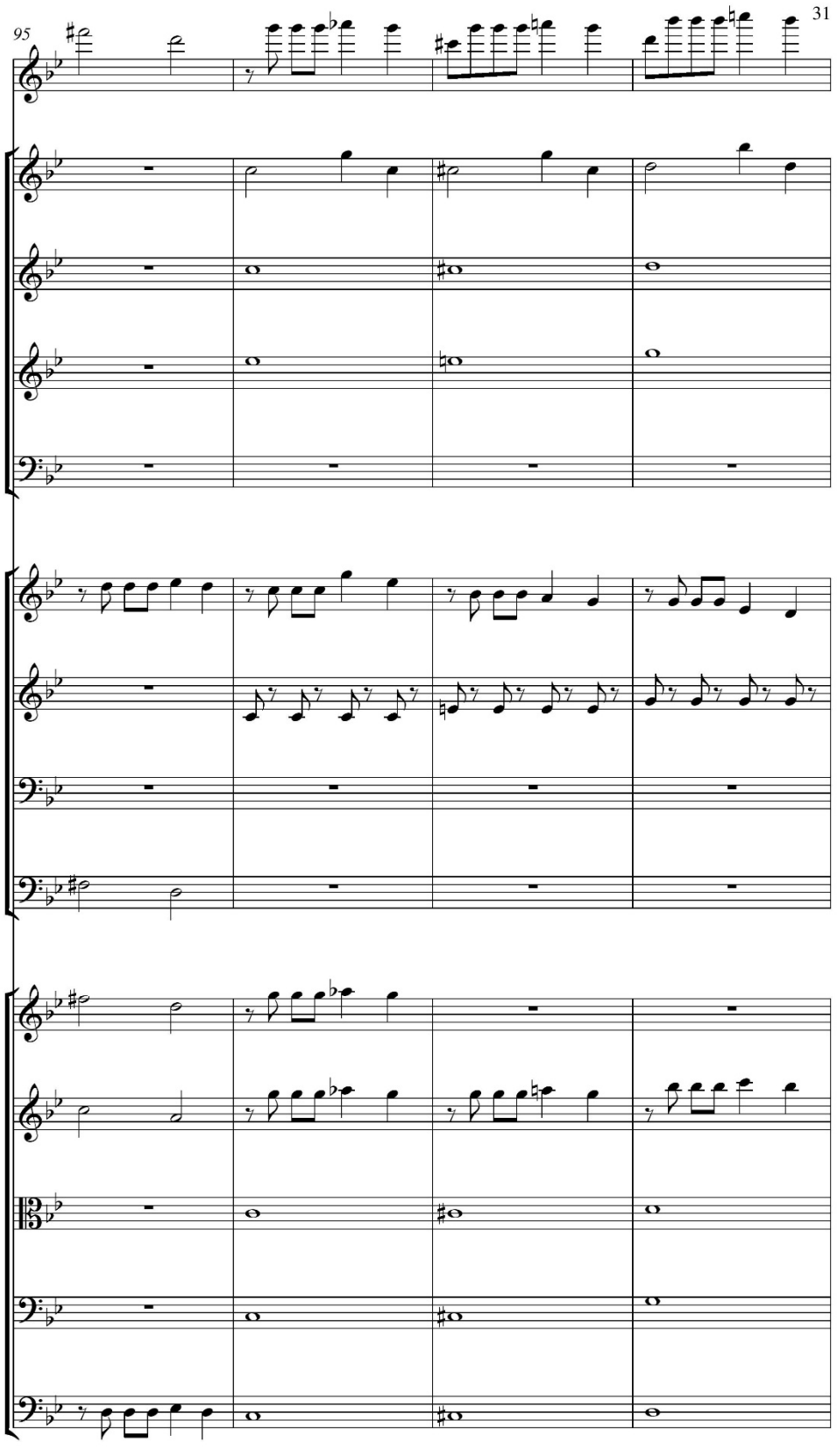
89



30

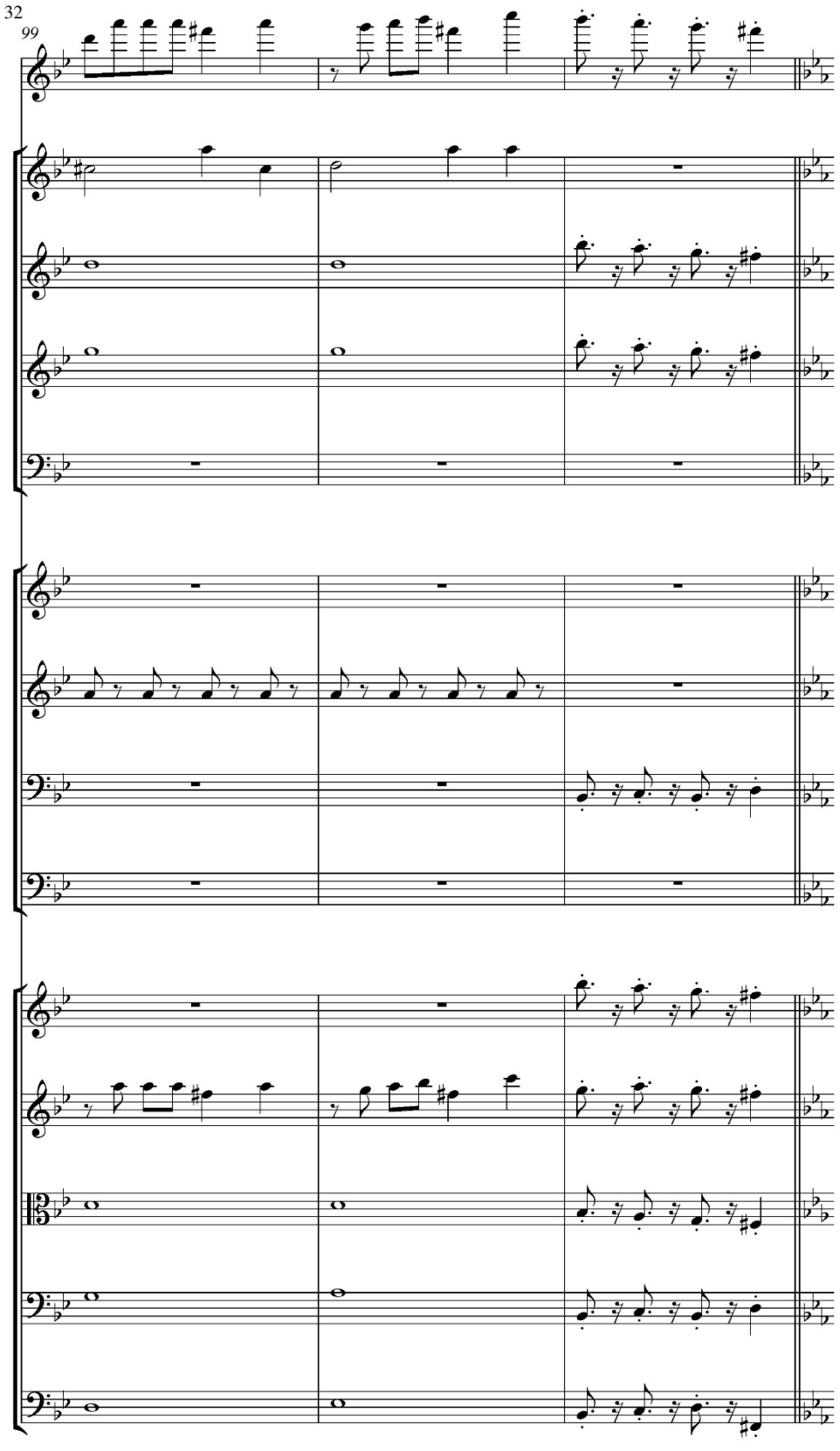
91



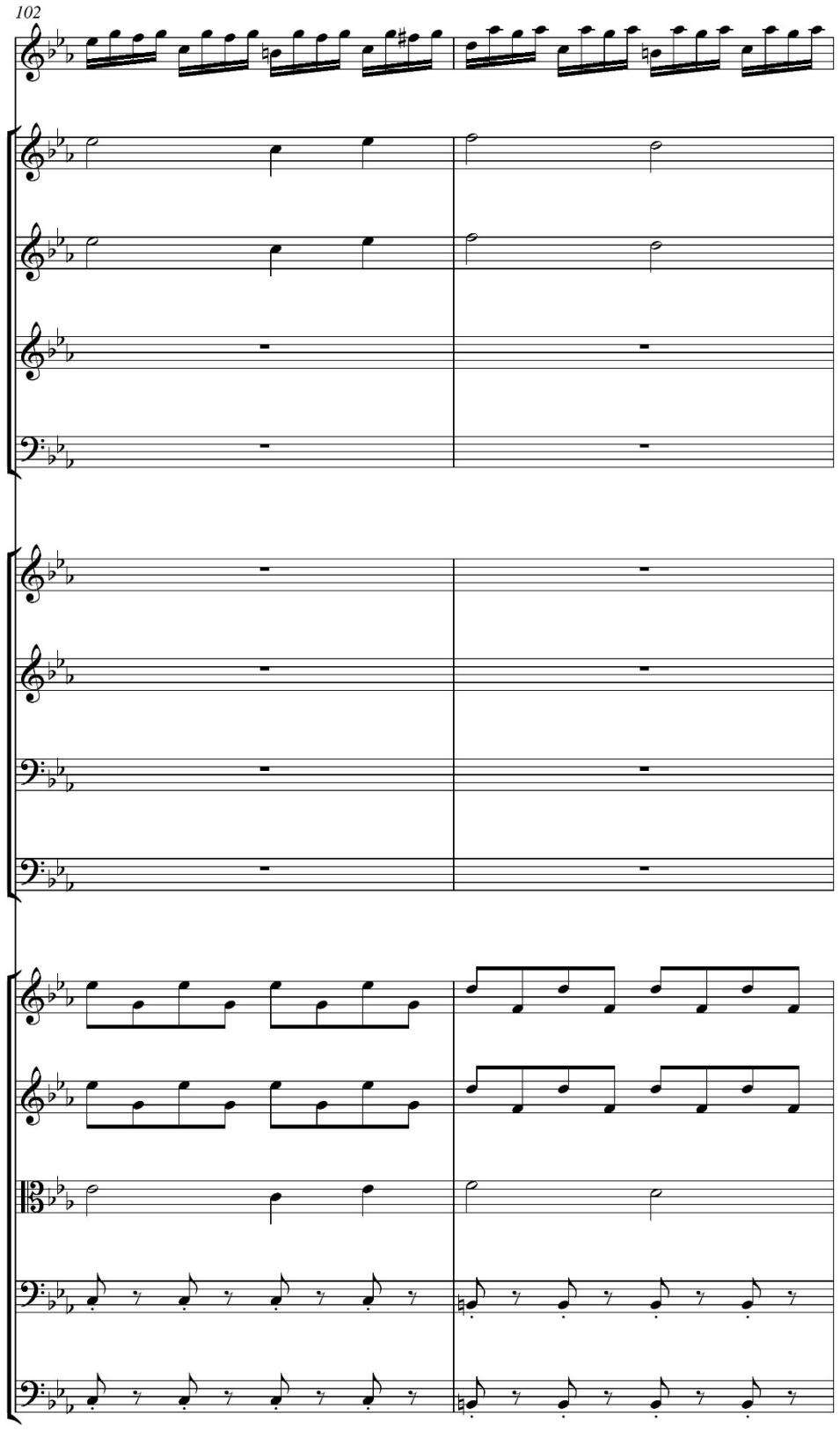

95

32

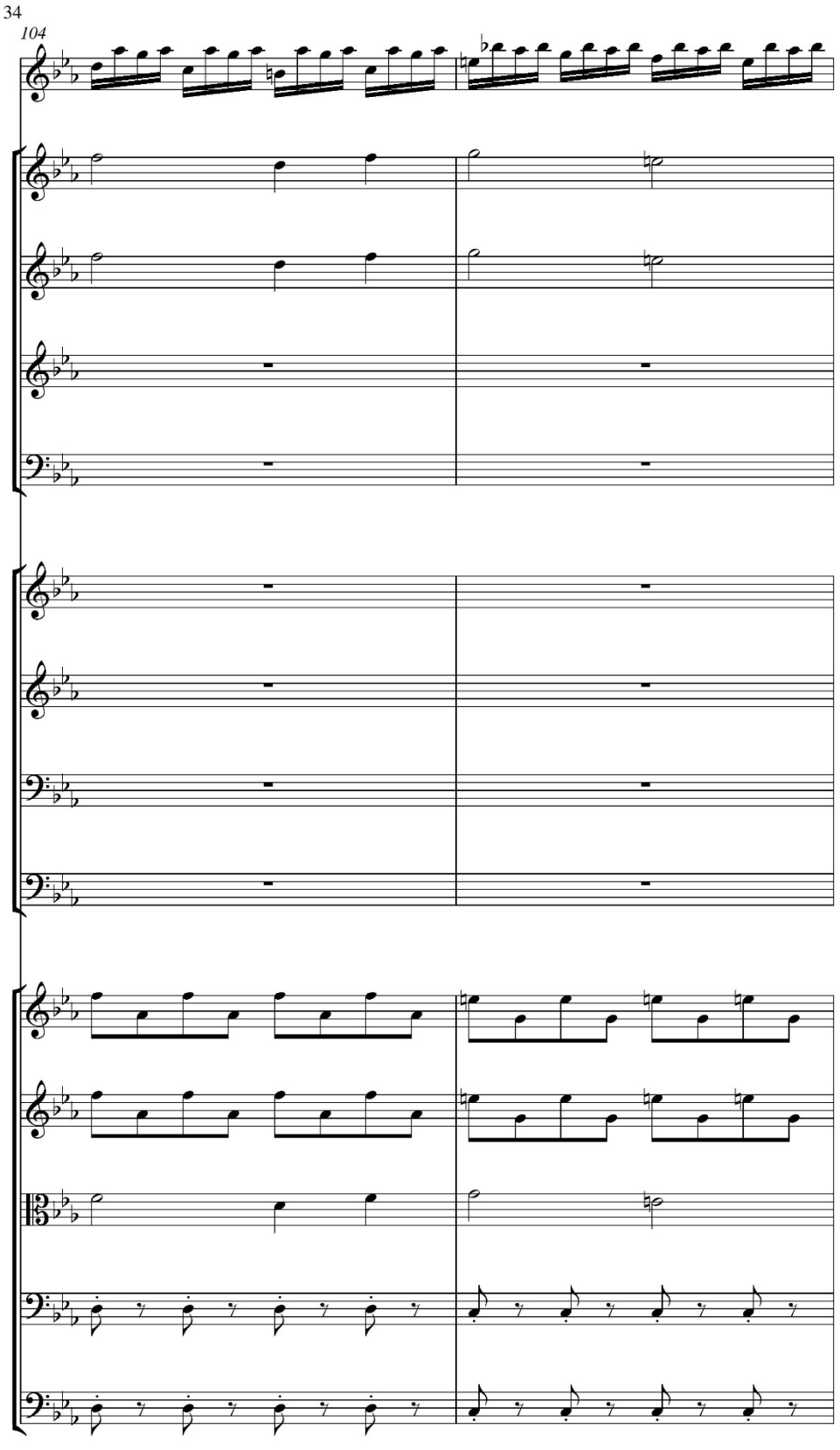
99



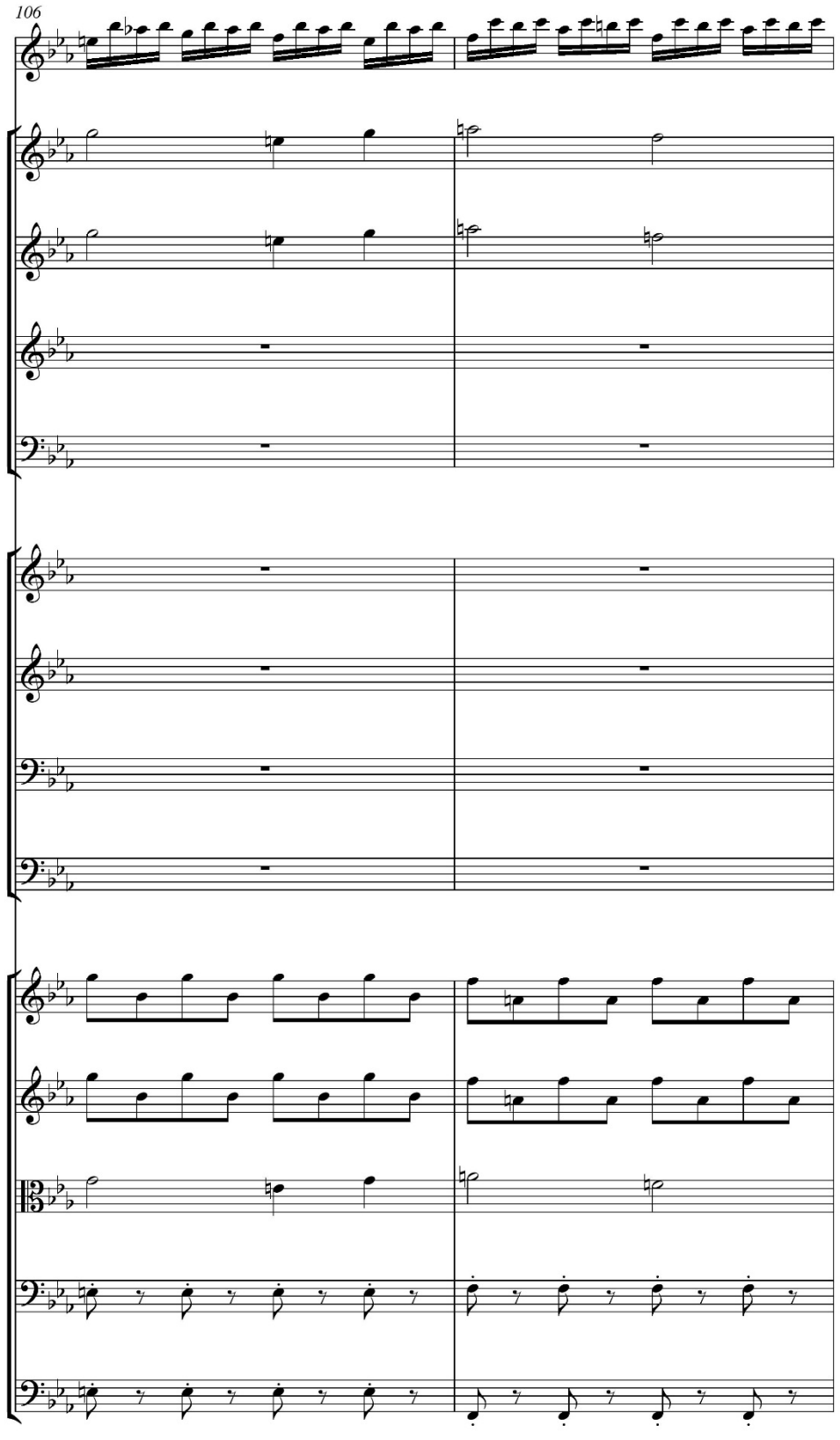
102

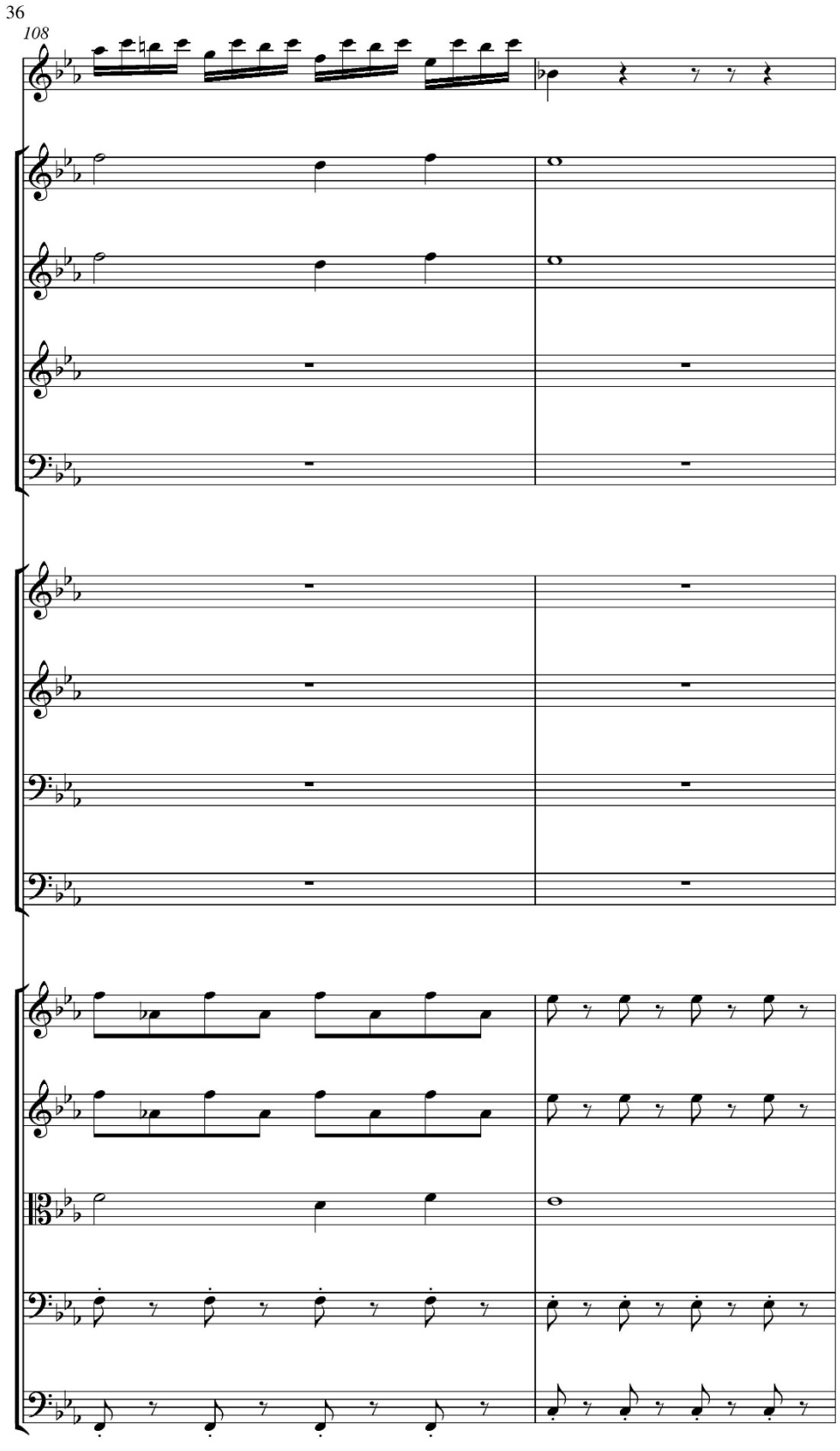


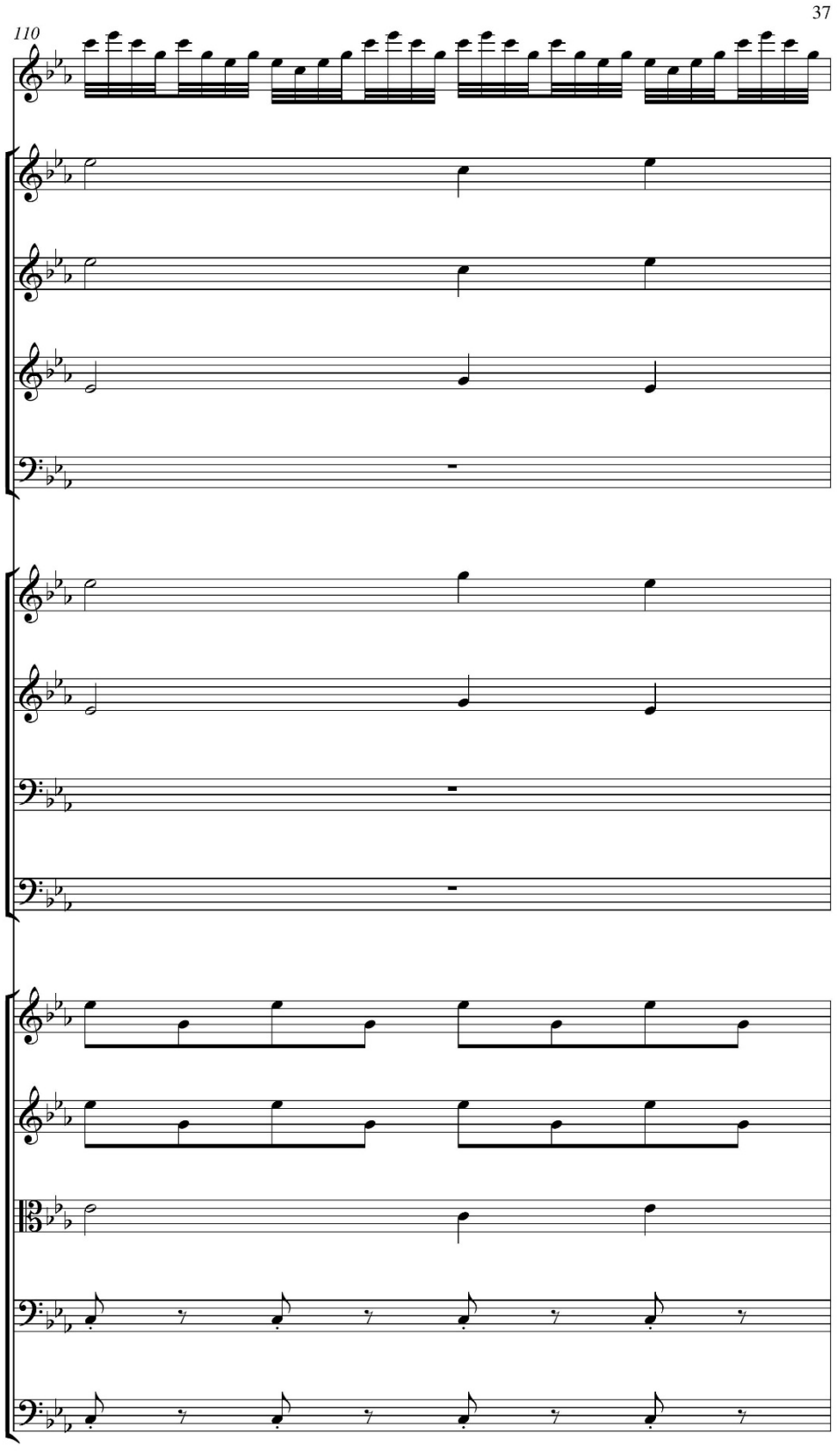
104

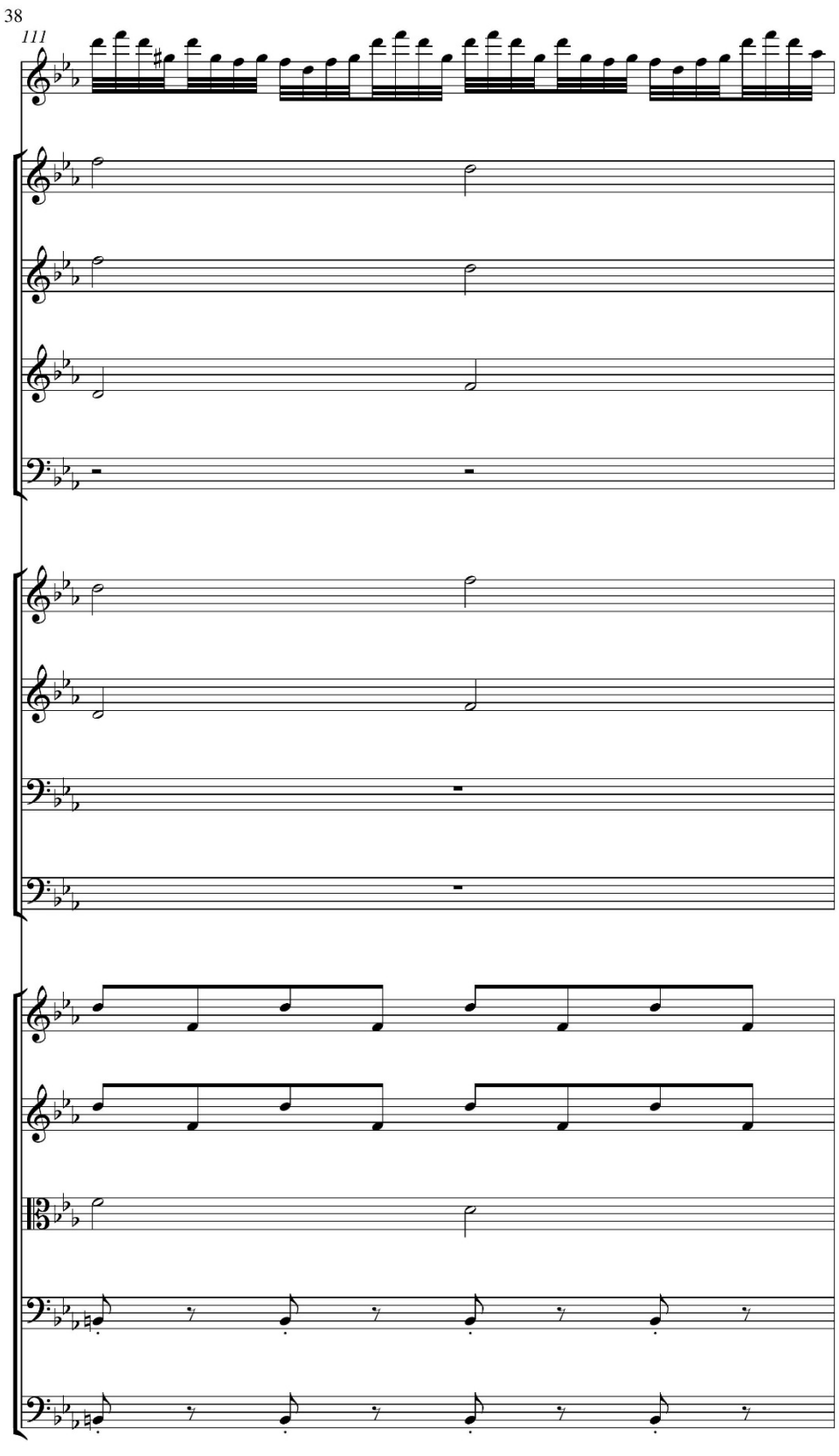


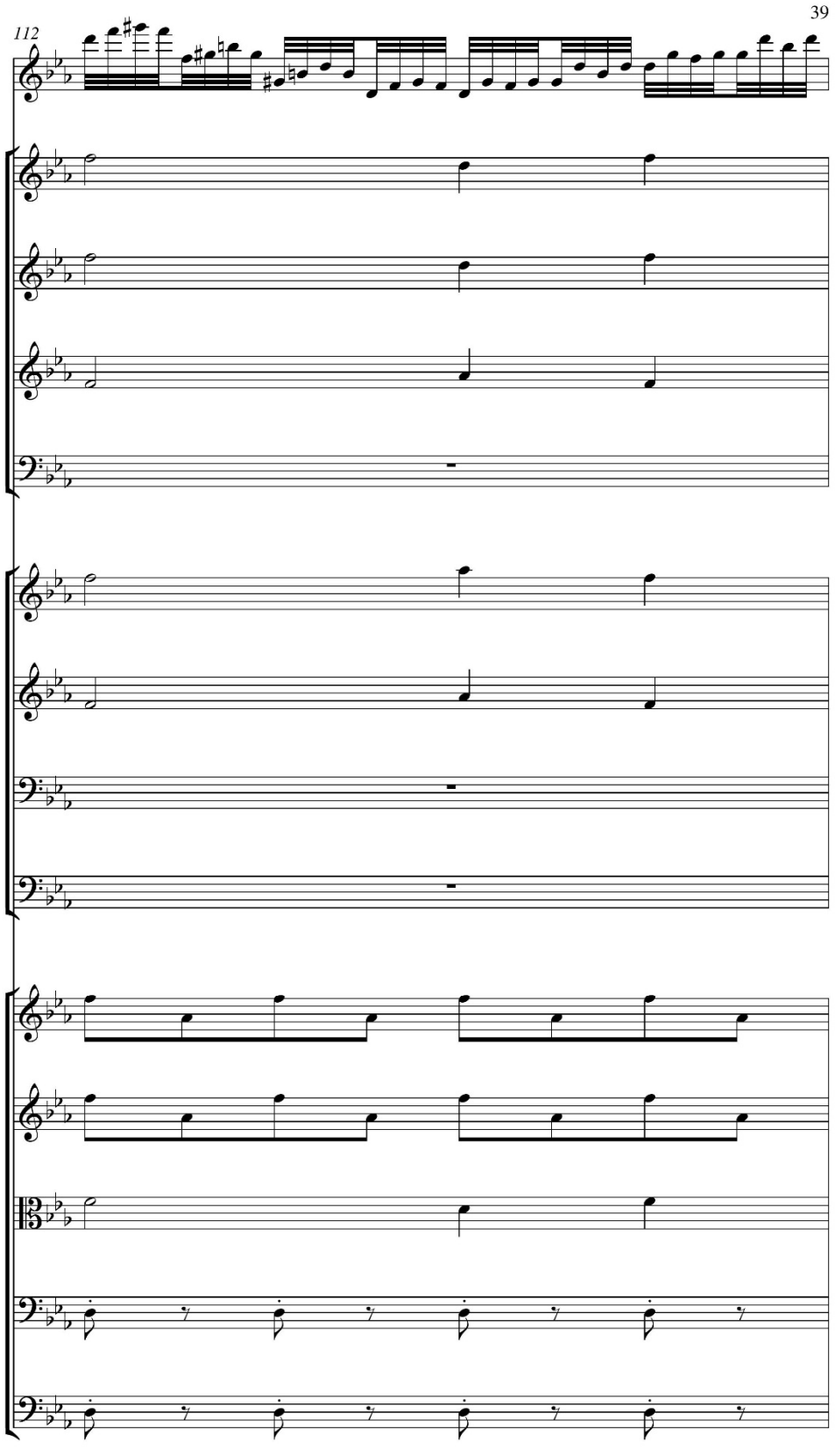
106



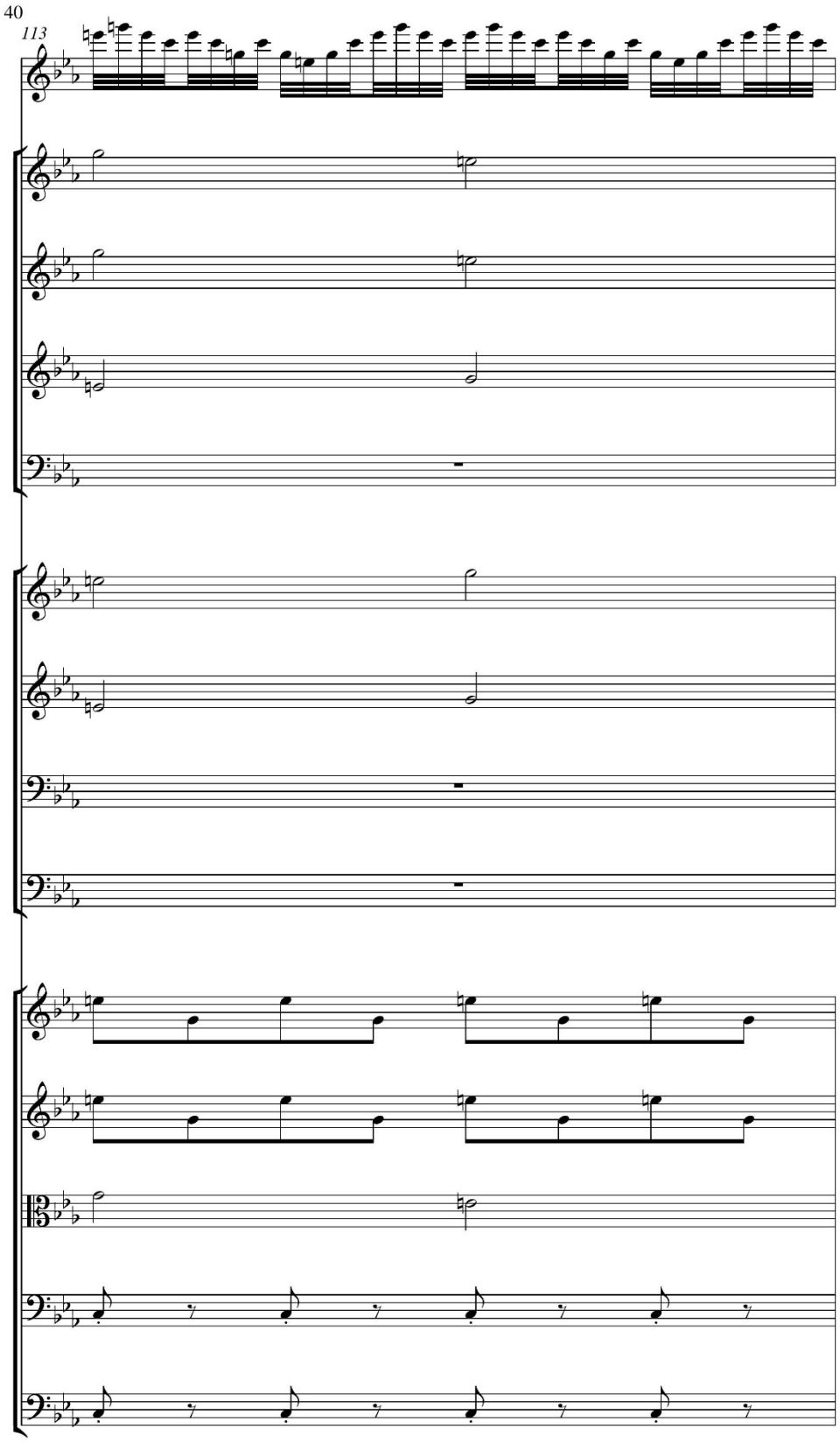

108


110

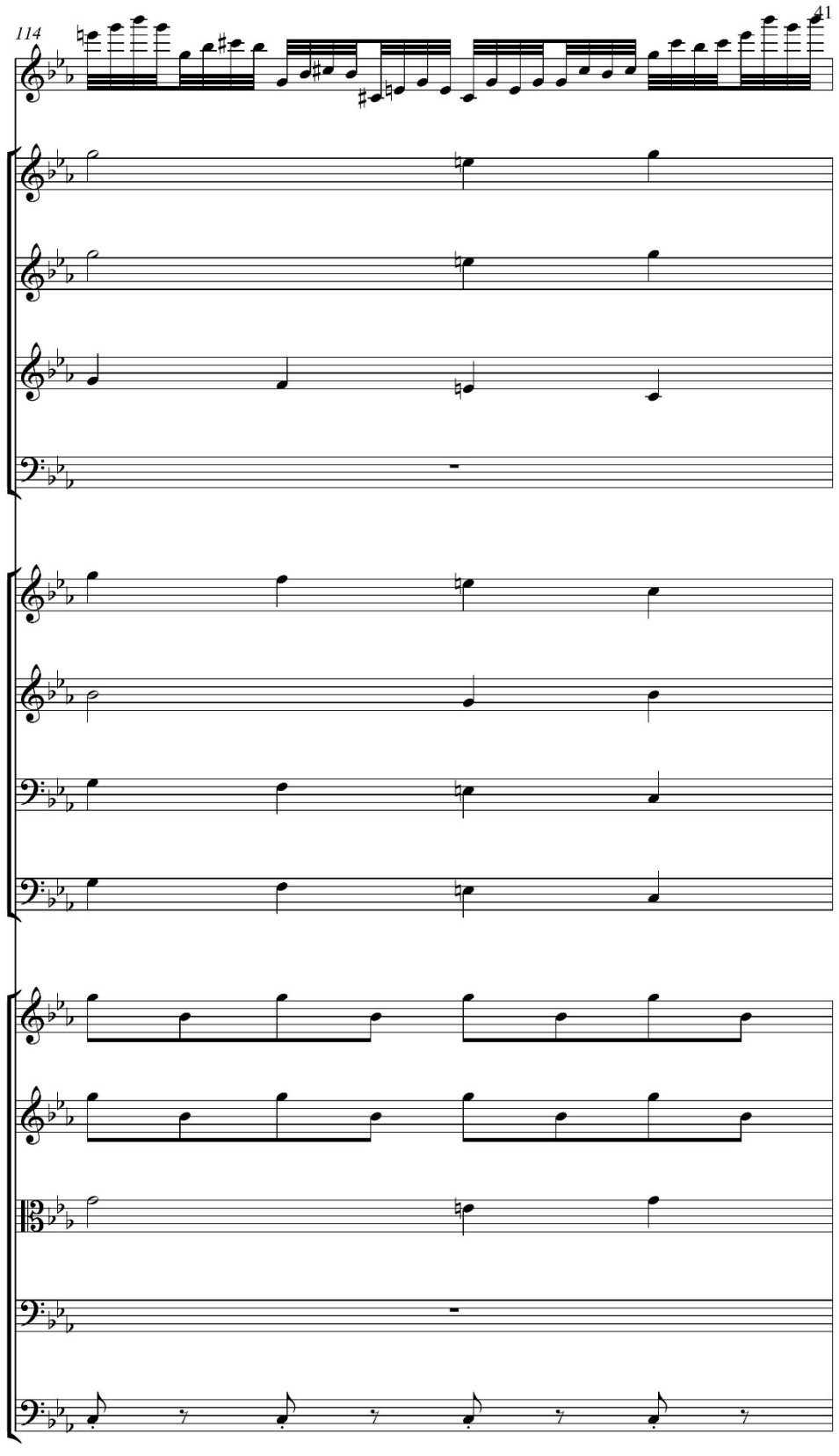

111

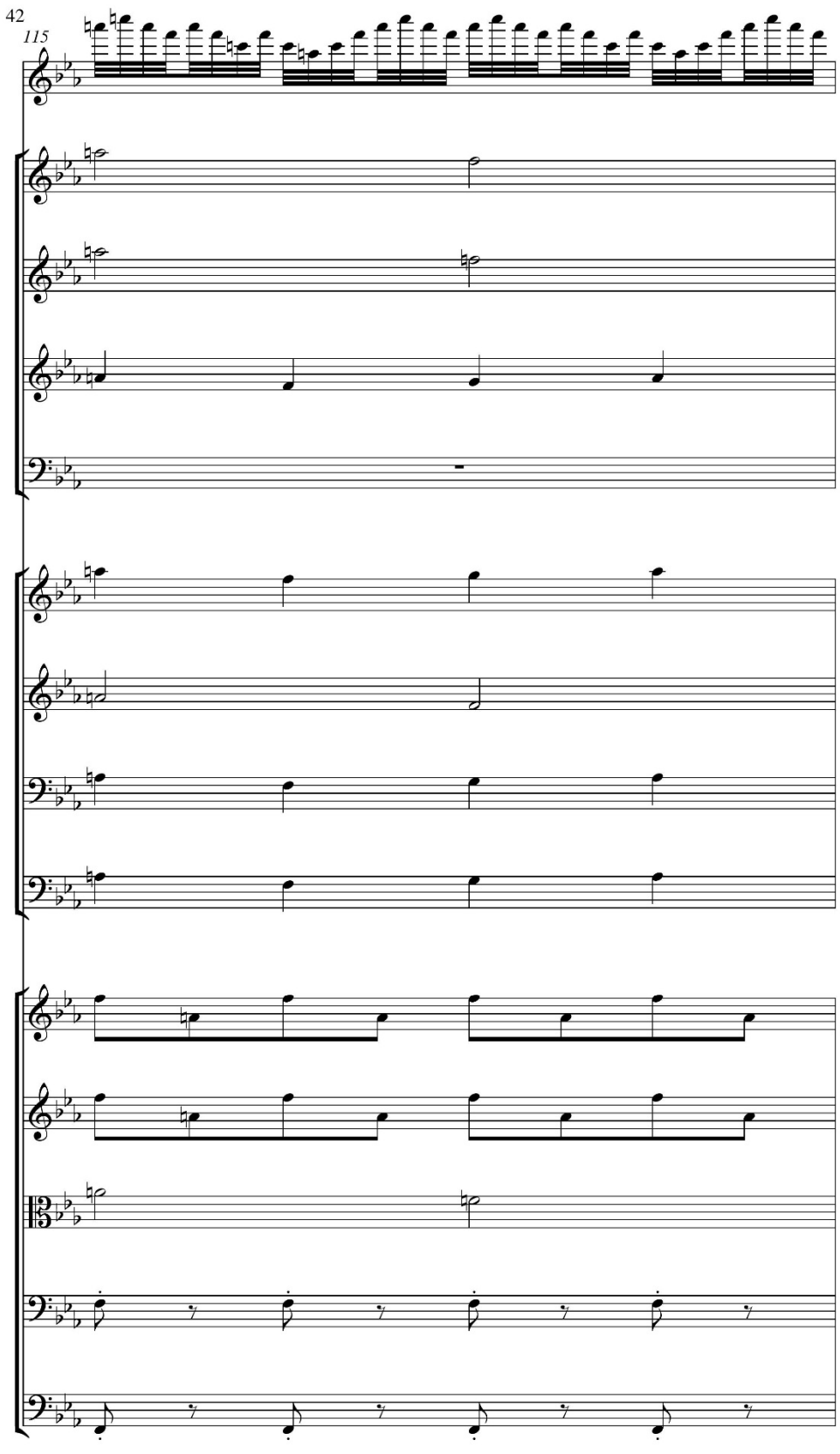

112

40

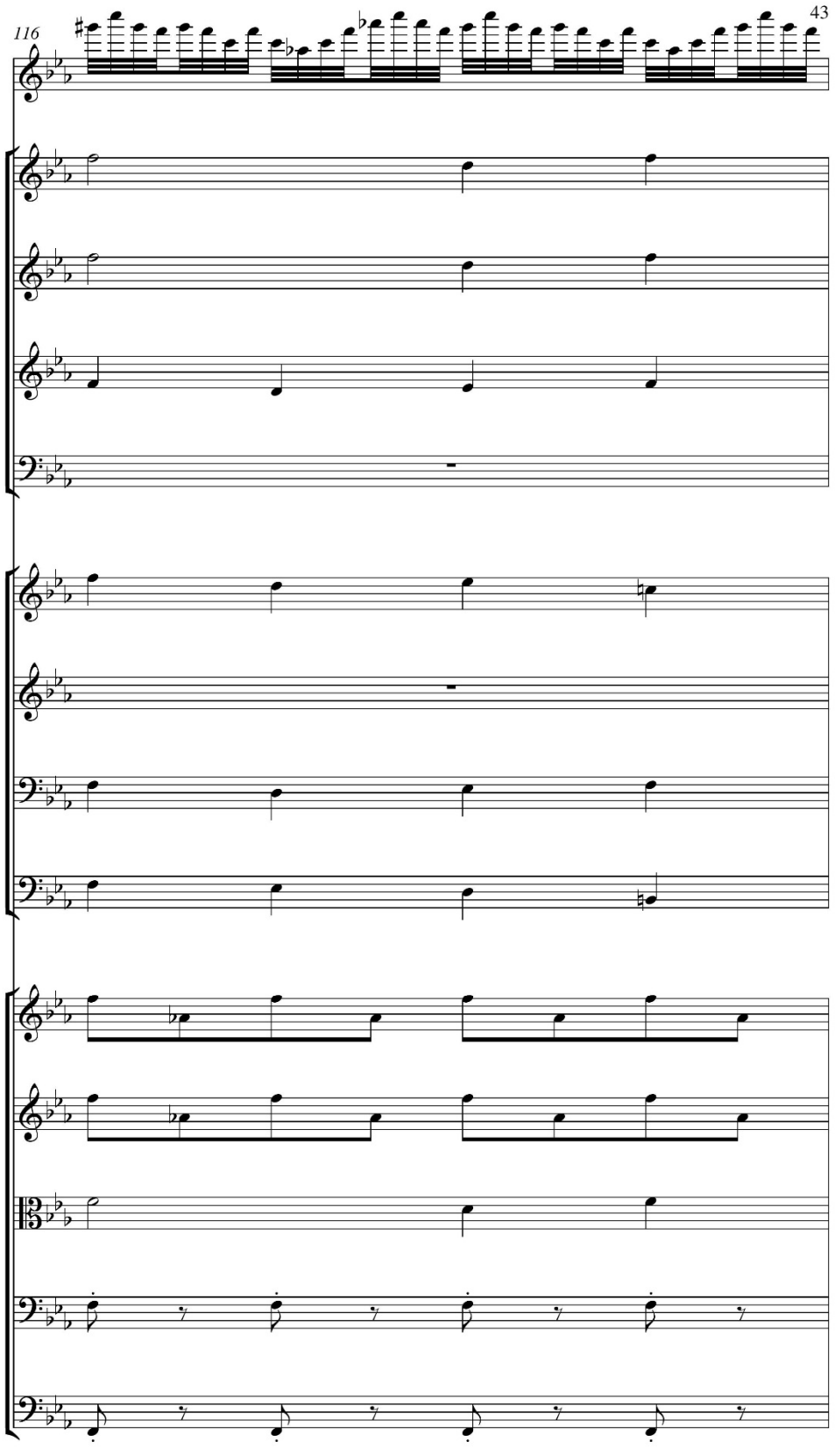


114

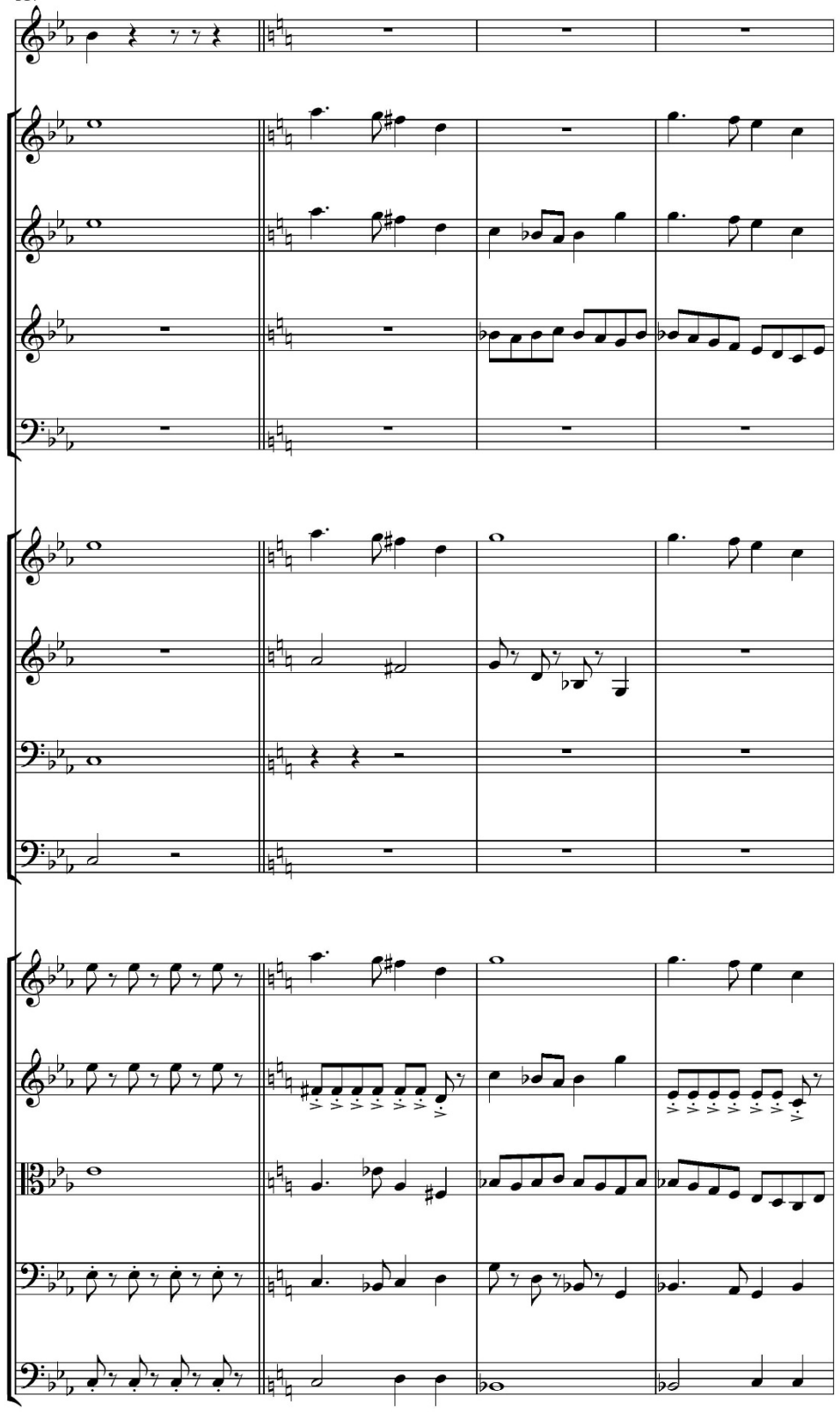



115

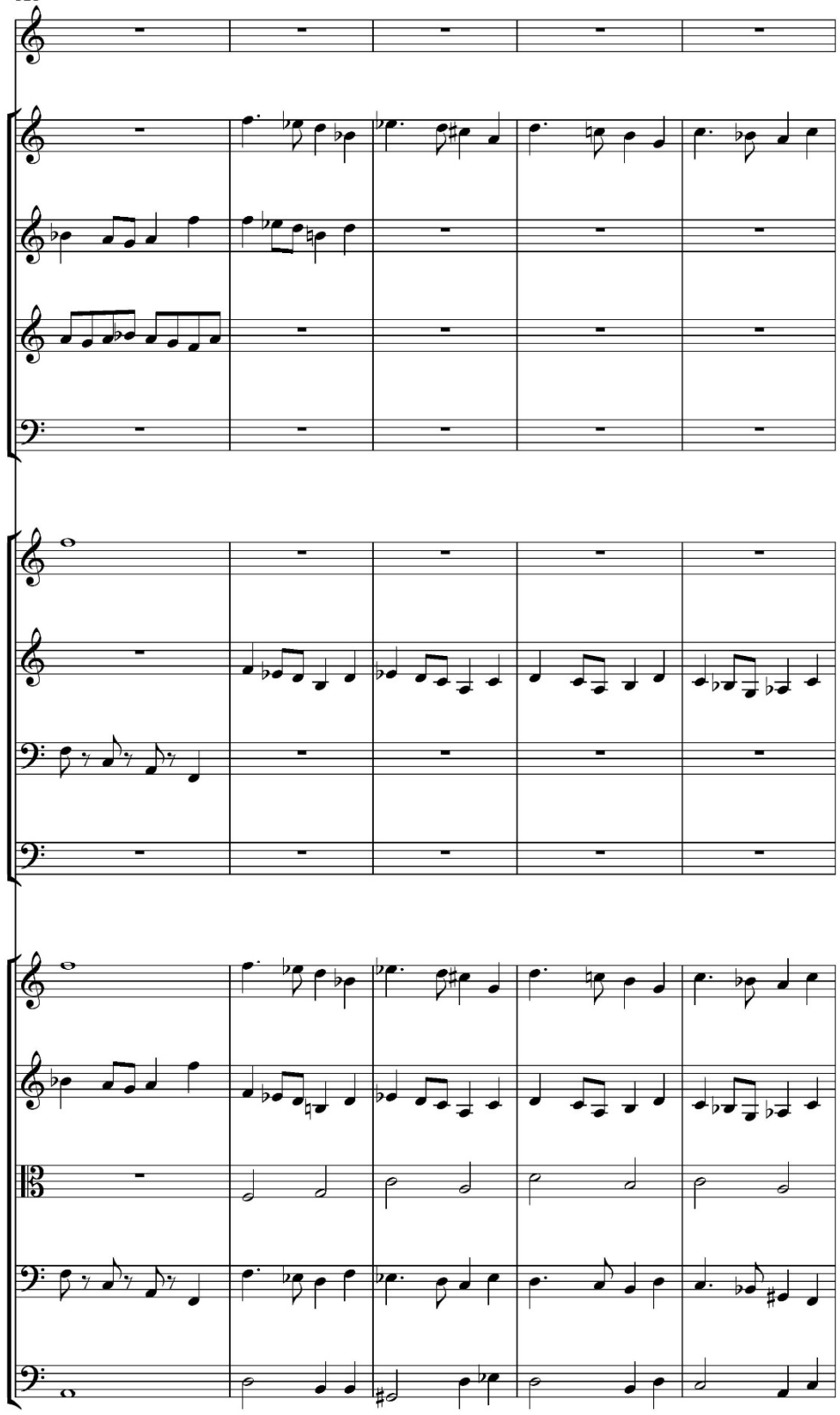
116

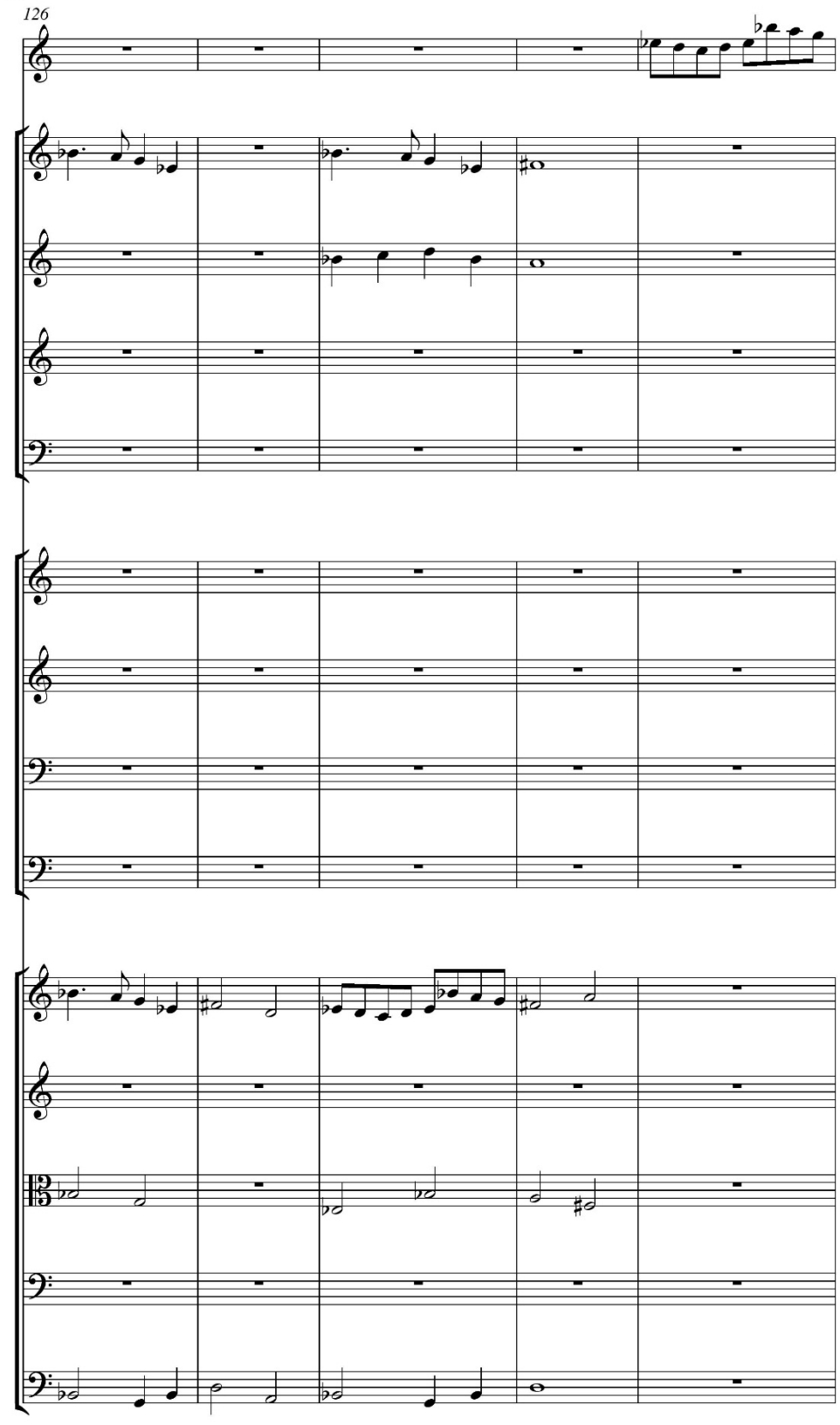


117

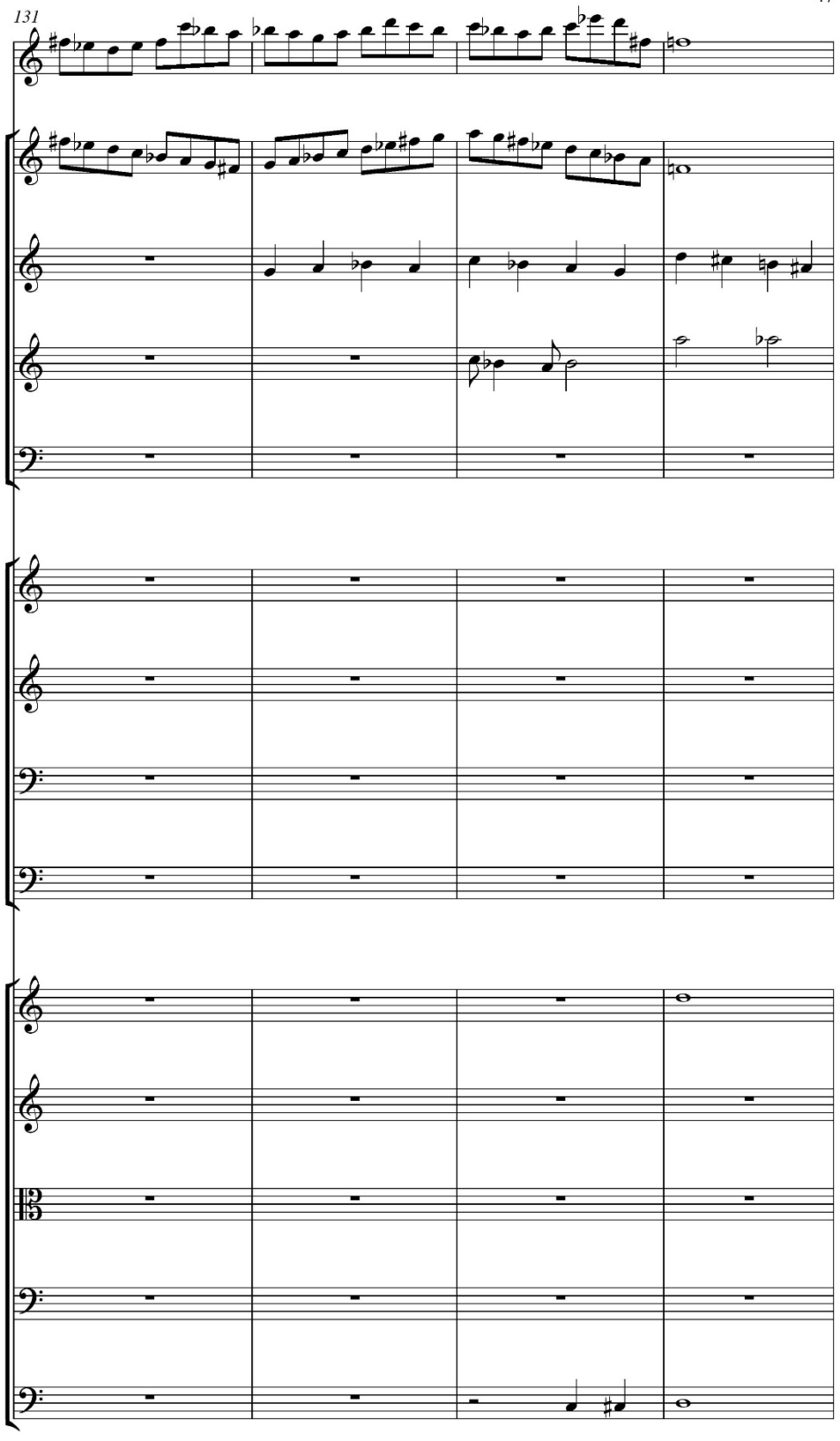


121

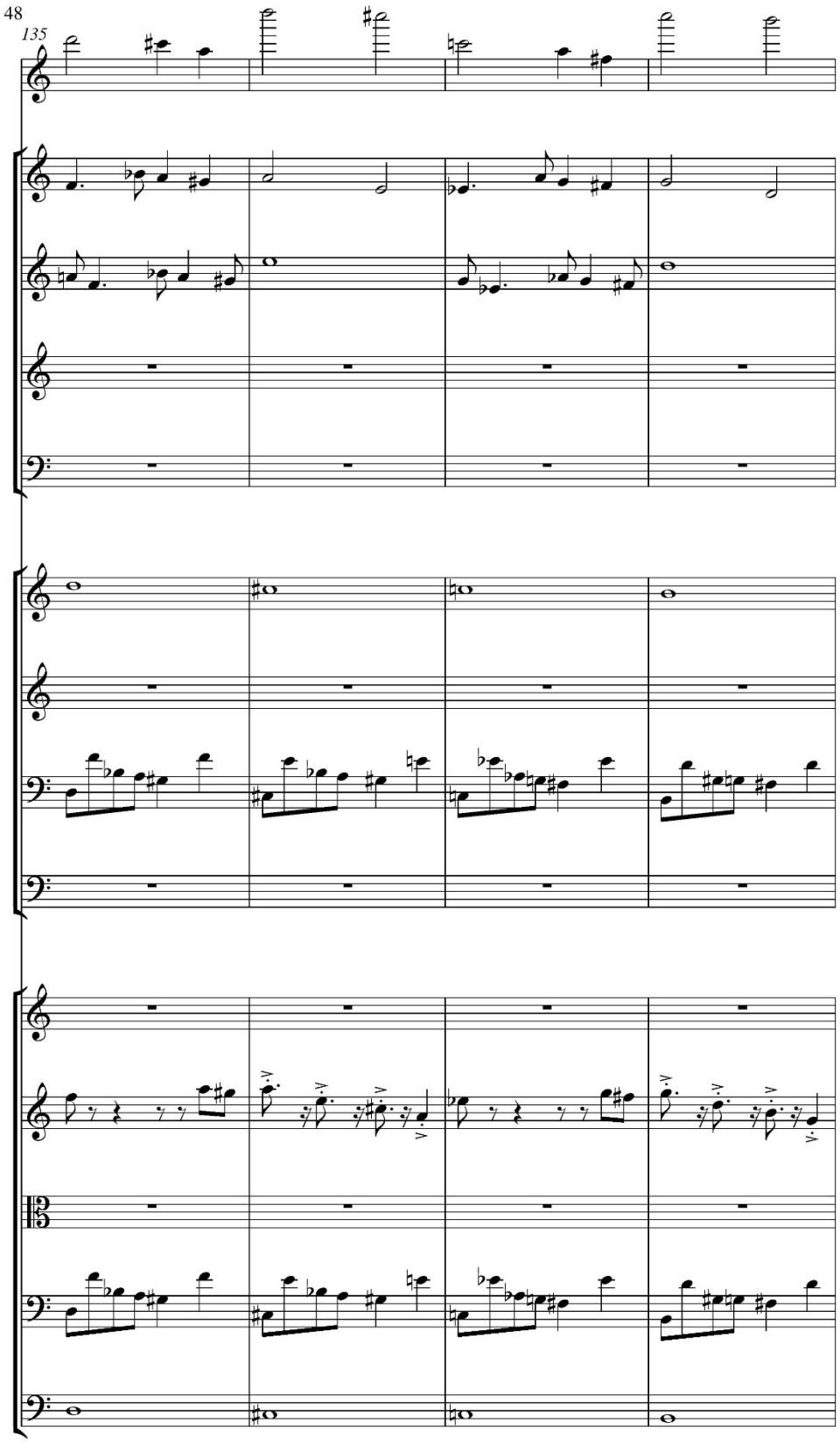


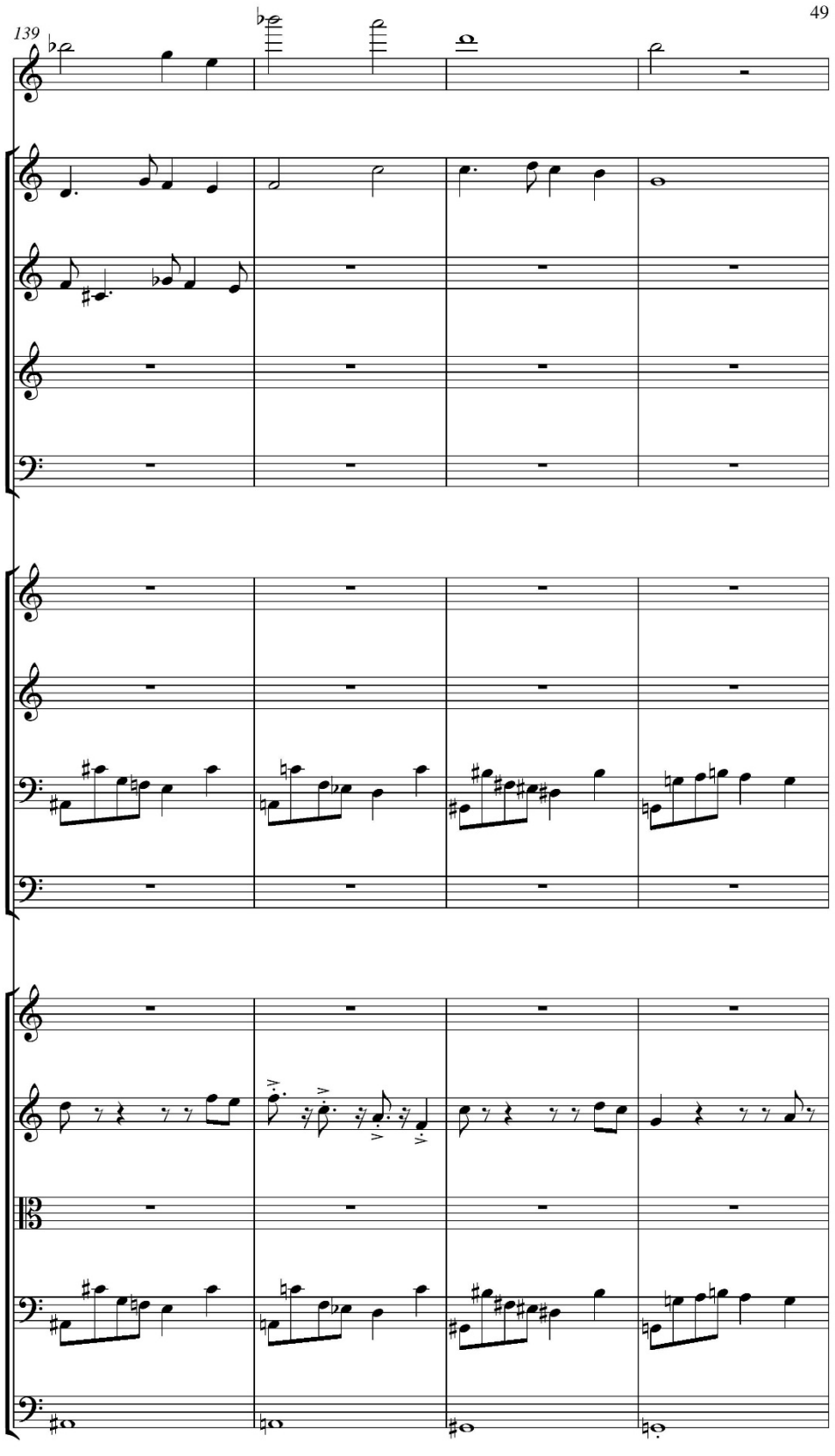

126

131

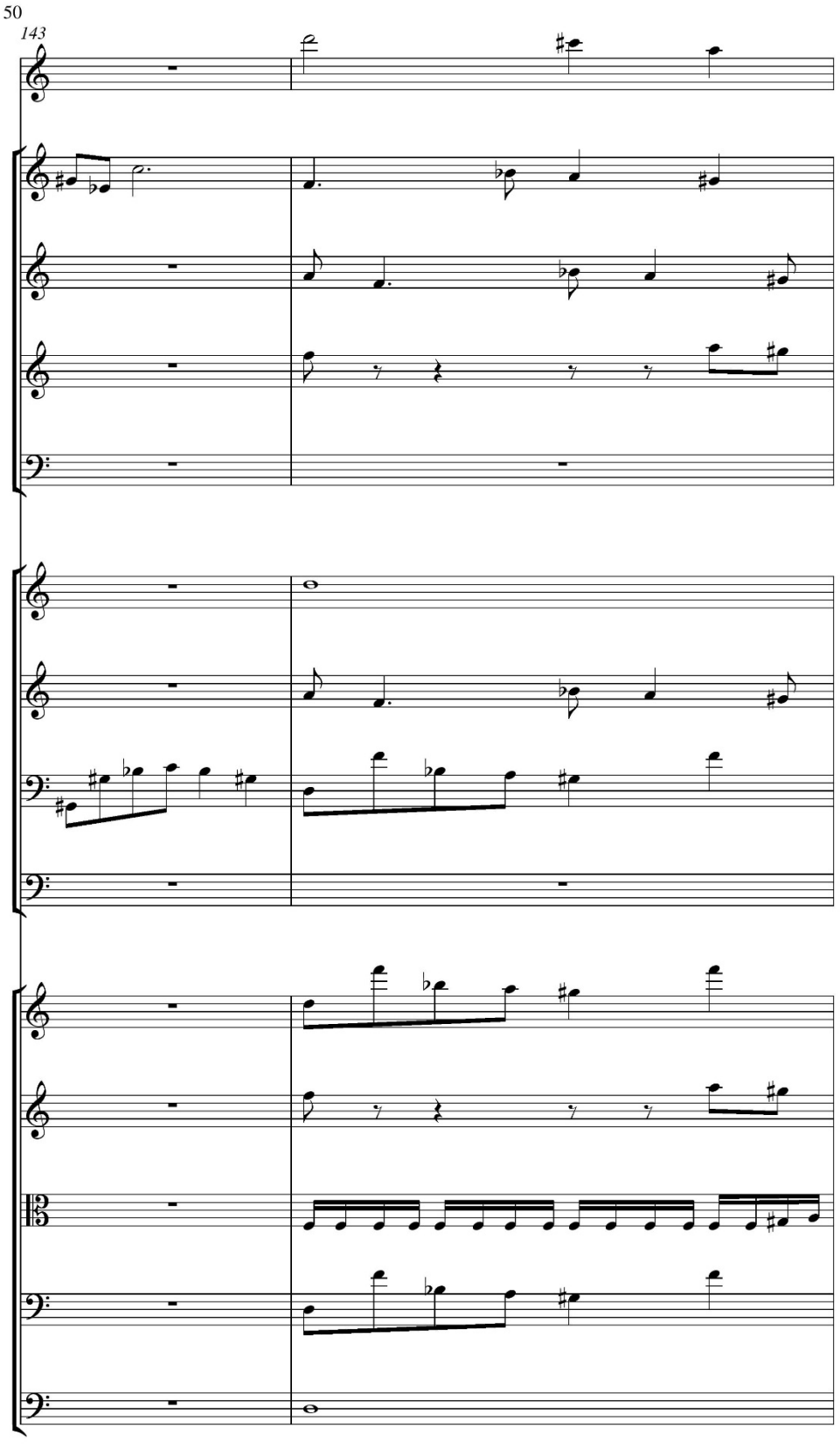


135

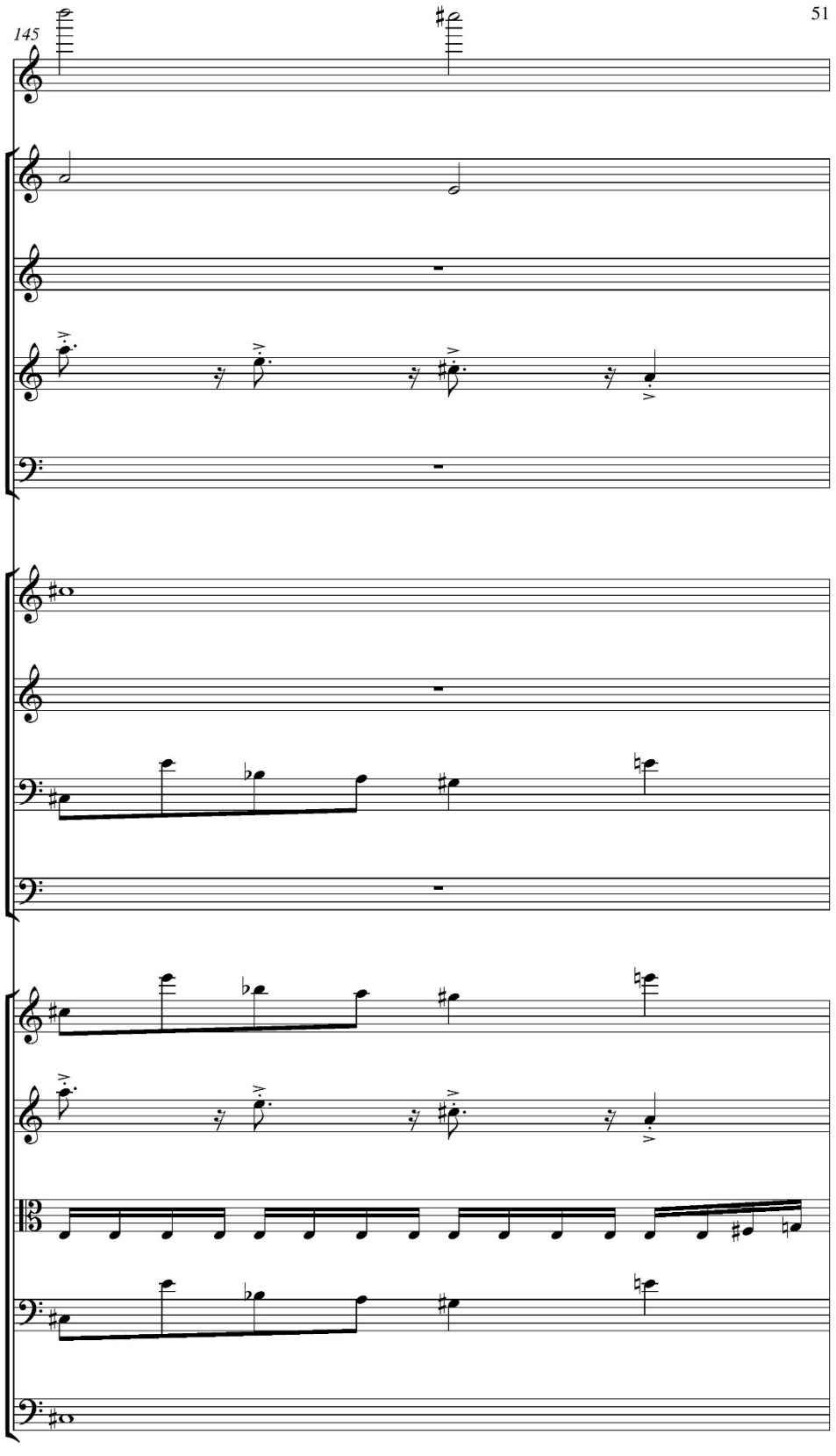



139

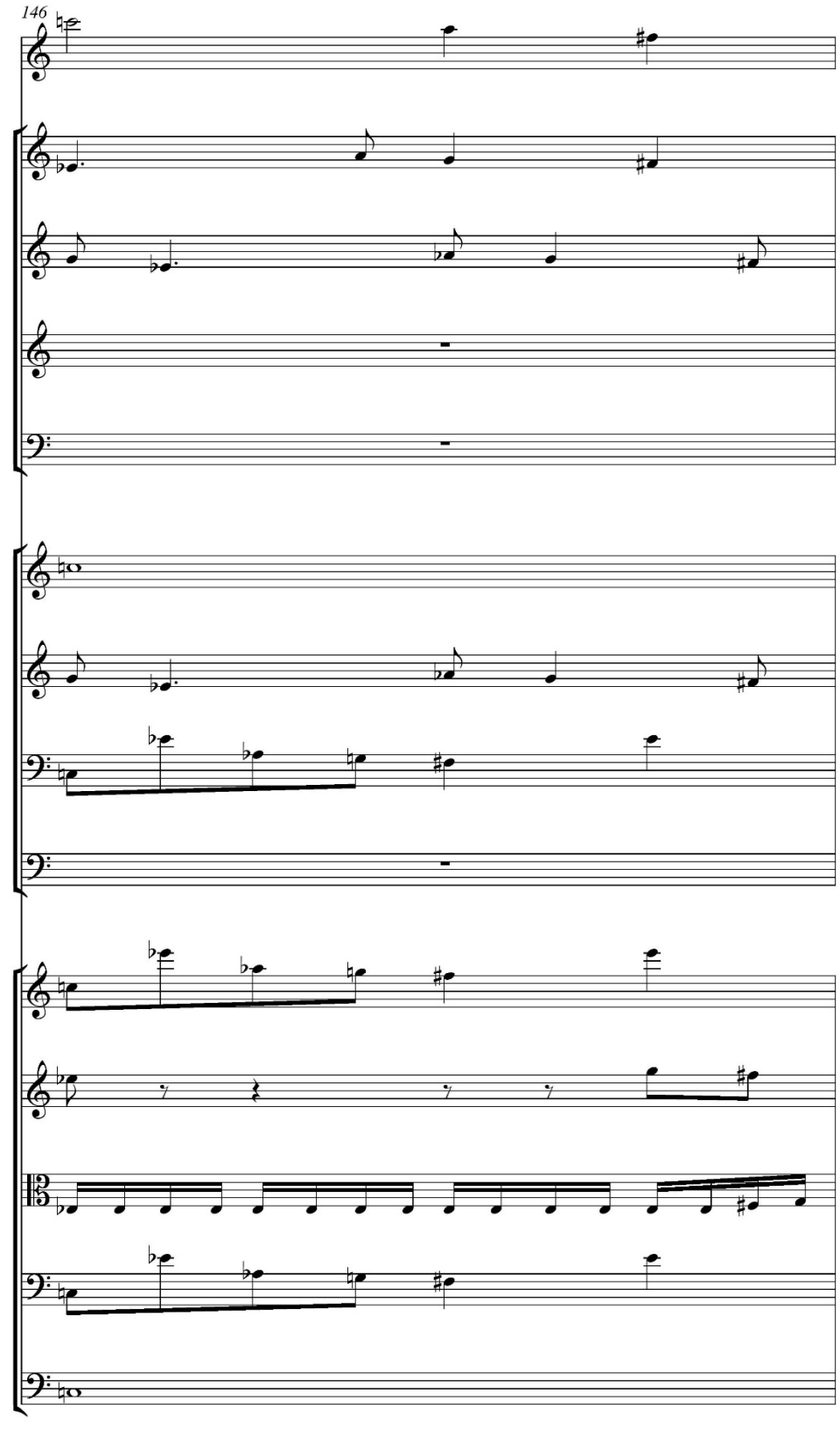
143

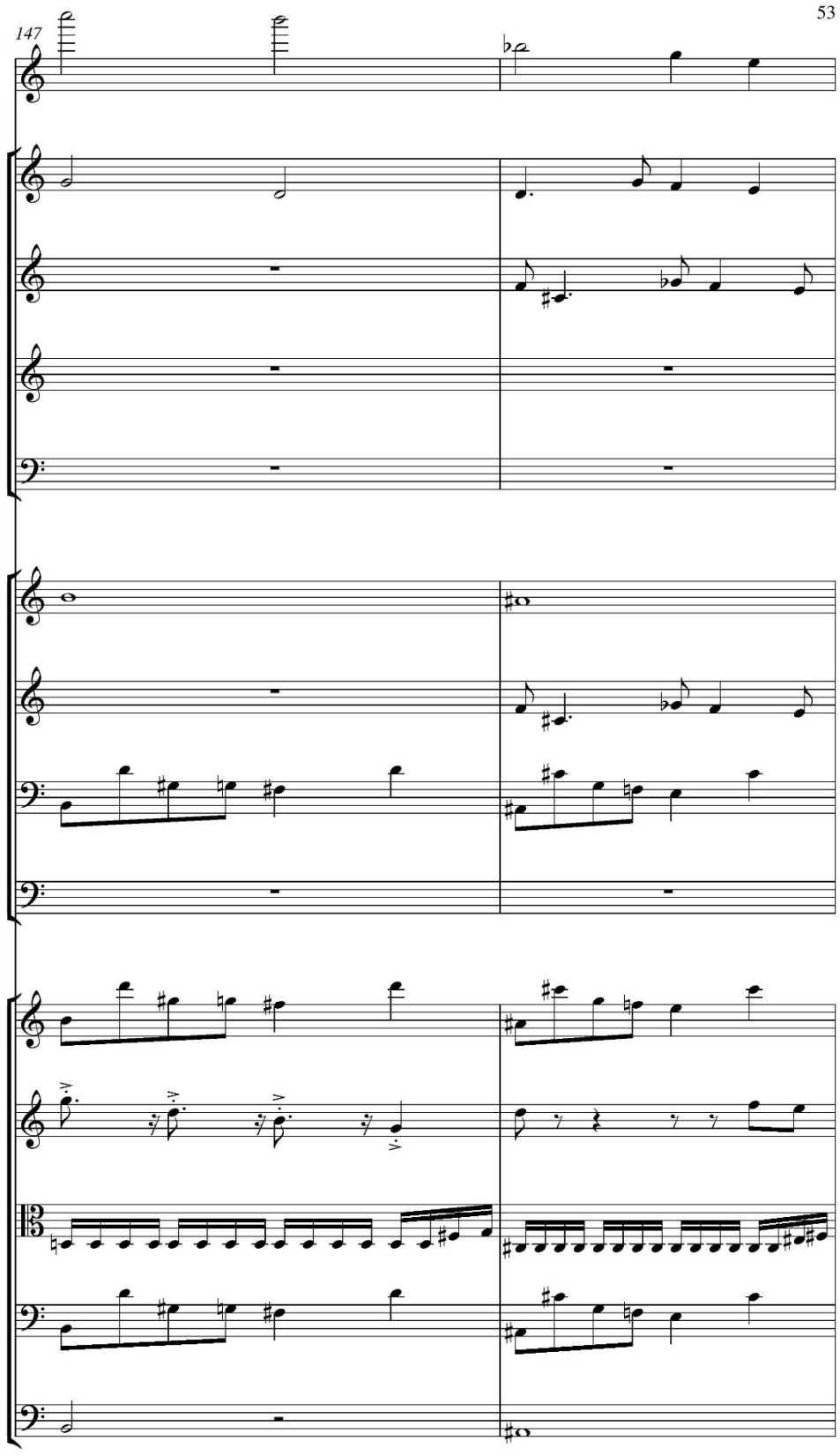


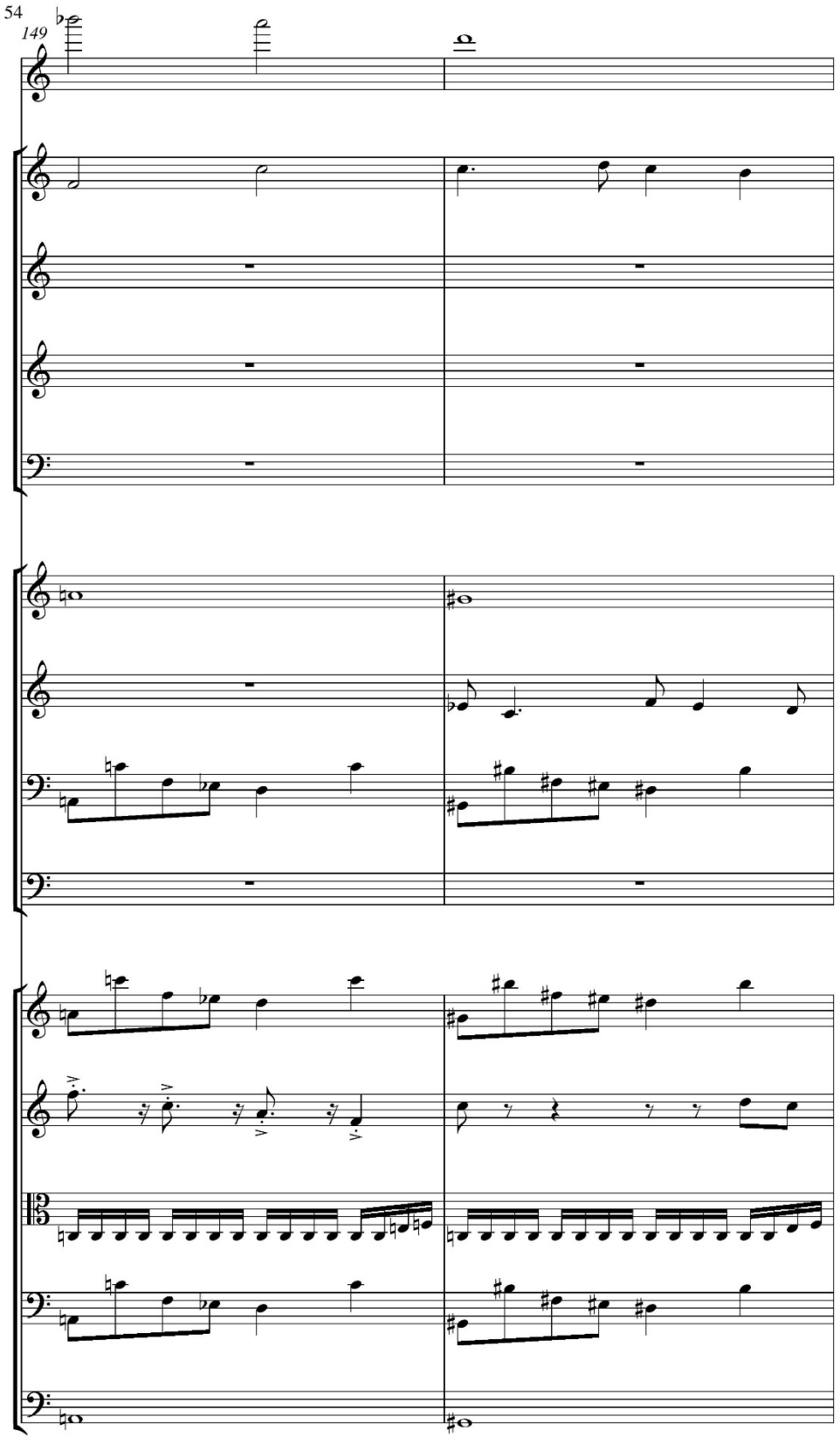
145

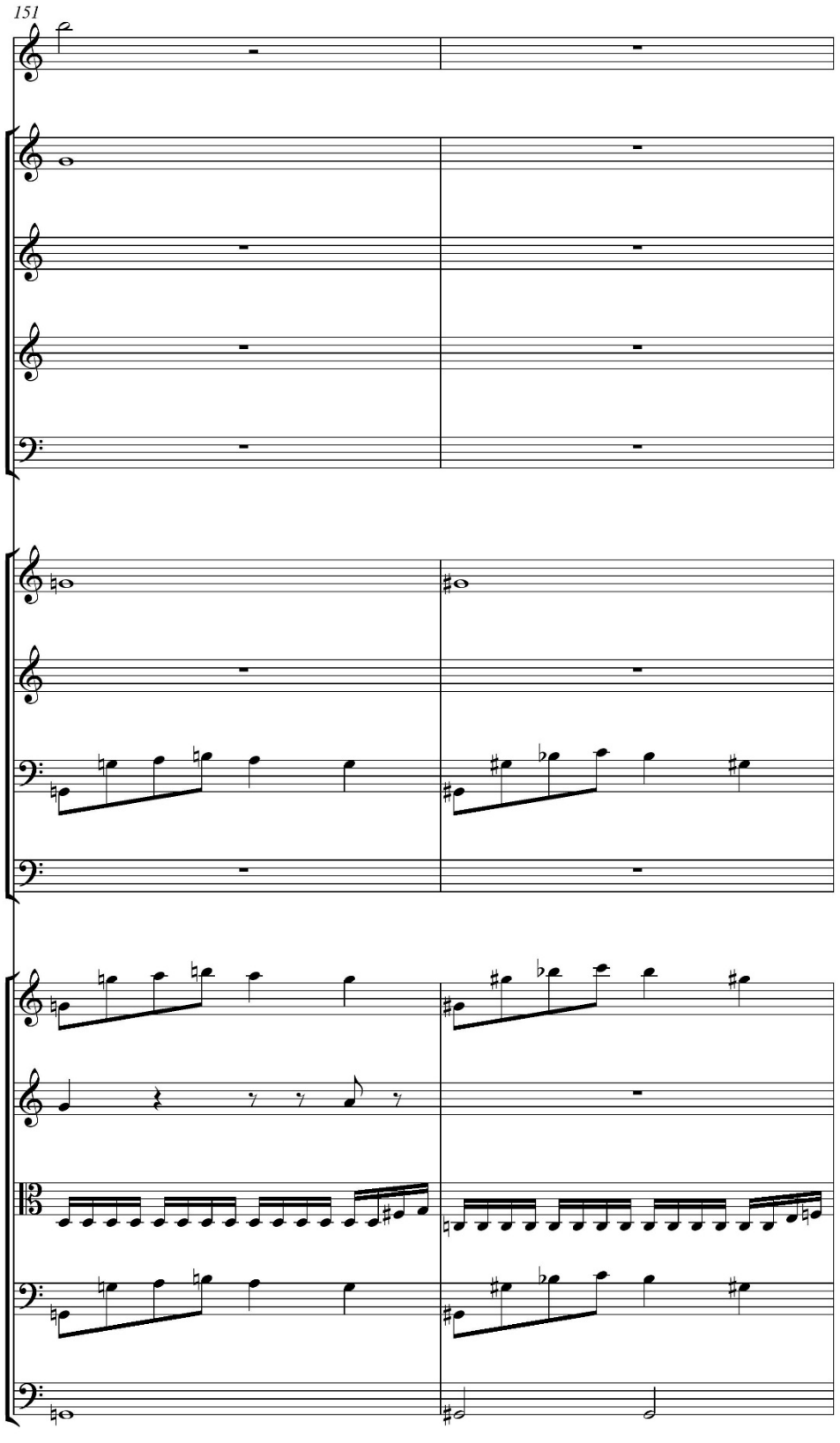


146

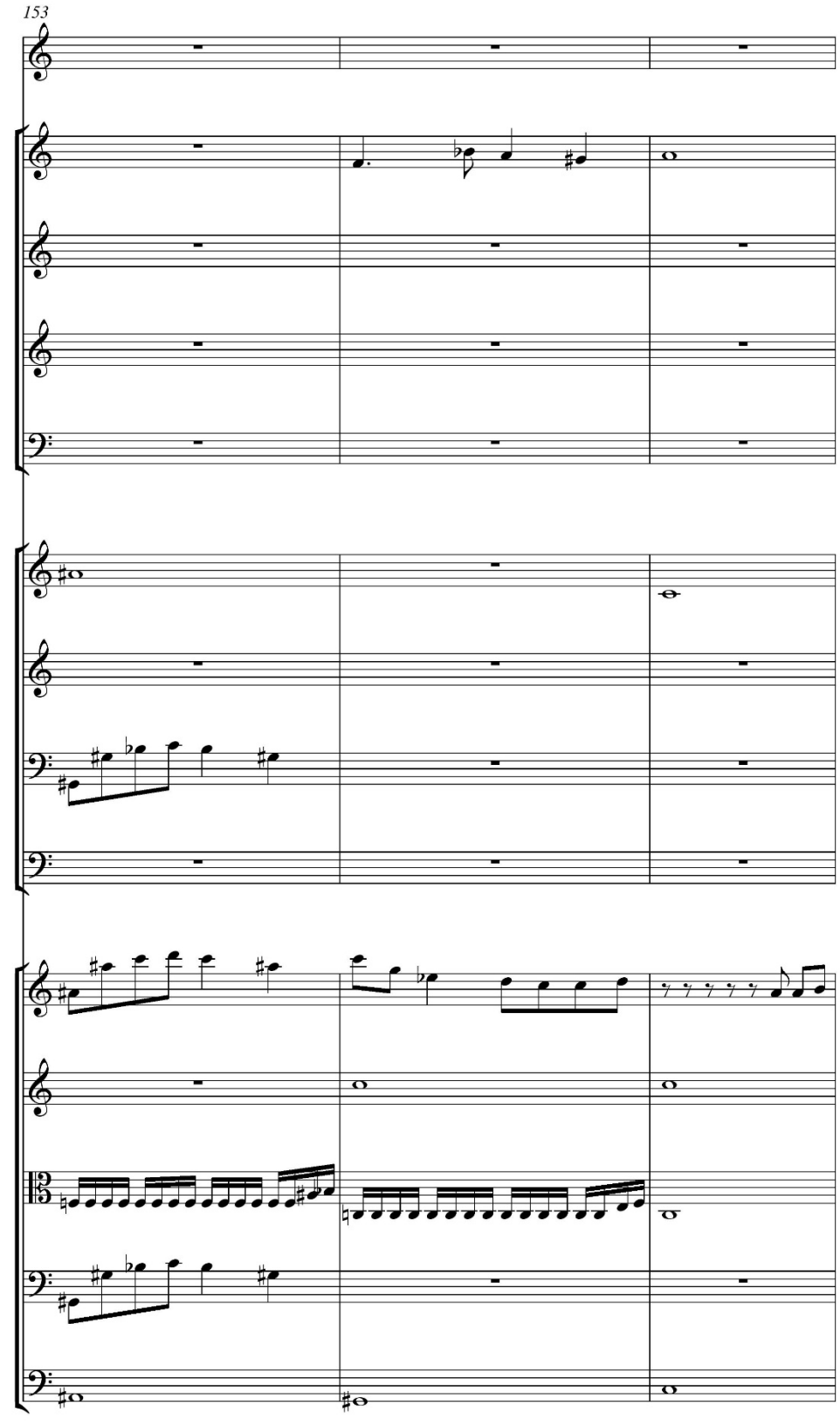



147

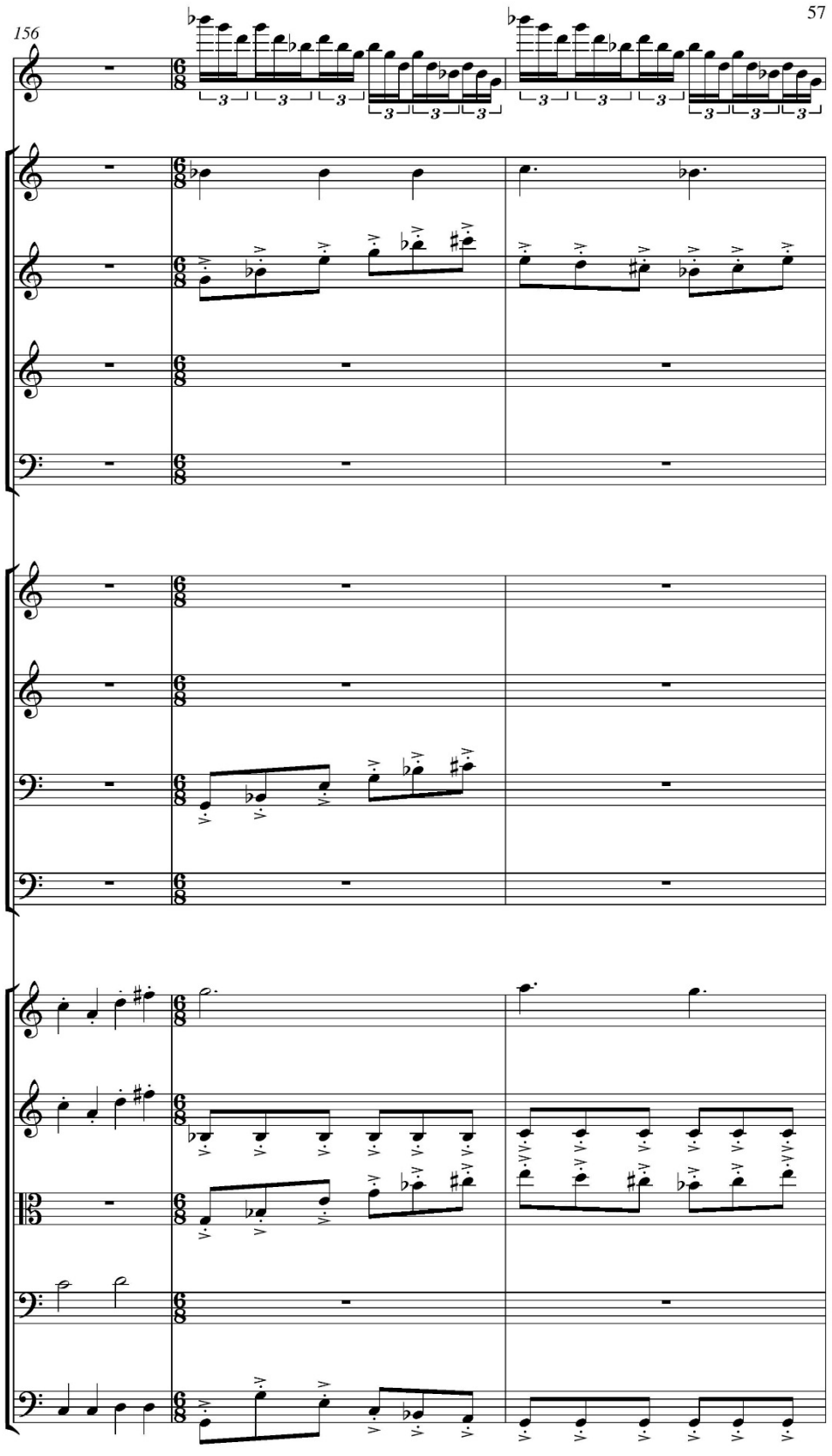

149


151

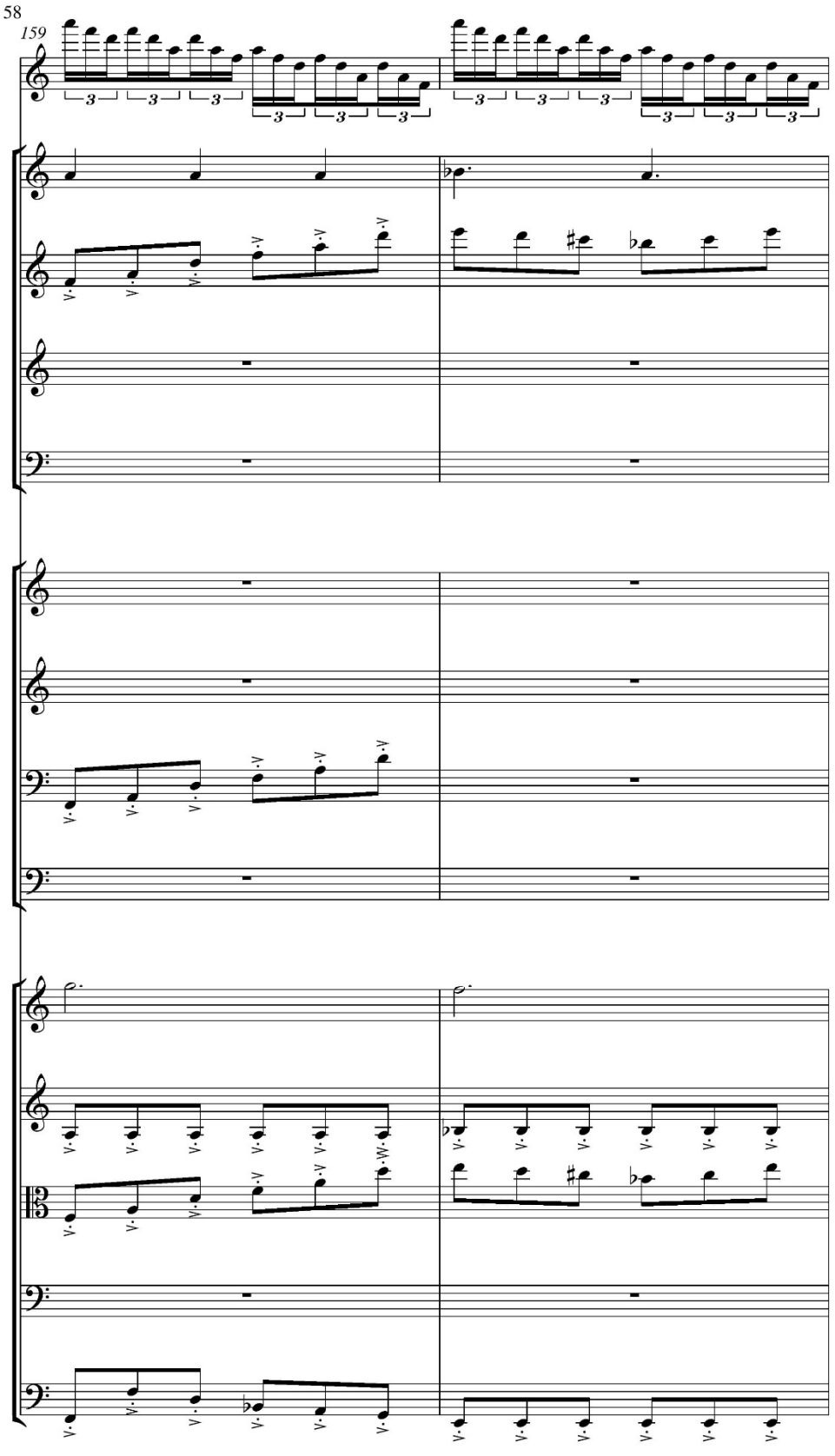
153

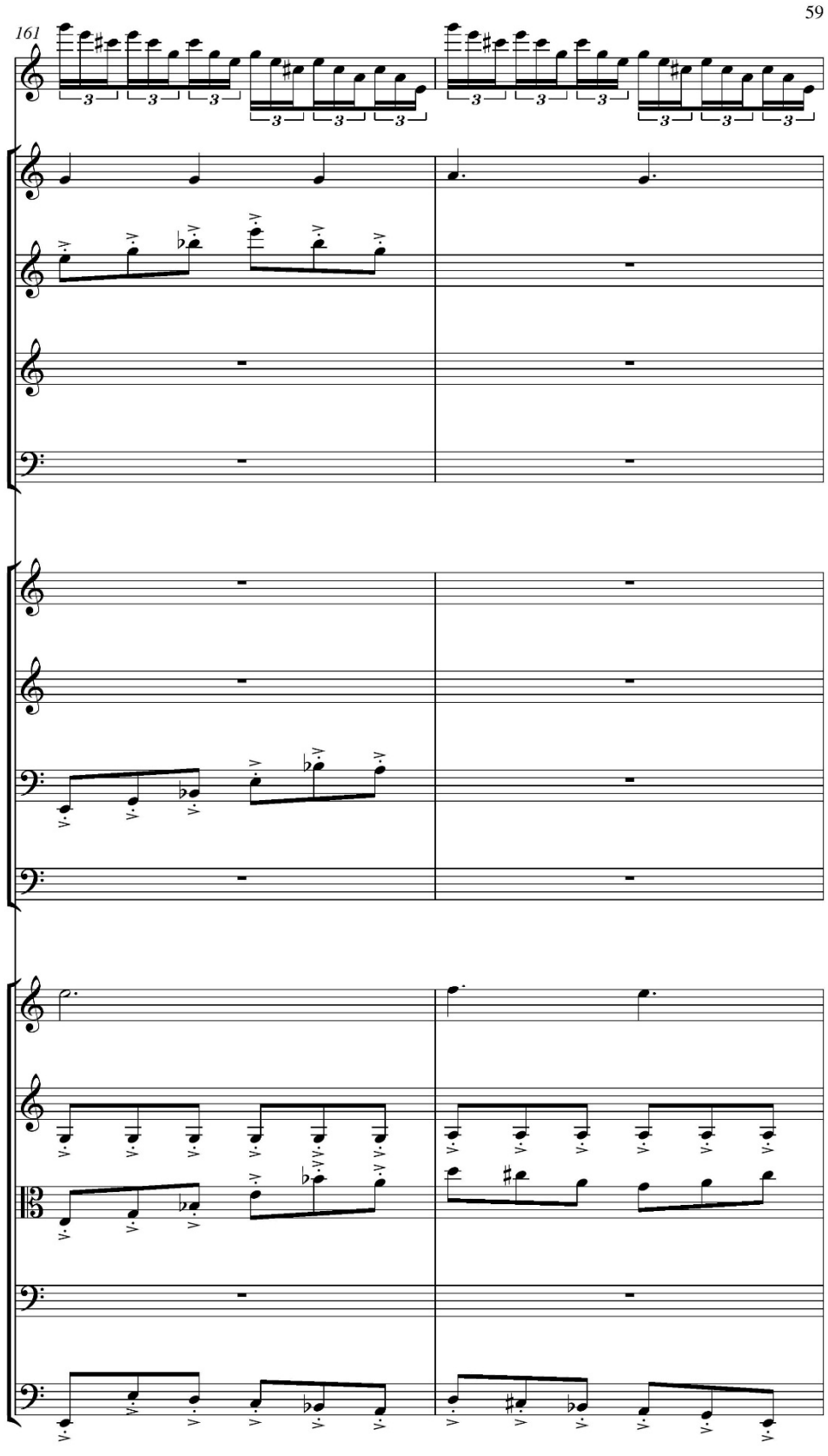


156

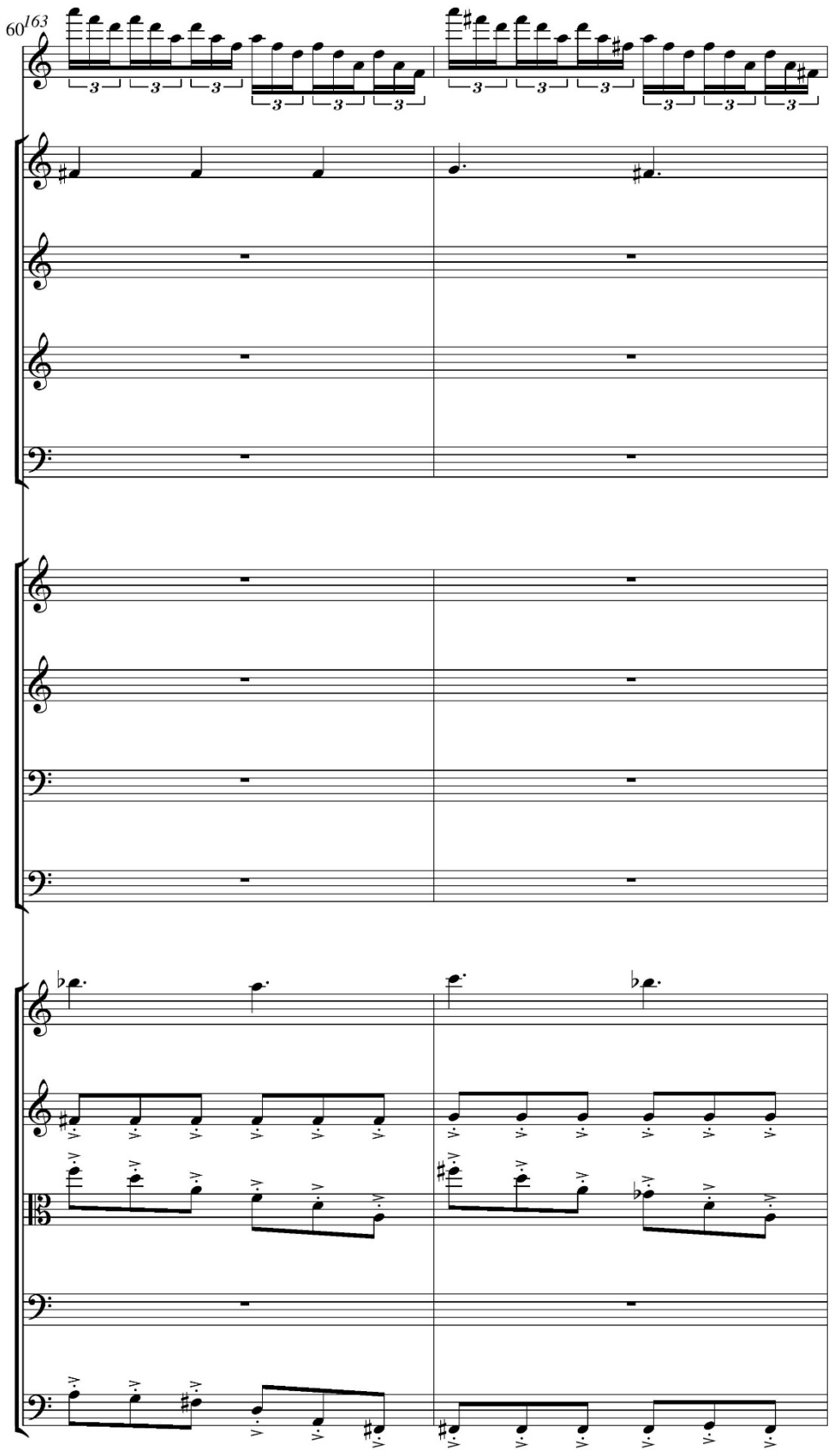


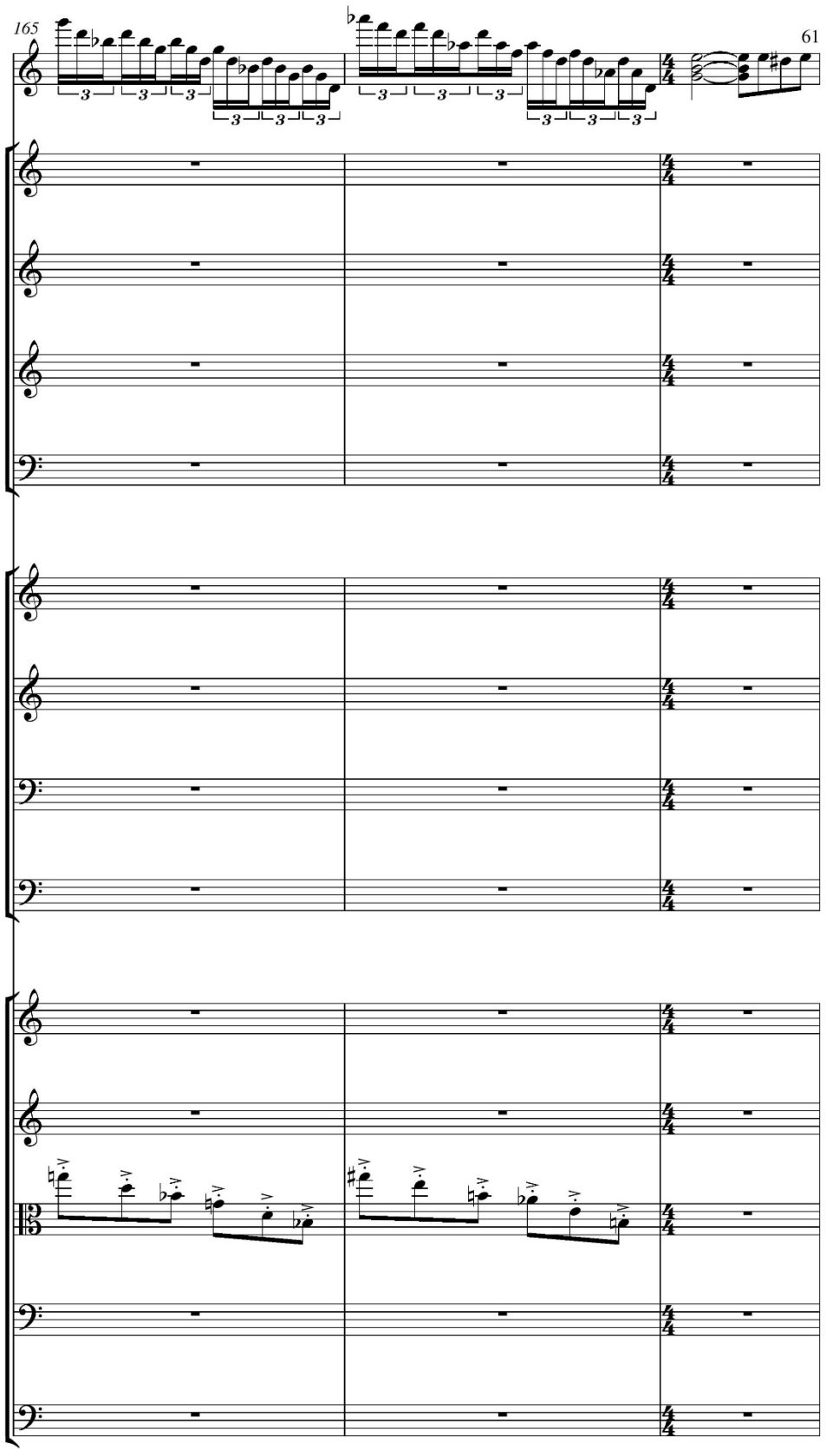
159



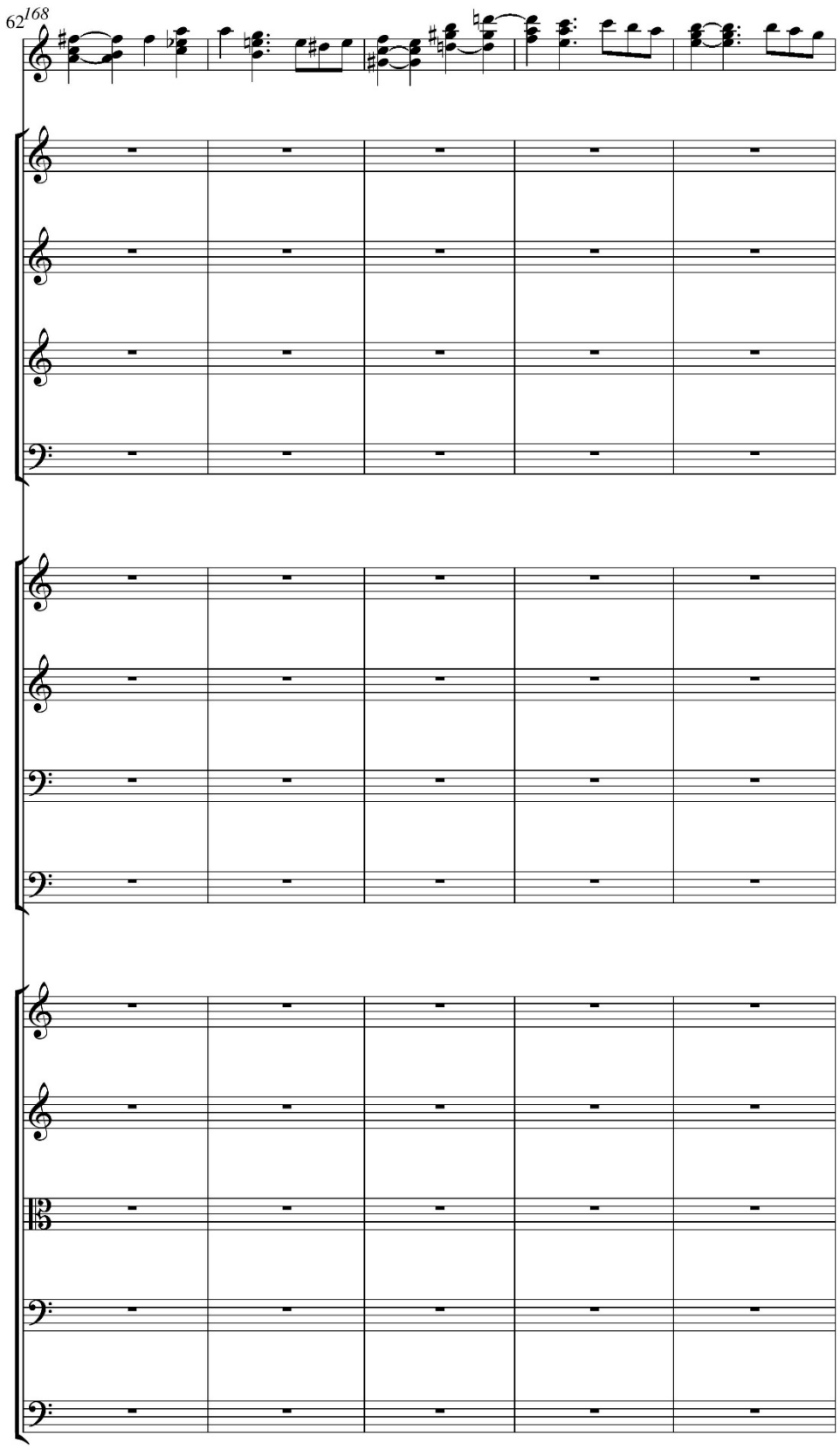

161

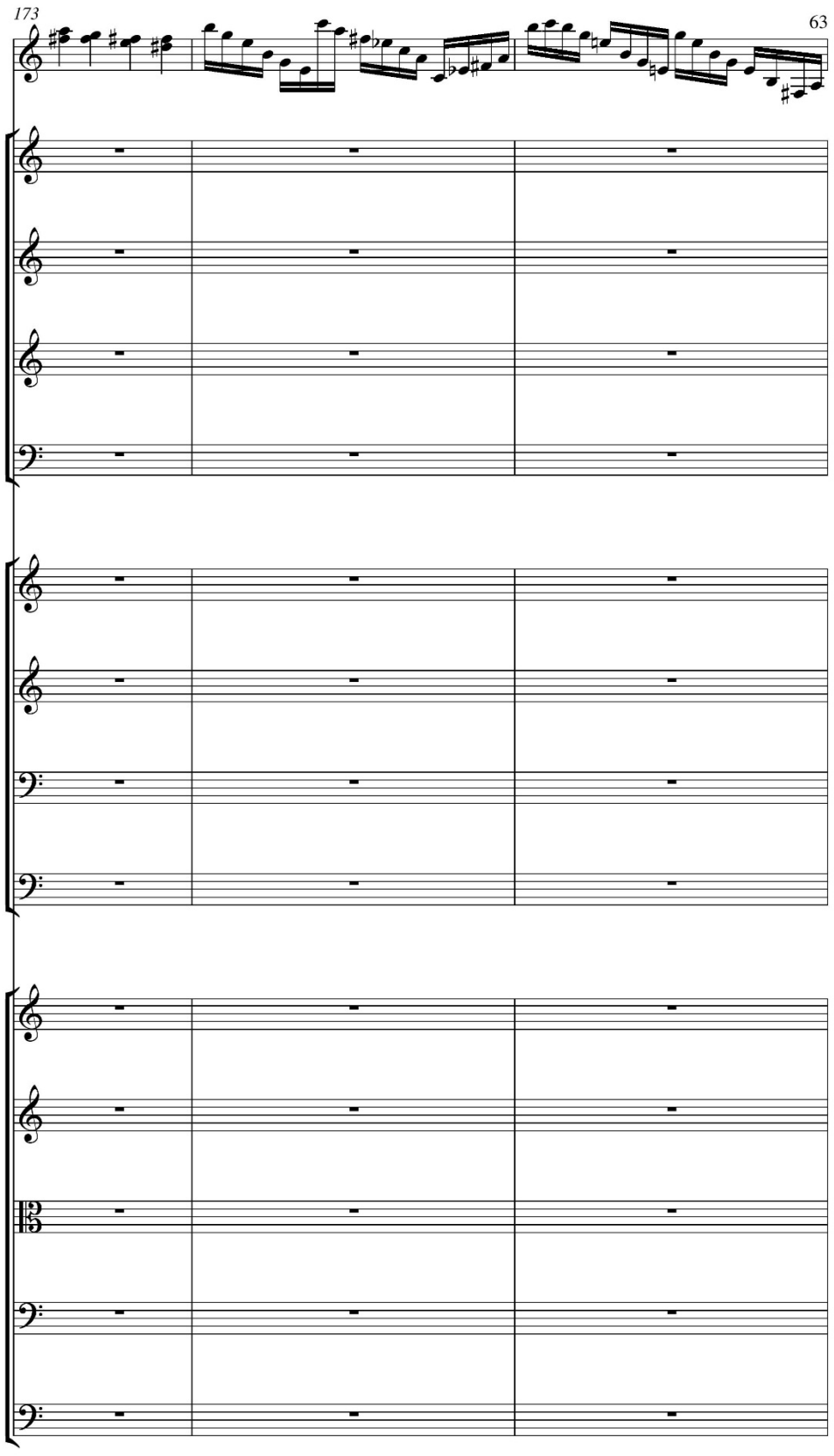
60 163

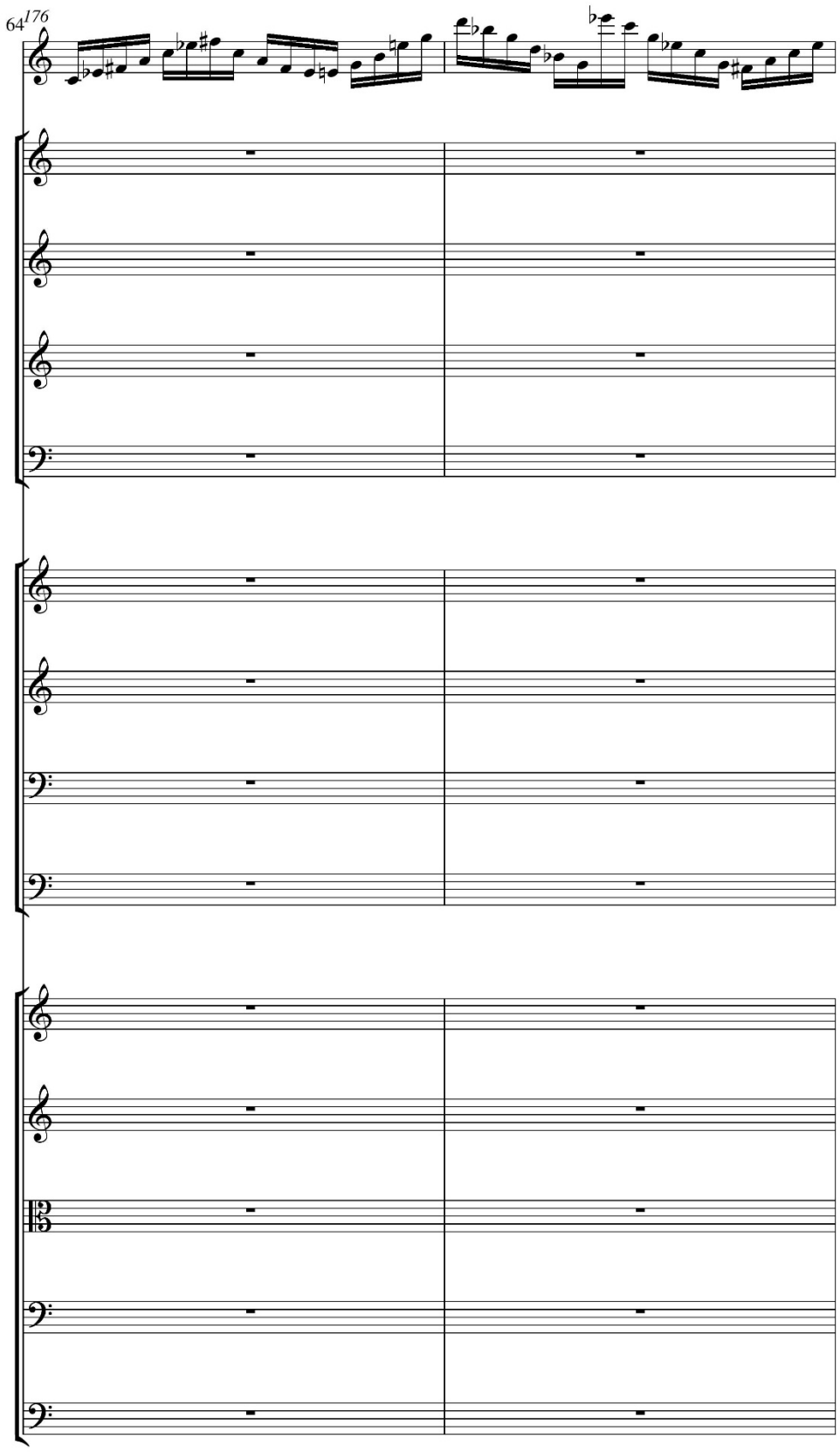


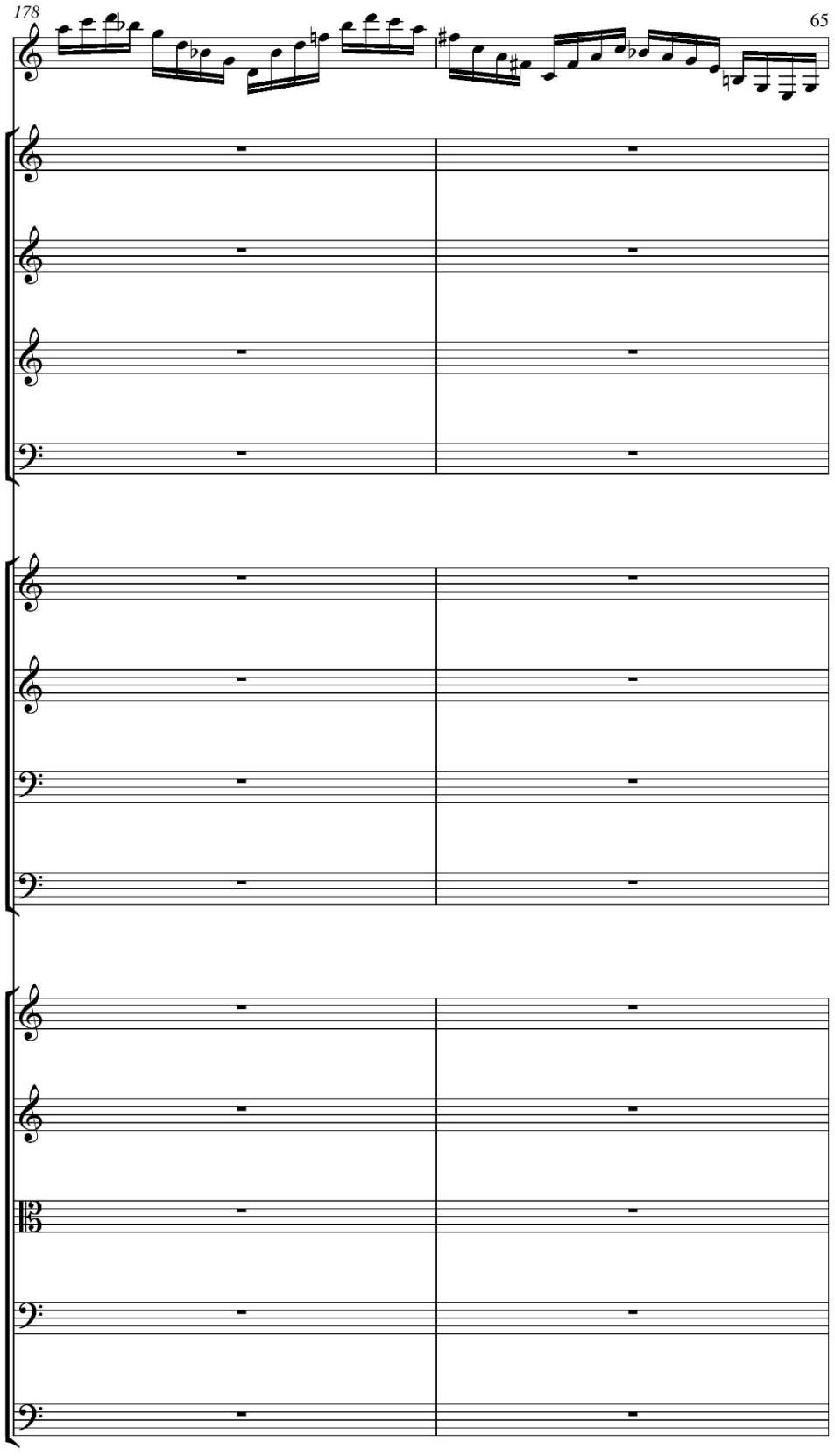

165

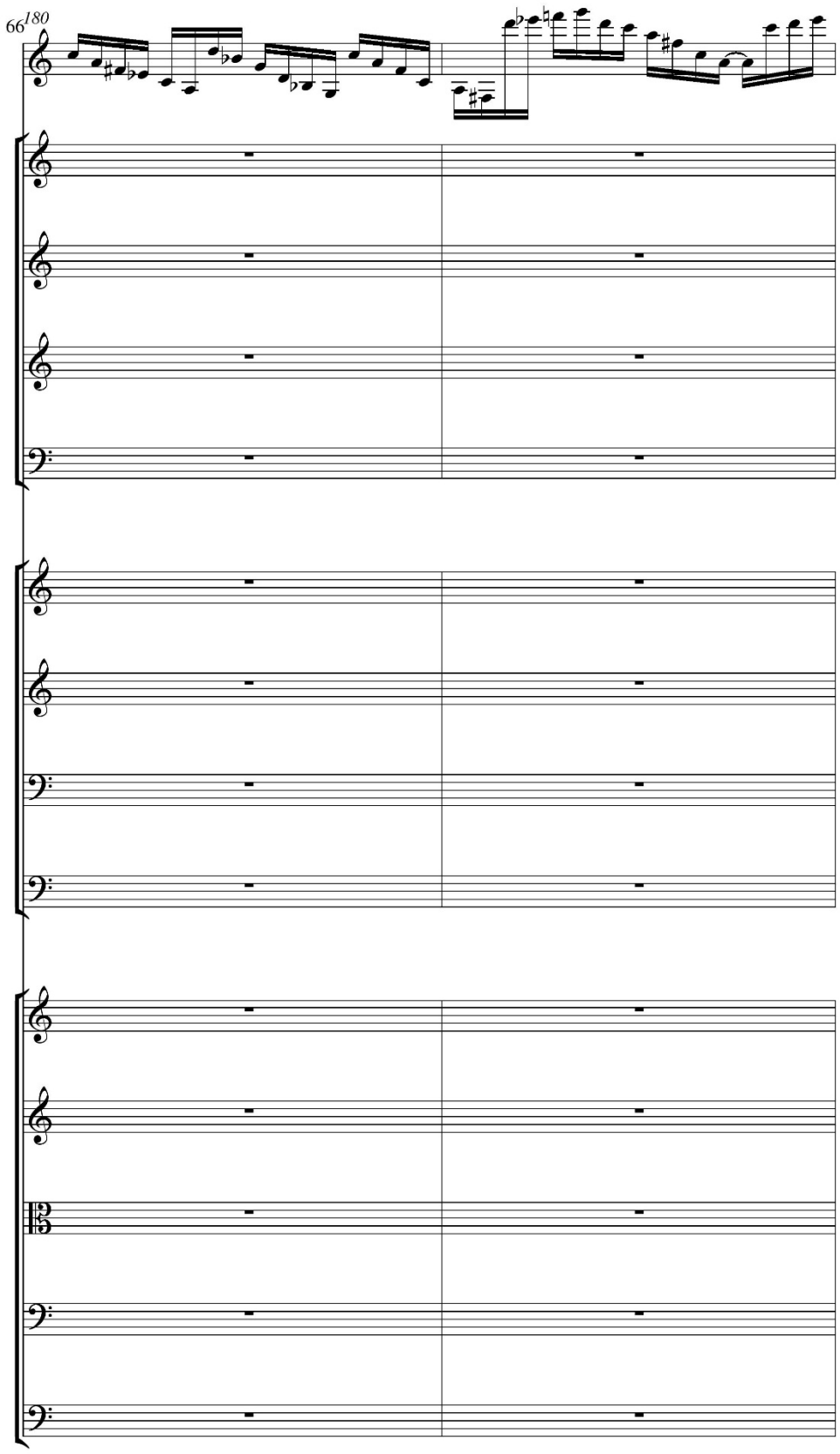
62 168

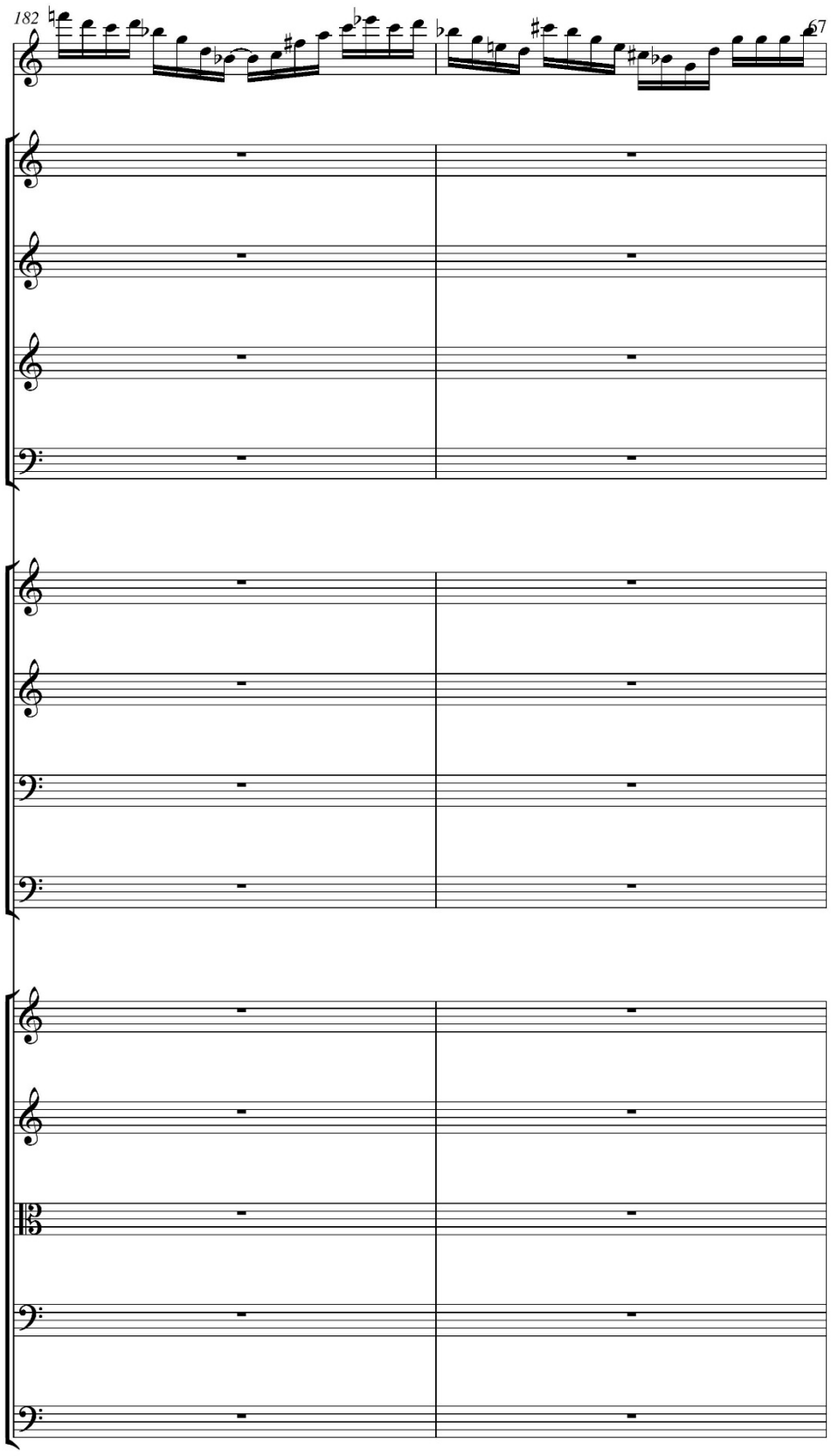




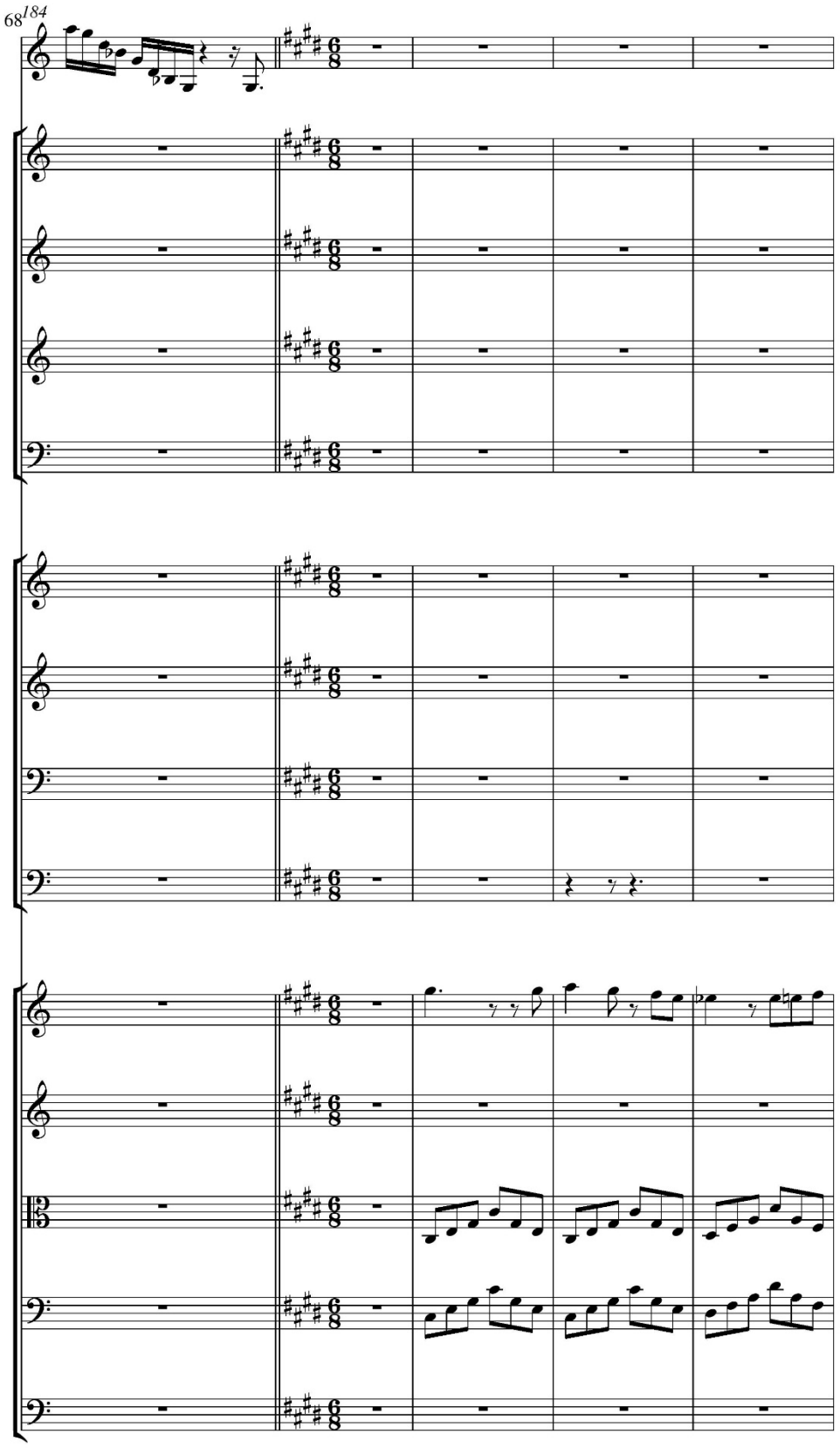

64176

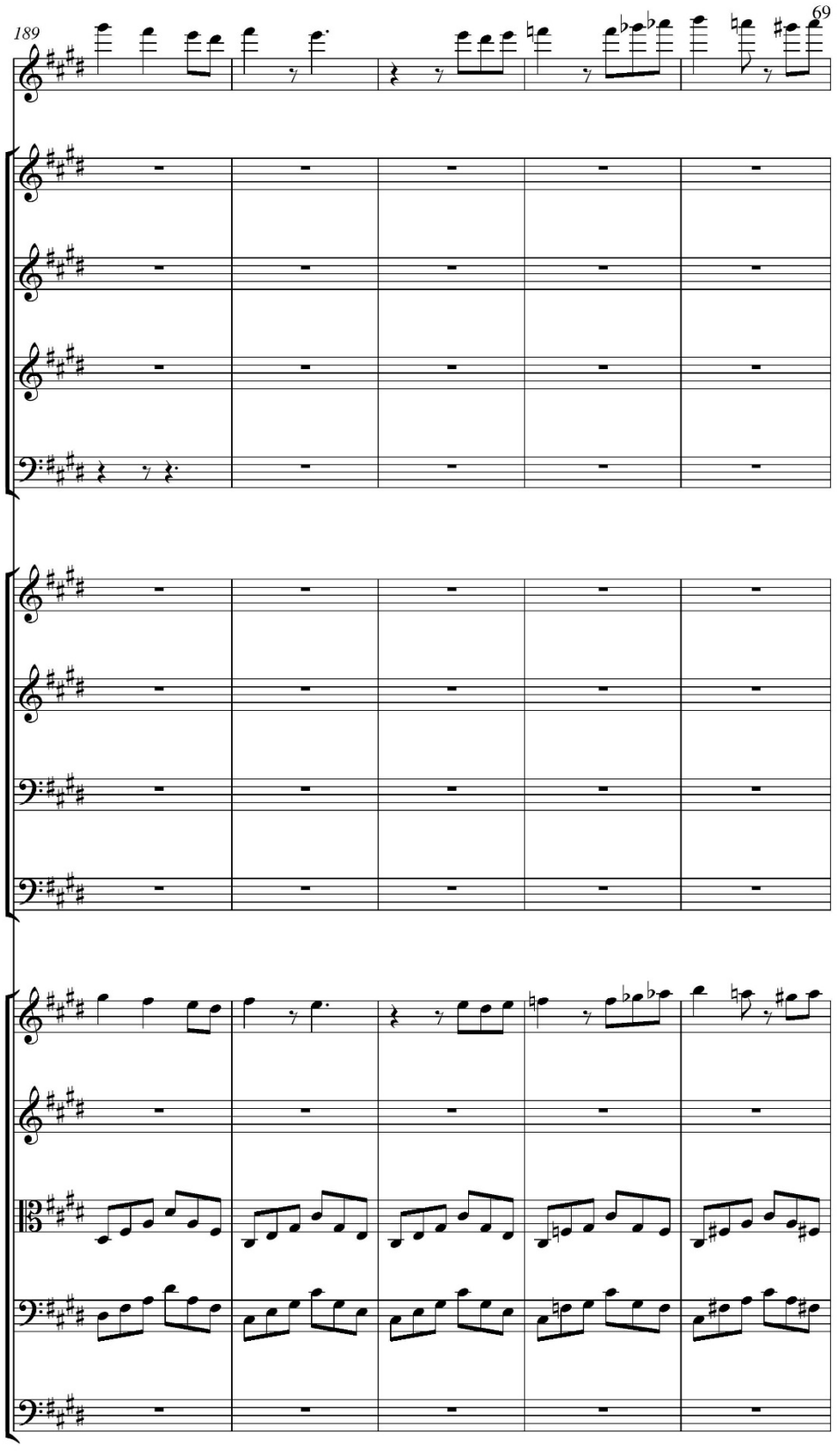



66 180


182
67

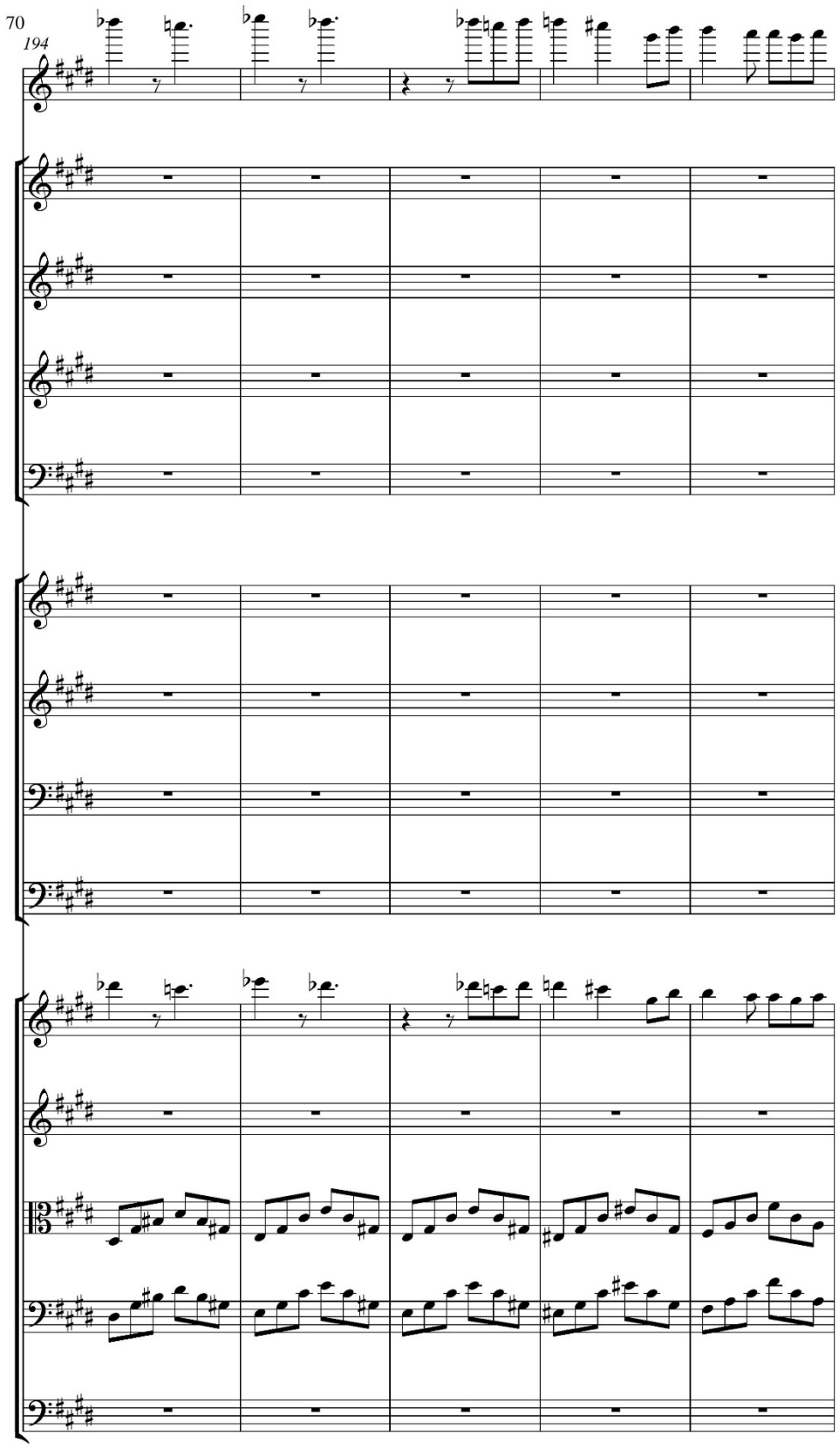
68 184

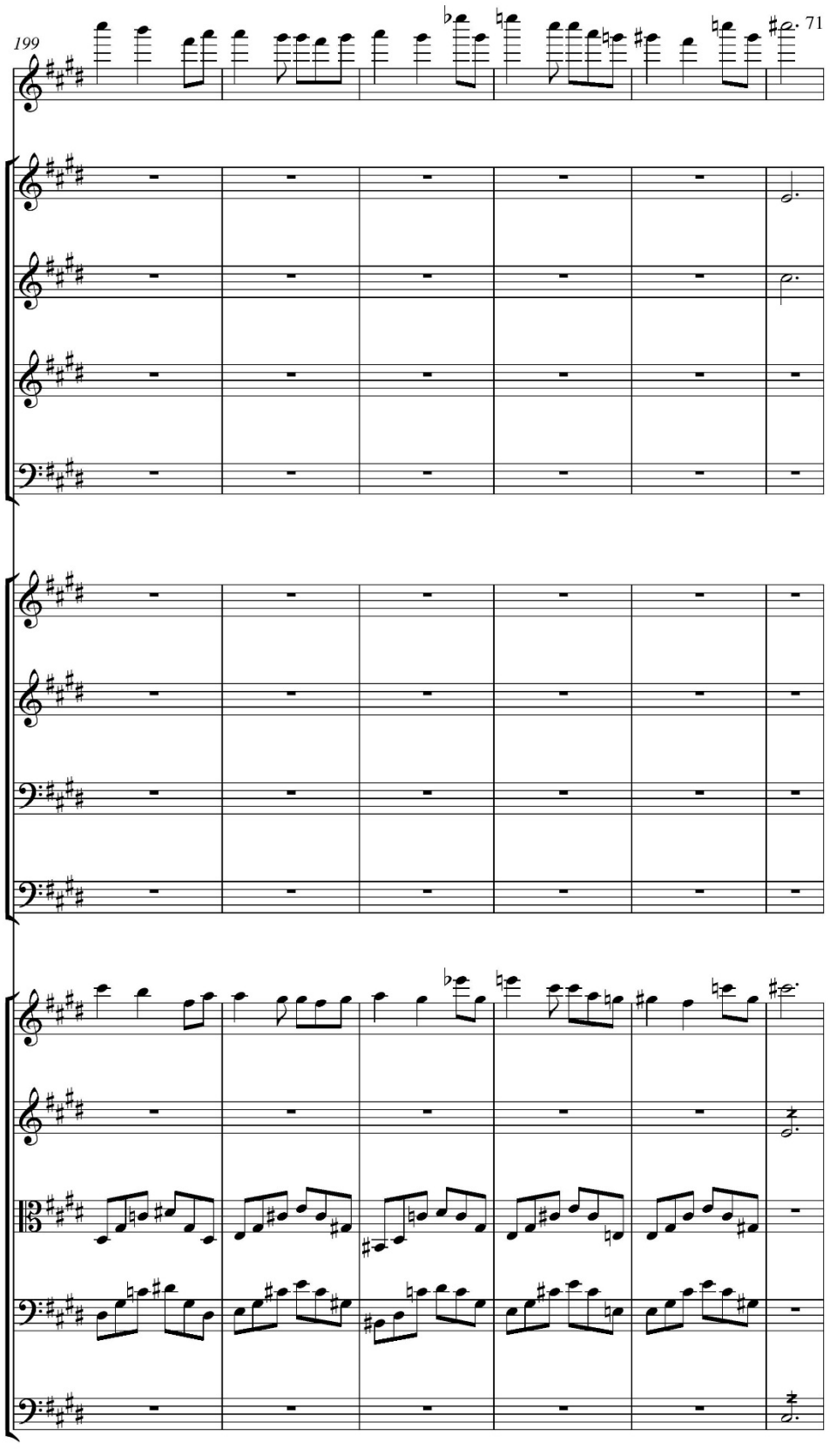



189
69

70

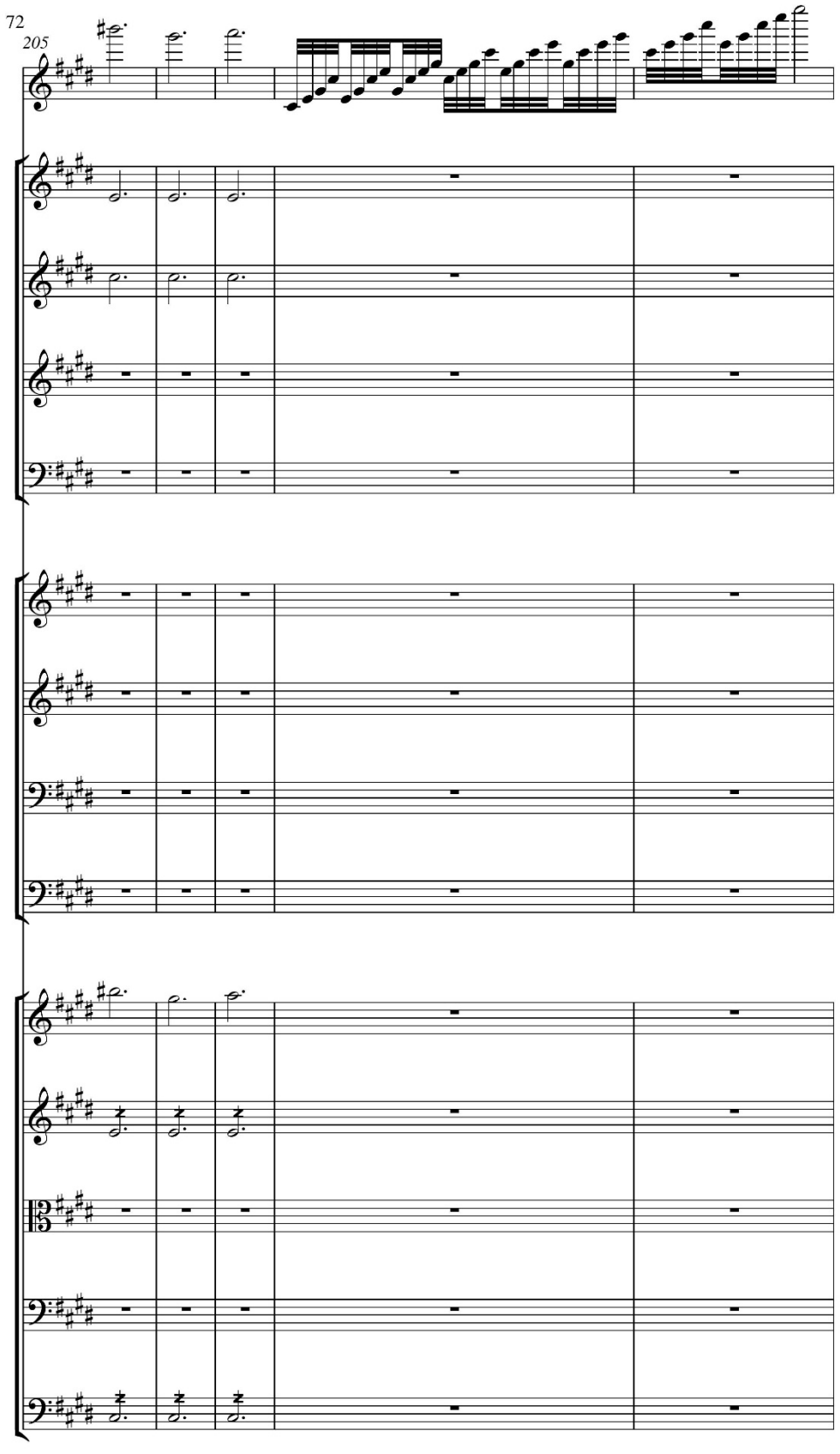
194

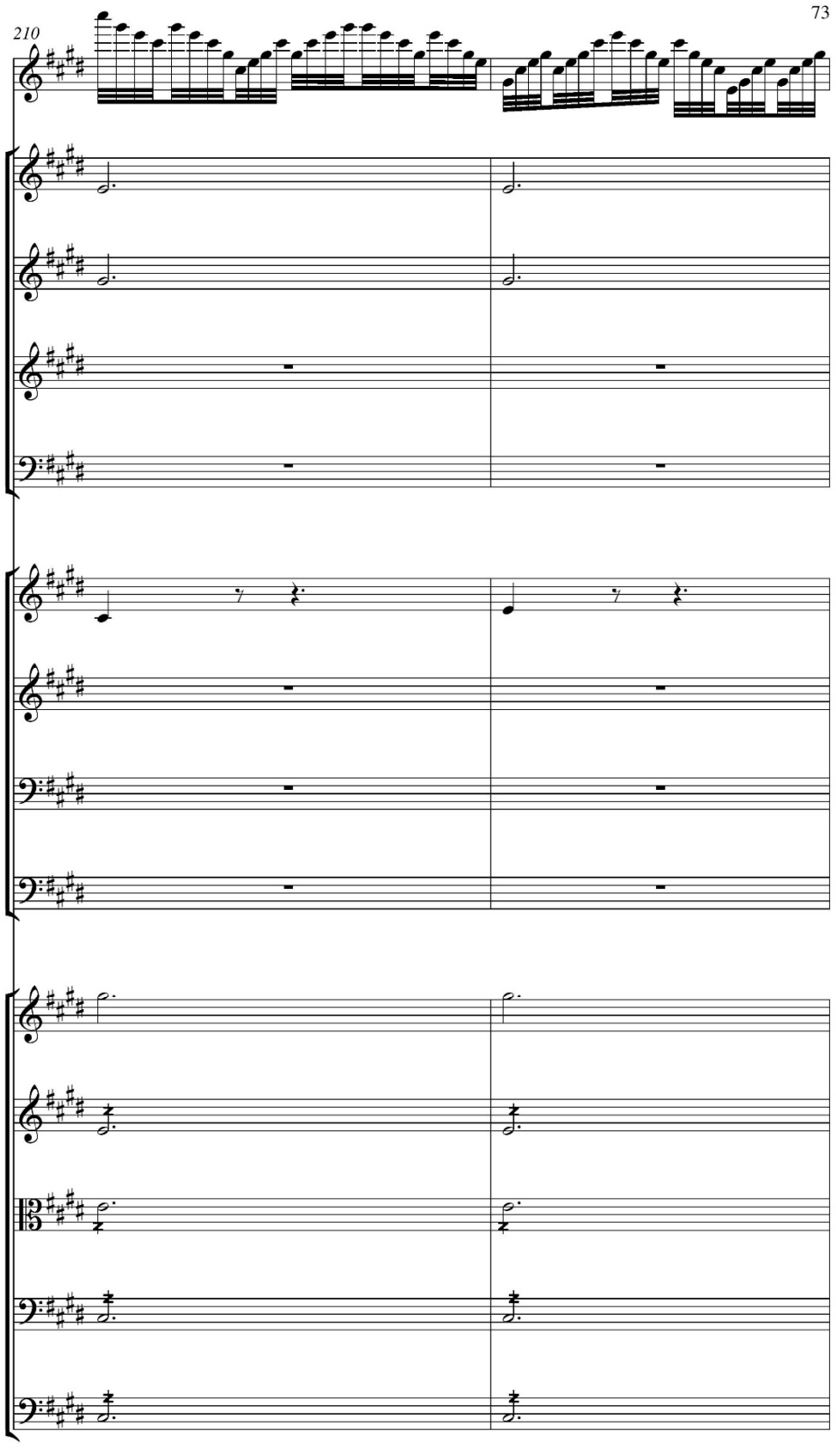



199
71

72

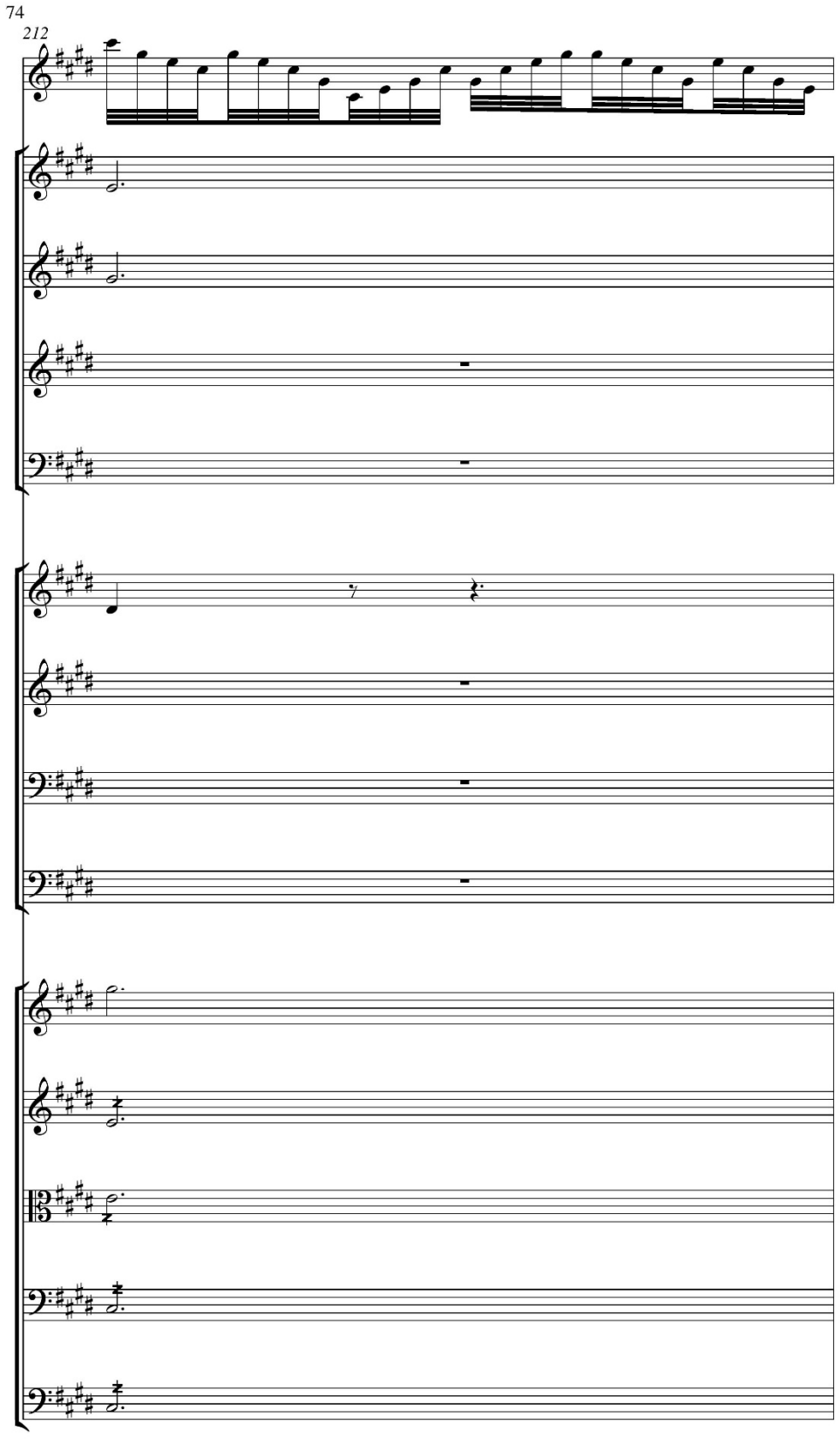
205



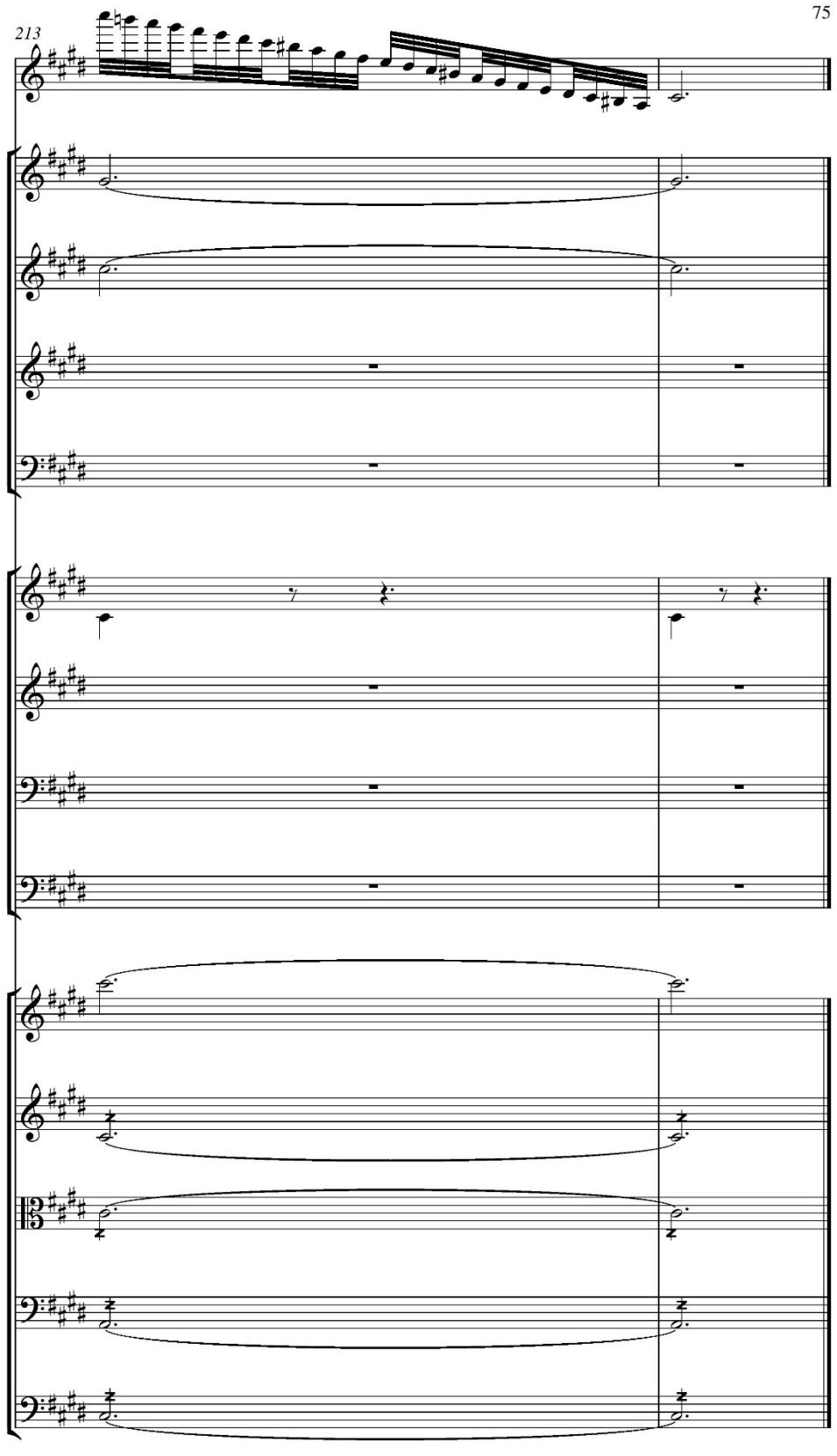

210

74

212



213



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/