



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

TEMA:

Creación de una composición en formato cuarteto de cuerdas en base a los recursos musicales utilizados en el tema "verano porteño" del compositor Astor Piazzolla.

AUTORES:

Coloma Cortez, Jackeline de los Ángeles

Obando Pazmiño, Alvaro Raúl

Trabajo integrador curricular previo a la obtención del título de

LICENCIADO EN ARTES MUSICALES

TUTOR:

Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea Mgs.

Guayaquil, Ecuador

23 de febrero del 2022



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo integrador curricular, fue realizado en su totalidad por **Coloma Cortez, Jackeline De Los Ángeles**, como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en Artes Musicales**.

TUTORA

f. _____

Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea Mgs.

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Vargas Prías, Gustavo Daniel PhD.

Guayaquil, a los 23 días del mes de febrero del año 2022



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Coloma Cortez, Jackeline De Los Ángeles

DECLARO QUE:

El Trabajo integrador curricular, **Creación de una composición en formato cuarteto de cuerdas en base a los recursos musicales utilizados en el tema "Verano Porteño" del compositor Astor Piazzolla** previo a la obtención del título de **Licenciado en Artes Musicales**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo integrador curricular referido.

Guayaquil, a los 23 días del mes de febrero del año 2022

EL AUTOR

f. _____

Coloma Cortez, Jackeline de los Ángeles



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

AUTORIZACIÓN

Yo, Coloma Cortez, Jackeline de los Ángeles

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo integrador curricular, **Creación de una composición en formato cuarteto de cuerdas en base a los recursos musicales utilizados en el tema "Verano Porteño" del compositor Astor Piazzolla** cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 23 días del mes de febrero del año 2022

f. _____

Coloma Cortez, Jackeline de los Ángeles



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

CERTIFICACIÓN

Certificamos que el presente trabajo integrador curricular, fue realizado en su totalidad por **Obando Pazmiño, Alvaro Raúl** como requerimiento para la obtención del título de **Licenciado en Artes Musicales**.

TUTORA

f. _____

Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea Mgs.

DIRECTOR DE LA CARRERA

f. _____

Vargas Prías, Gustavo Daniel PhD.

Guayaquil, a los 23 días del mes de febrero del año 2022



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD

Yo, Obando Pazmiño, Álvaro Raúl

DECLARO QUE:

El Trabajo integrador curricular, **Creación de una composición en formato cuarteto de cuerdas en base a los recursos musicales utilizados en el tema "Verano Porteño" del compositor Astor Piazzolla** previo a la obtención del título de **Licenciado en Artes Musicales**, ha sido desarrollado respetando derechos intelectuales de terceros conforme las citas que constan en el documento, cuyas fuentes se incorporan en las referencias o bibliografías. Consecuentemente este trabajo es de mi total autoría.

En virtud de esta declaración, me responsabilizo del contenido, veracidad y alcance del Trabajo integrador curricular referido.

Guayaquil, a los 23 días del mes de febrero del año 2022

EL AUTOR

f. _____

Obando Pazmiño, Alvaro Raúl



UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

AUTORIZACIÓN

Yo, Obando Pazmiño, Alvaro Raúl

Autorizo a la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil a la **publicación** en la biblioteca de la institución del Trabajo integrador curricular, **Creación de una composición en formato cuarteto de cuerdas en base a los recursos musicales utilizados en el tema "Verano Porteño" del compositor Astor Piazzolla** cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

Guayaquil, a los 23 días del mes de febrero del año 2022

f. _____

Obando Pazmiño, Alvaro Raúl

URKUND



Document Information

Analyzed document	Tesis Jackeline Coloma Alvaro Obando (1).docx (D127700792)
Submitted	2022-02-11T23:23:00.0000000
Submitted by	Lyzbeth Badaraco
Submitter email	lyzbeth.badaraco@cu.ucsg.edu.ec
Similarity	0%
Analysis address	lyzbeth.badaraco.ucsg@analysis.urkund.com

Sources included in the report

Atentamente,

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Lyzbeth Badaraco Escalante".

Lic. Lyzbeth Badaraco Escalante, Mgs.

Revisor

AGRADECIMIENTO

A Dios por brindarme la oportunidad de finalizar mis estudios, a mi familia por apoyarme a lo largo de estos años, a la Mgs. Lyzbeth Badaraco por ser nuestra profesora desde el primer semestre y ser nuestra guía para este trabajo, a todos los profesores ya que gracias a ellos obtuvimos los conocimientos requeridos para poder culminar nuestra carrera, a mis amigos músicos que participaron en la grabación del producto y sobre todo a la Universidad Católica Santiago de Guayaquil, carrera de Artes Musicales por haberme brindado la oportunidad de realizar mis estudios con una beca completa.

Jackeline Coloma

AGRADECIMIENTO

Agradezco a Dios por darme la fortaleza para culminar esta etapa de mi vida estudiantil. A los docentes que no sólo se centraron en darnos clases, si no que fueron más allá y se preocuparon por brindarnos consejo, brindarnos las herramientas y a expandir mucho más nuestros conocimientos. Al Mgs. Gustavo Vargas por su constante apoyo e interés en nuestros estudios, y que al tener cualquier problema encontrara la forma de solucionarlo lo más pronto posible. A la Mgs. Yasmine Yaselga, por enseñarme el camino de la docencia musical, siempre estar pendiente de los alumnos y velar por que cada día mejoren. Y a nuestra tutora, Mgs. Lyzbeth Badaraco, por acompañarnos desde el primer semestre de la carrera y ser un pilar fundamental en nuestro proceso de estudio y en la creación de este trabajo académico.

Álvaro Obando

DEDICATORIA

Dedicada a todos aquellos que me apoyaron incondicionalmente, confiaron en mí y estuvieron a mi lado a durante todos estos años.

Jackeline Coloma

DEDICATORIA

Este trabajo de investigación va dedicado a mis padres Raúl Obando y Rocío Pazmiño, por su amor, apoyo y confianza incondicional a lo largo de mi vida, estar siempre presentes ante cualquier vicisitud que se presentara y motivarme a ser una mejor persona cada día que pasara.

Álvaro Obando



**UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE SANTIAGO DE GUAYAQUIL**

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

CARRERA DE ARTES MUSICALES

TRIBUNAL DE SUSTENTACIÓN

f. _____

Vargas Prias, Gustavo Daniel

DECANO O DIRECTOR DE CARRERA

f. _____

Yaselga Rojas, Yasmine Genoveva

COORDINADOR DEL ÁREA O DOCENTE DE LA CARRERA

f. _____

Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea

TUTORA

f. _____

Mora Cobo, Alex Fernando

DOCENTE

f. _____

Mejía Peña, Juan Isidro

OPONENTE

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	2
1. DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA.....	3
1.1 Contexto histórico	3
1.2 Problema de investigación	3
1.3 Justificación.....	4
1.4 Objetivo general	6
1.5 Objetivos específicos	6
2. FUNDAMENTACION TEORICA.....	8
2.1 Biografía Astor Piazzolla	8
2.2 Tango.....	10
2.3 VERANO PORTEÑO	11
2.4 Recursos musicales.....	14
2.4.1 Acento.....	14
2.4.2 Síncopas	15
2.4.3 Trinos	15
2.4.4 Tempo.....	15
2.4.5 Modulaciones.....	15
2.4.6 Intercambio modal.....	16
2.4.7 Cadencias de acordes	16
2.4.8 Tensiones.....	16

2.4.9	Dominantes secundarios.....	16
2.4.10	Extensión de dominantes.....	17
2.4.11	Progresiones cromáticas.....	17
2.4.12	Motivo.....	17
2.4.13	Aproximaciones cromáticas.....	17
2.4.14	Variaciones.....	18
2.4.15	Ornamentación.....	18
2.4.16	Repetición.....	18
2.4.17	Ostinato.....	18
2.4.18	Contrapunto.....	18
2.4.19	Unísono.....	19
2.4.20	Octavas.....	19
2.4.21	Inversiones de los acordes.....	19
2.4.22	Omits.....	19
2.4.23	Cluster voicings.....	19
2.4.24	Tríadas.....	19
2.4.25	Four Way Close.....	20
2.4.26	Drop 2.....	20
2.4.27	Drop 3.....	20
2.4.28	Double Lead.....	20
2.4.29	Four Way Close Double Lead.....	20
2.4.30	Golpe a la caja.....	20

2.4.31	Glisando (Látigo).....	21
2.4.32	Pizzicato.....	21
2.4.33	Armónicos artificiales.....	21
2.4.34	Tambor.....	21
2.4.35	Chicharra (Lija).....	21
3.	DESCRIPCIÓN METODOLÓGICA.....	22
3.1	Metodología.....	22
3.2	Enfoque.....	22
3.3	Alcance.....	22
3.4	Instrumentos de investigación.....	23
3.4.1	Análisis de documentos.....	23
3.4.2	Análisis de audio.....	23
3.4.3	Análisis de partitura.....	23
3.5	Resultados del análisis de documentos.....	24
3.5.1	Recursos musicales.....	24
3.6	Análisis de audio.....	26
3.7	Análisis de partitura.....	26
3.7.1	Verano Porteño.....	26
3.8	Recursos en la partitura.....	28
3.8.1	Recursos musicales.....	28
4.	LA PROPUESTA.....	44
4.1	Título de la propuesta.....	44

4.2	Justificación de la propuesta.....	44
4.3	Objetivos.....	44
4.4	Descripción.....	44
4.5	Acerca del tema	45
4.6	Instrumentación.....	45
4.7	Análisis de la composición	45
4.7.1	Análisis por fragmentos	45
	CONCLUSIONES.....	62
	RECOMENDACIONES	63
	ANEXOS.....	67

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 4: Instrumentación del tema "Perla Gris", fuente: El autor.....	45
Tabla 5: Análisis del primer fragmento, fuente: El autor.	45
Tabla 6: Análisis del segundo fragmento, fuente: El autor.....	46
Tabla 7: Análisis del tercer fragmento, fuente: El autor.	47
Tabla 8: Análisis cuarto fragmento, fuente: El autor.....	48
Tabla 9: Análisis del quinto fragmento, fuente: El autor.....	49
Tabla 10: Análisis del sexto fragmento, fuente: El autor.	50
Tabla 11: Análisis del séptimo fragmento, fuente: El autor.	51
Tabla 12: Análisis del octavo fragmento, fuente: El autor.	52
Tabla 13: Análisis del noveno fragmento, fuente: El autor.....	53
Tabla 14: Análisis del décimo fragmento, fuente: El autor.....	54
Tabla 15: Análisis del décimo primer fragmento, fuente: El autor.....	55
Tabla 16: Análisis del décimo segundo fragmento, fuente: El autor.	56
Tabla 17: Análisis del décimo tercer fragmento, fuente: El autor.....	57
Tabla 18: Análisis del décimo cuarto fragmento, fuente: El autor.....	58
Tabla 19: Análisis del décimo quinto fragmento, fuente: El autor.	59
Tabla 20: Análisis del décimo sexto fragmento, fuente: El autor.....	60

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Motivo de A, fuente: El autor.....	12
Figura 2: Motivo de B, fuente: El autor.....	12
Figura 3: Variaciones del motivo de A, fuente: El autor.....	12
Figura 4: Marcación 3+3+2, fuente: El autor.....	13
Figura 5: Walking bass, fuente: El autor.....	13
Figura 6: Contratiempo, fuente: El autor.....	14
Figura 7: Acento, fuente: El autor.....	28
Figura 8: Síncopa, fuente: El autor.....	28
Figura 9: Trino, fuente: El autor.....	29
Figura 10: Cambio de tiempo, fuente: El autor.....	29
Figura 11: Modulación, fuente: El autor.....	30
Figura 12: Intercambio modal, fuente: El autor.....	30
Figura 13: Cadencias, fuente: El autor.....	31
Figura 14: Tensiones, fuente: El autor.....	31
Figura 15: Dominante secundario, fuente: El autor.....	31
Figura 16: Extensión de dominantes, fuente: El autor.....	32
Figura 17: Progresión cromática, fuente: El autor.....	32
Figura 18: Motivo, fuente: El autor.....	33
<i>Figura 19: Aproximación cromática, fuente: El autor.....</i>	<i>33</i>
Figura 20: Variaciones de la melodía, fuente: El autor.....	33
Figura 21: Ornamentación, fuente: El autor.....	34
<i>Figura 22: Repetición, fuente: El autor.....</i>	<i>34</i>
Figura 23: Ostinato, fuente: El autor.....	34
Figura 24: Contrapunto, fuente: El autor.....	35
Figura 25: Unísono, fuente: El autor.....	35

Figura 26: Octavas, fuente: El autor.	36
Figura 27: Inversión acordes, fuente: El autor.	36
Figura 28: Omits, fuente: El autor.	37
Figura 29: Disonancia, fuente: El autor.	37
Figura 30: Triadas, fuente: El autor.	38
Figura 31: Four way close, fuente: El autor.	39
Figura 32: Drop 2, fuente: El autor.	40
Figura 33: Drop 3, fuente: El autor.	41
Figura 34: Tambor, fuente: El autor.	41
Figura 35: Lija, fuente: El autor.	42
Figura 36: Glissando, fuente: El autor.	42
Figura 37: Golpe a la caja: fuente: El autor.	42
Figura 38: Pedal, fuente: El autor.	43
Figura 39: Pizzicato, fuente: El autor.	43
Figura 40: Armónico artificial, fuente: El autor.	43
Figura 41: Primer fragmento, fuente: El autor.	46
Figura 42: Segundo fragmento, fuente: El autor.	47
Figura 43: Tercer fragmento, fuente: El autor.	48
Figura 44: Cuarto fragmento, fuente: El autor.	49
Figura 45: Quinto fragmento, fuente: El autor.	50
Figura 46: Sexto fragmento, fuente: El autor.	50
Figura 47: Séptimo fragmento, fuente: El autor.	51
Figura 48: Octavo fragmento, fuente: El autor.	53
Figura 49: Noveno fragmento, fuente: El autor.	54
Figura 50: Décimo fragmento, fuente: El autor.	55
Figura 51: Décimo primer fragmento, fuente: El autor.	56

Figura 52: Décimo segundo fragmento, fuente: El autor.	57
Figura 53: Décimo tercer fragmento, fuente: El autor.....	58
Figura 54: Décimo cuarto fragmento, fuente: El autor.....	59
Figura 55: Décimo quinto fragmento, fuente: El autor.....	60
Figura 56: Décimo sexto fragmento, fuente: El autor.....	61

RESUMEN

Nuestro presente trabajo de investigación fue realizado con la finalidad de crear una composición utilizando recursos musicales del compositor argentino Astor Piazzolla del tema "Verano Porteño" del álbum "Libertango" de 1997 con la grabación en formato quinteto presentado en 1984. Esta investigación tuvo un enfoque cualitativo, y se basó en una metodología deductiva, logrando así tener un alcance descriptivo ya que tiene como propósito especificar recursos relevantes que se obtuvieron mediante la audición y el posterior análisis del tema. Los instrumentos de investigación que se utilizaron para la recolección de datos en este trabajo fueron: análisis de audios, documentos, entrevistas, tesis y libros. Por medio de los procesos realizados e instrumentos de investigación utilizados logramos efectuar la recolección de los recursos musicales para posteriormente analizarlos de manera amplia y minuciosa para así poder seleccionar los necesarios que reflejen el estilo de Astor Piazzolla. Finalmente utilizamos dichos recursos mencionados con anterioridad para la creación de nuestra composición musical "Perla Gris".

Palabras Clave: Tango, Astor Piazzolla, Verano Porteño, Recursos musicales, Composición, Análisis.

ABSTRACT

Our present research work was carried out with the purpose of creating a composition using musical resources of the Argentine composer Astor Piazzolla in the theme “Verano Porteño” of the album “Libertango” from 1997 with recording in quintet group submitted in 1984. This research had a qualitative approach, and was based on a deductive methodology, thus achieving a descriptive scope since its purpose is to specify important resources that were obtained through audition and the analysis of the theme. The research instruments used for data collection in this work were: audio analysis, documents, interviews, theses and books. Through these processes and research instruments we manage to carry out the necessary collection for a broad and detailed analysis and the subsequent selection of different types of resources that show Astor Piazzolla style. Finally, we used the previously mentioned resources, which were fundamental for the creation of our musical composition “Perla Gris”.

Key Words: Tango, Astor Piazzolla, Verano Porteño, musical resources, composition, analysis.

INTRODUCCIÓN

Vega (2016) explica que:

El tango argentino es un episodio coreográfico-musical que germina y se abre en una de las antiguas corrientes de la danza occidental. Cronológicamente es un hecho “fin de siglo”; pudo desarrollarse sólo una vez y únicamente en la segunda mitad del siglo XIX. Geográficamente solo pudo darse entonces en la ciudad de Buenos Aires. (pág. 29)

A lo largo de la escena musical argentina el tango ha pasado por cuatro principales etapas: la guardia vieja, guardia nueva, vanguardista y contemporánea. Estas dos últimas etapas son las que vieron nacer musicalmente a la figura de Astor Piazzolla, donde causó tal revolución al estilo que por un tiempo se lo consideró como un asesino del mismo.

La presente investigación se centra en el análisis, identificación y aplicación de las técnicas y recursos musicales utilizados por Astor Piazzolla en el tema “Verano Porteño” que nos darán las herramientas necesarias para la realización de una composición.

1. DESCRIPCIÓN DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA

1.1 Contexto histórico

Tango fue una palabra de circulación corriente entre los esclavos africanos. Se creyó ver en ella, entre algunos de sus sentidos, al lugar de reunión para prácticas religiosas, un sitio velado para los ojos de los profanos del hombre blanco. Pero también se adjudicó este término al sonido que producían los tambores cuando se golpeaban sus parches (tan-gó). (Benedetti, 2015)

Según el Instituto Nacional de Musicología el tango es una serie de pequeños recursos, utilizados cada vez con mayor precisión y elegancia, que constituirán un ritmo quebrado. Las síncopas, silencios, acentos y uso de frases acéfalas son los matices sobresalientes de este particular ritmo. Pero por sobre todos estos aspectos el tango tiene un aspecto fundamental: dichos recursos son utilizados a condición de ser perceptibles al ser escuchados. (Novatti, 1980)

Los fundamentos armónicos, procesos cadenciales, resoluciones de acordes, tuvieron variantes a través del tiempo. Sin embargo, salvo el desplazamiento del acento, ninguna otra técnica fue exclusiva del tango, ni bastó por sí misma para otorgarle identidad. (Novatti, 1980)

1.2 Problema de investigación

El problema de investigación planteado fue el siguiente:

- ¿Cómo crear una composición en formato cuarteto de cuerdas, aplicando recursos musicales del tema “Verano Porteño” del compositor Astor Piazzolla?

El problema a investigar de se detalla a continuación:

Objetivo de estudio	Campo de acción	Tema de investigación
Recursos musicales del tema "Verano Porteño" del compositor Astor Piazzolla.	Composición.	Creación de una composición en formato cuarteto de cuerdas utilizando recursos musicales del tema "Verano Porteño" de Astor Piazzolla.

1.3 Justificación.

El tango se considera un género musical capaz de traspasar cualquier frontera, con una interpretación la cual se puede llevar a cabo con una amplia variedad de formaciones instrumentales y distintos recursos, por lo que el presente trabajo busca realzar estos aspectos musicales, escogiendo al compositor Astor Piazzolla por ser uno de los mayores exponentes de este género.

Este trabajo busca aportar desde la academia un análisis sustentado y desarrollado de la obra musical "Verano Porteño" de Astor Piazzolla para facilitar la comprensión de aquellos que quieran introducirse o continuar su aprendizaje con respecto a este estilo.

Resaltar las innovaciones de Astor Piazzolla, al ser uno de los compositores latinoamericanos más importantes del siglo XX y por su vital papel en el cambio de lo que se

conocía como tango, que lo revolucionó mediante el uso de recursos de otros estilos como el jazz, barroco, neoclasicismo, etc., cambiando el ritmo, melodías y armonía de lo que se comprendía como tango en ese entonces.

Este trabajo busca cumplir con política 5.6 del Plan Nacional de Desarrollo 2017-2021, Toda Una Vida, que trata sobre: “Promover la investigación, la formación, la capacitación, el desarrollo y la transferencia tecnológica, la innovación y el emprendimiento, la protección de la propiedad intelectual, para impulsar el cambio de la matriz productiva mediante la vinculación entre el sector público, productivo y las universidades.”

En la política 9.3 se menciona: “Crear y fortalecer los vínculos políticos, sociales, económicos, turísticos, ambientales, académicos y culturales, y las líneas de cooperación para la investigación, innovación y transferencia tecnológica con socios estratégicos de Ecuador. (Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo, Senplades., 2017, 2021 pág. 106).

En la constitución de la República del Ecuador vigente desde 2008. Art. 62 se estipula: “La cultura es patrimonio del pueblo y constituye elemento esencial de su identidad. El Estado promoverá y estimulará la cultura, la creación, la formación artística y la investigación científica. Establecerá políticas permanentes para la conservación, restauración, protección y respeto del patrimonio cultural tangible intangible, de la riqueza artística, histórica, lingüística y arqueológica de la nación, así como del conjunto de valores y manifestaciones diversas que configuran la identidad nacional, pluricultural y multiétnica. El estado fomentará la interculturalidad, inspirará a sus políticas e integrará sus instituciones según los principios de equidad e igualdad de las culturas.” (Asamblea Constituyente del Ecuador 2007 y 2008, p.12)

Otro factor importante para la justificación de esta investigación es que en la redacción de los resultados de aprendizaje de la carrera de Artes Musicales de la UCSG (Universidad Católica de Santiago de Guayaquil 2018) se menciona:

El licenciado en Artes Musicales:

- Interacciona permanentemente con los sectores sociales y consolida el desarrollo en las artes y en la cultura universal.
- Lee e interpreta estándares musicales como solista o instrumentista de ensamble, entendiendo la estructura, forma, progresiones armónicas y melódicas.
- Propone composiciones musicales de su autoría, así como arreglos musicales, adaptándose a diversas situaciones musicales, mediante el uso de software de edición musical.
- Identifica problemas en el ámbito musical y propone soluciones acordes, factibles y pertinentes a nuestra realidad social.

1.4 Objetivo general

Componer un tema en formato cuarteto de cuerdas en base a los recursos musicales utilizados en el tema “Verano Porteño” del compositor Astor Piazzolla.

1.5 Objetivos específicos

- Analizar los recursos musicales utilizados en el tema “Verano Porteño”.

- Identificar los recursos musicales utilizados por Astor Piazzolla en el análisis del tema “Verano porteño”.
- Seleccionar los recursos musicales utilizados por Astor Piazzolla en el tema “Verano Porteño”.

2. FUNDAMENTACION TEORICA

2.1 Biografía Astor Piazzolla

Nace en la ciudad de Mar del Plata en la provincia de Buenos Aires el 11 de marzo de 1921 siendo hijo de inmigrantes italianos, a sus 4 años su padre decide mudar a la familia a la ciudad de Brooklyn, Nueva York donde pasa gran parte de su infancia. Aprendió piano de niño, estudiando los preludios y fugas de Bach y el clave temperado. Después de 4 años, volvieron a Mar del Plata, pero aproximadamente después de un año vuelven a Brooklyn donde su padre encuentra un bandoneón en una casa de empeño y lo compra como un obsequio para su hijo, donde lo empieza a tocar de una forma autodidacta con sus partituras de las clases de piano y la música que escuchaba en la radio: góspel, jazz y alguna emisora radial latina que transmitiera tangos.

A los 17 años, pudo conocer a Arthur Rubinstein en Buenos Aires, que había venido a tocar en el Teatro Colón, se enteró que estaba alojado en la mansión "Álzaga Unzué" en la Avenida 9 de Julio y fue ahí donde se presentó explicando que él era compositor y que le venía a traer un concierto para él. Rubinstein accedió a tocarlo, le preguntó si estaba estudiando música, y al recibir una negativa por parte de Piazzolla, el maestro llamó por el teléfono a Juan José Castro, director de la orquesta del Teatro Colón. Explicó la situación al director, pero le dijo que él no tenía tiempo, y lo recomendó con otro director, Alberto Ginastera. Mientras recibía clases por la mañana con el maestro Ginastera, tocaba en la orquesta de Aníbal Troilo de noche y madrugada. Estuvo poco más de dos años en esta agrupación, donde luego se convertiría en el arreglista de la orquesta, pero al tener algunos problemas con Troilo respecto a los arreglos, finalmente se desligó de la agrupación.

Tiempo después, a mediados de los años 50, con su obra *Buenos Aires, tres movimientos sinfónicos* ganó el concurso Fabien Sevitzky, que le permitió viajar a Europa y conocer a la pedagoga Nadia Boulanger. La maestra Boulanger fue clave en su carrera, después de

tenerlo como alumno por un tiempo y notar que algo fallaba, le preguntó qué es lo que hacía en Buenos Aires. Piazzolla avergonzado le dijo que tocaba tangos y el bandoneón, la maestra le pidió que toque en el piano una de sus obras y al interpretar “*Triunfal*” la maestra lo detuvo y le dijo “No abandone jamás esto. Ésta es su música, aquí está Piazzolla”. (Rodríguez, 2021)

Tras retornar de París luego de poco más de once meses, en 1955 formó el Octeto de Buenos Aires donde pudo mostrar todos los conocimientos adquiridos con los maestros Ginastera y Boulanger. También formó un Quinteto en la ciudad de Nueva York, pero en 1958 disolvió ambas agrupaciones. En 1959, su padre fallece y este evento lo tomó como la fuente de inspiración para su tema “*Adiós Nonino*”. En los años 60 formó y fue parte de varias agrupaciones, con las que su popularidad aumentaría en especial el año de 1969 con su tema “*Balada para un loco*” junto a Horacio Ferrer.

En la década del 70’s, forma el conjunto nueve donde compuso una serie de 30 obras aproximadamente que son totalmente distintas a las anteriores. Mezcla estilos post impresionistas como Bartók, Stravinsky con rock, jazz, tango, barroco. En 1973 desarma el noneto y en el 74 forma el octeto electrónico, donde compone 100 obras un poco menos elaboradas, pero todas con las mismas características. Posteriormente en el 78 vuelve a armar el quinteto con él en el bandoneón, Héctor Consuelo en el contrabajo, López Ruiz y Horacio Malvicino alternándose en la guitarra, Fernando Suárez Paz en el violín y Pablo Ziegler en el piano, esta agrupación duró 10 años. Luego, desarma el quinteto y en el 89 forma el sexteto formado por dos bandoneones, guitarra eléctrica, violoncello, piano y contrabajo. (Rodríguez, 2021)

Termina con la agrupación para tocar como solista con su bandoneón con orquestas alrededor del mundo durante un año hasta que el 4 de agosto de 1990 sufrió una trombosis cerebral mientras estaba en París, fue internado por la trombosis, pero no se recuperó. El 12 de agosto fue trasladado a Buenos Aires, pero dos años después, el 4 de julio de 1992 fallece a los 71 años.

Piazzolla es un compositor muy *bachiano* en su armonía como muy *chopiniano* desde el punto de vista melódico, mezcla armonías *bachianas* con melodías sumamente románticas, características que están impregnadas en sus obras. Existen tres aspectos fundamentales: rítmico con el 3-3-2 y articulaciones distintas, armónico con la armonía bachiana, pero con disonancias no utilizadas y en el aspecto melódico utilizando formulas muy concretas de células sumamente efectivas y potentes, pero con un estiramiento muy romántico al estilo chopiniano. Lo más destacado es la sutileza de recalcar esta célula que en un solo compás puede resolver todo un tema, y aunque alguna vez lo apodaron como “asesino del tango”, este apelativo era un poco absurdo ya que Piazzolla nunca intentó alterar los tangos antiguos, solo tomó y mejoró varios aspectos que no se habían probado ni desarrollado.

2.2 Tango

El tango es un género musical y una danza, característica de la zona del Río de La Plata, especialmente en las ciudades de Buenos Aires y Montevideo.

Simboliza un amplio crisol de complejidades artísticas, humanistas, emocionales y existenciales que identifican al hombre del siglo XX: constituye un concepto, un sentir, una filosofía de vida, una inspiración, una identidad para un ser humano tan heterogéneo como la ha sido su origen y su divulgación. (Martin Vidal & Púa Reyes, 2010)

Según (Pelinski, 2000) el tango se originó en los suburbios de Buenos Aires a finales del siglo XIX, en una estrecha relación entre la pobreza, la delincuencia y la prostitución, con una música banal y totalmente subordinada a la danza, con letras en raras ocasiones y que trataban temas de índole sexual de una forma picaresca y jocosa. Fue esta música la que representó la coexistencia de todas estas clases sociales en el Buenos Aires de esa época.

Debido a la naturaleza de su música y su origen, en un ambiente de pobreza y prostitución, la sociedad de aquel entonces rechazaba el tango. No fue hasta aproximadamente en 1910 en que el tango se bailó en París y otras ciudades de Europa, para que la “gente de bien” de la zona del mar del Plata aprobara el tango ya que no era el mismo que surgió de zonas peligrosas, sino la música de Buenos Aires que se baila en París. (Mesa, 2005)

El tango tiene varias etapas, según (Clavijo Henao, 2019) que colocó fechas aproximadas, distingue:

- Guardia Vieja, a partir 1897.
- Guardia Nueva, desarrollada entre 1925 a 1950.
- Tango Vanguardista, ubicado entre 1950 y 1970.
- Tango Contemporáneo y actual, desde 1970 hasta la presente fecha.

2.3 Verano Porteño

Verano Porteño fue escrito en 1965 como parte de las cuatro estaciones porteñas. La instrumentación original fue: en el piano Pablo Ziegler, Astor Piazzolla en el bandoneón, Fernando Suárez Paz en el violín, en la guitarra eléctrica Óscar López Ruiz y Héctor Console en el contrabajo. Este tema cuenta con una estructura A-B-A' con introducción y coda, en la tonalidad de La menor teniendo modulaciones a Do mayor, Fa menor y a Do menor. La introducción tiene un carácter más

rítmico que melódico. El primer Tema, en A, lleva un motivo que se re-expone a lo largo de la A, con variaciones armónicas y orquestales.



Figura 1: Motivo de A, fuente: El autor

El Tema B es contrastante por su carácter lento y expresivo. La frase principal se presenta cuatro veces, cada vez con variaciones en la tonalidad, armonía, línea melódica y marcación. Aquí el bandoneón presenta la melodía y luego la posta la toma el violín.



Figura 2: Motivo de B, fuente: El autor

Luego del Tema B, tenemos un puente, que sirve como conexión hacia la re-exposición del Tema A (Tema A'). Una de las Variaciones del motivo principal la podemos notar en esta parte del tema.



Figura 3: Variaciones del motivo de A, fuente: El autor

Por último, el Tema A' tiene como particularidad finalizar con una modulación de La menor a Do menor, con lo cual termina la obra.

Otros aspectos que podemos encontrar es la marcación 3+3+2, que en esta obra tiene algunas variaciones debido a que las frases inician con un silencio de corchea, divisiones del primer y segundo grado del compás, síncopas internas y externas.

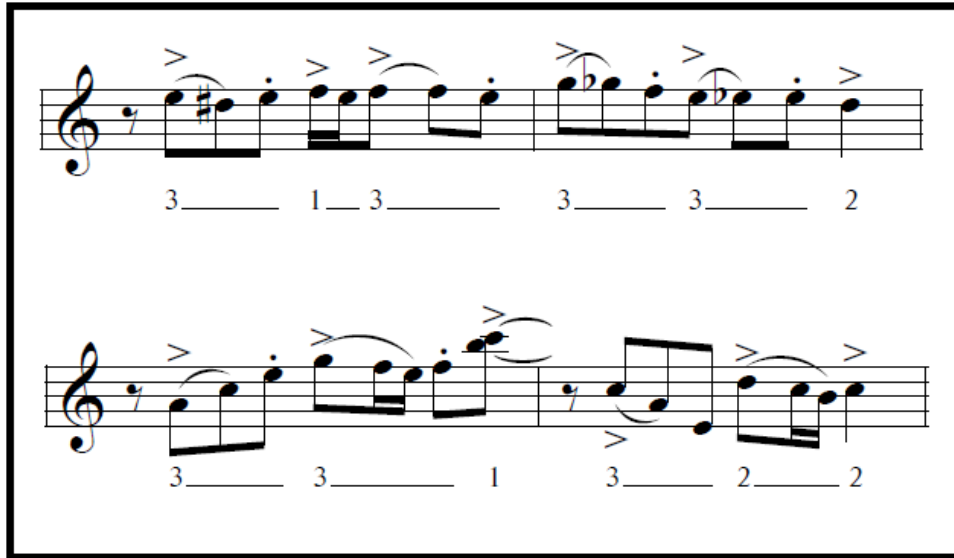


Figura 4: Marcación 3+3+2, fuente: El autor

Luego del tema, encontramos otra cuestión armónica muy importante de Piazzolla que es el walking bass. Era inédito en el tango utilizarlo de esta manera.

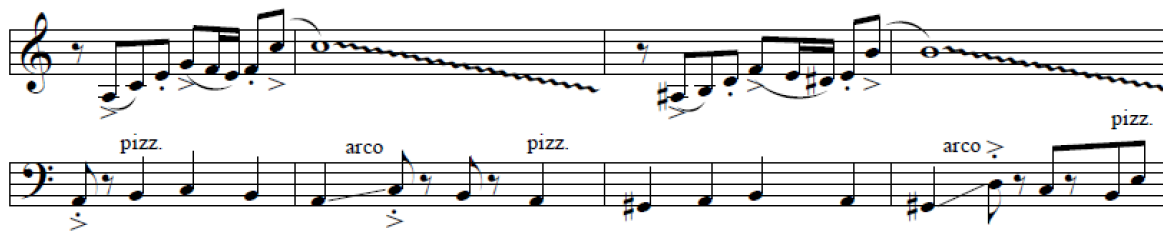


Figura 5: Walking bass, fuente: El autor.

El contratiempo que existe en el piano, es una disputa entre el tiempo fuerte y el contratiempo en este instrumento.



Figura 6: Contratiempo, fuente: El autor

Como podemos observar, siempre hay una disputa entre ambas voces, una lucha de quién es más relevante, pero las dos voces son de suma importancia, y esto es algo que Astor Piazzolla empleaba mucho en sus composiciones. (Rodríguez, 2021)

Mientras el piano acompaña, el contrabajo realiza un recurso interpretativo muy utilizado en las composiciones de Astor Piazzolla, el golpe a la caja. El bandoneón hace su línea interpretándola con arrastre, para caer con el tiempo fuerte con dicho arrastre mencionado anteriormente. Empieza la melodía con el acorde de tónica y luego hace la misma melodía con el quinto grado con 1era inversión utilizando la 9na del quinto grado, lo que produce esa disonancia importante. Eso es lo que busca Piazzolla con la inversión del acorde de primer grado en estado fundamental y el quinto grado en primera inversión, producir la misma melodía, pero se percibe la sensación de disonancia a un lugar más importante.

2.4 Recursos musicales

2.4.1 Acento

El acento es el énfasis o intensidad que se aplica sobre una nota o acorde, se indica mediante signos para indicar pesado-ligero, acentuado-sin acento. (Michels, 1977)

2.4.2 Síncopas

Es el desplazamiento del acento normal de la música de un tiempo fuerte a un tiempo débil, es toda irregularidad, sea breve o larga y que tenga un efecto contradictorio al ritmo. Puede estar formada por una sola nota o por dos notas ligadas. (de Candé, Nuevo diccionario de la música, 2000)

2.4.3 Trinos

Repetición alternada y rápida de una nota real con su auxiliar superior diatónica ya sea en una distancia de tono o semitono. Se realiza ejecutando la nota auxiliar, sobre el tiempo de la nota real y por su valor íntegro. (de Candé, Nuevo diccionario de la música, 2000)

2.4.4 Tempo

Significa tiempo, movimiento o compás y hace referencia a la velocidad con la que se debe ejecutar una pieza. Se implementaron a partir del siglo XVII y se ubican encima del pentagrama, estas indicaciones se las denominan Allegro, Agadio, Lento, Andante entre otras. (Pérez Gutiérrez, 1985)

2.4.5 Modulaciones

Proceso mediante el cual se define el paso de una tonalidad a otro; este cambio del centro tonal se produce por medio de la armonía, melodía o las dos cosas a la vez. Existen varios tipos como: directa, acordes de enlace y utilizando el ciclo de quintas. (Herrera, 1995)

2.4.6 Intercambio modal

El intercambio modal se da cuando empleamos acordes no diatónicos dentro de una obra, usando acordes de modos paralelos podremos ampliar los acordes que tenemos disponibles añadiendo así posibilidades sonoras ya sea para armonizar, componer, etc. (Pacheco, 2020)

2.4.7 Cadencias de acordes

“Manera de concluir una frase musical. Marcan los puntos de respiración de la música, establecen o confirman la tonalidad y dan coherencia a la estructura formal.” (Esteve-Faubel, Espinosa, Molina, & Botella-Quirant, 2008). Existen distintos tipos de cadencias como: auténtica, plagal, rota, imperfecta y suspensiva.

2.4.8 Tensiones

Llamamos tensiones a las notas agregadas a un acorde, para obtener un distinto tipo de sonoridad. Estas notas se las encuentran a una distancia de 9na, 11va o 13na desde la fundamental, se supone que se debe tocar todas las notas del acorde hasta llegar a la nota indicada, pero se pueden llegar a omitir notas que no son importantes o tensiones no disponibles. (Luis, 2019)

2.4.9 Dominantes secundarios

Son acordes dominantes no diatónicos creados a partir de los grados de la escala diatónico, que tienen una cuarta justa a partir de su raíz. La excepción de los demás grados es el séptimo, ya que posee una quinta disminuida. (Gómez & García, 2019)

2.4.10 Extensión de dominantes

Sucesión o cadena de acordes dominantes por relación de cuartas, no hay un límite de tiempo o extensión para usarla y su objetivo principal es prolongar la tensión que se genera y que durante su duración no se genere una sensación de resolución. (Gómez & García, 2019)

2.4.11 Progresiones cromáticas

Es el enlace que se produce entre acordes que se relacionan por semitonos, esto quiere decir que son acordes que se mueven al orden de la escala cromática. Este tipo de progresión puede ser ascendente o descendente, este tipo de enlaces se los utilizan para conectar a dos acordes que estaban separados por tono, dándole un paso cromático entre ellos. (Levine, 1995)

2.4.12 Motivo.

El motivo musical es la exposición de una idea corta, que se repite a lo largo de una obra, generalmente aparece de un modo notable y característico al comienzo de una obra. (Schoenberg, 1990)

2.4.13 Aproximaciones cromáticas

Es un recurso de embellecimiento melódico caracterizado por acercarse a su nota destino por un semitono y puede ser un movimiento no diatónico a la tonalidad o armonía. (Freedman & Pease, 1989)

2.4.14 Variaciones

La variación consta en la modificación de un tema que ya ha sido expuesto, pero se le han realizado cambios, ésta puede realizarse de diversas maneras cambiando el ritmo, dinámica, articulación, melodía, armonía, timbre, etc., pero siempre y cuando la célula principal siempre sea reconocible. (Michels, 1977)

2.4.15 Ornamentación

Son adornos que, sin ser parte fundamental en la melodía, ayudan a embellecerla, suelen ser notas cortas, de grados conjuntos que adornan a la línea melódica, estos pueden ser trino, mordente, grupeto, etc. (Sánchez, 2010)

2.4.16 Repetición

La repetición es una parte integrante de la simetría y de establecer motivos y ganchos. Podemos encontrar una figura melódica o rítmica que nos guste a lo largo de una melodía, lo que ayuda a unificar su melodía. (Miller, 2016)

2.4.17 Ostinato

Es una palabra italiana que significa obstinado o persistente y se usa en la música para describir una frase musical o rítmica que se repite persistentemente. El patrón repetitivo puede ser una melodía, una figura en el bajo o una idea rítmica repetitiva. Un ostinato puede aparecer en toda una obra o solo durante una sección. (Dunnet, 2017)

2.4.18 Contrapunto

Es la relación entre dos o más voces que son independientes en ritmo, contorno y enarmonía. Se basa en la interacción melódica cuando los hilos melódicos suenan juntos. (Belkin, 2001)

2.4.19 Unísono

Consiste en la ejecución de la misma nota o sonido musical al mismo tiempo provenientes de distintas fuentes. (Belkin, 2001)

2.4.20 Octavas

Es el intervalo entre dos alturas que tienen la distancia de siete notas naturales, se puede extender hacia arriba o hacia abajo. (Belkin, 2001)

2.4.21 Inversiones de los acordes

Son variaciones del mismo acorde que permiten armonizar melodías, crear progresiones de acordes, añadir variaciones, etc. Consiste en empezar el acorde desde distintas posiciones, estas pueden ser desde la tónica, tercera, quinta o séptima. (Herrera, 1995)

2.4.22 Omits

“Derivado del Three part soli, para formarlo debemos omitir una nota de un Four Way Close, al omitir una nota tendremos tres posibilidades para omitir todas las notas excepto la que conforma la melodía.” (Mora, 2017)

2.4.23 Cluster voicings

Tipo de acorde en disposición completamente cerrada que está compuesto de semitonos consecutivos a partir de la raíz o a partir del top note dependiendo el enfoque del voicing (Gómez & García, 2019).

2.4.24 Tríadas

Las tríadas se forman con tres sonidos, en ocasiones es necesario duplicar al menos uno, algunas tienen tensiones disponibles, las cuales, en algunos casos, requieren omitir

alguna nota. Por razones orquestales, se suele recomendar duplicar voces, cambiar de disposición, o realizar una inversión. (Adler, 2006)

2.4.25 Four Way Close

Es la estructura base con la que se puede dar paso a sonoridades y estructuras más elaboradas.

2.4.26 Drop 2

Es una estructura abierta que partiendo del Four Way Close baja la 2da voz, partiendo desde abajo, una octava.

2.4.27 Drop 3

Estructura abierta partida desde el Four Way Close que consiste en bajar la 3ra voz, partiendo desde la más baja, una octava.

2.4.28 Double Lead

Partiendo desde una tríada, se dobla la voz soprano una octava hacia abajo o hacia arriba.

2.4.29 Four Way Close Double Lead

Partiendo desde la estructura de un Four Way Close, se dobla la voz soprano una octava hacia arriba o hacia abajo.

2.4.30 Golpe a la caja.

Esta técnica consiste en percutir con la palma de la mano, los nudillos, pulgar o dedos; la caja del instrumento, en especial la tapa posterior. Utilizada a menudo por los contrabajistas y violoncellistas, pero también se la puede utilizar en el violín. (Pearsall, 2016)

2.4.31 Glisando (Látigo).

Es un tipo de glisando ascendente, se lo toca de forma rápida y por lo general suele terminar en armónico. Puede llegar a abracar todo el diapasón, pero también se pueden hacer versiones cortas. (Pearsall, 2016)

2.4.32 Pizzicato.

Es el sonido que se obtiene en los instrumentos de arco pellizcando las cuerdas con los dedos. El pizzicato se ejecuta normalmente con la mano derecha, pero, algunos violinistas virtuosos, durante el siglo XVIII, empezaron a ejecutarlo con la mano izquierda, pellizcando la cuerda en el diapasón. (de Candé, 1997)

2.4.33 Armónicos artificiales.

Efectos que se puede lograr en instrumentos de cuerdas cuando se la pulsa o frota al mismo tiempo que otro dedo o dedos rocen la cuerda, provocando que el sonido se convierta en armónicos. (Pearsall, 2016)

2.4.34 Tambor.

Tipo de pizzicato donde se ubica un dedo sobre una cuerda y que roce a otra, en la cuerda que roza se debe tocar el pizzicato, lo que provocará un sonido seco. (Pearsall, 2016)

2.4.35 Chicharra (Lija).

Este efecto se debe tocar detrás del puente, cerca del cordal con el talón del arco, sobre el entorchado de hilo de las cuerdas. Esto creará un sonido rugoso. (Pearsall, 2016)

3. DESCRIPCIÓN METODOLÓGICA

3.1 Metodología

Una metodología deductiva es aquella en la que se presenta una teoría, se formula una hipótesis de acuerdo con la teoría planteada, se lleva a cabo una observación partiendo de la hipótesis planteada, para finalmente confirmar mediante la observación realizada lo que en la hipótesis se propone. (Gracia Mayor, 2010)

Nuestra investigación tiene una metodología deductiva ya que se lleva a cabo mediante la observación, en este caso del tema “Verano Porteño” para luego analizarla y finalmente mediante dicha observación lograr los objetivos que se proponen.

3.2 Enfoque

El enfoque cualitativo tiene como finalidad descubrir, comprender e interpretar una realidad a través de la recolección de datos, teniendo un carácter holista que exige una visión integral del objeto de estudio. (Arias, 2017)

Este trabajo es de enfoque cualitativo ya que su propósito es hallar, comprender y analizar los recursos musicales utilizados en el tema “Verano porteño” del compositor Astor Piazzolla, a través de la recopilación de datos, tales partituras, audios y documentos, para la composición de un tema empleando dichos recursos.

3.3 Alcance

El alcance descriptivo tiene el propósito de describir un fenómeno, especificar propiedades, características y rasgos importantes, mostrar con precisión las dimensiones de un fenómeno,

describir situaciones, contextos y/o eventos; definir las variables a medir; recolectar datos para medir dichas variables. (Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. 2010)

La investigación tiene un alcance descriptivo, ya que se seleccionaron y describieron recursos musicales de Astor Piazzolla en una de su composición Verano Porteño y se hará uso de los mismos para la creación de una obra.

3.4 Instrumentos de investigación

Los instrumentos de investigación utilizados para la compilación de datos de este proyecto son:

3.4.1 Análisis de documentos.

Para la realización de este documento se revisó y analizó tesis de grado, libros de música, diccionarios, artículos y blogs digitales.

3.4.2 Análisis de audio

Se analizó el audio de una conferencia brindada sobre la vida y obra de Astor Piazzolla y la pieza “Verano Porteño” en el teatro Sánchez Aguilar, Samborondón, Ecuador la cual se realizó el 11 de noviembre de 2021.

3.4.3 Análisis de partitura

Se analizó la obra “Verano Porteño” con el objetivo de analizar y utilizar los recursos que contiene dicho tema.

3.5 Resultados del análisis de documentos

3.5.1 Recursos musicales

Tabla 1: Recursos musicales, fuente: El autor.

DOCUMENTOS	INFORMACIÓN CONSIDERADA
Atlas de Música, I.	Acento Variaciones
Nuevo Diccionario de la Música.	Síncopa Trinos Pizzicato
Diccionario de la música y los músicos.	Tempo
Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II.	Modulaciones Inversiones de los acordes
Uso de intercambio modal para la re-armonización del Fandango de Imbabura.	Intercambio modal
Las cadencias.	Cadencias de acordes
Armonía y composición.	Tensiones
Creación de dos temas inéditos con características barrocas aplicando recursos del jazz.	Dominantes secundarios Extensión de dominantes Cluster voicings
Teoría del jazz.	Progresiones cromáticas

Ejercicios preliminares de contrapunto.	Motivo
Arranging 2: Approaches	Aproximaciones cromáticas
Arca de música	Ornamentación
Idiot's Guides: Music Theory	Repetición
Music Theory Academy	Ostinato
Orquestación artística	Contrapunto Unísono Octavas
Creación de arreglos para guitarra en obras musicales, aplicando las técnicas de arreglos de Joe Pass.	Omits
El estudio de la orquestación	Tríadas
12 Tango Music Techniques for The Strad	Golpe a la caja Glissando (látigo) Armónicos artificiales Tambor Chicharra (lija)

3.6 Análisis de audio

La conferencia brindada el 11 de noviembre de 2021 en el Teatro Sánchez Aguilar dictada por el maestro Marcelo Rodríguez Sicilia director de La Camerata Porteña, fue utilizada para tomar datos biográficos sobre Ástor Piazzolla, como desarrollaba sus obras y los recursos que solía utilizar en sus piezas.

Mediante Spotify, servicio digital de música, se escuchó y analizó “Verano Porteño” del álbum “Libertango”, grabado en 1984 y publicado en el año 1997, de Astor Piazzolla para poder realizar el análisis de la obra e identificar los recursos musicales utilizados en la misma.

3.7 Análisis de partitura

3.7.1 Verano Porteño

Tabla 2: Estructura de "Verano Porteño", fuente: El autor.

Parte	Descripción	Frase	Tonalidad	Número de compás
Intro	Sección rítmica muy marcada, donde los instrumentos se añaden poco a poco, presentando el tema	Intro	Am	1-2
				3-6
				7-10
A	Parte A del tema, contiene 4 frases (variaciones de la primera frase), dos puentes y la repetición de la introducción. El contrabajo acompaña rítmicamente mientras todos los instrumentos interactúan entre sí.	1	Am	11-18
		Puente		19-20
		2	C	21-24
		3		25-28
				Am

		Puente		32-33
		4		34-41
		Intro		42-49
Puente	Puente para pasar de A a B.	Puente		50-55
B	Esta parte es mucho más expresiva que las anteriores, la melodía la presenta el bandoneón y el violín, le responde. Se modula al sexto grado de la tonalidad inicial.	1	C	56-66
			Am	67-71
		2	Fm	72-79
				80-84
3		85-95		
Puente	Puente entre B y A'.	Intro		96-98
		Puente	Am	99-110
A'	Es una reexposición de la parte A, presenta más variaciones en la melodía y motivos rítmicos de las otras dos partes.	1		111-118
		Puente		119
			C	120
		2	Am	121-125
				126-128
3		129-136		
Puente	Puente entre A' y Coda.	Puente	Cm	137-144
Coda		1		145-153

	El final del tema nos presenta la armonía de la parte A, pero con grandes variaciones rítmicas y melódicas.	2		154-169
Final		Final		170-172

3.8 Recursos en la partitura

3.8.1 Recursos musicales

3.8.1.1 Acento

Encontramos en el compás 1 este efecto para darle un énfasis a cada nota empleada.



Figura 7: Acento, fuente: El autor.

3.8.1.2 Síncopa

Encontramos la síncopa en el compás 25 para dar un efecto de acentos desplazados de tiempos fuertes a débiles dentro de la frase musical.



Figura 8: Síncopa, fuente: El autor

3.8.1.3 Trino

En el compás 25, nos encontramos con un trino que le da un efecto de adorno a la melodía específicamente a la nota Do y se tocará de manera superior hacia la nota Re, con varios rebotes entre ellas.



Figura 9: Trino, fuente: El autor.

3.8.1.4 Tiempo

En el compás 103 se utiliza el cambio de tempo para darle una variación a la composición, llevándola a un tempo más rápido.



Figura 10: Cambio de tiempo, fuente: El autor

3.8.1.5 Modulación

En el compás 10 estamos en Am y modulamos al compás 11 a C, para posteriormente volver en el compás 19 a Am. (10 Am -> COMPÁS 11 C -> COMPÁS 19 Am).

Figura 11: Modulación, fuente: El autor.

3.8.1.6 Intercambio modal

Nos fijamos que en el compás 66-67 hay un intercambio modal con estos acordes no diatónicos, Ebm7 (bVIIIm7) del locrio, para así tener más posibilidades de armonizar.

Figura 12: Intercambio modal, fuente: El autor.

3.8.1.7 Cadencias

Dentro de la composición se pueden encontrar las cadencias: I VI COMPÁS 1-2, 3-4, 5-6 | II V -> I COMPÁS 11-13 |

Musical score for Figure 13. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows a sequence of chords: Am, E(13), and Am. The bass staff shows a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Vertical lines separate the measures, and the chord changes are indicated above the treble staff.

Figura 13: Cadencias, fuente: El autor.

3.8.1.8 Tensiones

En el compás 5-6 E(13) E G# B C, el autor empleó estas tensiones para obtener una sonoridad distinta en este pasaje.

Musical score for Figure 14. It shows a close-up of the E(13) chord in two staves. The treble staff shows the notes E, G#, B, and C, with the C note being a tension. The bass staff shows the notes E, G, B, and C, with the C note being a tension. The chord is shown in two measures, with the notes in the treble staff moving slightly between measures.

Figura 14: Tensiones, fuente: El autor.

3.8.1.9 Dominantes secundarios

Observamos en el compás 10 – A7 IV/V7 este dominante secundario que le da un efecto inestable al acorde.

Musical score for Figure 15. It shows a close-up of the A7 chord in two staves. The treble staff shows the notes A, C#, E, and G, with the C# note being a secondary dominant. The bass staff shows the notes A, C, E, and G, with the C note being a secondary dominant. The chord is shown in two measures, with the notes in the treble staff moving slightly between measures.

Figura 15: Dominante secundario, fuente: El autor.

3.8.1.10 Extensión de dominantes

En el compás 70 – 78 vemos la siguiente extensión de dominante A7-D7-G7-C7-F, que realzan pasajes musicales generando tensiones y progresiones complejas.

The musical score for Figure 16 is presented in three systems. The first system covers measures 70 to 74. Measure 70 is marked with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody in the treble clef features a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G2, Bb2, D3, F3. Above the staff, the chord progression is indicated as A7 (measures 70-71), D7/C (measures 72-73), and G7/B (measures 74-75). The second system covers measures 76 to 78. Measure 76 is marked with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. The melody in the treble clef features a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G2, Bb2, D3, F3. Above the staff, the chord progression is indicated as C7 (measures 76-77) and F (measures 78-79). The third system shows the bass line for measures 76 to 78, consisting of quarter notes: G2, Bb2, D3, F3.

Figura 16: Extensión de dominantes, fuente: El autor.

3.8.1.11 Progresión cromática

El compositor empleó en el compás 115-122 la siguiente progresión cromática Eb/C-D/C-Db/C-Cm, utilizándolo para unir dos acordes que estaban separados por tonos.

The musical score for Figure 17 is presented in three systems. The first system covers measures 115 to 122. The melody in the treble clef features a sequence of notes: Eb4, Eb4, D4, D4, D#4, D#4, C4, C4. Above the staff, the chord progression is indicated as Eb/C (measures 115-116), E♭ (measures 117-118), D (measures 119-120), D (measures 121-122), D# (measures 123-124), D# (measures 125-126), Cm (measures 127-128), and Cm (measures 129-130). The second system shows the bass line for measures 115 to 122, consisting of quarter notes: G2, Bb2, D3, F3. The third system shows the bass line for measures 123 to 130, consisting of quarter notes: G2, Bb2, D3, F3.

Figura 17: Progresión cromática, fuente: El autor.

3.8.1.12 Motivo

Observamos uno de los motivos principales en el compás 25, este luego se irá repitiendo en ciertos lugares dentro de la composición.



Figura 18: Motivo, fuente: El autor.

3.8.1.13 Aproximación cromática

Encontramos en el compás 93 un recurso de embellecimiento de melodía que consiste en llegar a las notas por medios tonos de forma pasajera.



Figura 19: Aproximación cromática, fuente: El autor

3.8.1.14 Variaciones de la melodía

El compositor ha empleado en el compás 35-38 variaciones de melodías que ya han sido expuestas, realizándoles pequeños cambios, pero siempre con la célula rítmica reconocible.



Figura 20: Variaciones de la melodía, fuente: El autor.

3.8.1.15 Ornamentación

En el compás 96 el compositor utilizó ornamentación específicamente tres notas en grados conjuntos descendente llegando a la nota La.



Figura 21: Ornamentación, fuente: El autor.

3.8.1.16 Repetición

Comenzando en el compás 49, está la repetición de la melodía con una ligera variación de la misma efectuada por el bandoneón y el violín.



Figura 22: Repetición, fuente: El autor.

3.8.1.17 Ostinato

A partir del compás 40-48 encontramos la repetición de una frase a través de una sucesión armónica.



Figura 23: Ostinato, fuente: El autor.

3.8.1.18 Contrapunto

Se presenta contrapunto en el compás 39 y 40, siendo voces independientes en ritmo teniendo una interacción melódica entre sí.



The image shows a musical score with four staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, highlighted by a blue box. The second staff is in bass clef and contains a lower melodic line, also highlighted by a blue box. A blue line connects the two boxes, indicating their interaction. The third and fourth staves are also in treble and bass clefs respectively, showing accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Figura 24: Contrapunto, fuente: El autor.

3.8.1.19 Unísono

En el compás 25 el compositor ha escrito en unísono las voces del violín y el bandoneón para darle mayor peso a esta línea melódica.



The image shows two systems of musical notation. The top system has two staves: the upper one in treble clef and the lower one in bass clef. Both staves contain the same melodic line, indicating unison. The bottom system also has two staves in treble and bass clefs, with the same unison melodic line. Red markings, including slurs and accents, are present on the notes in both systems.

Figura 25: Unísono, fuente: El autor.

3.8.1.20 Octavas

Vemos en el compás 54 el uso de octavas por parte del bandoneón y la guitarra, para darle más realce a la melodía.



Figura 26: Octavas, fuente: El autor.

3.8.1.21 Inversión de acordes

En el compás 52-53 vamos a hallar acordes invertidos, esto para variar y armonizar la melodía, en este caso vemos el acorde D7 empezando desde su tercera, D7/A.

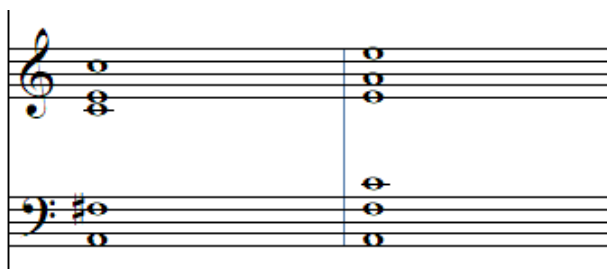


Figura 27: Inversión acordes, fuente: El autor.

3.8.1.22 Omits

Al omitir una voz de un acorde, como en el compás 10 donde se omite la 3era voz, se obtuvo una nueva sonoridad en el acorde A7 al omitir la nota Mi.

Gm A7

The image shows a musical score for Figure 28. It consists of six staves. The first two staves show chords Gm and A7. The third staff has a treble clef and a melodic line starting with a 21-measure repeat sign. The fourth staff has a bass clef and a melodic line starting with a 21-measure repeat sign. The fifth staff has a treble clef and a melodic line starting with a 21-measure repeat sign. The sixth staff has a bass clef and a melodic line starting with a 21-measure repeat sign.

Figura 28: Omits, fuente: El autor.

3.8.1.23 Cluster voicings

El compositor optó por utilizar en el compás 26, en el piano, cluster voicings, que son intervalos musicales que tienen tensión entre sí.

The image shows a musical score for Figure 29. It consists of two staves. The top staff has a treble clef and a melodic line. The bottom staff has a bass clef and a melodic line. A cluster voicing is highlighted in red in the top staff.

Figura 29: Disonancia, fuente: El autor.

3.8.1.24 Triadas

En el compás 5 tenemos la tríada de La menor como base para todas las voces.

The image displays a musical score for a piece titled 'Triadas'. It consists of six staves. The first two staves are the vocal parts (Soprano and Bass), and the last four staves are the piano accompaniment (Right and Left Hand). The score is in 7/8 time. The first system shows the vocal parts and piano accompaniment. The second system shows the vocal parts and piano accompaniment, with a measure number '43' above the first staff. The third system shows the vocal parts and piano accompaniment, with a measure number '43' above the first staff. The fourth system shows the vocal parts and piano accompaniment, with a measure number '43' above the first staff. The fifth system shows the vocal parts and piano accompaniment, with a measure number '43' above the first staff. The sixth system shows the vocal parts and piano accompaniment, with a measure number '43' above the first staff. The piano accompaniment features a bass line that is a minor triad (La, Si, Do) and a treble line that plays a melodic line with various ornaments and trills.

Figura 30: Triadas, fuente: El autor.

3.8.1.25 Four way close

En el compás 11 podemos apreciar la disposición de un acorde con 7ma, llamado Four Way Close.

Dm7(b5)

The image displays a musical score for a piece titled "Four way close". At the top, the chord "Dm7(b5)" is indicated. The score is written in two systems. The first system consists of four staves: a treble clef staff with two chords, a bass clef staff with a rhythmic pattern of eighth notes, a treble clef staff with a melodic line, and a bass clef staff with a whole rest. The second system also consists of four staves, each starting with a measure number "17". The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a more complex melodic line. The third staff is a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 31: Four way close, fuente: El autor

3.8.1.26 Drop 2

En el compás 70-71 podemos encontrar el acorde de A/C#, es decir, la 2da nota del acorde es el bajo del acorde.



Figura 32: Drop 2, fuente: El autor.

3.8.1.27 Drop 3

Podemos apreciar esta técnica en el compás 52 de la composición, donde está el acorde de D7(9) y de bajo está A, es decir D7(9)/A.

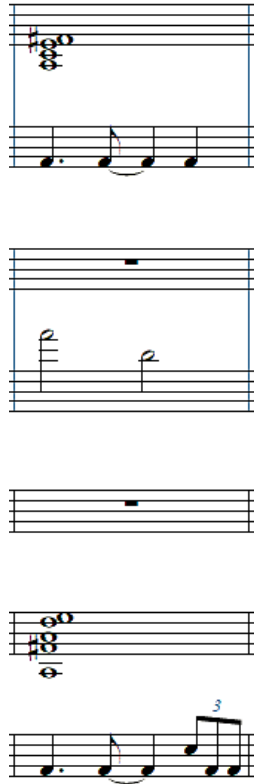


Figura 33: Drop 3, fuente: El autor.

3.8.1.28 Tambor

En el compás 113 el autor hace uso de esta técnica para crear un efecto sonoro sin resonancias, ni ecos.

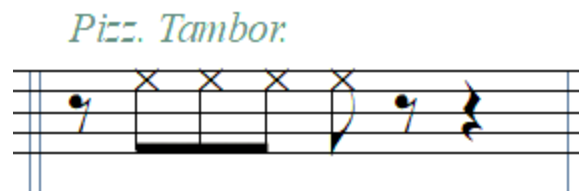


Figura 34: Tambor, fuente: El autor.

3.8.1.29 Chicharra (lija)

En el compás 152 el autor hace uso de esta técnica en el violín para producir un sonido rasposo que empleará un papel de acompañamiento rítmico.

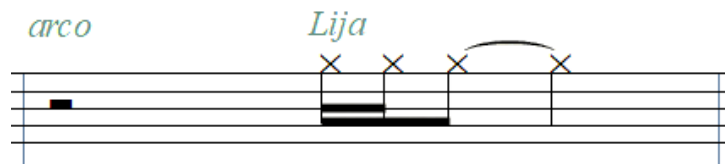


Figura 35: Lija, fuente: El autor.

3.8.1.30 Glissando

A partir del compás 1, el compositor emplea esta técnica para generar un glissando corto que se va alternando con el golpe a la caja generando un efecto rítmico similar a una marcha.



Figura 36: Glissando, fuente: El autor.

3.8.1.31 Golpe a la caja

Podemos observar en el compás 1, el compositor utiliza esta técnica para generar un efecto rítmico simulando una marcha constante.

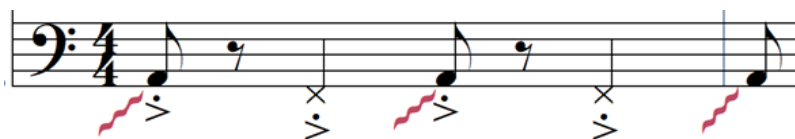


Figura 37: Golpe a la caja: fuente: El autor

3.8.1.32 Pedal

El compositor emplea un pedal en el violoncello a partir del compás 64 para quedarse con esta nota prolongada mientras las sucesiones de las demás voces continúan.



Figura 38: Pedal, fuente: El autor.

3.8.1.33 Pizzicato

En el compás 35 el compositor empleó el uso del pizzicato para darle un efecto de pellizcar las cuerdas dentro de una frase repetitiva.



Figura 39: Pizzicato, fuente: El autor.

3.8.1.34 Armónico artificial

En el compás 64 el compositor emplea armónicos artificiales en varias notas para darles un efecto más opaco y ligero al mismo tiempo.



Figura 40: Armónico artificial, fuente: El autor.

4. LA PROPUESTA

4.1 Título de la propuesta

Basándonos en los recursos musicales utilizados en el tema “Verano Porteño” del compositor Astor Piazzolla, se creó el tema “Perla Gris”.

4.2 Justificación de la propuesta

La intención de este trabajo también es incentivar a futuras composiciones y a aquellos que quieran adquirir o expandir su conocimiento con respecto a este estilo.

Resaltar las innovaciones de Astor Piazzolla, al ser uno de los compositores latinoamericanos más importantes del siglo XX, por su vital papel en el cambio de lo que se conocía como tango, e implementar estos recursos a nuestra composición

4.3 Objetivos

Creación de una composición en formato cuarteto de cuerdas en base a los recursos musicales utilizados en el tema “Verano Porteño” del compositor Astor Piazzolla.

4.4 Descripción

La composición “Perla Gris” está compuesta por los recursos musicales encontrados en el tema “Verano Porteño” del compositor Astor Piazzolla.

A partir de la audición de dicha obra, analizamos la partitura para poder enriquecernos de los distintivos tipos de recursos musicales encontrados y de esta manera poder seleccionar algunos de ellos para así implementarlos de manera coherente dentro de nuestra composición.

4.5 Acerca del tema

El nombre de nuestra composición "Perla Gris" fue una fusión entre el término "Perla" que es usado para referirse a Guayaquil, ciudad que nos vio nacer y crear nuestra composición y "Gris" debido al conjunto de muchos sentimientos de tristeza, aflicción, melancolía y preocupación debido a momentos difíciles que cada uno atravesaba en distintos aspectos de su vida, reflejando así toda esta mezcla de emociones en nuestra composición.

4.6 Instrumentación

Tabla 1: Instrumentación del tema "Perla Gris", fuente: El autor.

Perla Gris	
Formato:	Cuarteto de cuerdas.
Instrumentos:	Violín 1.
	Violín 2.
	Viola.
	Violoncello.

4.7 Análisis de la composición

4.7.1 Análisis por fragmentos

Tabla 2: Análisis del primer fragmento, fuente: El autor.

Primer Fragmento	
Parte:	Intro
Compás:	1 - 8
Tonalidad:	Mi menor

Recursos musicales	
Triadas	
Síncopa	
Ostinato	
Golpe a la caja	
Acento	

Score

Perla Gris

Jackeline Coloma
Alvaro Obando

The image shows a musical score for 'Perla Gris' with four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Above the Violin I staff, a green bar contains the chord sequence: Em, F#m, Em, F#m. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the Violin I and Cello parts, and a blue box highlights a pattern in the Viola part. The Cello part is labeled 'Golpe a la caja' and 'mf'.

Figura 41: Primer fragmento, fuente: El autor

Tabla 3: Análisis del segundo fragmento, fuente: El autor.

Segundo Fragmento	
Parte:	A
Compás:	9 - 16

Tonalidad:	Mi menor
Recursos musicales	
Motivo	
Unísono	
Glissando & Cluster Voicings	
Golpe a la caja	
Inversiones	

Figura 42: Segundo fragmento, fuente: El autor

Tabla 4: Análisis del tercer fragmento, fuente: El autor.

Tercer Fragmento	
Parte:	A
Compás:	17 - 24
Tonalidad:	Mi menor – Do menor
Recursos musicales	

Motivo	
Armónicos artificiales	
Modulación	
Tensiones	
Síncopa	
Pizzicato	
Ostinato	

The image shows a musical score for the third fragment, featuring Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is annotated with colored boxes: a green box highlights the first four measures of Vln. I; an orange box highlights measures 25-32 across all parts; a red box highlights a syncopated note in Vln. II and Viola; a pink box highlights the pizzicato section in the Cello; and a blue box highlights the ostinato pattern in the Cello. A 'Fm9/G' chord symbol is present above the first measure of Vln. I.

Figura 43: Tercer fragmento, fuente: El autor.

Tabla 5: Análisis cuarto fragmento, fuente: El autor.

Cuarto Fragmento	
Parte:	A
Compás:	25 - 32
Tonalidad:	Do menor - Mi menor

Recursos musicales	
Síncopa	
Acento	
Pizzicato	
Armónico artificial	
Aproximación cromática	
Modulación	

Figura 44: Cuarto fragmento, fuente: El autor.

Tabla 6: Análisis del quinto fragmento, fuente: El autor.

Quinto Fragmento	
Parte:	A
Compás:	33 - 40
Tonalidad:	Mi menor
Recursos musicales	

Tríadas	
Síncopa	
Pizzicato	
Walking bass	
Inversiones	

Figura 45: Quinto fragmento, fuente: El autor.

Chord diagrams: Em, F#m/A, Em, F#m/C

Tabla 7: Análisis del sexto fragmento, fuente: El autor.

Sexto Fragmento	
Parte:	Puente
Compás:	41 - 47
Tonalidad:	Mi menor
Recursos musicales	
Síncopa	

Figura 46: Sexto fragmento, fuente: El autor.

41 **Lento**
 Vln. I *mp*
 Vln. II *mp* *espress.*
 Vla. *p*
 Vc. *p* arco

Tabla 8: Análisis del séptimo fragmento, fuente: El autor.

Séptimo Fragmento	
Parte:	B
Compás:	48 - 55
Tonalidad:	Mi menor
Recursos musicales	
Tríadas	
Motivo	
Ostinato	
Pizzicato	
Pedal	

Figura 47: Séptimo fragmento, fuente: El autor.

B Em Em Em Em D D B/D# B/D#

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. ⁴⁸ pizz. mp

Tabla 9: Análisis del octavo fragmento, fuente: El autor.

Octavo Fragmento	
Parte:	B
Compás:	56 - 63
Tonalidad:	Mi menor – Mi bemol mayor
Recursos musicales	
Tríadas	
Ostinato	
Modulación	

Am Am/E G/D Am G/D Am/C E E

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Figura 48: Octavo fragmento, fuente: El autor.

Tabla 10: Análisis del noveno fragmento, fuente: El autor.

Noveno Fragmento	
Parte:	B
Compás:	64 - 71
Tonalidad:	Mi bemol mayor
Recursos musicales	
Modulación	
Aproximación cromática	
Glissando	
Ostinato	
Pizzicato	

The image shows a musical score for four instruments: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is divided into sections: **Allegro** (mf), **rit.**, and **Lento** (espress., mp pizz.). Colored boxes highlight specific musical features: a blue box around the first measure, yellow boxes around two sixteenth-note passages, a blue box around a glissando in Vln. I, and a pink box around the pizzicato section in Vc.

Figura 49: Noveno fragmento, fuente: El autor.

Tabla 11: Análisis del décimo fragmento, fuente: El autor.

Décimo Fragmento	
Parte:	B
Compás:	72 - 79
Tonalidad:	Mi bemol mayor – Mi menor
Recursos musicales	
Ornamentación	
Armónicos artificiales	
Glissando	
Modulación	
Síncopa	
Trino	
Pedal	
Ostinato	

Figura 50: Décimo fragmento, fuente: El autor.

Tabla 12: Análisis del décimo primer fragmento, fuente: El autor.

Décimo primer Fragmento	
Parte:	B
Compás:	80 - 84
Tonalidad:	Mi menor
Recursos musicales	
Tensiones	
Aproximación cromática	
Unísono	
Síncopa	
Trino	
Tambor	
Pizzicato	

Figura 51: Décimo primer fragmento, fuente: El autor.

Tabla 13: Análisis del décimo segundo fragmento, fuente: El autor.

Décimo segundo Fragmento	
Parte:	Puente
Compás:	85 - 93
Tonalidad:	Mi menor
Recursos musicales	
Lija	
Aproximación cromática	
Síncopa	
Tambor	
Pizzicato	

The image shows a musical score for the 12th fragment, consisting of four staves: Vln. I, Vln. II, Vla., and Vc. The score is annotated with various elements:

- Vln. I:** Starts at measure 85. A red box highlights a section from measure 94 to 101, labeled "Lija". The dynamic is *mp*.
- Vln. II:** A red box highlights a section from measure 94 to 96. A yellow box highlights a section from measure 97 to 101, labeled "Lija". A green box highlights a section from measure 94 to 101, labeled "Tambor".
- Vla.:** A red box highlights a section from measure 94 to 96. A yellow box highlights a section from measure 97 to 101, labeled "Lija". A green box highlights a section from measure 94 to 101, labeled "Tambor".
- Vc.:** Starts at measure 85. A pink box highlights the entire staff from measure 85 to 101, labeled "Lija". The dynamic is *mf*.

Other annotations include "pizz." and "arco" for the Vc. and Vla. parts, and "f" for the Vln. I part.

Figura 52: Décimo segundo fragmento, fuente: El autor.

Tabla 14: Análisis del décimo tercer fragmento, fuente: El autor.

Décimo tercer Fragmento	
Parte:	Puente
Compás:	94 - 101
Tonalidad:	Mi menor
Recursos musicales	
Tríadas	
Drop 2	
Motivo	
Ostinato	
Golpe a la caja	

Figura 53: Décimo tercer fragmento, fuente: El autor.

Tabla 15: Análisis del décimo cuarto fragmento, fuente: El autor.

Décimo cuarto Fragmento	
Parte:	A'
Compás:	102 - 108
Tonalidad:	Mi menor
Recursos musicales	
Armónicos artificiales	
Motivo	
Lija	
Ostinato	
Pizzicato	

101

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp

mf

mp

pizz.

Lija

Figura 54: Décimo cuarto fragmento, fuente: El autor.

Tabla 16: Análisis del décimo quinto fragmento, fuente: El autor.

Décimo quinto Fragmento	
Parte:	A'
Compás:	109 - 116
Tonalidad:	Mi menor
Recursos musicales	
Glissando	
Tambor	
Aproximaciones cromáticas	
Lija	
Pizzicato	
Ostinato	

The image shows a musical score for four string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The score is marked with a '100' at the beginning of each staff. Various musical techniques are highlighted with colored boxes: a blue box around the first measure of Vln. I; a red box around the first two measures of Vln. II; a yellow box around measures 107-108 of Vln. I and Vln. II; a green box around measures 109-110 of Vln. I and Vln. II; a pink box around measures 111-112 of Vln. I and Vln. II; a blue box around measures 113-114 of Vln. I and Vln. II; a pink box around measures 115-116 of Vln. I and Vln. II; a pink box around measures 117-118 of Vln. I and Vln. II; a pink box around measures 119-120 of Vln. I and Vln. II; a pink box around measures 121-122 of Vln. I and Vln. II; a pink box around measures 123-124 of Vln. I and Vln. II. Performance instructions include 'Tambor', 'arco', and 'pizz.' (pizzicato). Dynamic markings include 'f' and 'mf'.

Figura 55: Décimo quinto fragmento, fuente: El autor.

Tabla 17: Análisis del décimo sexto fragmento, fuente: El autor.

Décimo sexto Fragmento	
Parte:	A
Compás:	117 - 123
Tonalidad:	Mi menor
Recursos musicales	
Tambor	
Lija	
Glissando	
Aproximaciones cromáticas	
Pedal	
Pizzicato	

Musical score for strings (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) starting at measure 117. The score includes performance markings and dynamic changes:

- Violin I (Vln. I):** Features a sequence of rhythmic patterns labeled "Tambor" (green boxes) and "Lija" (red boxes). The marking "arco" appears at the end of the sequence.
- Violin II (Vln. II):** Features a sequence of rhythmic patterns labeled "arco" (yellow box) and "arco" (blue box).
- Viola (Vla.):** Features a sequence of rhythmic patterns labeled "arco" (yellow box).
- Cello (Vc.):** Features a sequence of rhythmic patterns labeled "pizz." (pink box) and "arco" (pink box).

Dynamic markings include *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). The score concludes with a blue box highlighting the final measures.

Figura 56: Décimo sexto fragmento, fuente: El autor.

CONCLUSIONES

El objetivo fundamental de este trabajo de investigación tuvo como finalidad recolectar y analizar recursos musicales utilizados en el tema Verano Porteño de Astor Piazzolla.

En nuestro trabajo, los elementos previamente mencionados fueron analizados para mayor comprensión y finalmente seleccionados para su posterior uso, logrando así que se adhieran de manera coherente, para la elaboración de un tema musical que logre reflejar el estilo musical compositivo de Astor Piazzolla.

Finalmente, para todo el proceso de elaboración de este tema tuvimos que ser tenaces puesto que fue un gran desafío el analizar de manera correcta y escoger meticulosamente los recursos musicales que muestren claramente las ideas y el estilo que tenía Astor Piazzolla sobre el tango. Debido a esto, dichos recursos lograron fusionarse adecuadamente para la creación de nuestra composición "Perla Gris".

RECOMENDACIONES

El tango y sobre todo el compositor Astor Piazzolla, abarcan un extenso contenido de distintos tipos de recursos, sonoridades y efectos que puede llegar a ser totalmente nuevo para músicos que no han trabajado este ámbito. El componer utilizando estos recursos nos permite facilitar la comprensión de este estilo musical para así conocer y entender más acerca de él.

Para futuros trabajos de investigación relacionados al tango y al compositor Astor Piazzolla, se recomienda hacer un amplio análisis de obras y arreglos, tanto auditiva como visualmente, y de esta manera extraer recursos y herramientas necesarias para así implementarlas en el trabajo que se vaya a realizar.

En conclusión, cada proceso con su respectivo resultado de la investigación puede ser de gran ayuda para posteriores trabajos relacionados con el tema ya que hay una extensa variedad de recursos no solo para investigar si no también para realizar arreglos o componer.

REFERENCIAS

- Belkin, A. (2001). *Orquestación Artística*. Recuperado de <https://alanbelkinmusic.com/bk.O/LaOrchArt.pdf>
- Benedetti, H. (2015). *Nueva historia del tango: De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Blanco Velasquez, D. F. (2017). *Colombia nueva. Suite basada en elementos compositivos e interpretativos de Astor Piazzolla y el Trío Nueva Colombia*. Bogotá D.C.
- Clavijo Henao, L. (2019). *Influencia de la historia y evolución del tango en la interpretación del saxofón soprano, basada en la pieza musical historie du tango de Astor Piazzolla*. Bogotá D.C.
- de Candé, R. (1997). *Dictionnaire de musique*. París.
- de Candé, R. (2000). *Nuevo diccionario de la música*. Barcelona.
- Esteve-Faubel, J.-M., Espinosa, J., Molina, M., & Botella-Quirant, M. (2008). *Las cadencias*. Alicante.
- Freedman, B., & Pease, T. (1989). *Arranging 2: Approaches*. Boston, Massachusetts.
- Gauldin, R. (2009). *La práctica armónica en la música tonal*. Madrid: Akal, S. A.
- Gómez, E., & García, L. (2019). *Creación de dos temas inéditos con características barrocas aplicando recursos del jazz*. Guayaquil.
- Gracia Mayor, S. (2010). *El método deductivo e inductivo en el aprendizaje del inglés como lengua extranjera en un contesto escolar. Estudio comparativo*. Murcia.
- Herrera, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. II*. Barcelona.

- Levine, M. (1995). *Teoría del Jazz*. California: Petaluma. Sher Music Co.
<https://www.shermusic.com/>
- Luis. (2019). *Armonía y Composición*. Obtenido de
<http://komptools.blogspot.com/2019/02/jazz-10-tensiones-de-los-acordes.html>
- Martin Vidal, P., & Púa Reyes, C. (2010). *La armonía en el tango. Un estudio desde el análisis armónico*. Santiago de Chile.
- Mesa, P. C. (2005). *Análisis musical del origen y evolución del Tango*. Buenos Aires.
- Michels, U. (1977). *Atlas de música, I*. Múnich.
- Miller, M. (2016). *Idiot's Guides: Music Theory*. Kindle Edition.
- Mora, M. (2017). *Creación de arreglos para guitarra en obras musicales, aplicando las técnicas de arreglos de Joe Pass*. Guayaquil.
- Novatti, J. (1980). *Antología del tango rioplatense: desde sus comienzos hasta 1920, vol. 1*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Pacheco, D. F. (18 de Diciembre de 2020). *Uso de intercambio modal para la re-armonización del Fandango de Imbabura*. Quito.
- Pearsall, C. (2016). 12 Tango Music Techniques for The Strad. *The Strad*.
- Pelinski, R. (2000). *El tango nómada: ensayos sobre la diáspora del tango*.
- Rodríguez, M. (2021). *Masterclass sobre la vida y obra de Ástor Piazzolla*. Guayaquil.
- Sadie, S. (1981). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford.
- Sánchez, R. (24 de Noviembre de 2010). *Arca de Música*. Obtenido de
<http://arcademusica.blogspot.com/2010/11/la-ornamentacion-en-la-musica.html>

Schoenberg, A. (1990). *Ejercicios Preliminares de contrapunto*. Londres: Faber and Faber limited.

Suárez, E. (2021). *Definición de Melodía*.

Varela, G. (2010). *Vidas paralelas: tango y ser nacional*.

Vega, C. (2016). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires.

ANEXOS

Partitura de “Perla Gris”

Score

Perla Gris

Jackeline Coloma
Alvaro Obando

Intro

Violin I

Violin II

Viola

Cello

mf

mf

mf

Golpe a la caja

mf

Detailed description: The score is for the piece 'Perla Gris' by Jackeline Coloma and Alvaro Obando. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece begins with an 'Intro' section. The Violin I and II parts play a melodic line with accents and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Viola part has a similar melodic line. The Cello part provides a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes and rests, also marked with *mf*. A section labeled 'Golpe a la caja' (drum hit) is indicated by 'x' marks on the Cello staff. The score concludes with a final *mf* dynamic marking.

Perla

2

A

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f
f
mf
arco
arco

9

17

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

pizz.

arco

17

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet, specifically measures 17 through 20. The score is arranged in four systems, one for each instrument: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Each system contains four staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Measure 17 begins with a treble clef for Vln. I and Vln. II, and a bass clef for Vla. and Vc. The Vln. I and Vln. II parts feature melodic lines with accents and dynamic markings of *f* (forte). The Vla. part has a *pizz.* (pizzicato) marking in measure 18. The Vc. part has an *arco* (arco) marking in measure 18. The score concludes with measure 20, marked with a double bar line and the number 17. Various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings are present throughout the score.

Perla

3

25 Vln. I Vln. II Vla. Vc. 25

mp *f* *f* *mf* *mf* *f* *mf* *mf*

arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz. arco pizz.

Detailed description: This is a page of a musical score for a string quartet. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The music is written in a key with two flats and a 3/4 time signature. The score begins at measure 25. The Violin I and Violin II parts have a melodic line with various dynamics and articulations. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with chords and triplets. Dynamics range from mezzo-piano (*mp*) to fortissimo (*f*). Performance instructions include 'arco' (bowed) and 'pizz.' (pizzicato). The page number '3' is located at the top right.

33 Vln. I *mf(p)*

Vln. II *mf(p)*

Vla. *pizz.* *arco*

Vc. *arco* *mf(p)*

Perla

41 **Lento**
mp

Vln. I

Vln. II *mp*

Vla. *p*

Vc. 41 arco *p*

express.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Perla'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score begins with a first ending bracket (41) and a tempo marking of 'Lento'. The key signature has one sharp (F#). The Violin I part starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Violin II part also starts with *mp*. The Viola part starts with a piano (*p*) dynamic. The Violoncello part starts with a first ending bracket (41), is marked 'arco', and starts with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and a 'trill' marking over a sixteenth-note figure in the Violin II part. The word 'express.' is written below the Violin II staff.

B

Violin I
Violin II
Viola
Vc.

p
mf
p
mp

pizz.

48

Perla

5

57

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

57

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'Perla'. It contains measures 57 through 60. The score is arranged in four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 57 begins with a treble clef and a sharp sign. The Vln. I and Vln. II parts play a melodic line with slurs and accents. The Vla. part plays a rhythmic accompaniment. The Vc. part plays a bass line. Measure 58 continues the melodic development. Measure 59 features a dynamic marking of *mf* and a crescendo hairpin. Measure 60 concludes the section with a final chord. The page number '5' is located at the top right, and the measure number '57' appears at the beginning and end of the first staff.

64

Allegro

mf

rit.

Lento

espress.

mp

pizz.

64

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Perla

Allegro

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, measures 72-75. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The first violin part (Vln. I) begins at measure 72 with a treble clef and a key signature of two flats. It features a melodic line with a 'p' dynamic marking and a 'Perla' (pearl) marking above the first measure. The second violin part (Vln. II) is in the same key signature and starts with a whole rest in measure 72. The viola part (Vla.) is in the same key signature and starts with a whole rest in measure 72. The cello part (Vc.) is in the same key signature and starts with a whole rest in measure 72. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

80

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

f

pizz.

80

80

Perla

85

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Lija

Tambor

Lija

f

mp

mp

f

mp

mp

f

mf

85

pizz.

mf

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Perla'. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are: Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Lija (Lija), and Tambor (Tambor). The Vln. I staff begins at measure 85 with a forte (*f*) dynamic. The Vln. II staff begins at measure 85 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Vla. staff begins at measure 85 with a forte (*f*) dynamic. The Vc. staff begins at measure 85 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a pizzicato (*pizz.*) instruction. The Lija and Tambor staves are marked with 'x' symbols, indicating specific rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The page number '7' is located at the top right, and the page number '79' is at the bottom center.

C

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mf
p
arco
mp
mf
p
arco
mp
arco
mf
p
mf
p

93 Golpe a la caja

Perla

101

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mf*

Vc. *mp*

f Lija

mp

pizz.

mp

2

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello, including Tambor and Tambor arco parts. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The measures shown are 109-112.

Violin I (Vln. I): Measures 109-112. Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *f*.

Violin II (Vln. II): Measures 109-112. Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *f*.

Viola (Vla.): Measures 109-112. Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *f*.

Violoncello (Vc.): Measures 109-112. Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *f*.

Tambor: Measures 109-112. Dynamics: *f*, *f*, *f*, *f*.

Tambor arco: Measures 109-112. Dynamics: *mf*, *f*, *mf*, *f*.

Performance markings include accents (^) and dynamic markings (*mf*, *f*, *pizz.*, *arco*).

Perla

10

The musical score for 'Perla' is presented in a multi-staff format. The primary instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is divided into four measures, each beginning with a measure rest and the number 117. The Violin I part starts with a forte (*f*) dynamic and includes an *arco* instruction. The Violin II part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Viola part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a *pizz.* instruction. The Violoncello part begins with a forte (*f*) dynamic. The percussion section consists of multiple staves for Tambor and Lija. The Tambor parts feature rhythmic patterns with accents and dynamic markings of *f*, *mf*, and *mp*. The Lija parts include rhythmic patterns with accents and dynamic markings of *f* and *p*. The score concludes with a final forte (*f*) dynamic marking.

Partitura de "Verano Porteño"

x

Partitura

x

+ Verano Porteño +

x Astor Piazzolla x

Piano
Bandoneón
Violín
Guitarra Eléctrica
C. Bajo

Copia

Bra 

Buz Arica

Príncipe 3116

Partitura

Verano Porteño

"Tango"

Astor Piazzolla

AM⁹ (♩ = 120)

Piano

Handwritten musical notation for the Piano part. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked as 120 beats per minute. The notation includes chords, eighth notes, and sixteenth notes. A dynamic marking of 'p' (piano) is present. The word 'Basso' is written in the bass staff.

Bandoneóns

B. B. 8va B

Handwritten musical notation for the Bandoneóns part. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes chords and eighth notes. A dynamic marking of 'p' (piano) is present. The instruction 'B. B. 8va B' is written above the treble staff.

Violín

Quit. Elect.

C. Bajos

Handwritten musical notation for the Violín, Quit. Elect., and C. Bajos parts. It consists of three staves: a treble clef staff for Violín, a treble clef staff for Quit. Elect., and a bass clef staff for C. Bajos. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The notation includes chords, eighth notes, and sixteenth notes. Dynamic markings of 'p' (piano) are present for each part.

85

Glide
Pizz. *arco* *Pizz.* *arco* *Pizz.*

86

41

Handwritten notes

Handwritten notes

Handwritten notes

Handwritten musical score for a piece titled "Principe 3116". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). There are several circled numbers: "49" and "56". Handwritten annotations include "X V. B. 8° B. (11.1) tr...", "V. Belle 8° tr...", and "Gloss...". The score concludes with a "Fin." marking and a "p" dynamic.

Principe 3116

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include "arco Pizz.", "tr m m", "Roll ..", and "(armanicos)". A circled number "64" is present in the second system. The score concludes with a "p Roll .." marking.

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The top staff is a piano part with complex chordal textures and dynamics including *p* and *pp*. The second staff is a vocal line with a circled number 70 and the tempo marking *Lento*. The third staff contains a vocal line with a circled number 3 and a dynamic marking *p*. The bottom staff is a piano accompaniment with a dynamic marking *P* and a circled number 3.

Handwritten musical score for the second system, continuing the piano and vocal parts. It consists of four staves. The top staff is a piano part with complex chordal textures and dynamics including *pp*. The second staff is a vocal line with various musical notations. The third staff contains a vocal line with a circled number 3 and a dynamic marking *p*. The bottom staff is a piano accompaniment with a circled number 3 and a dynamic marking *p*. Chordal notations include *G-9* and *D/E*.

Handwritten musical score for measures 76-85. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a vocal line. The lyrics "NO TOLLER" are written under the vocal line. The music includes various notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for measures 86-95. The score continues the piano accompaniment and vocal line. It includes a key signature change to B-flat major and dynamic markings such as "mp" and "p".

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top staff is for the piano (p), and the second staff is for the violin (V.). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The violin part has a melodic line with various articulations and dynamics.

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top staff is for the piano (p), and the second staff is for the violin (V.). The music continues from the first system. A circled number '94' is written below the piano staff. The violin part includes a section marked 'Solo' starting at measure 8. The piano part has a section marked 'V.C. 8-14'. The bottom two staves show a chordal accompaniment for the piano, with chords labeled 'A' and 'D7/c'.

Handwritten musical score for a piece, likely "No Tomorrow". The score is written on multiple systems of staves. The first system shows a piano introduction with a circled number "100". The second system contains the vocal line with the lyrics "В Пыль No Tomorrow". The third system includes piano accompaniment with chords and the instruction "V. cello". The fourth system features a piano solo with the instruction "accel..". The fifth system continues the piano solo with "accel..". The sixth system shows a piano solo with "accel.." and a key signature change to B-flat. The seventh system continues the piano solo with "accel..".

Handwritten musical score for the first system, measures 110-113. The score includes staves for piano (p), violin (V.C.), and cello (C.).

Measure 110: **ff** dynamic marking.

Measure 111: **ff** dynamic marking. Chords **A** and **B♭** are indicated above the staff.

Measure 112: **ff** dynamic marking. **V.C. sc. 9** is written above the staff.

Measure 113: **ff** dynamic marking.

Handwritten musical score for the second system, measures 114-115. The score includes staves for piano (p) and cello (C.).

Measure 114: **4f** dynamic marking.

Measure 115: **4f** dynamic marking.

Handwritten musical score for the third system, measures 116-117. The score includes staves for piano (p) and cello (C.).

Measure 116: **4f** dynamic marking. **B. B. ana** is written above the staff.

Measure 117: **4f** dynamic marking. **A = Bajo (sembla guitarra)** is written above the staff.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 118-121. The score includes staves for piano (p), pizzicato tambourine (Pizz. Tambor.), and cello (C.).

Measure 118: **4f** dynamic marking. **Pizz. Tambor.** is written above the staff.

Measure 119: **4f** dynamic marking.

Measure 120: **4f** dynamic marking.

Measure 121: **4f** dynamic marking.

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *dim.*, *pp*, and *p*. Performance instructions like *arco* and *Efectos Rítmicos* are present. Measure numbers 121 and 125 are circled. A handwritten note at the top right of the second system reads "12. V. Juan Manuel Gutiérrez M. 8^o B".

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system includes a circled number "133". The second system contains handwritten notes "f", "p", and "B.P. 84B.". The third system contains handwritten notes "E7", "A9", and "p". The score features complex rhythmic patterns and chord progressions.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings.

Key features and markings include:

- System 1:** Starts with a treble clef staff and a bass clef staff. A circled number "443" is written below the bass staff. Dynamics include *p* and *c*.
- System 2:** Features a treble clef staff with the handwritten instruction "B. B. 8=B." and a bass clef staff. Above the treble staff, it says "B. B. normale".
- System 3:** Includes a treble clef staff with a dynamic marking of *ff* and a bass clef staff. The instruction "V. Cello 8=B." is written above the treble staff. Chord symbols *E^b*, *E^b*, and *D* are present. The instruction "Jager Ritmicamente" is written below the treble staff.
- System 4:** Shows a treble clef staff with the instruction "B. B. normale" and a bass clef staff. Chord symbols *D*, *D^b*, *D^b*, and *C* are visible.

(151)

Musical score system 1, measures 1-4. Includes a circled measure number 159.

Musical score system 2, measures 1-4. Includes handwritten annotations: *B.P.*, *b₂*, and *b₃*.

Musical score system 3, measures 1-4. Includes handwritten annotations: *b₂*, *b₃*, and *b₄*.

Musical score system 4, measures 1-4.

Musical score system 5, measures 1-4. Includes handwritten annotations: *B.P.*, *b₂*, and *b₃*.

Musical score system 6, measures 1-4. Includes handwritten annotations: *b₂*, *b₃*, and *b₄*.



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Coloma Cortez, Jackeline de los Ángeles**, con C.C: # **0924148935** autor/a del trabajo integrador curricular: **Creación de una composición en formato cuarteto de cuerdas en base a los recursos musicales utilizados en el tema "Verano Porteño" del compositor Astor Piazzolla** previo a la obtención del título de **Licenciada en Artes Musicales** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo integrador curricular para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo integrador curricular, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 23 de febrero de 2022

f. _____

Nombre: **Coloma Cortez, Jackeline de los Ángeles**

C.C: **0924148935**



DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, **Obando Pazmiño, Álvaro Raúl**, con C.C: # **0930586276** autor/a del trabajo integrador curricular: **Creación de una composición en formato cuarteto de cuerdas en base a los recursos musicales utilizados en el tema "Verano Porteño" del compositor Astor Piazzolla** previo a la obtención del título de **Licenciado en Artes Musicales** en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil.

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tienen las instituciones de educación superior, de conformidad con el Artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo integrador curricular para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la SENESCYT a tener una copia del referido trabajo integrador curricular, con el propósito de generar un repositorio que democratice la información, respetando las políticas de propiedad intelectual vigentes.

Guayaquil, 23 de febrero de 2022

f. _____

Nombre: **Obando Pazmiño, Álvaro Raúl**

C.C: **0930586276**

REPOSITORIO NACIONAL EN CIENCIA Y TECNOLOGÍA

FICHA DE REGISTRO DE TESIS/TRABAJO INTEGRADOR CURRICULAR

TEMA Y SUBTEMA:	Creación de una composición en formato cuarteto de cuerdas en base a los recursos musicales utilizados en el tema "verano porteño" del compositor Astor Piazzolla.		
AUTOR(ES)	Coloma Cortez, Jackeline de los Ángeles, Obando Pazmiño, Álvaro Raúl		
REVISOR(ES)/TUTOR(ES)	Badaraco Escalante, Lyzbeth Andrea		
INSTITUCIÓN:	Universidad Católica de Santiago de Guayaquil		
FACULTAD:	Artes y Humanidades		
CARRERA:	Artes Musicales		
TÍTULO OBTENIDO:	Licenciado en Artes Musicales		
FECHA DE PUBLICACIÓN:	23 de febrero del 2022	No. DE PÁGINAS:	99
ÁREAS TEMÁTICAS:	Composición musical, tango, Astor Piazzolla		
PALABRAS CLAVES/KEYWORDS:	Tango, Astor Piazzolla, Verano Porteño, Recursos musicales, Composición, Análisis.		

Nuestro presente trabajo de investigación fue realizado con la finalidad de crear una composición utilizando recursos musicales del compositor argentino Astor Piazzolla del tema "Verano Porteño" del álbum "Libertango" de 1997 con la grabación en formato quinteto presentado en 1984. Esta investigación tuvo un enfoque cualitativo, y se basó en una metodología deductiva, logrando así tener un alcance descriptivo ya que tiene como propósito especificar recursos relevantes que se obtuvieron mediante la audición y el posterior análisis del tema. Los instrumentos de investigación que se utilizaron para la recolección de datos en este trabajo fueron: análisis de audios, documentos, entrevistas, tesis y libros. Por medio de los procesos realizados e instrumentos de investigación utilizados logramos efectuar la recolección de los recursos musicales para posteriormente analizarlos de manera amplia y minuciosa para así poder seleccionar los necesarios que reflejen el estilo de Astor Piazzolla. Finalmente utilizamos dichos recursos mencionados con anterioridad para la creación de nuestra composición musical "Perla Gris".

ADJUNTO PDF:	<input checked="" type="checkbox"/> SI	<input type="checkbox"/> NO
CONTACTO CON AUTOR/ES:	Teléfono: +593-988126552 +593-996689033	E-mail: coloma.jackeline00@gmail.com alvaroobando97@gmail.com
CONTACTO CON LA INSTITUCIÓN (COORDINADOR DEL PROCESO UTE)::	Nombre: Yaselga Rojas, Yasmine Genoveva	
	Teléfono: +593-997194223	
	E-mail: yasmine.yaselga@cu.ucsg.edu.ec	

SECCIÓN PARA USO DE BIBLIOTECA

Nº. DE REGISTRO (en base a datos):	
Nº. DE CLASIFICACIÓN:	
DIRECCIÓN URL (tesis en la web):	