



UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

FACULTAD DE POSTGRADO

MAESTRÍA EN METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

TÍTULO:

ANÁLISIS FORMAL FUNCIONAL DE LAS GUARANIAS DE JOSÉ
ASUNCIÓN FLORES

AUTOR

RICARDO RAMÓN ARRIOLA FRETES

ASUNCIÓN – PARAGUAY

2020



UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

FACULTAD DE POSTGRADO

MAESTRÍA EN METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

TÍTULO:

ANÁLISIS FORMAL FUNCIONAL DE LAS GUARANIAS DE JOSÉ
ASUNCIÓN FLORES

AUTOR

RICARDO RAMÓN ARRIOLA FRETES

TUTOR

PROF. MGTER. GRACIELA MOLINAS

ASUNCIÓN – PARAGUAY

2020

Arriola Fretes, Ricardo Ramón

Análisis formal funcional de las Guaranias de José Asunción Flores

Total de páginas: 182

Tutor: Prof. Mgter. Graciela Molinas

Tesis académica de Maestría en Metodología de la Investigación Científica

Universidad Iberoamericana, Paraguay, 2020

Código de biblioteca:



Universidad
IBEROAMERICANA
LEY 1701/01

FACULTAD DE POSTGRADO

Autor: Ricardo Ramón Arriola Fretes

TESIS PARA ACCEDER AL TÍTULO DE MAGISTER EN METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN CIENTÍFICA

.....
EXAMINADOR 1

.....
EXAMINADOR 2

FECHA:.....

CALIFICACIÓN:.....

Dedicatoria

Este trabajo va dedicado a todos los docentes de Paraguay, en especial a los sacrificados docentes de arte. Por transformar el alma de las personas, y seguir creyendo en el potencial inmenso del ser humano, llamado creatividad.

Agradecimiento

A mis padres, mi soporte, mi ejemplo a seguir, y quienes me han dado todas las herramientas, para poder aprender, en especial su espíritu de lucha y perseverancia.

A mi bella hija Paulina Arriola, mi razón de lucha, a quien espero inculcarle los valores que un día recibí, y mostrarle que la educación es el camino para el progreso y la libertad.

A mis familiares, amigos, compañeros y docentes, todos ellos mis profesores en la Universidad de la vida

A mi querida tutora, Mg. Graciela Molinas, por su ayuda desinteresada.

A todos, ¡Gracias!

Tabla de Contenido

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO I – PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN	3
1.1 Planteamiento del Problema	3
1.2 Principales Antecedentes	4
1.3 Preguntas.....	5
1.3.1 Principal	5
1.3.2 Específicas.....	5
1.4 Objetivos.....	5
14.1 Objetivo General	5
1.4.2 Objetivos Específicos.....	5
1.5 Justificación	6
1.6 Alcance y limitaciones de la investigación	7
CAPÍTULO II – MARCO TEÓRICO.....	8
2.1. Reseña histórica sobre el género Guaranía	8
2.2. Aproximaciones teóricas al Análisis Formal Funcional	9
2.2.1. Antecedentes del análisis formal funcional.....	9
2.3. Aspectos del Análisis Formal Funcional a ser abordados	10
2.3.1. Comportamiento armónico.....	10
2.3.2. Componentes motivicos, melódicos y rítmicos.....	21
2.3.3. Etiqueta Formal Funcional, desde sus funciones internas.....	29
CAPÍTULO III – MARCO METODOLÓGICO	34
3.1. Tipo de estudio.....	34
3.2. Unidad de Análisis.....	34
3.3. Técnicas e instrumentos de recolección de datos	35
3.4. Procedimientos de recolección de datos	35

3.5. Matriz de Operacionalización de Categorías de Análisis	36
3.6. Procesamiento y análisis	38
3.7. Aspectos éticos	38
CAPÍTULO IV- ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS Y APORTES	39
4.1. India	40
4.1.1. Análisis Armónico.....	40
4.1.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos	42
4.1.3. Etiquetas Formales Funcionales.....	46
4.2. Nde Rendape Aju (Vengo Junto a Ti)	47
4.2.1. Análisis Armónico.....	47
4.2.2 Componentes motivicos: melódicos y rítmicos	48
4.2.3. Etiquetas Formales Funcionales.....	53
4.3. Panambi Verá (Mariposa Dorada)	54
4.3.1. Análisis Armónico.....	54
4.3.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos	55
4.3.3. Etiquetas Formales Funcionales.....	58
4.4. Paraguaype.....	59
4.4.1. Análisis Armónico.....	59
4.4.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos	61
4.4.3. Etiquetas Formales Funcionales.....	63
4.5. Buenos Aires, ¡Salud!	64
4.5.1. Análisis Armónico.....	64
4.5.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos	65
4.5.3. Etiquetas Formales Funcionales.....	69
4.6. Kerasy	70
4.6.1. Análisis Armónico.....	70
4.6.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos	72

4.6.3. Etiquetas Formales Funcionales.....	74
4.7. Ñemity	74
4.7.1. Análisis Armónico.....	75
4.7.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos	76
4.7.3. Etiquetas Formales Funcionales.....	79
4.8. Ñasaindype.....	80
4.8.1. Análisis Armónico.....	80
4.8.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos	81
4.8.3. Etiquetas Formales Funcionales.....	84
4.9. Ka'aty.....	85
4.9.1. Análisis Armónico.....	85
4.9.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos	87
4.9.3. Etiquetas Formales Funcionales.....	89
4.10. Arribeño Resay	90
4.10.1. Análisis Armónico.....	90
4.10.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos	92
4.10.3. Etiquetas Formales Funcionales.....	95
4.11. Nde Ratypykua	96
4.11.1. Análisis Armónico.....	96
4.11.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos	97
4.11.3. Etiquetas Formales Funcionales.....	99
CAPÍTULO V	101
CONCLUSIONES.....	101
RECOMENDACIONES	104
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
ANEXOS.....	108

Lista de Cuadros

Cuadro 1. Cuadro de calificaciones de intervalos según Alberto Williams.	19
Cuadro 2. Funciones formales internas de la frase (comportamiento motivico y armónico)...	30
Cuadro 3. Ejemplo de funciones formales del periodo.	32
Cuadro 4. Cuadro de etiqueta formal funcional de los elementos internos de la Guaranía India.	46
Cuadro 5. Etiqueta formal funcional de los elementos internos de la Guaranía Nde Rendape Aju.	53
Cuadro 6. Etiqueta formal funcional de los elementos internos de la Guaranía Panambi Verá.	59
Cuadro 7. Etiqueta formal funcional de los elementos internos de la Guaranía Paraguaype...63	
Cuadro 8. Etiqueta formal funcional de los elementos internos de la Guaranía Buenos Aires, ¡Salud!	70
Cuadro 9. Etiqueta formal funcional de los elementos internos de la Guaranía Kerasy.	74
Cuadro 10. Etiquetas formales funcionales de la Guaranía Ñemity.....	80
Cuadro 11. Etiquetas formales funcionales de la Guaranía Ñasaindype.	85
Cuadro 12. Etiquetas formales funcionales de la Guaranía Ka´aty.....	90
Cuadro 13. Etiquetas formales funcionales de la Guaranía Ka´aty.	95
Cuadro 14. Etiquetas formales funcionales de la Guaranía Nde Ratypykuá.....	100

Lista de Figuras

Figura 1. Ejemplos de progresiones armónicas de prolongación.	11
Figura 2. Ejemplo de progresiones cadenciales auténticas.	12
Figura 3. Ejemplo de progresiones cadenciales medias o semicadenciales (Caplin, 2013, p. 4).	13
Figura 4. Ejemplo de Cadencia deceptiva, engañosa o rota.	13
Figura 5. Ejemplo de Cadencia deceptiva, engañosa o rota.	14
Figura 6. Ejemplo de cadencia quebrada.	15
Figura 7. Ejemplos de progresión secuencial.	16
Figura 8. Ejemplo de la primera parte de la Guarania “Lejanía”, en la tonalidad de La menor.	17
Figura 9. Ejemplo de la segunda parte de la Guarania “Lejanía”, en la tonalidad de La Mayor.	18
Figura 10. Ejemplo de disonancias en guaranias.	20
Figura 11. Ejemplo de guaranias con disonancias.	20
Figura 12. Ejemplo de modelo anacrúsico.	21
Figura 13. Ejemplo de modelo acéfalo.	22
Figura 14. Ejemplo de modelo tético.	23
Figura 15. Ejemplos de motivo.	23
Figura 16. Ejemplo de arpeggios en la melodía.	25
Figura 17. Ejemplo de arpeggios en la melodía.	25
Figura 18. Ejemplo de repetición.	26
Figura 19. Ejemplo de variación.	26
Figura 20. Ejemplo de contraste.	27
Figura 21. Ejemplo de variación.	27
Figura 22. Ejemplo de acompañamiento en el bajo.	29
Figura 23. Ejemplo de funciones formales internas de la frase (comportamiento motivico y armónico) en la partitura.	31
Figura 24. Ejemplo de funciones formales del periodo en la partitura.	32
Figura 25. Reducción armónica de la Guarania India.	41
Figura 26. Motivo desarrollado en la Introducción, primera parte.	42
Figura 27. Motivo tético, segunda parte de la introducción.	42
Figura 28. Complemento del Motivo.	43

Figura 29. Fragmento acelerado, al final de la introducción.	43
Figura 30. Modelo rítmico de la primera sección.	44
Figura 31. Ejemplo del bajo de la primera sección.	44
Figura 32. Constitución motivica de la segunda sección.	45
Figura 33. Ejemplo de bajo de la segunda sección.	45
Figura 34. Reducción armónica de la Guaranía Nde Rendape Aju.	48
Figura 35. Ejemplo del primer motivo de la primera parte de la introducción.	49
Figura 36. Ejemplo del segundo motivo de la primera parte de la introducción.	49
Figura 37. Motivo de la introducción temática.	50
Figura 38. Ejemplo motivico de la primera sección.	50
Figura 39. Ejemplo del bajo en Nde Rendape Aju.	51
Figura 40. Ejemplo de los tres motivos utilizados en el interludio, de manera combinada.	51
Figura 41. Motivo inicial de la segunda sección.	52
Figura 42. Motivo complementario de la sección B.	52
Figura 43. Sección de cierre, motivos de acompañamiento.	52
Figura 44. Reducción armónica de la Guaranía Panambi Verá.	55
Figura 45. Primera parte del motivo de la introducción.	56
Figura 46. Segunda parte del motivo de la introducción.	56
Figura 47. Modelo rítmico anacrúsico, sección A.	57
Figura 48. Motivo del segmento “b”.	57
Figura 49. Bajo observado en parte del segmento “b”.	58
Figura 50. Reducción armónica de la Guaranía Paraguape.	60
Figura 51. Motivo desarrollado en la introducción.	61
Figura 52. Ejemplo de los dos modelos rítmicos utilizados en el bajo de forma alternada.	61
Figura 53. Modelo acéfalo, segmento “a”, utilizado en ambos segmentos de la sección A.	62
Figura 54. Ejemplo de final complementario de los motivos de los segmentos de la sección A.	62
Figura 55. Motivo desarrollado en el interludio.	62
Figura 56. Reducción armónica de la Guaranía Buenos Aires, Salud!.	65
Figura 57. Primer motivo de la introducción de la Guaranía Buenos Aires, Salud!.	66
Figura 58. Segundo motivo de la introducción.	66
Figura 59. Motivo de la segunda parte de la introducción.	67
Figura 60. Motivos que se complementan, para el desarrollo de la obra.	67

Figura 61. Modelos rítmicos utilizados en el bajo de la primera sección.	68
Figura 62. Motivos utilizados en el desarrollo de la segunda sección.	68
Figura 63. Modelos de acompañamiento del bajo de la segunda sección, donde se observa la aceleración del ritmo en la superficie.	69
Figura 64. Reducción armónica de la Guarania Kerasy.	71
Figura 65. Motivo inicial de la introducción.	72
Figura 66. Motivo complementario de la introducción.	72
Figura 67. Motivos contrastantes del primer segmento.	73
Figura 68. Motivos que forman el segundo segmento.	73
Figura 69. Reducción armónica de la Guarania Ñemity.	76
Figura 70. Motivo melódico utilizado en la introducción.	77
Figura 71. Motivo de acompañamiento de la introducción.	77
Figura 72. Motivo del primer segmento de la sección A.	77
Figura 73. Motivos utilizados en la sección B.	78
Figura 74. Motivos que componen el interludio.	78
Figura 75. Motivos utilizados alternadamente en la coda.	79
Figura 76. Reducción armónica de la Guarania Ñasaindype.	81
Figura 77. Motivo acéfalo de la introducción de la Guarania Ñasaindype.	82
Figura 78. Motivo tético de la introducción de la Guarania Ñasaindype.	82
Figura 79. Motivo utilizado en toda la sección A.	83
Figura 80. Motivos utilizados en la sección B.	83
Figura 81. Motivo utilizado en la transición.	84
Figura 82. Motivos de acompañamiento utilizados en la coda.	84
Figura 83. Reducción armónica de la Guarania Ka'aty.	86
Figura 84. Motivos desarrollados en la introducción.	87
Figura 85. Motivo desarrollado en la sección A.	87
Figura 86. Motivo desarrollado en la sección B.	88
Figura 87. Motivos desarrollados en la sección C.	88
Figura 88. Motivo desarrollado en la sección de cierre.	88
Figura 89. Reducción armónica de la Guarania Arribeño Resay.	91
Figura 90. Motivos desarrollados en la introducción.	92
Figura 91. Motivo de acompañamiento desarrollado en la introducción temática.	92
Figura 92. Primer motivo desarrollado en la sección A.	93

Figura 93. Segundo motivo desarrollado en la sección A.	93
Figura 94. Motivo desarrollado en la sección B.	93
Figura 95. Motivos desarrollados en la primera parte de la coda.	94
Figura 96. Motivos desarrollados en la segunda parte de la coda.	94
Figura 97. Reducción armónica de la Guarania Nde Ratypykuá.	97
Figura 98. Motivos desarrollados en la introducción.	98
Figura 99. Motivo desarrollado en la sección A.	98
Figura 100. Motivo de acompañamiento desarrollado en el interludio.	98
Figura 101. Motivos desarrollados en la sección B.	99

Resumen

Esta investigación analizó mediante el análisis formal funcional las estructuras formales internas encontradas en las Guaranias de José Asunción Flores, con texto de Manuel Ortiz Guerrero, Félix Fernández, Rigoberto Fontao Meza y Carlos Federico Abente. El estudio formal funcional en música es aquel mediante el cual se determinan estructuras de obras musicales, teniendo en cuenta cierta organización que se presenta, al relacionar los elementos musicales básicos (melodía, armonía y ritmo, en música tonal). No existen precedentes de documentos de análisis formal funcional que abarquen la totalidad o la mayoría de las obras de algún compositor de guaranias, por lo que la presente investigación se convierte en una opción para la generación de conocimiento que permita la construcción de manuales didácticos de análisis formal funcional de guaranias, guías didácticas para la ejecución, etc. El objetivo principal del trabajo es describir las funciones formales funcionales desde tres perspectivas: armónico, motivico, y las etiquetas formales. El enfoque aplicado fue el cualitativo, de alcance descriptivo y diseño no experimental, donde las partituras de guaranias de Flores han constituido la unidad de análisis. La técnica de recolección de datos fue la revisión documental, y el instrumento la guía de análisis documental. El tiempo en el cual se realizó el trabajo fue entre los meses junio a diciembre del 2019. Los resultados indican una predilección de Flores hacia las progresiones cadenciales perfectas, aunque en ocasiones también progresiones cadenciales rotas, quebradas, medio cadenciales y secuenciales. Poco uso de disonancias, ausencia de modulaciones, uso de cambios de modo de menor a mayor. Predilección por modelos rítmicos acéfalos para desarrollarlos motivicamente, recursos de repetición, variación y contraste utilizados indistintamente. Inclinación hacia las formas binarias, sin dejar el uso de otras formas. Así también el uso de las funciones de encuadre.

Palabras clave: análisis armónico, análisis motivico, análisis de la forma, guarania.

Abstract

This research analyzed through formal functional analysis the formal structures found in José Asunción Flores's Guaranias, with lyrics by Manuel Ortiz Guerrero, Félix Fernández, Rigoberto Fontao Meza y Carlos Federico Abente. The formal functional study in music is one through which structures of musical works are determined, taking into account a certain organization that is presented, when relating the basic musical elements (melody, harmony and rhythm, in tonal music). There are no precedents of formal-functional analysis that embrace the whole or at least the majority of works of Guaranía composers, by which the present document becomes an option to generate knowledge that allows the construction of functional form analysis of Guaranias, didactic guides for playing, etcetera. The main goal of this work is to describe the formal-functional functions from three perspectives: harmony, motive, and formal labels. The applied approach was qualitative, with descriptive reach and non-experimental design, in which music scores of Flores's guaranias have constituted the unit of analysis. The data collection technique was documentary observation, and the instrument was the documentary analysis guide. The timespan in which the investigation was made comprehend in between months June to December of 2019. The results indicate Flores predilection for perfect cadential progressions, although sometimes deceptive cadential progression, broken, half cadence and sequential cadential progressions too. Few uses of dissonance, absence of modulations, use of modal inter change from minor to mayor. Predilections for acéfalos rhythms to be develop motivically, repetition resources, variation and contrast utilized indistinctly. Inclination to ward binary forms, without leaving out the use of other forms. As well as the use of framing functions.

Keywords: harmonic analysis, motivic analysis, form analysis, Guaranía.

INTRODUCCIÓN

El director de orquesta y compositor Luíz Szarán, describe a la Guaranía como “canción popular urbana”, dado el origen de la misma, de la mano del compositor paraguayo José Asunción Flores, en la ciudad de Asunción, aproximadamente en el año 1925, según lo refiere el mismo músico (Szarán, 2015). Al respecto Mauricio Cardozo Ocampo la describe de la siguiente manera: “Música auditiva por excelencia, de nacimiento contemporáneo, sobre todo su nombre que es un neologismo del idioma guaraní” (Cardozo, 1988, p. 53). Según el mismo autor, Flores “adoptó este término como nombre genérico, según sus propias manifestaciones, por ser una voz de la literatura paraguaya, en consonancia con su espíritu nativista y de proyecciones elevadas” (Cardozo, 1988, p. 53).

A la fecha, no se cuenta con material bibliográfico de teoría musical, donde se acceda al análisis formal funcional de estas composiciones.

El presente trabajo de investigación provee, apoyado en teorías musicales de análisis formal funcional, y en material bibliográfico nacional de compositores de guaranías, una descripción teórica técnica de las funciones formales observadas en las guaranías de José Asunción Flores, escritas con diversos poetas que le pusieron texto.

Estas guaranías son: India, Nde Rendape Aju, Panambí Vera, Paraguaype, Buenos Aires: Salud y Kerasy, con texto de Manuel Ortiz Guerrero. Nderatypycua y Ñasaindype, con texto de Felix Fernández. Ka'aty y Arribeño Resay, con texto de Rigoberto Fontao Meza. Ñemity con texto de Carlos Federico Abente. De estas obras mencionadas, la mayoría son de autoría de Manuel Ortiz Guerrero, el cual tuvo una influencia alta en la creación de Flores. Al respecto se menciona que “la influencia de Ortiz Guerrero es decisiva. Fue un verdadero mentor para Flores y, en ciertos momentos de bohemia, en unión con Campos Cervera y otros románticos, fue el poeta que lo llamó de nuevo a la vida útil” (Boettner, 2008, citado en Silvera, 2014, p. 83).

Esta delimitación se justificó partiendo de la intención de realizar un acercamiento hacia los elementos formales funcionales del género Guaranía, para lo cual se seleccionaron las obras de su propio creador.

Es así como se realizó un análisis, teniendo en cuenta la armonía, los componentes motivicos: melódicos y rítmicos, para poder de esta manera, con apoyo de bibliografía de análisis formal funcional, etiquetar las funciones observadas en las guaranias de José Asunción Flores, delimitadas con anterioridad dentro del contexto del presente documento de investigación. Este trabajo generará conocimiento que contribuye a la profundización del estudio de la música popular paraguaya.

El primer capítulo denominado Planteamiento del Problema presenta la problemática, la cual parte de la falta de bibliografía relacionada a los aspectos desarrollados en el presente documento, además de la necesidad de desarrollar la guía de análisis documental, para aplicarla a las obras a ser analizadas. Además en este capítulo se establecen las preguntas y los objetivos.

El segundo capítulo presenta el Marco Teórico, en el cual se desarrollan todos los aspectos que serán abarcados dentro del análisis formal funcional de las guaranias de José Asunción Flores, desde el aspecto teórico técnico musical.

En el capítulo denominado Marco Metodológico se establecen los aspectos relacionados a la manera de desarrollar el trabajo desde el punto de vista metodológico. En este lugar se describe el tipo de estudio, la unidad de análisis, técnicas e instrumentos de recolección de datos, así como los procedimientos propiamente dichos.

En el capítulo cuarto denominado Análisis e Interpretación de Resultados se realiza el análisis formal y funcional de cada una de las guaranias de José Asunción Flores con texto de los poetas mencionados, desde los aspectos relacionados a la armonía, los motivos y las etiquetas formales funcionales.

CAPÍTULO I – PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Planteamiento del Problema

Por siglos, a lo largo de la historia de la música académica europea, al menos de la que se tiene registro, los teóricos han intentado realizar explicaciones de los procesos compositivos en las obras de arte compuestas por compositores que han dado inmortalidad a muchas de estas creaciones musicales.

Así se han escrito, dentro de la vasta bibliografía teórica, tratados de análisis que ayudan a comprender los diversos estilos, a lo largo de las diversas épocas.

La tradición musical europea trata de seguir estos modelos estilísticos impuestos por los grandes nombres de la música, de entre quienes por citar, se menciona a un Mozart, o un Beethoven, creadores cuyos nombres han trascendido a través del tiempo.

La importancia de la comprensión de los lenguajes observados en cada compositor y en cada género o estilo, ayuda a sentar bases compositivas y estilísticas observadas en cada creador, construyendo así la tradición musical de un país, dejando constancia escrita de las características observadas en cada estilo.

José Asunción Flores ha creado el género musical paraguayo, conocido como "guarania" y difundido a nivel nacional como internacional.

El análisis formal funcional de este género colabora con la comprensión del mismo. Al no existir material bibliográfico que trate la problemática de la ausencia de trabajos de investigación que aporten a la comprensión del género guarania, y del lenguaje del compositor, es pertinente realizar la siguiente investigación, proveyendo desde la teoría académica las herramientas e instrumentos que develen en detalle las características a ser descritas en este trabajo.

A la fecha no existe ningún autor – compositor, cuyas obras se hayan analizado en su mayoría, para descubrir sus características, predilecciones estilísticas, patrones recurrentes y peculiaridades. Esto limita las posibilidades de comprensión de las obras por separado, de las obras del compositor en conjunto, y del género analizado. En Paraguay se habla en las instituciones de enseñanza musical de características de los generos musicales paraguayos, pero

el sustento científico es escaso, por lo que la mayoría de estas opiniones pueden considerarse especulaciones. A partir de este material y de su guía de análisis documental se puede avanzar hacia el conocimiento científico de la guarania y de los géneros musicales paraguayos.

1.2 Principales Antecedentes

El estudio de la forma se ha planteado de diversas maneras a lo largo de la historia. Este recorrido analítico se evidencia a través de varios autores. Clemens Kühn (Kühn, 2003) describe las formas desde “el plano general de las ideas formales y los principios de construcción formales mismos en sus parentescos o transformaciones históricas y en sus diversas figuraciones formales concretas” (p. 7). Una visión anterior a esta es la de Julio Bas (Bas, 1981), que considera al análisis como una herramienta de “discernimiento de los elementos constitutivos que determinan el equilibrio y la unidad complexiva y el conocimiento de los principios que rigen su estructuración” (p. 2). En el caso de Joaquín Zamacoís (Zamacoís, 1985) el autor aclara previamente que la bibliografía propuesta no es un material para compositores. Al respecto menciona lo siguiente: “El presente libro no es un Tratado de Composición, puesto que no tiene por objetivo enseñar a componer. Nuestras ambiciones son limitadas” (p. 1). Con esto el autor presenta su tratado de forma como un material de descripción de las principales formas, y no como para comprender los procesos compositivos de los diversos creadores musicales. Por último, Saúl Gaona (Gaona, 2016) en su libro *Morfología Musical* presenta una especie de resumen de los autores ya citados, por lo que podría considerárselo como revisión bibliográfica de autores de análisis formal. Todos los materiales citados representan opciones descriptivas de formas musicales, que tienen por objeto la comprensión de las diversas formas en cuanto a su composición estructural, constituyéndose los mismos en antecedentes al Análisis Formal Funcional.

En cuanto a la teoría formal funcional se propone un tratamiento diferente, innovador y científico del estudio de la forma, desde sus funciones internas. En este sentido se tomará a William Caplin (Caplin, 2013) para describir las funciones internas de las obras desde lo armónico y motivico: rítmico – melódico, para finalmente etiquetar los fragmentos estructurales. Este planteamiento surge a partir de esta bibliografía propuesta por Caplin, donde no se describen las formas y luego se encaja a las piezas musicales dentro de las mismas, sino que se analiza cada componente constitutivo y a partir de ahí se determinan las formas propiamente dichas. Así se instituye un procedimiento innovador y científico que permite

eliminar conjeturas y realizar una aproximación a la realidad de la composición, desde la comprensión del lenguaje compositivo de cada compositor.

1.3 Preguntas

1.3.1 Principal

¿Cuáles son las características formales funcionales observadas en las guaranias de José Asunción Flores?

1.3.2 Específicas

1.3.2.1 ¿Cuáles son las características armónicas de las guaranias de José Asunción Flores?

1.3.2.2 ¿Qué componentes motivicos: melódicos y rítmicos se observan en las guaranias de Flores?

1.3.2.3 ¿Cuáles son las etiquetas formales funcionales apropiadas para la estructura de las guaranias de Flores, según sus características funcionales armónicas y motivicas internas?

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo General

Describir las funciones formales observadas en las guaranias pertenecientes a José Asunción Flores.

1.4.2 Objetivos Específicos

1.4.2.1 Identificar las características armónicas, dentro de las estructuras formales que componen las guaranias de José Asunción Flores

1.4.2.2 Analizar los componentes motivicos: melódicos y rítmicos observados en las guaranias de José Asunción Flores

1.4.2.3 Determinar la etiqueta formal funcional de los diversos componentes estructurales de las guaranias de José Asunción Flores, teniendo en cuenta las funciones armónicas y motivicas internas observadas en cada obra.

1.5 Justificación

A pesar de que José Asunción Flores ha cobrado fama y prestigio nacional e internacional, por ser el creador del género denominado “guarania”, a la fecha no se cuenta con documentos de carácter teórico musical, que analicen estas obras en detalle, desde sus elementos constitutivos más pequeños, y a la luz de la teoría musical universal actual, que analicen cada una de estas pequeñas joyas musicales, con el rigor científico que se utiliza en varias instituciones académicas, a nivel mundial, en obras de compositores de música académica.

El estudio y transmisión del acervo cultural paraguayo de manera sistematizada, partiendo de su contenido hasta su enseñanza, parte de la elaboración de documentos académicos que aborden las diferentes temáticas y que provean un mecanismo inteligible que sea instrumental tanto para la obtención de conocimiento de manera individual, como para su enseñanza en instituciones académicas

El trabajo de investigación “Análisis formal funcional de las guaranias de Flores” permitió conocer el comportamiento de cada una de las partes estructurales de las guaranias escritas por José Asunción Flores, junto al poeta guaireño Manuel Ortíz Guerrero, al Doctor Carlos Federico Abente y a los poetas Rigoberto Fontao Meza y Félix Fernández, indagando sobre el etiquetado de las mismas, de acuerdo a estas funciones internas, de la misma manera que se realiza con las composiciones de músicos europeos como Beethoven, Mozart, Haydn, entre otros.

Debido a la falta de bibliografía de esta índole, fue necesaria la producción de un documento que genere información teórica formal en aspectos relacionados a la estructura y lenguaje del compositor, indispensables para develar el proceso compositivo encontrado en las guaranias de Flores escritas con texto de los autores mencionados.

Por tanto, el presente documento presenta un análisis formal funcional, describiendo las características armónicas, motílicas: melódicas y rítmicas, e indagar en el etiquetado de las mismas en función del comportamiento de estos aspectos.

Así, el presente trabajo de investigación se constituyó en pionero, dado el contenido analítico de los aspectos ya mencionados, contribuyendo así a la generación de conocimiento

significativo, desde lo artístico y cultural, colaborando con la comprensión de la tradición musical paraguaya, de sus compositores y de sus géneros musicales populares.

El presente documento aporta material bibliográfico de teoría musical, donde se acceda al análisis formal funcional de guaranias, a partir de su guía de análisis documental.

1.6 Alcance y limitaciones de la investigación

El documento de investigación al que se ha titulado como Análisis Formal Funcional de las Guaránias de José Asunción Flores se establece como original en los aspectos relacionados a las formas de géneros musicales paraguayos en general, y específicamente en cuanto a la forma de la Guarania, ya que puede a través de este comprender el lenguaje compositivo de Flores, que siendo el creador del género, ayudará de manera indirecta a comprender a los demás compositores de Guarania, gracias a la propuesta analítica formal funcional y su guía de análisis musical como guía analítica para ser aplicada a otras obras.

La información relacionada a la armonía presenta las relaciones verticales jerárquicas relacionadas a las formas contenidas en cada una de las guaranias.

Lo relacionado a los motivos encara las células rítmicas y melódicas, las cuales el compositor desarrolla a lo largo de cada Guarania.

Y por último, la etiqueta de las funciones formales ayuda a comprender la organización de las guaranias de Flores, para empezar de forma incipiente el estudio de la forma de los géneros musicales paraguayos, y así conocer las características formales tradicionales de la música del Paraguay desde sus géneros musicales populares y folclóricos.

De manera indirecta, el presente documento puede constituirse en herramienta pedagógica para su difusión y enseñanza en instituciones de enseñanza musical, o de estudiantes de música, de manera individual.

La principal limitación fue el escaso material bibliográfico referente al tema abordado.

CAPÍTULO II – MARCO TEÓRICO

2.1. Reseña histórica sobre el género Guaranía

El origen del nombre “Guaranía”, según fuente bibliográfica, proviene del poema *Canto de la Raza* (1910), del poeta Guillermo Molinas Rolón (Gaona, 2013, p. 155). Según Centurión (1951), José Asunción Flores extrajo el nombre, haciendo alusión al lugar en el que vivían los guaraníes. Según una publicación el nombre lo eligió Manuel Ortiz Guerre, y deriva de la palabra “guaraní” (Dalles, 2011).

El género tuvo su origen, a partir del experimento realizado por Flores, con la polca canción *Marapa Reika'ase* cuya traducción literal es ¿Para qué quiere saberlo?, la cual fue disminuyendo la velocidad, retardando (en términos musicales), hasta el nacimiento del nuevo género (Gaona, 2013, p. 155). Es por esto que mantiene la métrica y otras características rítmicas como las síncopas entre compases en la melodía y otras observadas en la polca paraguaya.

En su Diccionario de la Música Paraguaya, hace referencia al “experimento” de Flores tenía como finalidad encontrar la manera correcta de transcribir la música paraguaya, que hasta ese momento no poseía una estructuración unificada, que transmitiera o reflejara un mínimo de características de nuestra música nativa, según lo refiere el mismo Flores, haciendo alusión a algunos álbumes publicados por el Músico Aristóbulo Domínguez (Szarán, 2015). Esto hace referencia a que Flores buscaba la unificación entre lo que se oía del pueblo, que era de transmisión netamente oral, y lo que escribían los europeos y algunos músicos paraguayos, como el mismo Aristóbulo Domínguez.

Es así como la escrituración fue evolucionando, del 2/4, 6/8, hasta llegar a alcanzar la unificación rítmica que hoy se transmite académicamente en las instituciones de enseñanza musical.

De este modo, Flores no solo logró la unificación en la escritura, sino que dió nacimiento al Género Guaranía, en el año 1925, con “Jejuí” (nombre de un río), como la primera obra de este género.

Entre las guaranías que han sido difundidas a nivel internacional, siendo interpretadas por artistas famosos de distintos países citamos: “Recuerdo de Ypacaraí”, considerada por el

periódico ABC color, en su publicación “Setenta años de Recuerdos de Ypacaraí” como la guarania más famosa (Celebración por los 70 años de “Recuerdo de Ypacaraí”, 2019), “Mis Noches sin Ti”, “India”, entre otras.

2.2. Aproximaciones teóricas al Análisis Formal Funcional

El estudio formal musical es aquel mediante el cual es posible determinar formas o estructuras de obras musicales, partiendo de cierta organización que se presenta, desde la conjunción de los elementos musicales básicos (melodía, armonía y ritmo, en música tonal).

Es así, que teóricos musicales, como Julio Bas (1981), con su “Tratado de la Forma”, Joaquín Zamacois (1985), en su libro “Curso de Formas Musicales”, Clemens Kühm (2003), con “Tratado de la Forma Musical”, y Gaona (2016), en su libro “Morfología Musical”, han tratado el tema desde sus experiencias y formación.

Una nueva propuesta de análisis formal la da el teórico William Caplin (2013), en su libro “Analysing Classical Form”, ya que trata el estudio de las formas musicales desde sus funciones internas. Una teoría funcional estructural, enfocada en el estudio y análisis de obras del periodo Clásico.

En Paraguay no existen aún tratados de música paraguaya, que puedan estudiar los géneros musicales, tales como la polca o la guarania. Algunos autores como Florentín Giménez con su libro “La Música Paraguaya” (Giménez, 1997) y Juan Max Boettner con “Música y Músicos del Paraguay” (Boettner, 2008) han abarcado algunos aspectos rítmicos generales y características melódicas y armónicas, que pueden considerarse precedentes aproximados, con relación al nivel analítico a ser desarrollado en el presente trabajo.

2.2.1. Antecedentes del análisis formal funcional

Estudios o Tratados Formales Estructurales en Europa y Estados Unidos: Se plantea un abordaje histórico teórico desde el punto de vista de autores musicalmente importantes por sus aportes bibliográficos al estudio de la forma, como Julio Bas (Bas, 1981), Joaquín Zamacoís (Zamacoís, 1985) y Clemens Kühn (Kühn, 2003) y Saúl Gaona (Gaona, 2016).

Planteamiento de la teoría formal funcional: Se propone un tratamiento diferente, innovador y científico del estudio de la forma, desde sus funciones internas. En este sentido se

tomará a William Caplin (Caplin, 2013) para describir las funciones internas de las obras desde lo armónico y motivico: rítmico – melódico, para finalmente etiquetar los fragmentos estructurales.

2.3. Aspectos del Análisis Formal Funcional a ser abordados

Para realizar el análisis formal funcional es necesario pasar por la revisión de los aspectos que se exponen en este apartado del texto.

El comportamiento armónico de estructuras formales consiste en una descripción en cuanto al tipo de progresiones, secuencias, cadencias y elementos armónicos que determinan estructuras formales, teniendo como referencia lo desarrollado en Caplin (2013) y su teoría formal funcional ofrecerá un enfoque detallado del comportamiento armónico, enfocado en el estudio de las formas (pp. 24 – 53).

Comportamiento motivico: melódico y rítmico: se propone un estudio detallado de los motivos, con los elementos constitutivos, es decir, el ritmo y la melodía característica de cada motivo desarrollado. Gaona (2016) describe las etiquetas formales desde estos elementos mencionados (pp. 27 – 28). Además *Analysing Classical Form* (Caplin, 2013) provee el comportamiento interno de dichas estructuras (pp. 33 – 72; 73 – 98).

A continuación se realiza una descripción detallada:

2.3.1. Comportamiento armónico

El concepto de la función armónica determina la relación jerárquica entre un acorde a otro en relación con la tónica, la cual es representada de manera analítica por el uso de números romanos. La función armónica se divide en tres categorías de acordes: a) acordes estructurales con la función para generar o concluir una unidad (la tónica y la dominante). b) acordes predominantes con la función de preparar a la dominante, o más específicamente preparar la llegada de puntos estructurales (la supertónica, la subdominante y la submediante) y c) los acordes de prolongación con la función de extender el discurso musical en el tiempo, es decir prolongar o conectar los acordes estructurales y no estructurales (Francoli, 2003).

2.3.1.1. Progresiones

Además del comportamiento armónico aislado de cada acorde, con su función, existen elementos a tener en cuenta para el análisis armónico, y son las combinaciones de los acordes. Estas combinaciones son llamadas, según Caplin (2013) progresiones (p. 3). Estas progresiones se dividen en tres grupos, que tienen sus propias características, según la combinación de los acordes y el objetivo de tal combinación, como lo menciona el mismo autor, a citar:

a) Progresiones de prolongación

La primera progresión es la de prolongación. Al respecto, Caplin (2013) menciona que “las progresiones de prolongación sostienen en el tiempo una armonía prolongada, mediante el uso de acordes intermedios (armonías subordinadas), tales como las armonías vecinas, pasajeras y sustitutas” (p. 3) (ver figura 1).

PROGRESIONES DE PROLONGACIÓN

a) I (V³) I b) I (V³) I⁶ c) V (IV⁶) V⁶ d) I (VI) I⁶ e) I_{ped.} (IV) V⁷ I

Figura 1. Ejemplos de progresiones armónicas de prolongación.

Fuente: Caplin, 2013.

Con relación al ejemplo observado en la figura 1, se observan 4 maneras diferentes de prolongar la armonía, o el discurso musical.

La primera, en el punto “a”, es a través del acorde vecino, que es, según Caplin, cuando la armonía es prolongada por una o más notas vecinas, es decir, tanto el acorde inicial, como el último, permanecen en la misma posición.

La segunda manera de prolongar una armonía, que menciona el mismo autor es a través de acordes de paso (puntos “b” y “c”), donde el acorde se prolonga a través de un movimiento de paso, y donde además, generalmente el acorde cambia de posición o inversión.

La tercera manera de prolongación, observada en el punto “d”, consiste en el uso de armonías sustitutas, donde tanto la armonía prolongada, como la sustituta representan funciones muy similares, y comparten notas en común.

Finalmente, en el punto “e”, se observa el punto pedal, que es según Caplin la forma más contundente de prolongar una armonía.

El pedal, que se encuentra en la voz del bajo a lo largo de la progresión, contiene la raíz de la armonía prolongada. La mayoría de las veces, esta armonía es el comienzo y el final de la progresión.

b) Progresiones Cadenciales

La segunda progresión armónica descrita por Caplin (2013) es la cadencial. Las mismas tienen por finalidad la confirmación de un centro tonal con las funciones armónicas en este orden: tónica (inicial), pre-dominante, dominante y tónica (final) (p. 4). Según este punto de vista, se proveerá ejemplo de dos tipos de progresiones cadenciales: Las progresiones cadenciales auténticas, y las progresiones cadenciales medias o semicadenciales (ver figuras 2 y 3).

CADENCIAS AUTÉNTICAS

The image shows three examples of authentic cadences (a, b, and c) in G major. Each cadence is written in a grand staff (treble and bass clefs). Below the notes, the chord functions are labeled: I⁶, II⁶, V, and I₁.
 a) I⁶ II⁶ V I₁
 b) I⁶ IV V I₁
 c) I⁶ II⁶ V(7) I₁

Figura 2. Ejemplo de progresiones cadenciales auténticas.

Fuente: Caplin, 2013.



Figura 3. Ejemplo de progresiones cadenciales medias o semicadenciales (Caplin, 2013, p. 4).

Fuente: Caplin, 2013.

Además se menciona la cadencia rota, deceptiva o engañosa en la misma bibliografía, pero esta tiene una finalidad específica, que es la de prolongar o deformar la dimensión de una frase. Al respecto Caplin menciona cuanto sigue:

Una cadencia rota se produce cuando la posición del acorde final se sustituye por otro acorde, generalmente el VI, o por tónica en primera inversión. La serie resultante de las armonías de este modo crea una progresión cadencial engañosa o rota (ver figura 4 y 5) (Caplin, 2013, p. 130).



Figura 4. Ejemplo de Cadencia deceptiva, engañosa o rota.

Fuente: Caplin, 2013.

Mozart, Piano Sonata in A minor, K. 310, iii, 1-20

Presto

II° V VI
CADENCIA ROTA

Figura 5. Ejemplo de Cadencia deceptiva, engañosa o rota.

Fuente: Caplin, 2013.

Por último, dentro de lo que refiere a cuestiones cadenciales, Florentín Giménez, en su libro “La Música Paraguaya” incluye una particularidad pocas veces observada en la música académica, pero si observada en ocasiones en música paraguaya: La cadencia quebrada (Giménez, 1997, p. 113).

La misma es descrita por Giménez como una “particularidad de la música paraguaya”. Armónicamente se trataría del descanso que se produce en la sub dominante, luego de la dominante, y sin ir a la tónica prometida, tal como lo menciona el mismo autor, en contraposición a la resolución típica de la dominante en la música tonal del periodo de la práctica común: 1700 a 1900 aproximadamente (ver figura 6).

Ne Rendape Aju

Guarania
Manuel Ortiz Guerrero - José Asunción Flores

V7-----IV
Cadencia Quebrada

The image shows a musical score for the piece 'Ne Rendape Aju' by Manuel Ortiz Guerrero and José Asunción Flores. It is a Guarania. The score consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff has a bass clef and the same key signature. The music features a sequence of chords: V7 (dominant seventh) followed by IV (subdominant). This sequence is labeled as 'Cadencia Quebrada' (broken cadence). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 6. Ejemplo de cadencia quebrada.

Fuente: Giménez, 1997.

c) Progresiones secuenciales

La última progresión descrita por Caplin (2013) es la secuencial. Las progresiones secuenciales desestabilizan la actividad armónica al traer un patrón consistente de movimiento de la fundamental o raíz; Pueden clasificarse en seis tipos según el tamaño y la dirección del intervalo entre las raíces de los acordes individuales de la secuencia:

- Quintas descendentes: III – VI – II – V – I (es la progresión secuencial más utilizada).
- Quintas ascendentes: I – V – II – VI (su uso es poco frecuente).
- Terceras descendentes: I – VI – IV – II (frecuentemente utilizada).
- Terceras ascendentes: I – III – V (la secuencia menos frecuentemente usada).
- Segundas descendentes (gradual): IV – III – II – I (frecuentemente usada).
- Segundas ascendentes: I – II – III – IV (frecuentemente usada).

Una progresión secuencial normalmente comienza con una armonía que tiene una clara función definida dentro de una tonalidad. Las armonías posteriores, que a menudo carecen de relación funcional entre sí.

Están unidos entre sí de acuerdo con un patrón melódico-contrapuntístico y movimiento consistente de la raíz. Y la armonía final restaura un claro significado funcional dentro de la tonalidad inicial o, en la caso de secuencias moduladoras, una nueva tonalidad (p. 5) (ver figura 7).

PROGRESIONES SECUENCIALES

a) $I_{seq.}$ (IV VII III VI II V) I $I_{seq.}$ (V II VI) IV I^6

b) $I_{seq.}$ (V II VI) IV I^6

c) $I_{seq.}$ (V^6 VI III^6 IV) I^6

d) $I_{seq.}$ (VI^6 II VII^6 III I^6 IV II^6) V

Figura 7. Ejemplos de progresión secuencial.

Fuente: Caplin, 2013.

Las funciones están expresadas en números romanos fuera del paréntesis, mientras los que pertenecen a la secuencia, y carecen de sentido funcional se encuentran dentro, con la indicación “seq.”.

2.3.1.2. Cadencias – Concepto y contexto

Se considera apropiado mencionar bajo qué punto de vista se tratará el término “cadencia” en el siguiente estudio. Esto debido a que, al igual que varias palabras en música, la palabra cadencia puede adquirir diversos significados.

Para ello se ha optado por la idea de Francolí (2003), cuando menciona que las cadencias son equivalentes a los signos de puntuación en literatura. El flujo o discurso musical

está articulado por las cadencias (p. 233). En el presente estudio se utiliza esta idea para el análisis formal de las guaranias.

2.3.1.3. Cambios de modo

Para Francolí (2003), la modulación es el proceso de cambiar de un centro tonal a otro, ya que según lo menciona el mismo autor, rara vez una pieza musical permanece en la misma tonalidad (p. 540).

Para Florentín Giménez, la modulación en música paraguaya consiste en “transitar de un tono a otro cualquiera, relativo o lejano por medio de un acorde de séptima de dominante o cualquiera de sus derivados” (Giménez, 1997, p. 85). Pero culmina el párrafo mencionando la importancia de no traspasar las fronteras de lo que él considera el principio más importante del arte musical: el tonal.

Además de estas características tonales mencionadas por los autores, se observa frecuentemente cambios de modo entre primera y segunda parte de las guaranias (ver figuras 8 y 9).

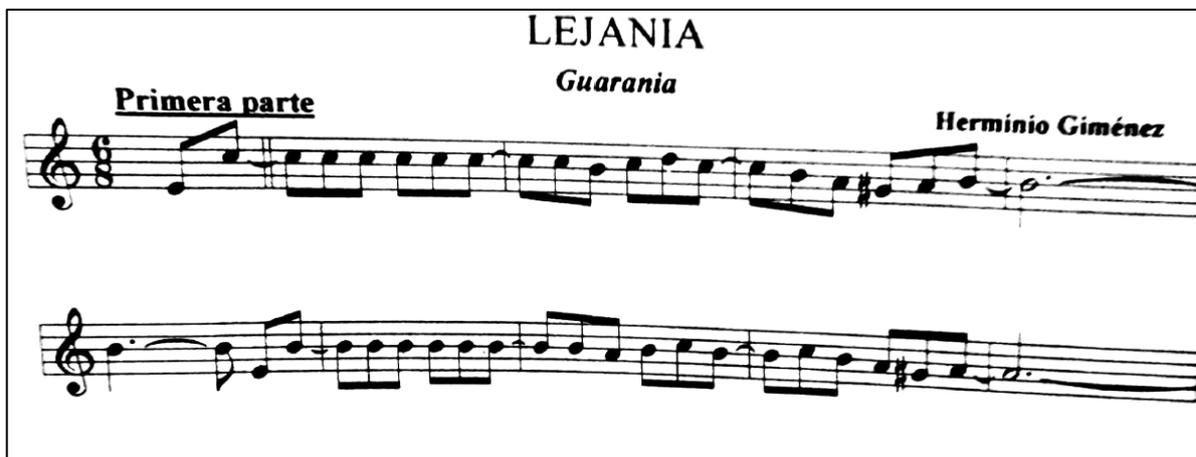


Figura 8. Ejemplo de la primera parte de la Guarania “Lejanía”, en la tonalidad de La menor.

Fuente: Giménez, 1997.

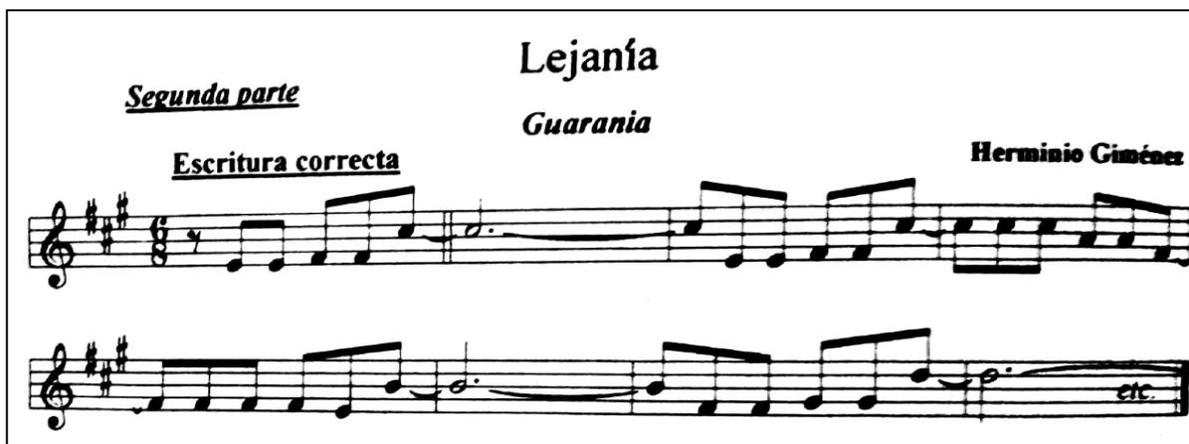


Figura 9. Ejemplo de la segunda parte de la Guarania “Lejanía”, en la tonalidad de La Mayor.

Fuente: Giménez, 1997.

2.3.1.4. Disonancias

Un elemento considerable, y verificable desde el punto de vista del análisis armónico es la existencia de disonancias en los acordes utilizados en las diversas obras tonales.

Desde este punto de vista, al mencionar disonancias o consonancias, necesariamente se debe hacer mención a los intervalos musicales, como punto de partida y de calificación/clasificación de los mismos.

Con relación a intervalos, Williams (1984) menciona que intervalo es la distancia entre dos sonidos. Y según el mismo autor, dichos intervalos toman su nombre según la cantidad de notas o grados que lo componen (p. 38).

Además estos intervalos se califican en: justos, mayores, menores, aumentados, disminuidos, super aumentados y sub disminuidos (Williams, 1984, p. 40) (Ver cuadro 1).

Cuadro 1. Cuadro de calificaciones de intervalos según Alberto Williams.

Cuadro de las Calificaciones de los intervalos						
Justos	Mayores	Menores	Aumentados	Disminuídos	Super Aumentados	Sub Disminuidos
Unísono	-	-	Homónimo	-	-	-
(nulo)	Segunda	Segunda	Segunda	Segunda	-	-
-	Tercera	Tercera	Tercera	Tercera	-	-
-	-	-	Cuarta	Cuarta	Cuarta	-
Cuarta	-	-	Quinta	Quinta	-	Quinta
Quinta	Sexta	Sexta	Sexta	Sexta	-	-
-	Séptima	Séptima	Séptima	Séptima	-	-
-	-	-	En armonía	En armonía	Octava	-
Octava	Novena	Novena	Octava	Octava	-	-
-	-	-	-	-	-	-

Fuente: Williams, 1984.

En cuanto a la división de los mencionados intervalos en consonantes y disonantes, hay autores que afirman que tal división proviene ya de los griegos, que consideraban consonantes a las octavas, quintas y cuartas justas, y disonantes a las demás (Grabner, 2001, p. 81).

Así Grabner (2001) provee la siguiente clasificación:

- 1) Consonancias (Concordancias)
 - a) Perfectas: Unísono y Octava
 - b) Medias: Quinta y Cuarta
 - c) Imperfectas: Tercera Mayor y menor.
- 2) Disonancias (Discorcancias)
 - a) Perfectas: Tono entero (segunda mayor), Semitono (segunda menor), Cuarta aumentada, Quinta disminuida, Séptima mayor y menor.
 - b) Imperfectas: Sexta Mayor y menor (p. 81).

En ciertas guaranias, se observa el uso de algunas de estas disonancias, dentro del espectro melódico – armónico de las obras (Ver figuras 10 y 11).

Te Sigo Esperando
Cmaj7 *Guarania* C6 Ben Molar - Florentín Giménez

■ Disonancia perfecta (séptima mayor)
■ Disonancia imperfecta (sexta mayor)

Figura 10. Ejemplo de disonancias en guaranias.

Fuente: Giménez, 1997.

A Mi Pueblito Escobar
Guarania Emigdio Ayala Bález

■ Disonancia imperfecta (sexta mayor)

Figura 11. Ejemplo de guaranias con disonancias.

Fuente: Giménez, 1997.

2.3.2. Componentes motívicos, melódicos y rítmicos

Los componentes motívicos, melódicos y rítmicos son los elementos que tienen directa relación con la duración de las figuras y las alturas, y la manera en la que el compositor selecciona dichos elementos y los desarrolla, tal como lo describen varios autores, como Kühn (2003), Gaona (2016), y en el campo de la música paraguaya, Florentín Giménez describe estos elementos aplicados a la Guaranía (Giménez, 1997).

Desde este punto se considera relevante describir y delimitar los elementos a ser descriptos en este apartado.

2.3.2.1. Modelos Rítmicos

En un primer momento, Giménez (1997) menciona tres fórmulas, a las que llama modelos indiscutibles en el ordenamiento de las frases formales.

Posteriormente describe estos tres modelos, clasificándolas de la siguiente forma:

a) Anacrúsico: Cuando el ataque se produce antes del ictus inicial (Giménez, 1997, p. 58) (ver figura 12).

The image shows a musical score for a piece titled "Oración a mi Amada" in the Guaranía style, composed by Eladio Martínez and Emigdio Ayala Bález. The score is written for two staves, treble and bass clef, in 3/8 time. The first measure is marked "(A) Anacrúsico" and shows a melodic line starting with a quarter note followed by an eighth note, and a bass line starting with a quarter note followed by an eighth note. The second measure is marked "ictus inicial" and shows a melodic line starting with a quarter note followed by an eighth note, and a bass line starting with a quarter note followed by an eighth note. The score continues for four measures, showing a consistent rhythmic pattern.

Figura 12. Ejemplo de modelo anacrúsico.

Fuente, Giménez, 1997.

b) Acéfalo: Cuando el ataque se produce inmediatamente posterior al ictus inicial (Giménez, 1997, p. 58) (ver figura 13).

Te Sigo Esperando
Guarania
Ben Molar - Florentín Giménez

ictus inicial
(B) Acéfalo

The image shows a musical score for the piece 'Te Sigo Esperando' in 6/8 time. It consists of three systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. An arrow points to the first measure of the melodic line, labeled 'ictus inicial' and '(B) Acéfalo'. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the piece with a double bar line. The title 'Te Sigo Esperando' and 'Guarania' are centered at the top, with the composers 'Ben Molar - Florentín Giménez' to the right.

Figura 13. Ejemplo de modelo acéfalo.

Fuente: Giménez, 1997.

c) Tético: según lo menciona Giménez, en este modelo el ataque y el ictus inicial coinciden (Giménez, 1997, p. 58) (Ver figura 14).

A Mi Pueblito Escobar

Guarania

Emigdio Ayala Báez

ictus inicial
(C) Tético

Figura 14. Ejemplo de modelo tético.

Fuente: Giménez, 1997.

Además de los modelos mencionados por Giménez, y para contextualizar este apartado, se provee el tratamiento de los siguientes elementos: el motivo, la melodía y el ritmo.

2.3.2.2. Motivo

Es un término acuñado al fragmento musical breve con personalidad definida, sin cadencias intermedias ni desarrollo (Gaona, 2016, p. 27) (ver figura 15).

Figura 15. Ejemplos de motivo.

Fuente: Gaona, 2016.

Para Giménez (1997), el motivo es la célula mínima, melódica o rítmica, que se desarrolla por el compositor hasta llegar a un contexto mayor, llamado frase. Además el mismo autor menciona que el motivo melódico puede estar formado por dos o tres sonidos (p. 27).

2.3.2.3. Melodía

El segundo elemento a ser descripto en este apartado es el **melódico**, para lo cual también se realizará una conceptualización y contextualización del tema.

Se da el nombre de melodía a la combinación sucesiva de sonidos (Williams, 1984, p. 5).

Esta melodía presenta una dirección, hacia donde se dirigen los sonidos, que pueden ser ascendente, descendente o lineal, según la melodía suba, baje o se mantenga en línea recta, o alternada, mezcla de las otros tipos de dirección mencionados.

También presenta un movimiento determinado, es decir, la manera en la que estos sonidos ejecutan la dirección mencionada anteriormente. Este movimiento puede ser: gradual (sin saltos de notas en la melodía), arpegiado (con saltos entre las notas de la melodía), y mixto, una mezcla de ambos movimientos (Valiente, 2014, p. 33).

Es difícil concebir una melodía que posea un solo tipo de dirección o movimiento, sin caer en la monotonía, por lo cual probablemente lo más común en las obras musicales es la combinación de las diversas formas de dirección y movimiento.

Sin embargo, Florentín Giménez hace una llamativa observación con relación a la melodía:

En su forma más simple puede estar integrada por dos o tres sonidos de diferentes alturas. En música paraguaya existen temas de giro arpegiado, provenientes de la influencia del arpa nativa diatónica, que para conformar una frase recurre a las gradaciones armónicas (Giménez, 1997, p. 27) (ver figura 16 y 17).

Te Sigo Esperando
Guarania
Ben Molar - Florentín Giménez

Arpeggio: do, mi, sol, do y si

Figura 16. Ejemplo de arpeggios en la melodía.

Fuente: Giménez, 1997.

CURUZÚ VERÁ

Arreglos: Pedro Burian Jr. Arpeggio: si, mi, sol, si Arpeggio: mi, sol, si y mi Américo Cabrera
Rubén Fernández Olivera

Guarania ♩ = 60

Piano

Figura 17. Ejemplo de arpeggios en la melodía.

Fuente: Burián, 1998.

2.3.2.4. Ritmo

El último elemento a ser conceptualizado es el ritmo. Ritmo es una relación entre duración y acentuación de sonidos (Williams, 1984, p. 5). Dentro de esta definición que plantea Williams, es importante destacar que en las obras musicales, los compositores utilizan diversas técnicas para desarrollar rítmicamente las obras. Tres recursos, que a pesar de las diferencias que representan, son muy utilizadas. Estas son la repetición, la variación y el contraste. La repetición es simplemente volver a presentar de manera consecutiva un mismo motivo (rítmico o melódico) o una frase. Para Francolí es un medio básico de crecimiento formal. Además

menciona que repetición implica la re-expresión de un segmento exactamente al mismo nivel tonal (Francole, 2003, p. 263) (ver figura 18).

J. S. Bach, Brandenburg Concerto no. 2, I, mm. 1-5



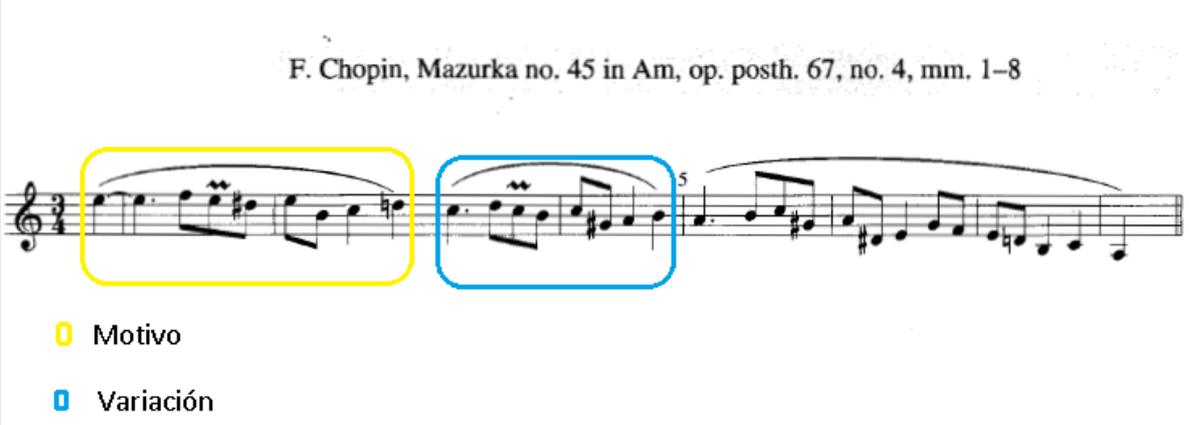
The image shows a musical score for J.S. Bach's Brandenburg Concerto no. 2, I, mm. 1-5. The score is in G major and 3/4 time. The first staff shows the main melody, and the second staff shows a supporting line. Two yellow boxes highlight the first two measures of the main melody, which are identical, illustrating repetition.

Figura 18. Ejemplo de repetición.

Fuente: Francoli, 2013.

Pero al hablar de variación, se hace mención a pequeños cambios, donde no se altera la esencia del motivo original (Francoli, 2003, p. 264) (Ver figura 19).

F. Chopin, Mazurka no. 45 in Am, op. posth. 67, no. 4, mm. 1-8



The image shows a musical score for F. Chopin's Mazurka no. 45 in Am, op. posth. 67, no. 4, mm. 1-8. The score is in A minor and 3/4 time. The first staff shows the main melody, and the second staff shows a supporting line. A yellow box highlights the first measure of the main melody, and a blue box highlights the second measure, which is a variation of the first. A legend below the score identifies the yellow box as 'Motivo' and the blue box as 'Variación'.

Figura 19. Ejemplo de variación.

Fuente: Francoli, 2003.

Finalmente, se habla de contraste, cuando se observan diferencias significativas con relación a las ideas motívicas iniciales (ver figura 20).

Mozart, Piano Sonata in D, K. 576, i, 1-8

Idea Básica **Contraste**

Allegro

Figura 20. Ejemplo de contraste.

Fuente: Caplin, 2013.

Además es importante mencionar que normalmente estos tres elementos trabajan juntos, dicho de otra forma, los motivos están formados por ritmos y melodías. Se hace esta aclaración, ya que la variación o el contraste a veces pueden llegar a ser términos subjetivos, ya que lo que para algunos podría considerarse una repetición variada, para otros puede significar un contraste total, desde algún elemento (melódico o rítmico) (ver figura 21).

Haydn, Piano Sonata in C, H. 35, i, 1-8

Idea Básica **Contraste**

Allegro con brio

Figura 21. Ejemplo de variación.

Fuente: Caplin, 2013.

Si se considera el elemento melódico, desde el punto de vista de la dirección de los sonidos, el contraste es evidente. Sin embargo, desde el punto de vista rítmico podría considerarse una variación. En ambos casos, el juicio de valor debería ir acompañado de una

justificación basada en el contexto, ya sea rítmico o melódico. En otras ocasiones la repetición, variación o contraste no deja lugar a la duda.

2.3.2.5. El Bajo

Con relación al bajo, el mismo es un “ostinato”, que consiste en una frase melódica, rítmica o acordal relativamente corta, repetida constantemente a lo largo de una pieza o sección de ésta (Oxford, pp. 1138 – 1139).

Por esta razón, se agrega una breve descripción de la manera de escribir el bajo, con relación a la armonía, que guarda estrecha relación con en el cifrado americano de la partitura (si la hubiere), pero no se lo considera determinante para el análisis formal funcional, ya que es considerado un elemento de acompañamiento.

Al ser un ostinato, este bajo en general, melódicamente se escribe arpegiado, con relación a la armonía. Para graficarlo se escribe en la parte superior el cifrado, indicándonos la armonía, y posteriormente, vemos el bajo desplegado en forma de arpegio (Arriola, 2014, p. 17).

Con relación a esto, Giménez (1997) acota que tanto para los instrumentos de percusión, como para el contrabajo, bajo o piano, el ataque o pulsación no varía (p. 135). Además menciona una sincopa menguada, que al visualizar la figura, se observa que ocurre de manera recurrente en cada nuevo compás, especialmente en el ejemplo uno (1), proveído por el autor (ver figura 22).

Bajo solo

(1) (2) (3)

(4) (5) (6)

(7) (8) (9)

■ Síncopa menguada mencionada por Giménez

Figura 22. Ejemplo de acompañamiento en el bajo.

Fuente: Giménez, 1997.

Así mismo, Giménez (1997) menciona que el modelo más utilizado, para el acompañamiento con los diversos instrumentos, piano, bajo, orquesta o conjuntos folclóricos es el primero de los observados en la figura 23 (p. 141).

2.3.3. Etiqueta Formal Funcional, desde sus funciones internas

La etiqueta formal es el resultante del comportamiento armónico, motivico, melódico y rítmico de diversos fragmentos de una obra (Caplin, 2013)

“En el periodo de la práctica común la constitución de las unidades básicas de la forma (motivos, semifrases, frases y periodos) observan una relación intrínseca con la función armónica” (González, 2014, p. 18).

Se cree pertinente una breve descripción de frases y periodos, ya que Giménez (1997) utiliza tales términos, entre los elementos constitutivos de la música paraguaya (p. 27). La similitud de las guaranias con estas estructuras temáticas (frases y periodos) se da primeramente en la extensión (normalmente de ocho compases).

Sin embargo, esta extensión no es suficiente para etiquetar funcionalmente de la misma manera a los elementos constitutivos de las frases y periodos de la música tonal. En el periodo de la práctica común de la tonalidad (1700 a 1900 aproximadamente), el significado de frase y periodo conlleva implícitamente una estructura armónica, motívica, melódica y rítmica determinada, que amerita ser conocida. Por esta razón se procede a describirlas brevemente.

2.3.3.1. Frase

Para Caplin (2013), este es definitivamente uno de los fragmentos más importantes en la música erudita, ya que la mayoría de las obras están organizadas en frases, o en secciones semejantes a esta (p. 33).

Una frase comúnmente se compone por 8 compases, que comienza con 2 compases cuya idea básica es prolongar la armonía de la tónica. Esta idea básica es entonces, inmediatamente repetida, ya sea con la misma armonización o con la versión de la idea en la dominante. Esta idea básica y su repetición se combinan para formar juntos 4 compases conocida como presentación de frase, cuya función es prolongar la tónica.

El carácter abierto de esta presentación de frase, establece fuertes expectativas (continuación de frase), luego presentan unidades más cortas en el compás 5, que es inmediatamente repetido en el compás 6, seguido de una aceleración del ritmo armónico. La frase culmina con una idea cadencial entre los compases 7 y 8, que produce el cierre definitivo (Caplin, 2013, p. 34) (ver cuadro 2 y figura 23).

Cuadro 2. Funciones formales internas de la frase (comportamiento motívico y armónico).

FRASE			
PRESENTACIÓN DE FRASE (4 compases)		CONTINUACIÓN (2 compases)	CADENCIAL (2 compases)
Idea básica (2 motivos, 2 compases)	Repetición de la idea básica	Fragmentación, aceleración rítmica	Idea Cadencial
Prolongación de la armonía de la tónica (I)		Aceleración: Ritmo armónico Armonías secuenciales	Progresión Cadencial

Fuente: Elaboración propia.

Beethoven, Piano Sonata in F minor, Op. 2, No. 1, i, 1-8

PRESENTACIÓN
CONTINUACIÓN

Media Cadencia

Figura 23. Ejemplo de funciones formales internas de la frase (comportamiento motivico y armónico) en la partitura.

Fuente: Caplin, 2013.

2.3.3.2. Periodo

El período es otro tipo de tema fundamental, que tiene en su base la idea de que una unidad musical de cierre cadencial débil se repite a fin de producir cierre cadencial más fuerte. Como resultado, el grupo de dos unidades entre sí forma un conjunto de nivel superior. La idea de una cadencia débil, seguida de una más fuerte o conclusiva, tiene por finalidad una mayor variedad de situaciones formales. El término periodo, normalmente, se limita a dos tipos temáticos distintos: el simple, periodo de 8 compases y el compuesto, periodo de 16 compases (Caplin, 2013, p. 33)

El período (como la frase) contiene 8 compases. Es un tema construido a partir de dos frases: 4 compases de frase antecedente, seguido de 4 compases de frase consecuente.

Las etiquetas de estas frases se refieren también a las dos funciones formales del periodo: un antecedente de iniciación y el consecuente final. El periodo, a diferencia de la frase, no posee presentación ni continuación (Caplin, 2013, p. 73) (ver cuadro 3 y figura 24).

Cuadro 3. Ejemplo de funciones formales del periodo.

PERIODO				
FRASE ANTECEDENTE (4compases)			FRASE CONSECUENTE (4 compases)	
Idea básica (2 motivos, 2 compases)	Contraste de la idea básica		Vuelta a la Idea Básica	Contraste de la idea básica
Progresión cadencial débil			Progresión cadencial fuerte	

Fuente: Elaboración propia.

Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, K. 525, ii, 1-8

Antecedente **Consecuente**

Andante

p *p* *f* *f*

C: I ped. *p* (V) I (IV) I V I V (I) I ped. *f*

Idea Básica Idea Contrastante Idea Básica

Idea Contrastante Media Cadencia

f *f* (V) I II^o V (I) I

Cadencia Auténtica

Figura 24. Ejemplo de funciones formales del periodo en la partitura.

Fuente: Caplin, 2013.

Para la etiqueta formal se toma como referencia la clasificación formal utilizada el trabajo final de grado denominado “La Misa Folclórica Paraguaya de Florentín Giménez: Un Análisis Formal”, escrita con relación a una misa folclórica paraguaya, donde los elementos descriptos son tomados de la música paraguaya propiamente dicha.

Este documento menciona lo siguiente:

La terminología en relación a la forma y sus partes utilizadas en este documento es descrita de manera jerárquica a través de secciones y segmentos debido al lenguaje armónico y la influencia folclórica-popular. Se han incorporado gráficos de línea con el objetivo de resumir visualmente la forma. Cada gráfico incorpora dos niveles jerárquicos. El primer nivel está denominado por una letra mayúscula (A, B, etc) y corresponde a la sección y el segundo nivel jerárquico se distingue por una letra minúscula (a, a1, b, b1, etc). Las letras minúsculas corresponden a los segmentos que denotan la división de las secciones. Adicionalmente, el término “interludio” se utiliza para denominar una sección que une dos partes, que no posee carácter de conclusión. (Arriola, 2014, p. 23).

Es así que la división formal se hará teniendo en cuenta las etiquetas realizadas en el documento mencionado. Teniendo en cuenta la similitud de elementos, en cuanto a lo folclórico – popular.

CAPÍTULO III – MARCO METODOLÓGICO

3.1. Tipo de estudio

El tipo de estudio aplicado en la investigación desarrollada fue de tipo descriptivo, atendiendo a que “buscan especificar las propiedades, características y los perfiles de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis” (Hernández, Fernández & Baptista, 2014, p. 92). En esta investigación el fenómeno estudiado fueron las partituras de guaranias, desde la armonía, motivos: melodía y ritmo, y las funciones formales funcionales internas evidenciadas en etiquetas funcionales.

En cuanto al diseño metodológico, fue enmarcado dentro del enfoque cualitativo, asumiendo que “se enfoca en comprender los fenómenos, explorándolos desde la perspectiva de los participantes en un ambiente natural y en relación con su contexto” (Hernández, Fernández & Baptista, 2014, p. 358) en este estudio se centró en la observación e interpretación de documentos como las partituras, notas, acordes, entre otros signos o códigos musicales para describir el proceso formal funcional de las guaranias de Flores, apoyados en la revisión bibliográfica de la literatura proveniente de teóricos musicales, de cuya experiencia se obtendrán los procedimientos propios del análisis formal funcional musical, para aplicarlos a las guaranias de Flores.

3.2. Unidad de Análisis¹

Las partituras serán metodológicamente tomadas como unidad analítica, siendo estos los documentos a ser analizados. Las partituras de guaranias pertenecen al compositor José Asunción Flores, las cuales, mediante técnicas de análisis armónico, motívico, melódico y rítmico, proveerán los datos necesarios para la etiquetar formalmente su estructura interna.

¹Corresponde a la entidad mayor o representativa de lo que va a ser objeto específico de estudio en una medición y se refiere al qué o quién es objeto de interés en una investigación. Tamayo, M. (2012) Op., cit., p. 180 <http://tesis-investigacion-cientifica.blogspot.com/2013/08/que-es-la-poblacion.html>

3.3. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

La técnica de recolección de datos, es la observación, la misma “consiste en tomar notas para ir conociendo el contexto, sus unidades y las relaciones y eventos que ocurren, así como interpretarlas” (Emerson, Fretz y Shaw, 1995, citado en Hernández, Fernández, & Baptista. 2014, p. 401). En el presente estudio se aplicó la técnica a las partituras por lo que se asume como una observación documental; y como instrumento tenemos la guía de análisis documental al tratarse de un estudio técnico específico del área musical, el cual es el Análisis Formal Funcional.

Las categorías de análisis utilizadas para la elaboración del esquema formal funcional, son el análisis armónico, motivico: melódico y rítmico, la etiqueta formal de cada una de las estructuras internas de las partituras de guaranías de José Asunción Flores.

3.4. Procedimientos de recolección de datos

Para la visualización de los resultados del análisis formal funcional, se elaboraron pequeños gráficos en los que se observó la armonía, con reducciones armónicas. En los motivos: melodía y ritmo, se proveyeron cuadros, y a partir de estos se describió la función formal reflejada en cada Guarania, internamente.

Todo esto apoyado por el soporte bibliográfico de teoría musical mencionado anteriormente.

Finalmente se elaboraron gráficos, plasmando los resultados, atendiendo a cada uno de los objetivos específicos.

3.5. Matriz de Operacionalización de Categorías de Análisis

Objetivos Específicos	Categorías de Análisis	Definición conceptual	Sub-Categorías de Análisis
<p>Identificar las características armónicas, dentro de las estructuras formales que componen las guaranias de José Asunción Flores</p>	<p>Comportamiento o armónico</p>	<p>El concepto de la función armónica determina la relación jerárquica entre un acorde a otro en relación con la tónica, la cual es representada de manera analítica por el uso de números romanos. La función armónica se divide en tres categorías de acordes:</p> <p>a) acordes estructurales con la función para generar o concluir una unidad (la tónica y la dominante).</p> <p>b) acordes predominantes con la función de preparar a la dominante, o más específicamente preparar la llegada de puntos estructurales (la supertónica, la subdominante y la submediante) y c) los acordes de prolongación con la función de extender el discurso musical en el tiempo, es decir prolongar o conectar los acordes estructurales y no</p>	<p>Progresiones armónicas Cadencias Modulaciones Disonancias Relevantes</p>

		estructurales (Francoli, 2003)	
Analizar los componentes motivicos: melódicos y rítmicos observados en las guaranias de José Asunción Flores	Componentes motivicos: melódicos y rítmicos	Los componentes motivicos, melódicos y rítmicos son los elementos que tienen directa relación con la duración de las figuras y las alturas, y la manera en la que el compositor selecciona dichos elementos y los desarrolla, tal como lo describen varios autores, como Kühn (2003), Gaona (2016), y en el campo de la música paraguaya, Florentín Giménez describe estos elementos aplicados a la Guarania (Giménez, 1997).	-Modelos Rítmicos -Motivos observados
Determinar la etiqueta formal funcional de los diversos componentes estructurales de las guaranias de José Asunción Flores, teniendo en cuenta las funciones armónicas y motivicas internas observadas en cada obra.	Etiqueta Formal Funcional, desde sus funciones internas	La etiqueta formal es el resultante del comportamiento armónico y motivico: melódico y rítmico de diversos fragmentos de una obra (Caplin, 2013). Este es un procedimiento técnico musical, resultante del análisis armónico y motivico.	Comparación de los elementos armónicos y motivicos para su etiquetado formal funcional.

Fuente: Elaboración propia.

3.6. Procesamiento y análisis

Los datos obtenidos de las obras estudiadas, se registraron en cuadros e imágenes, con los elementos formales de cada una de las obras, conteniendo el análisis armónico y motivico de cada partitura de guarania compuesta por José Asunción Flores; luego se procedió a la interpretación de los datos, contrastándolos con bibliografía de análisis formal funcional para etiquetarlas. Posteriormente se procedió a graficar cada guarania, para visualizar de manera efectiva las funciones formales observadas.

Por último, se desarrollaron las conclusiones generales de los procedimientos aplicados.

3.7. Aspectos éticos

A pesar de que la unidad de análisis no incluye seres humanos, se garantiza los derechos intelectuales del autor, compositor de cada una de las partituras a ser analizadas, en este caso José Asunción Flores.

Es importante mencionar que el presente trabajo no incluye opinión ni juicio de valoración o comparación del estilo compositivo de Flores, ya que no se busca ver el grado de complejidad o falencias, ni aspectos relacionados a estos puntos, sino más bien se realizará una descripción de los elementos observados, buscando únicamente la comprensión de las obras del creador del género guarania.

El investigador se compromete a mantener la veracidad en todo momento, así como la descripción fidedigna de los elementos formales funcionales observados, sin agregar observaciones personales ni denigrar en ningún momento el lenguaje compositivo de Flores.

Tampoco se tiene por objeto poner a este compositor por encima de otros compositores del género, sino que se ha optado por Flores, buscando encontrar las características del género desde el punto de vista de su creador, por lo cual se inicia este camino analítico musical con Flores, para luego dejar la posibilidad abierta de continuar con otros creadores de guarania, y poder alguna vez realizar algún “tratado compositivo de guarania”, como ya existen dentro de otros géneros musicales.

CAPÍTULO IV- ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS Y APORTES

El análisis de las guaranias encaradas en la presente investigación ayuda a la comprensión de las mismas en los aspectos relacionados al comportamiento armónico, motivico: melódico y rítmico, y al etiquetado formal funcional conforme a las funciones internas observadas en cada obra. De este modo se pretende brindar al lector los elementos que provean la descripción de estas obras para su interpretación, sin dejar de mencionar su utilidad como herramienta teórico – musical en el campo de la composición de guaranias en el estilo de José Asunción Flores, así como de la pedagogía musical, como material de apoyo.

Esta síntesis teórica representa el estudio incipiente de la guarania como género propiamente dicho, en los aspectos ya mencionados. Este tipo de precedentes son necesarios para la comprensión de nuestros generos folclóricos y populares.

Las guaranias de Flores, escritas con texto de Manuel Ortiz Guerrero, Rigoberto Fontao Meza, Félix Fernández y Carlos Federico Abente son las siguientes:

- India
- Nderendapeaju
- Panambí Vera
- Paraguaype
- Buenos Aires, Salud
- Kerasy
- Ñemity
- Ñasaindype
- Ka´aty
- Arribeño Resay
- NdeRatypykua

4.1. India

Según la página “Portal Guaraní”, la mencionada guarania aparece en la edición número cincuenta y tres (53) de la revista Okara Poty Kuemi, en el año 1928 (INDIA, 2015).

La misma, curiosamente, según se menciona, aparece con dos textos diferentes. La poesía de la página 25, firmada por Manuel Ortiz Guerrero, y en la página 31 la versión del poeta Rigoberto Fontao Meza. Resumiendo lo referido en la citada página web, Flores habría presentado la música con textos de Fontao Meza, en una serenata llevada a Ortiz Guerrero. El poeta Guaireño no lo considero un texto adecuado, y propuso otra versión, la que finalmente prevaleció, y que generó un disgusto de por vida de Rigoberto Fontao en contra de Flores, a causa del desaire causado.

A continuación se procede al análisis de la Guarania “India”, Música de José Asunción Flores y Texto de Manuel Ortiz Guerrero.

4.1.1. Análisis Armónico

La obra inicia con la armadura de clave que define la tonalidad en “Re menor”. Una introducción, que inicia con un movimiento lento grave, y un allegro que precipita la llegada al inicio, propician alto dramatismo por parte del compositor. En cuanto a la progresión de la introducción, la misma está soportada en su totalidad por un movimiento semicadencial, con una particularidad: El uso del segundo grado, que en una tonalidad menor es “disminuido”, que en este caso es utilizado como predominante, pero que no es un típico subdominante, ya que el subdominante típico es el cuarto grado (Caplin, 2013, p. 2).

La primera sección, donde inicia el canto, tiene como característica principal la prolongación de la tónica, a través de un acorde de vecino, que, con cierto movimiento plagal, ayuda a sostener la funcionalidad. Por esta razón cabe mencionar la ausencia de cadencia.

La sección que da continuidad a la obra es el interludio, que en esta Guarania está construido a partir de una progresión secuencial de quintas ascendentes o cuartas ascendentes. La misma tiene por finalidad desembocar en un nuevo modo para la obra: “Re Mayor”. En este sentido, este interludio funciona como transición o puente.

La segunda sección se desarrolla en su totalidad en la tonalidad de Re Mayor. Posee dos segmentos bien delimitados a través de progresiones cadenciales perfectas.

A partir de este punto, súbitamente se vuelve a la tonalidad de Re menor, repitiendo cada uno de los fragmentos, con las mismas progresiones y cadencias, finalizando así la obra, como se visualiza en la figura (Ver fig. 25).

India - Reducción Armónica
(Guarania)

Texto: Manuel Ortiz Guerrero Música: José Asunción Flores

The musical score is organized into three main sections: **INTRODUCCIÓN**, **GUARANIA**, and **INTERLUDIO**. Each section is presented in two systems of staves (treble and bass clef). The first system (INTRODUCCIÓN) shows a *Semicadencia* in D major. The second system (GUARANIA) features a *Prolongación de la Tónica* in D major. The third system (INTERLUDIO) consists of two parts: the first part shows a *Circulo de Quintas* in D major, and the second part shows *2 Progresiones Cadenciales Auténticas* in D major. The final system (INTERLUDIO) shows a *Circulo de Quintas* in D minor, followed by *2 Progresiones Cadenciales Auténticas* in D minor.

Figura 25. Reducción armónica de la Guarania India.

Fuente: Elaboración propia.

4.1.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos

Desde el punto de vista motivico, puede hacerse una descripción, primeramente de los motivos desarrollados en la introducción, ya que la misma está dividida en dos partes: Un “Lento Grave” y un “Allegro”.

El lento grave es un desarrollo motivico rítmico y melódico del siguiente motivo, observado en la figura (Ver fig. 26).

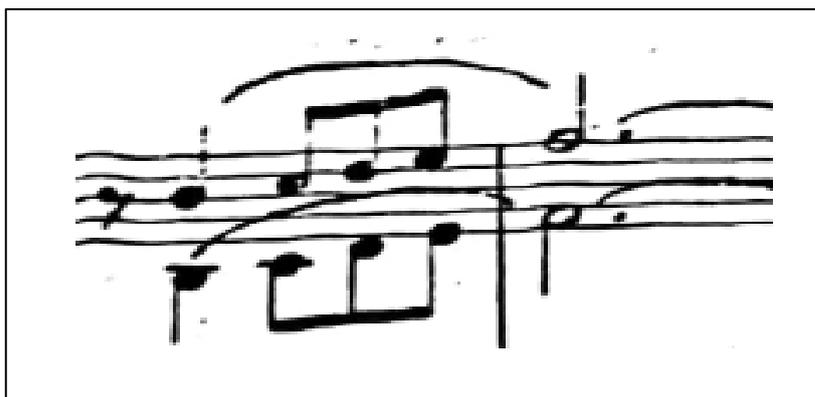


Figura 26. Motivo desarrollado en la Introducción, primera parte.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

El mismo se presenta de manera acéfala, con movimiento melódico gradual, y dirección ascendente. El motivo va pasando por diversas alturas, en cada aparición, hasta el final de la primera parte de la introducción, donde finalmente Inicia el Allegro.

La segunda parte, a diferencia de la descrita primeramente, está constituida por un motivo tético, de negras ligadas como se observa en el ejemplo (ver fig. 27).



Figura 27. Motivo tético, segunda parte de la introducción.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

El motivo es completado por una segunda parte, formada por tres corcheas, como se observa en la figura (ver fig. 28).

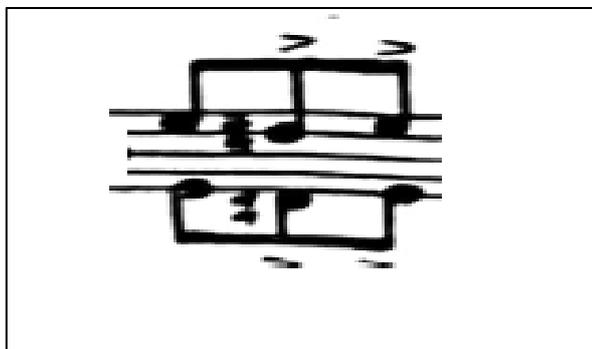


Figura 28. Complemento del Motivo.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

Ambos motivos, en su conjunto forman los elementos de la segunda parte de la introducción.

La obra prosigue con una aceleración del tiempo y del ritmo en la superficie, al final de la introducción, que aumenta el dramatismo de la llegada al inicio de la primera sección. Esta aceleración se plasma en los siguientes elementos, visualizados en el ejemplo (Ver fig. 29).

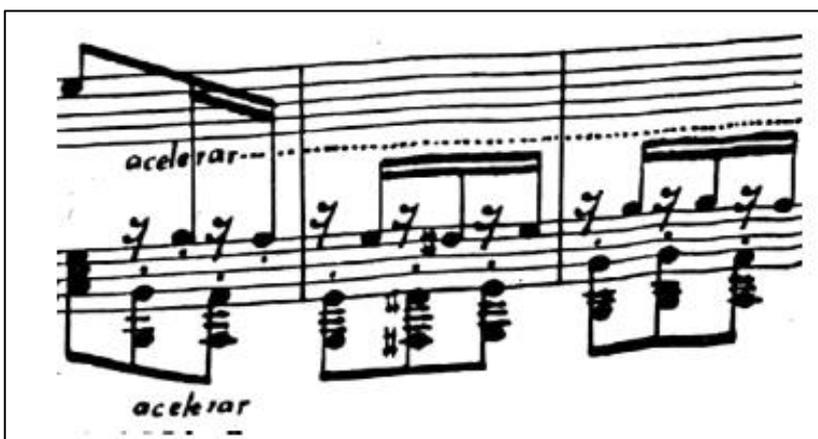


Figura 29. Fragmento acelerado, al final de la introducción.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

La primera sección posee un modelo acéfalo, donde se aprecia el ataque posterior al ictus inicial, y la síncopa entre compases. Melódicamente, es de movimiento gradual mayormente, con dirección alternada. Esta característica se conserva durante hasta el inicio del interludio (ver fig. 30).

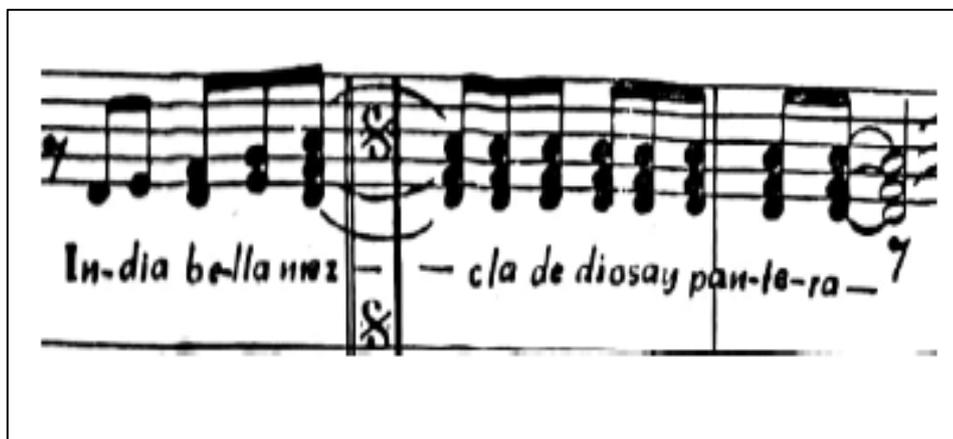


Figura 30. Modelo rítmico de la primera sección.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

El bajo de esta primera sección está formado por el motivo de tres negras, ostinato, haciendo referencia al modelo que Giménez menciona como el más usado. El mismo está adornado, en el inicio (ver fig. 31).



Figura 31. Ejemplo del bajo de la primera sección.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

En cuanto al interludio, el mismo está formado por una mezcla de motivos. Por un lado, el motivo observado al final de la introducción, y por otro lado, el motivo de tres corcheas, de la segunda parte de la introducción (ver fig. 32 y 33).

La segunda sección, contrastante a la primera, está formada por motivos estrictamente téticos, compuestos por negras y blancas con puntillo. Melódicamente, esta sección es diatónica, con movimientos mixtos, y dirección melódica alternada (ver fig. 32).



Figura 32. Constitución motívica de la segunda sección.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

El bajo de la segunda sección presenta una variación rítmica, en contraste a la primera, como se observa en el ejemplo (ver fig.33).

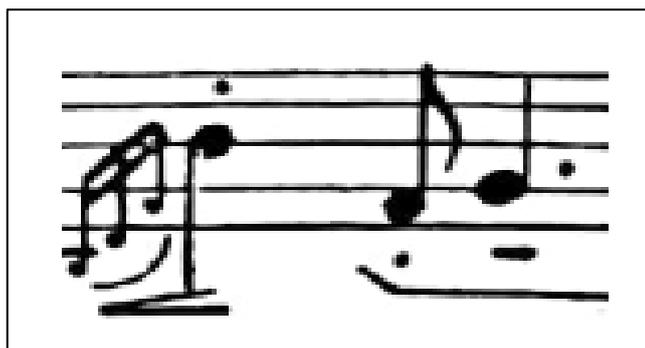


Figura 33. Ejemplo de bajo de la segunda sección.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

Por último, la obra presenta una coda, con un motivo formado por blancas con puntillo, derivado probablemente del motivo de la segunda sección. En cuanto al bajo de la coda, es una mezcla entre el bajo de la primera sección y el bajo de la segunda.

4.1.3. Etiquetas Formales Funcionales.

La Guarania India, desde lo formal funcional, está dividido en 5 grandes secciones, a saber: Introducción, Sección A, Interludio, Sección B y Coda.

La Introducción posee, como ya se describió, motivos contrastantes, de 24 y 18 compases respectivamente.

La sección A, posee dos segmentos, con similitud tanto armónica como melódica, por lo que se los representa con la misma letra minúscula. El interludio es una gran sección de 11 compases, con un solo motivo, con sentido de acompañamiento.

La sección B, posee dos segmentos, con contenido similar, pero variado, desde el punto de vista armónico, por lo que se opta por las etiquetas “b” y “b1” respectivamente.

Finalmente, la coda también utiliza elementos de la sección B, por lo que se la etiqueta como “b2” (ver cuadro 4).

Cuadro 4. Cuadro de etiqueta formal funcional de los elementos internos de la Guarania India.

INTRODUCCIÓN		SECCIÓN A			Interludio	SECCIÓN B		CODA
Lento Grave	Allegro	Introducción Temática	Segmentos			Segmentos		
X	Y		a	a		b	b1	
24	18		8	8		14	14	10
Compases	compases	2 compases	compases	compases	11 compases	compases	compases	compases

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

4.2. Nde Rendape Aju (Vengo Junto a Ti)

Esta Obra es el reflejo de una tradición en decadencia: La serenata. En nuestro país, la misma estaba formada por repertorio folclórico popular paraguayo, mayormente. El texto describe las palabras del bohemio enamorado, que expresa en su canción sus sentimientos más profundos. Dentro del mismo estilo, existen varias obras que reflejan en su contenido ideas contextuales similares. Así un Emiliano R. Fernández se expresa en su “Despierta mi Angelina”, o un Fernando Rivarola con su polca “Al pie de tu Reja”, da continuación a esta tradición.

Seguidamente se procederá al análisis armónico de la Guarania “Nde Rendape Aju”.

4.2.1. Análisis Armónico

La tonalidad de la obra es “Re Mayor”. Inicia con una introducción, a la que Flores llama introducción lenta. La misma realiza un movimiento armónico semicadencial, que desemboca en el tempo de Guarania, al resolver en la tónica, prolongándola. Lo que sigue a continuación de lo descrito, vienen tres segmentos, delimitados por sucesivas armonías que prolongan la tónica. El cuarto segmento que antecede al interludio, se presenta un fenómeno al que Florentín Giménez cadencia quebrada. Seguidamente se da inicio al interludio, que presenta una serie de pequeños fragmentos melódicos, sustentados en la prolongación de la armonía tónica. Finalizado el interludio, se repite todo lo mencionado, excepto la introducción (ver figura 34).

Reducción Armónica - Nde Rendape Aju

(Guarania)

Texto: Manuel Ortiz Guerrero

Música: José Asunción Flores

INTRODUCCIÓN

GUARANIA

Semicadencia Tónica Prolongación Prolongación Prolongación

INTERLUDIO

Cadencia Quebrada Prolongación Prolongación Prolongación Prolongación

INTERLUDIO

Prolongación Prolongación Cadencia Quebrada Prolongación Tónica

Figura 34. Reducción armónica de la Guarania Nde Rendape Aju.

Fuente: Elaboración propia.

4.2.2 Componentes motivicos: melódicos y rítmicos

En cuanto a componentes motivicos, la Guarania inicia con una introducción dividida en dos partes, donde utiliza motivos diferentes para cada una de ellas.

Por un lado el compositor llama “Introducción Lenta” a la primera parte, y dentro de ella utiliza dos series de motivos intercalados. El primero compuesto por una blanca y dos negras con puntillo respectivamente (ver fig. 35).

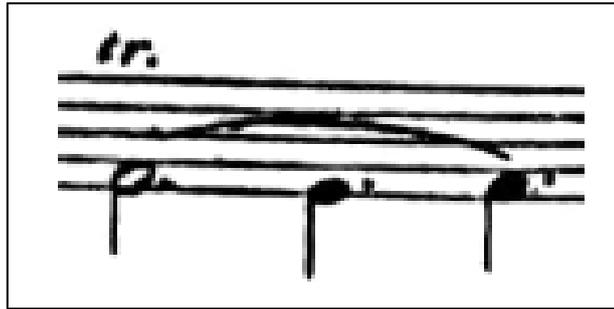


Figura 35. Ejemplo del primer motivo de la primera parte de la introducción.

Fuente: Partitura SADAIC, 1951.

Este motivo posee movimiento melódico gradual y dirección alternada, actuando como bordadura.

Por otro lado, utiliza un motivo más vivaz rítmicamente. Cabe mencionar que el mismo motivo ya había sido utilizado por Flores en la *Guarania India* (ver fig. 36).



Figura 36. Ejemplo del segundo motivo de la primera parte de la introducción.

Fuente: Partitura SADAIC, 1951.

Ambos motivos ejemplificados son alternados, en diversas alturas, hasta que inicia el tempo de *Guarania* y con él la segunda parte de la introducción.

La segunda parte de la introducción, si bien está constituida por un motivo específico, los mismos no son motivos temáticos, es decir, son motivos de acompañamiento, típicos de una introducción temática (ver fig. 37).



Figura 37. Motivo de la introducción temática.

Fuente: Partitura SADAIC, 1951.

Este motivo introductorio, melódicamente posee un movimiento mixto y una dirección alternada.

La primera sección inicia con el modelo acéfalo, donde las síncopas se producen entre compases y el ictus inicial es seguido inmediatamente del ataque. El movimiento melódico es bastante gradual, y en cuanto a la dirección esta se comporta de manera alternada (ver fig. 38).

Figura 38. Ejemplo motivico de la primera sección.

Fuente: Partitura SADAIC, 1951.

El bajo maneja tres negras, arpegiadas, y en ostinato (ver fig. 39).

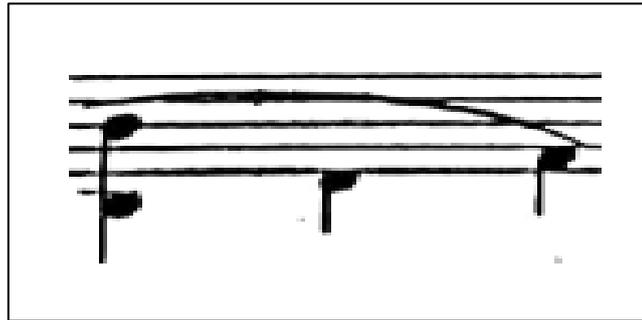


Figura 39. Ejemplo del bajo en Nde Rendape Aju.

Fuente: Partitura SADAIC, 1951.

Este ostinato que compone el bajo es utilizado en toda la obra.

Acabada la primera sección, inicia el interludio, que está compuesto por una combinación de tres motivos (ver fig. 40).



Figura 40. Ejemplo de los tres motivos utilizados en el interludio, de manera combinada.

Fuente: Partitura SADAIC, 1951.

La segunda sección está compuesta por dos motivos, que van alternándose.

El primero, que lo inicia, con forma acéfala, movimiento mixto y dirección ascendente, tal como se muestra en la figura 41.

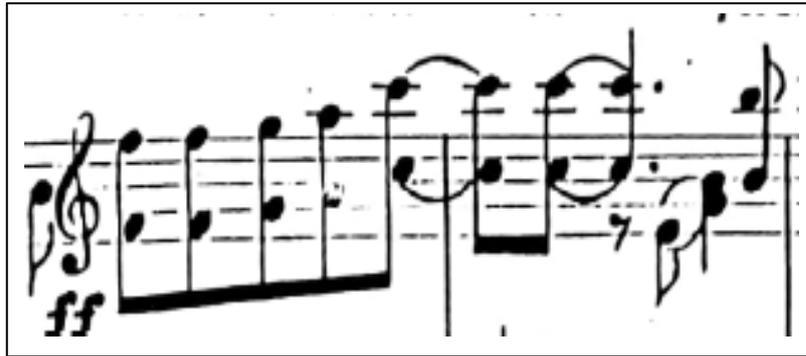


Figura 41. Motivo inicial de la segunda sección.

Fuente: Partitura SADAIC, 1951.

Posteriormente, se presenta el motivo complementario, que complementa y concluye la idea (ver fig. 42).



Figura 42. Motivo complementario de la sección B.

Fuente: Partitura SADAIC, 1951.

Por último, la Guarania presenta una sección de cierre breve, con motivos de acompañamiento, formada por corcheas en movimiento arpegiado y dirección alternada (ver fig. 43).



Figura 43. Sección de cierre, motivos de acompañamiento.

Fuente: Partitura SADAIC, 1951.

4.2.3. Etiquetas Formales Funcionales.

La obra está organizada en cinco grande divisiones: Introducción, Sección A, Interludio, Sección B y Sección de Cierre.

La introducción, formada por dos fragmentos, el primero, de seis compases de longitud, con dos motivos ya descriptos, al que se llama “X”, y la segunda parte, una introducción temática, con motivos de acompañamiento, en tempo de Guaranía, el motivo contrastante, llamado “Y”.

La primera sección, llamada “B”, formada por dos segmentos, similares, pero ligeramente variados en cuanto a altura melódica y armonía, por lo que se los llama “a” y a1”.

El interludio posee un amplio sentido melódico y rítmico, y un movimiento armónico coherente, que sumado a la extensión del fragmento, genera suficiente contexto, por lo que se lo designa con la letra “Z”.

La sección siguiente, por poseer elementos contrastantes, tanto rítmicos como melódicos, con relación a la primera sección, se denomina a ésta “B”. Esta posee dos segmentos, “b”, con motivos ya descriptos, y un segmento levemente variado, tanto melódico como armónico, “b1”.

La obra finaliza con una breve sección de cierre, con motivos de acompañamiento, derivados aparentemente del acompañamiento de la primera parte de la introducción, por lo que se la nombra “Y2” (ver cuadro 5).

Cuadro 5. Etiqueta formal funcional de los elementos internos de la Guaranía Nde Rendape Aju.

INTRODUCCIÓN		SECCIÓN A		Interludio	SECCIÓN B		Sección de Cierre
Introducción Lenta	Tempo de Guaranía	Segmentos			Segmentos		Y2
X	Y	a	a1	Z	b	b	
6 Compases	6 compases	10 Compases	10 Compases	16 Compases	8 Compases	9 Compases	5 Compases

Fuente: Elaboración propia.

4.3. Panambi Verá (Mariposa Dorada)

“Ojalá fuese enterrado bajo las alas de una mariposa” es según Álvarez (2003) la frase que mencionaba Ortiz Guerrero a Flores, una tarde. El autor insinúa que Guerrero ya presentía el avance del Mal de Hansen que padecía. De esta forma, Flores fue plasmando en la partitura la melodía que merodeaba su mente desde ese momento (pp. 52 – 53)

A continuación se procederá al análisis de Panambi Verá.

4.3.1. Análisis Armónico

La tonalidad de esta Guarania es “Mi bemol Mayor”. La obra, como otras ya analizadas de Flores, inicia con una introducción, que con diferencia a las anteriores, esta inicia desde el principio en tempo de Guarania. La misma está soportada por una progresión cadencial auténtica perfecta.

La primera sección inicia con un segmento conformado por una progresión cadencial que cierra con una cadencia quebrada. A todo lo mencionado, sigue un pequeño segmento, apoyado en una progresión semicadencial. El segmento que sigue se caracteriza por una prolongación de la armonía tónica. Esto demuestra cierta textura armónica heterogénea dentro de la obra. Esta prolongación se repite en el segmento siguiente. Posteriormente, todo, incluyendo la introducción se repite.

Finalmente, todo concluye con una coda que consta de dos fragmentos: uno soportado en una progresión cadencial perfecta y una cadencia quebrada al igual que en la introducción. La segunda parte se apoya en una prolongación de la armonía tónica (ver fig. 44).

Reducción Armónica - Panambi Verá

(Guarania)

Texto: Manuel Ortiz Guerrero Música: José Asunción Flores

INTRODUCCIÓN

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'INTRODUCCIÓN' and contains two measures. The second system also contains two measures. The third system is labeled 'CODA' and contains four measures. The fourth system contains two measures. Below the staves, various harmonic analysis labels are provided for different sections of the music.

Progresión Cadencial Perfecta *Cadencia Semicadencia* *Prolongación Tónica*

Prolongación Tónica *Progresión Cadencial Perfecta* *Cadencia Quebrada*

Semicadencia *Prolongación Tónica* *Prolongación Tónica* *Progresión Cadencial Perfecta*

Cadencia Quebrada *Prolongación Tónica*

Figura 44. Reducción armónica de la Guarania Panambi Verá.
Fuente: Elaboración propia.

4.3.2. Componentes motívcos: melódicos y rítmicos

La Guarania inicia con una breve introducción, que motívcicamente se compone de dos partes, de un compás de duración.

La primera parte, es tética, y está compuesta por corcheas. Melódicamente, esta parte del motivo es bastante variada en cuanto a la dirección, que por momentos es completamente ascendente, descendente o alternada, y que en cuanto a movimiento melódico, a pesar de mantenerse gradual, en ocasiones es cromático y en otra diatónico (ver fig. 45).

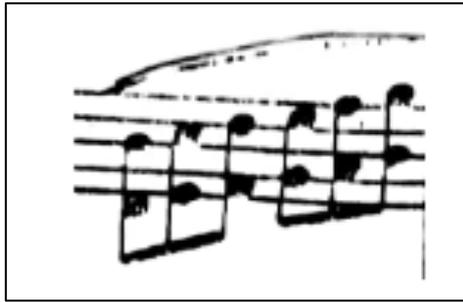


Figura 45. Primera parte del motivo de la introducción.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1954.

La segunda parte del motivo de la introducción está formada por una blanca con puntillo y dos corcheas. Esta concluye el motivo, y funciona combinado con el primer motivo (ver figura 46).

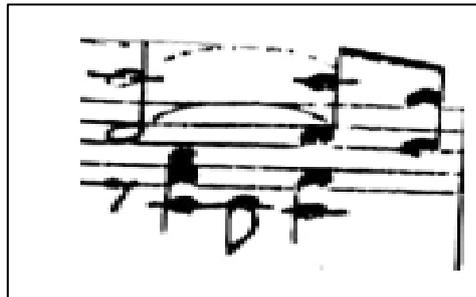


Figura 46. Segunda parte del motivo de la introducción.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1954.

Este motivo combinado se presenta en varias alturas, para formar, en su conjunto, la introducción.

La sección primera de la obra se presenta con modelo anacrúsico, ya que el ataque se produce antes del ictus inicial, y prosigue con síncopas entre compases (ver fig. 47).



Figura 47. Modelo rítmico anacrúsico, sección A.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1954.

Este motivo es desarrollado a lo largo del primer segmento. Melódicamente presenta movimiento mixto y dirección alternada, con poco uso de cromatismos melódicos.

El bajo usado en este segmento es de tres negras, en ostinato.

La sección “b”, presenta un modelo tético de blanca con puntillo (Ver fig. 48).



Figura 48. Motivo del segmento “b”.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1954.

Este segundo motivo, es melismático en parte. Posee un movimiento bastante arpegiado y dirección alternada.

Además se presenta el bajo de la siguiente manera (ver fig. 49).



Figura 49. Bajo observado en parte del segmento “b”.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1954.

La obra vuelve a repetir la introducción, con todos los elementos ya mencionados, con la diferencia de que esta vez, a modo de conclusión, incluye una coda, utilizando elementos motivicos de “a” y “b”.

4.3.3. Etiquetas Formales Funcionales.

La obra está organizada en cinco partes: Introducción, Sección A, Introducción, Sección A y Coda.

La introducción, a diferencia de las obras analizadas con anterioridad, posee una sola parte, con elementos melódicos y rítmicos que le brindan características propias, por lo que se le podría etiquetar con “X”.

La sección A, está formada, por segmentos, que poseen motivos contrastantes, por lo que a cada uno de ellos se los denomina “a” y “b”. Este contraste es muy notorio, tanto desde el punto de vista melódico, rítmico así como del armónico.

A esta sección le vuelve a suceder la introducción, y posteriormente una vez más la sección A, con sus dos segmentos internos, “a” y “b”.

Una extensa coda finaliza la obra, en la que se utiliza mayoritariamente elementos del segmento “b”, por lo que a esta se le denomina “b1” (ver cuadro 6).

Cuadro 6. Etiqueta formal funcional de los elementos internos de la Guarania Panambi Verá.

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		CODA
	Segmentos			Segmentos		b1
	a	b		a	b	
9 compases	14 compases	22 compases	9 compases	14 compases	22 compases	24 compases

Fuente: Elaboración propia.

4.4. Paraguaype

Esta Guarania es una más de entre las numerosas composiciones dedicadas la Ciudad de Asunción, Capital del Paraguay. Este comentario fue hecho por Rodríguez, para hacer notar que esta ciudad ha sido fuente de inspiración para varias obras (Rodríguez, 1992, p. 13). Según el mismo autor, el texto dataría aproximadamente de 1927, fecha en que su autor, Ortiz Guerrero ya era un consagrado poeta, y Flores, autor de la Música, maduraba poco a poco su creación (El Género Guarania).

Seguidamente se proseguirá al análisis de la Guarania “Paraguaype”.

4.4.1. Análisis Armónico.

“Re Mayor” es la tonalidad elegida por el compositor. La obra empieza por una larga introducción, que podríamos dividirla en cuatro partes, cada una de ellas soportada en una progresión cadencial perfecta, que si bien se presenta ambigua en un primer momento, por el acorde de tónica en primera inversión, con el transcurrir de la pieza, la progresión cadencial se vuelve clara. La Guarania continúa con dos segmentos, soportados armónicamente por progresiones cadenciales con final quebrado (Cadencia quebrada).

Seguidamente se presenta una repetición cuasi textual de los dos segmentos, así como del interludio.

Finalmente, aparece una vez más la progresión armónica cadencial perfecta observada en el primer segmento, y del segundo, pero esta vez con pequeñas modificaciones armónicas cromáticas, sin alterar la funcionalidad que vuelve a la progresión cadencial perfecta (ver figura 50).

Reducción Armónica - Paraguaye

(Guarania)

Texto: Manuel Ortiz Guerrero

Música: José Asunción Flores

INTRODUCCIÓN

Progesion Cadencial Perfecta Progesion Cadencial Perfecta Progesion Cadencial Perfecta Progesion Cadencial Perfecta

INTERLUDIO

Cadencia Quebrada Cadencia Quebrada

INTERLUDIO

Cadencia Quebrada Cadencia Quebrada

Cadencia Quebrada Cadencia Quebrada

Detailed description: The image shows a musical score for 'Paraguaye' in G major. It is divided into an introduction and three interludes. The introduction consists of four measures, each labeled 'Progesion Cadencial Perfecta'. The first interlude has two measures labeled 'Cadencia Quebrada'. The second interlude also has two measures labeled 'Cadencia Quebrada'. The final section has two measures labeled 'Cadencia Quebrada'. The score is written for guitar, with treble and bass staves.

Figura 50. Reducción armónica de la Guarania Paraguaye.

Fuente: Elaboración propia.

4.4.2. Componentes motílicos: melódicos y rítmicos

La obra inicia con una introducción, que motivicamente se desarrolla con la base de un solo motivo. El mismo pertenece al modelo anacrúsico, con movimiento melódico mixto y dirección alternada (ver fig. 51).

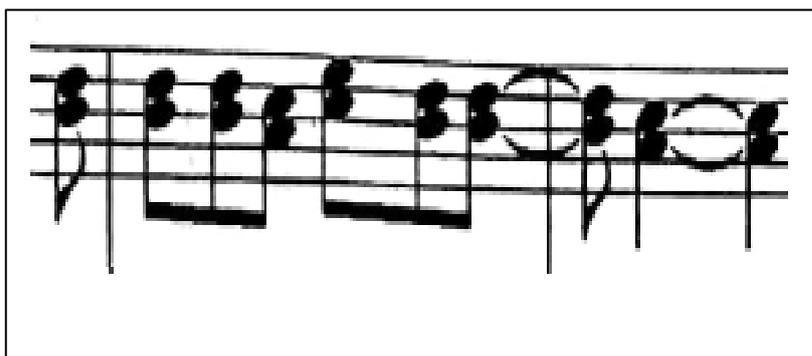


Figura 51. Motivo desarrollado en la introducción.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

En cuanto al bajo de la introducción, la misma presenta dos modelos rítmicos, que el compositor los utiliza de forma alternada (ver fig. 52).

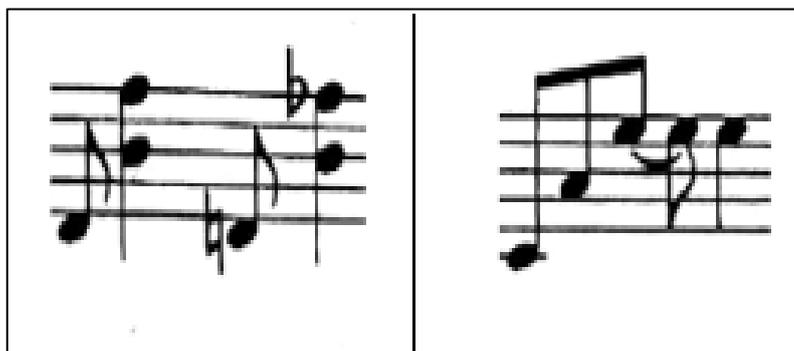


Figura 52. Ejemplo de los dos modelos rítmicos utilizados en el bajo de forma alternada.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

La primera sección está formada por dos segmentos, que se repiten, y utilizan en su inicio el modelo acéfalo, donde el ataque sucede al ictus inicial (ver fig. 53).



Figura 53. Modelo acéfalo, segmento “a”, utilizado en ambos segmentos de la sección A.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

Como es característico, este modelo tiene por característica la síncopa entre compases, y en esta guarania, el motivo es finalizado con blancas con puntillo (ver fig. 54).



Figura 54. Ejemplo de final complementario de los motivos de los segmentos de la sección A.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

Melódicamente, la sección A, con cada uno de sus segmentos, desarrolla un movimiento melódico mixto y una dirección alternada.

Luego de la sección A, empieza el interludio, que presenta motivos de acompañamiento, desarrollados a partir de un motivo de tres corcheas y una negra con puntillo (ver fig. 55).

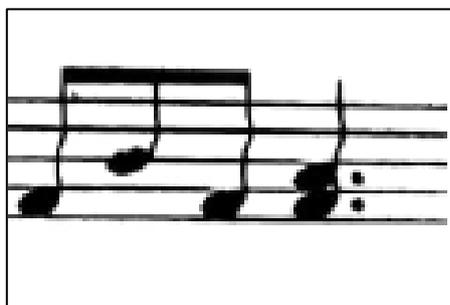


Figura 55. Motivo desarrollado en el interludio.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

Luego del Interludio, se repite todo, la sección primera y el interludio.

Finalmente, el compositor presenta una última sección, que utiliza una leve variante, en el aspecto melódico, manteniendo los mismos motivos rítmicos presentados en la primera sección.

4.4.3. Etiquetas Formales Funcionales.

La presente obra está organizada de la siguiente manera: Introducción, Sección A, Interludio, Sección A, Interludio, Sección A1.

La introducción consta de una sola parte, y se desarrolla melódicamente a partir de un solo motivo, por lo que se lo denomina “b”. El mismo tiene una longitud de 20 compases.

La sección A, está conformada por dos segmentos, idénticos, a los cuales se los denomina “a”, ambos con una longitud de 12 compases.

Posteriormente se da inicio al interludio, Formado por motivos de acompañamiento, por lo que no se da etiqueta funcional.

La sección A y el interludio son repetidos, y finalmente se presenta una variación de la sección A, a la que se denomina A1, con la cual finaliza la obra (ver cuadro 7).

Cuadro 7. Etiqueta formal funcional de los elementos internos de la Guarania Paraguaya.

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		Interludio	SECCIÓN A		Interludio	SECCIÓN A1	
Guarania	Segmentos			Segmentos			Segmentos	
b	a	a		a	a		a1	a2
20 Comp.	12 Comp.	12 Comp.	12 Comp.	12 Comp.	12 Comp.	12 Comp.	12 Comp.	12 Comp.

Fuente: Elaboración propia.

4.5. Buenos Aires, ¡Salud!

Según menciona Almada Roche (1984), Flores había sido dado de baja, en pleno conflicto bélico con Bolivia, gracias a la ayuda de su gran amigo Manuel Ortiz Guerrero. Tras conocer el inminente viaje que Flores iba a realizar a Buenos Aires, Guerrero empieza a componer un poema (al que más adelante Flores le pondría música) para llevar a esta ciudad, pero según nos cuenta Almada, el 8 de mayo de 1933, un día después de empezar a escribir el poema, Guerrero moría, dejando su obra inconclusa. La misma posteriormente sería terminada por Eladio Martínez, y de esta manera nacería Buenos Aires, Salud!.

A continuación, se procederá al análisis de esta Guarania.

4.5.1. Análisis Armónico

Esta Guarania tiene como tonalidad principal “Mi menor”. La obra inicia con una introducción que podría dividirse en dos partes.

La primera escrita en compases simples, que inicia armónicamente de forma ambigua, con el uso de dos notas (Mi y Fa), que no denotan funciones ni modos claros. Estas dos notas son seguidas de un acorde en dinámica “fortíssimo”, pero en inversión, aumentando el sentido de ambigüedad. Este proceso de notas y acordes ambiguos es repetido en dos ocasiones. La segunda parte de la introducción, es en tempo de Guarania, concluyendo la misma con una idea armónica semicadencial. El primer segmento de la obra está apoyado en su totalidad en una progresión cadencial perfecta. El segundo segmento posee un movimiento armónico bastante cromático, si bien son movimientos de paso, el cromatismo vuelve inestable la armonía. Además la cadencia que cierra este pasaje posee características plagales.

Lo que continúa armónicamente guarda relación con pequeños fragmentos que prolongan la armonía de la tónica, hasta que finalmente cierra el extenso fragmento con una clara cadencia auténtica. Es decir, que este fragmento podría ser una mezcla de progresiones de prolongación y cadencial. En un último momento se presenta una sección conclusiva, con características de coda, apoyada en una progresión cadencial perfecta (ver fig. 56).

Reducción Armónica - Buenos Aires, Salud...
(Guarania)

Texto: Manuel Ortiz Guerrero Música: José Asunción Flores

INTRODUCCIÓN Guarania

Semicadencia *Progresión
Cadencial Perfecta*

*movimiento
plagal*

*Cadencia Anténtica Progresión
Cadencial Perfecta*

Figura 56. Reducción armónica de la Guarania Buenos Aires, Salud!.

Fuente: Elaboración propia.

4.5.2. Componentes motívcos: melódicos y rítmicos

La mencionada Guarania comienza con una introducción, dividida en dos partes. La primera escrita en compás simple, formada por dos motivos, que trabajan de forma intercalada.

El primer motivo, escrito en compás de 2/2, conformado por dos blancas. Cada aparición de este motivo se realiza con las mismas notas (ver figura 57).

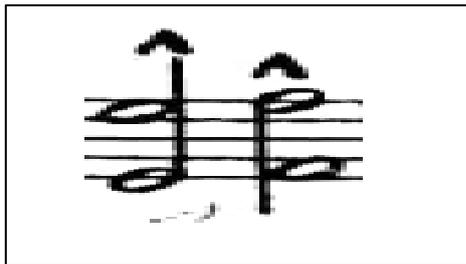


Figura 57. Primer motivo de la introducción de la Guarania Buenos Aires, Salud!.

Fuente: Ediciones Musicales Tierra Linda, 1946.

El segundo motivo, está formado por acordes que se presentan en distintas alturas, en la cifra de compás de 4/4 (ver fig. 58).



Figura 58. Segundo motivo de la introducción.

Fuente: Ediciones Musicales Tierra Linda, 1946.

Estos motivos, presentados de forma alternada, van conformando en su conjunto la primera parte de la introducción.

La segunda parte de la introducción se presenta en tempo de Guarania, siendo el principal motivo desarrollado el conformado por dos negras con puntillo, al unísono, y en compas compuesto (ver fig. 59).



Figura 59. Motivo de la segunda parte de la introducción.

Fuente: Ediciones Musicales Tierra Linda, 1946.

La primera sección presenta un motivo que se cierra dentro del modelo acéfalo. El motivo desarrolla melódicamente un movimiento mixto, arpegiada en la primera parte y gradual en la segunda. La dirección melódica es alternada.

Se podría dividir al motivo en su totalidad, en dos partes (ver figura 60).

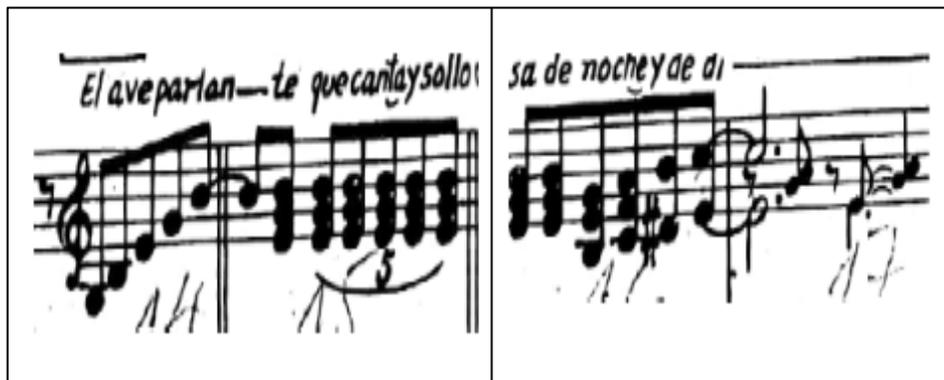


Figura 60. Motivos que se complementan, para el desarrollo de la obra.

Fuente: Ediciones Musicales Tierra Linda, 1946.

Ambos segmentos que integran la primera sección, están constituidos por los motivos mencionados, con leves diferencias armónicas.

En cuanto al bajo, el mismo presenta dos variantes. Uno formado por tres negras, y otro constituido por corcheas (ver fig. 61).



Figura 61. Modelos rítmicos utilizados en el bajo de la primera sección.

Fuente: Ediciones Musicales Tierra Linda, 1946.

A diferencia de las otras Guaranias analizadas, esta no posee interludio, ni vuelta a la introducción, es decir, se continúa directamente con la segunda sección. La misma está formada por dos motivos, utilizados de forma alternada.

Por un lado, un modelo rítmicamente similar al acéfalo de la primera sección, pero con sentido cromático. Y un segundo motivo formado por negras con puntillo, con movimiento melódico arpegiado y dirección alternada (ver fig. 62).

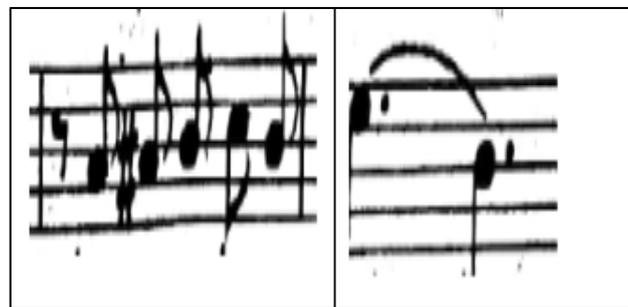


Figura 62. Motivos utilizados en el desarrollo de la segunda sección.

Fuente: Ediciones Musicales Tierra Linda, 1946.

El bajo también de esta segunda sección también demuestra dos motivos utilizados de manera alternada, agregando cierta aceleración rítmica (ver fig. 63).

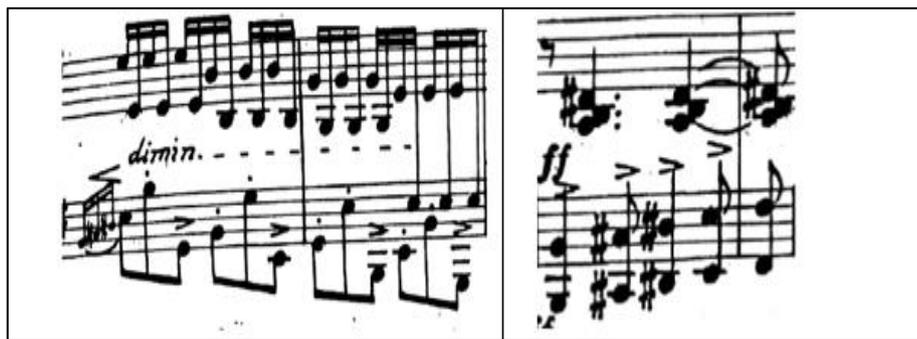


Figura 63. Modelos de acompañamiento del bajo de la segunda sección, donde se observa la aceleración del ritmo en la superficie.

Fuente: Ediciones Musicales Tierra Linda, 1946.

La tercera y última sección utiliza dos motivos ya utilizados en la sección anterior, de forma variada. Melódicamente el compositor toma las negras con puntillo, y en el bajo una el motivo de corcheas, esta vez como una especie de bajo “Alberti”.

4.5.3. Etiquetas Formales Funcionales.

Esta Guarania tiene las siguientes partes: Introducción, Sección A, Sección B y Sección B1.

La introducción de esta obra, difiere de las ya analizadas, por estar dividida en tres partes.

La primera de ellas, con intensidad altamente resaltada por el matiz de doble forte. Esto manifiesta la importancia que el compositor brinda a los motivos presentados en esta primera parte, por lo que se lo nombra “X”.

La segunda parte, breve, pero también puesta en relieve, con la indicación de pesadamente, formada por motivos de negras con puntillo, esta parte está etiquetada con la letra “Y”. La última parte, es una variación de la parte anterior, pero en tempo de Guarania, por lo que se la llama “Y1”.

La primera sección, a la que se denominado A, está formada por dos segmentos, de 20 y 22 compases respectivamente. El primero, denominado “a”, se presenta de forma variada en

el segundo segmento, desde el punto de vista melódico y armónico, por lo cual es denominado “a1”.

La segunda sección, denominado B, por sus elementos constitutivos contrastantes, está formado por dos segmentos, variados entre sí, motivo por el cual están etiquetados como “b” y “b1”.

La última sección, utiliza elementos variados de B, por lo que se la denomina B1. Y esta sección a su vez, está formada por segmentos, con elementos internos derivados de los presentados en la sección anterior, por lo que también se los denomina de manera similar, es decir “b2” y “b3” (ver cuadro 8).

Cuadro 8. Etiqueta formal funcional de los elementos internos de la Guarania Buenos Aires, ¡Salud!

INTRODUCCIÓN			SECCIÓN A		SECCIÓN B		SECCIÓN B1	
Compases Simples	Pesada – mente	Tempo de Guarania	Segmentos		Segmentos		Segmentos	
X	Y	Y1	a	a1	b	b1	b2	b3
6	2	6	20	22	14	9	9	11
Compases	Compases	Compases	Compases	Compases	Compases	Compases	Compases	Compases

Fuente: Elaboración propia.

4.6. Kerasy

Según la página Paraguay Péichante (2018), esta Guarania es la tercera en orden cronológico de las de las escritas por Flores, y la primera con texto de Manuel Ortiz Guerrero. La misma fue cantada el 30 de julio de 1930, con gran coro en el Teatro Nacional. El texto arroja un mensaje triunfal que busca de cierta manera levantar el autoestima del pueblo.

A continuación, se muestra el análisis de esta guarania.

4.6.1. Análisis Armónico

La Guarania está escrita en la tonalidad de “La mayor”. Como las otras obras analizadas, esta empieza con una introducción, en tempo de guarania. Se podría dividir dicha introducción en dos partes. La primera parte apoyada en una progresión cadencial auténtica. La segunda parte de la introducción es una prolongación de la función dominante.

El primer segmento se apoya en una progresión cadencial auténtica perfecta, y luego el mismo es seguido de una prolongación de la armonía tónica, a través de acordes de paso, vecinos, y armonías sustitutas. Curiosamente, el segmento siguiente se desarrolla momentáneamente en la armonía del sexto grado de la tonalidad, es decir, Fa sostenido menor. El mencionado fragmento realiza una prolongación de la tónica momentánea, y posteriormente finaliza el segmento a través de una semicadencia. A este fragmento que se desarrolla en la relativa menor, sigue un segmento en el que se vuelve a la tonalidad de origen.

La obra retoma la introducción, repitiéndola de forma textual. A esta repetición de la Introducción sigue directamente el segmento apoyado en la relativa menor, con el mismo apoyo armónico.

Finalmente, para concluir, el compositor introduce una sección conclusiva formada por pequeños segmentos apoyados en progresiones cadenciales auténticas, funcionando armónicamente como una especie de codetas (ver fig. 64).

Análisis Armónico - Kerasy
(Guarania)

Texto: Manuel Ortiz Guerrero

Música: José Asunción Flores

Figura 64. Reducción armónica de la Guarania Kerasy.

Fuente: Elaboración propia.

4.6.2. Componentes motívicos: melódicos y rítmicos

La obra presenta una introducción compuesta por dos motivos, que se van alternando. El primer motivo vivaz, acéfalo, con dirección alternada y movimiento melódico mixto, tal como se observa en la figura 65.



Figura 65. Motivo inicial de la introducción.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

El motivo que complementa al inicial está formado por negras y corcheas, más estático desde el punto de vista comparativo. El movimiento del mismo es arpegiado, y la dirección ascendente (ver fig. 66).

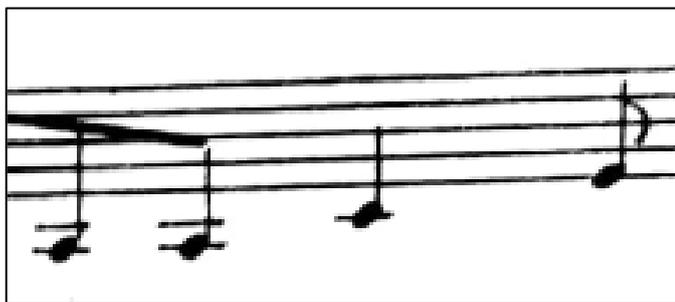


Figura 66. Motivo complementario de la introducción.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

El motivo que inicia la primera sección pertenece al modelo anacrúsico.

Motívicamente el primer segmento está formado por dos motivos contrastantes, el primero estático, de una blanca con puntillo, y el segundo, más inquieto, formado por corcheas (ver fig. 67).

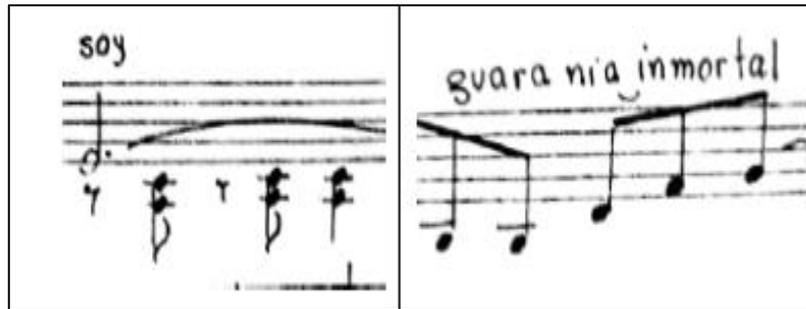


Figura 67. Motivos contrastantes del primer segmento.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

El segundo segmento de la primera sección está formada igualmente por dos motivos.

El primero, acéfalo, formado por negras y corcheas, y el segundo formado por negras. Melódicamente, el movimiento es muy estable, girando entre lo gradual y lo lineal. La dirección es medianamente alternada (ver fig. 68).



Figura 68. Motivos que forman el segundo segmento.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1942.

Posteriormente la introducción es repetida parcialmente. También es repetida toda la primera sección.

La obra finaliza con una coda, basada en su totalidad en la variación del segundo segmento de la primera sección.

4.6.3. Etiquetas Formales Funcionales.

Kerasy está dividido en cinco partes: Introducción, Sección A, Introducción, Sección A y Coda.

La introducción está formada por motivos de acompañamiento, por lo que la etiqueta formal funcional es innecesaria.

La sección A, está formada por dos segmentos, altamente contrastantes, tanto motivicamente, como armónicamente, por lo que se los denomina “a” y “b”.

El primer segmento, en tonalidad mayor y dos motivos complementarios, y el segundo segmento, con dos motivos diferentes, y en tonalidad menor, justificando la etiqueta funcional de contraste.

La introducción es repetida, al igual que la sección A en su totalidad.

Finalmente, una larga coda, basada en elementos del segmento “b” es presentada, finalizando la obra. Debido a la derivación proveniente del segmento mencionado, recibe la etiqueta formal funcional “b1” (ver cuadro 9).

Cuadro 9. Etiqueta formal funcional de los elementos internos de la Guarania Kerasy.

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		CODA
	Segmentos			Segmentos		
Andante	a	b	9 compases	a	b	b1
14 compases	15	22		14	22	
	compases	compases		compases	compases	compases

Fuente: Elaboración propia.

4.7. Ñemity

La revista en línea FA-RE-MI, en consulta realizada a una página web a la cual se realizó consulta, menciona lo siguiente con referencia a esta composición:

Canto de fraternidad y esperanza fue compuesto, en letra, por el médico paraguayo e inspirado poeta residente en Buenos Aires hace ya varias décadas Carlos Federico Abente, y tiene música de Flores. Para muchos estudiosos de la obra del maestro, ésta es su mayor creación. Abente, sólido conocedor del guaraní, llama a las conciencias a

eliminar las lacras que tanto tiempo postergaron a nuestro pueblo; Flores compone un himno, ese que invita "a cultivar, que florezca en la tierra el amor.

Si bien el poeta de oficio, Dr. Carlos Federico Abente, el cual era médico de profesión menciona en la misma revista su “falta de oficio poético” evidenciada en esta composición, el escritor paraguayo ganador del premio Cervantes, Augusto Roa Bastos, en la página web de la Secretaría Nacional de Cultura (2014) opina que “estos poemas saben hacernos sentir oralmente en el mundo de la afectividad, de los sentimientos, la realidad de los sueños en un lenguaje puro y simple que es el de siempre pero como recién inventado” (Nemity - FA - RE - MI, 2002).

A continuación, se muestra el análisis de esta Guaranía.

4.7.1. Análisis Armónico

La presente Guaranía se encuentra en la tonalidad de “Mi mayor”. Posee una introducción apoyada en su totalidad en la región de la tónica, la cual se prolonga a lo largo de la sección. Los segmentos internos de la sección “A” se encuentran apoyados en su totalidad, al igual que la introducción, por una progresión de prolongación, a través del movimiento de tónica, dominante y vuelta a la tónica, llegando a estos puntos estructurales, para ir dividiendo los dos segmentos, con idénticos tipos de progresiones armónicas.

La siguiente sección, “B”, también consta de dos segmentos. El primero soportado en su totalidad por una progresión de prolongación, pero a diferencia del primer segmento, este posee un cierre cadencial, a través de una progresión cadencial auténtica perfecta. Posteriormente prosigue un interludio, compuesto por dos progresiones cadenciales auténticas perfectas.

Luego de este interludio hay una repetición textual de todas las secciones, con sus respectivos segmentos y progresiones cadenciales.

Finalmente toda la obra es sucedida por una breve coda, apoyado en su totalidad en la armonía de la tónica (ver figura 69).

**Ñemity - Reducción Armónica
(Guarania)**

Carlos Federico Abente José Asunción Flores

INTRODUCCIÓN Guarania

Piano

10 Pno. INTERLUDIO

24 Pno. Prolongación de la tónica

32 Pno. CODA

Figura 69. Reducción armónica de la Guarania Ñemity.

Fuente: Elaboración propia.

4.7.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos

Esta Guarania consta de una introducción consta de dos motivos que trabajan en conjunto: un motivo melódico acéfalo, de movimiento arpegiado y dirección alternada (ver figura 70), y un motivo de acompañamiento, formado por una blanca con puntillo en la tónica de la tonalidad, y tres negras, anticipados por un adorno, y escritos en forma arpegiada como el acompañamiento típico de Guarania (ver figura 71).



Figura 70. Motivo melódico utilizado en la introducción.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermanta, 1945.

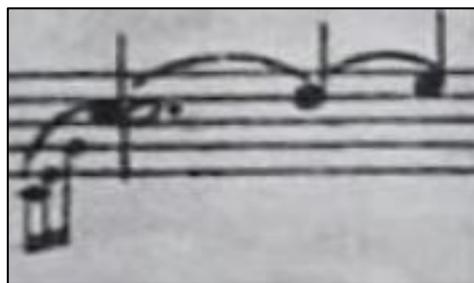


Figura 71. Motivo de acompañamiento de la introducción.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermanta, 1945.

El motivo inicial de la sección A es acéfalo, formado por corcheas sincopadas entre compases, y con puntos de inflexión formados por figuras de duración más extensa. La dirección es gradual y el movimiento bastante gradual (ver figura 72).

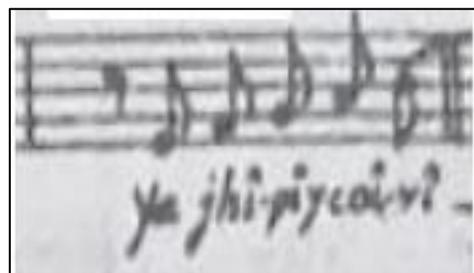


Figura 72. Motivo del primer segmento de la sección A.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermanta, 1945.

Estos mismos motivos rítmicos y cierta similitud en cuanto a dirección y movimiento son repetidos en el segundo segmento de la sección A.

En la sección B existe un contraste, donde se utilizan tres motivos, trabajando de forma sucesiva. El primero tético, con dirección ascendente y movimiento mixto. El segundo, motivo de corcheas, con entrada acéfala, con dirección alternada y movimiento mixto. Y cerrando, se utiliza nuevamente un motivo tético con dirección descendente y movimiento mixto (ver figura 73).



Figura 73. Motivos utilizados en la sección B.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermanta, 1945.

Luego de las dos secciones se presenta el Interludio, que trabaja con dos motivos melódicos similares y un motivo de acompañamiento. El primer motivo melódico es acéfalo con dirección ascendente y movimiento arpegiado. El segundo mantiene con los mismos patrones de movimiento y dirección. El motivo de acompañamiento está formado por notas de extensa duración en la nota más grave, formadas por blanca con puntillo y 6 por tres negras arpegiadas a modo de acompañamiento de Guaranía (ver figura 74).

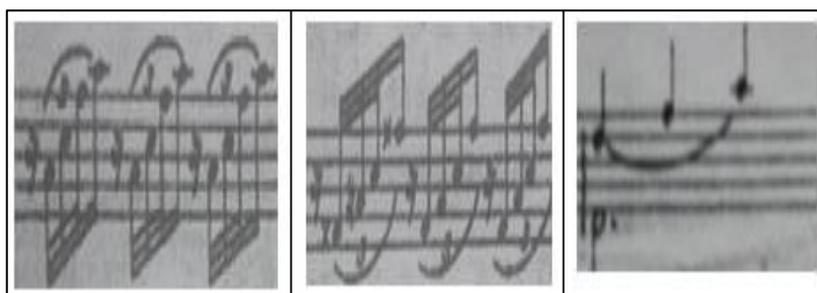


Figura 74. Motivos que componen el interludio.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermanta, 1945.

Los motivos observados tanto en la sección A como en B son repetidos posterior a esta introducción.

Luego deviene una Coda, donde se observa la utilización de dos motivos. El primer motivo es de modelo tético, figura larga de blanca con puntillo. El segundo de modelo acéfalo, formado por corcheas. Ambos trabajan de manera intercalada (ver figura 75).

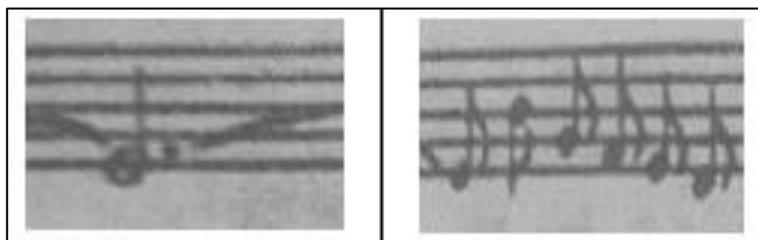


Figura 75. Motivos utilizados alternadamente en la coda.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermanta, 1945.

4.7.3. Etiquetas Formales Funcionales.

Ñemity consta de cinco partes diferentes: Una introducción, una sección A, una Sección B, un Interludio y una coda.

La introducción no posee elementos motivicos estables que evoquen sentido melódico, más bien sentido rítmico, con el objetivo de prolongar la tónica y generar vivacidad a la introducción, ya que se utilizan figuras breves que aceleran el ritmo en la superficie.

La sección A posee dos segmentos, que melódicamente y armónicamente se comportan de forma prácticamente idéntica, por lo que se opta por las etiquetas “a” y “a”.

La sección B posee dos segmentos, que si bien utiliza un cambio armónico en el segundo segmento, utilizando un acorde cromático, no modifica el sentido de la progresión, por lo que se puede etiquetar a ambos segmentos de la misma manera, más aun teniendo en cuenta que las melodías proyectadas en ambos segmentos son idénticas. Por esta razón la etiqueta conveniente para los segmentos de esta sección son “b” y “b”.

Posterior a las dos secciones descritas, deviene el interludio, con cierto movimiento armónico, pero sin estructura melódica y motivica definida, por lo que no se ha optado por etiqueta funcional en letras a esta sección.

Luego del interludio, se presentan nuevamente las secciones A y B, de manera idéntica, y luego de las secciones repetidas, se presenta una coda. La misma está compuesta por motivos de acompañamiento derivados de la introducción y de la sección B en su segmento “b”, por lo que se etiqueta a esta coda con la etiqueta “b1” (ver cuadro 10).

Cuadro 10. Etiquetas formales funcionales de la Guarania Ñemity.

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		SECCIÓN B		INTERLUDIO	SECCIÓN A		SECCIÓN B		CODA
3 compases	Segmentos		Segmentos		9 comp.	Segmentos		Segmentos		b1
	a	a	b	b		a	a	b	b	
	12 comp.	12 comp.	8 comp.	8 comp.		12 comp.	12 comp.	8 comp.	8 comp.	

Fuente: Elaboración propia.

4.8. Ñasaindype

Para Mario Rubén Álvarez, esta obra fue creada espontáneamente, luego de que el músico José Asunción Flores y el poeta Félix Fernández presenciaran una ópera de Richard Wagner en 1928 (Ñasaindype, 2015).

En la versión web de la revista FA-RE-MI, se menciona que Catalina Bogado, una mujer que tuvo una relación sentimental con el compositor, Flores, escuchó la versión aún no registrada de esta obra el 13 de febrero de 1928, cuando Bogado tenía 15 años de edad (Bogado, 2002).

La presente Guarania hace referencia tanto a la serenata, así como a la naturaleza expresada en la traducción del título y de gran parte del texto, donde se hace referencia a la naturaleza, al rocío y al amanecer.

A continuación, se procederá al análisis de esta Guarania.

4.8.1. Análisis Armónico

Esta Guarania es presentada en la tonalidad de Fa menor. Tiene una introducción, cuya armonía se desarrolla a partir de dos progresiones cadenciales auténticas. La primera sección, “A”, posee dos segmentos de movimiento armónico idéntico, donde la prolongación de la función de dominante determina dos llegadas a la dominante, en cada segmento. Los mismos no pueden ser determinados como movimientos medio – cadenciales, por la ausencia de progresiones cadenciales claras.

La segunda sección, “B”, posee también dos segmentos. El primero de ellos apoyado en una progresión cadencial ampliada. El segundo consta de dos progresiones cadenciales quebradas.

Luego de estas dos secciones con sus respectivos segmentos, ocurre una transición con progresiones cromáticas que dificultan un análisis vertical o funcional de los acordes, ya que aparentemente la función de los mismos es llevar a la música a la tonalidad de origen, es decir “Fa menor”. Luego de esta transición se repiten las dos secciones con sus respectivos segmentos de forma idéntica, para luego finalizar la obra (ver figura 76).

**Ñasaindype - Reducción armónica
(Guarania)**

Félix Fernández

José Asunción Flores

INTRODUCCIÓN

Piano

16

Pno.

30

Pno.

44

Pno.

Dos Progresiones Cadenciales Auténticas Llegada a la dominante Llegada a la dominante

Progresión Cadencial Ampliada Cadencia Quebrada Cadencia Quebrada

Transición Llegada a la dominante Llegada a la dominante

Progresión Cadencial Ampliada Cadencia Quebrada Cadencia Auténtica

Figura 76. Reducción armónica de la Guarania Ñasaindype.

Fuente: Elaboración propia.

4.8.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos

Esta Guarania posee una introducción que consta de dos motivos que trabajan en conjunto: un motivo melódico acéfalo, de movimiento gradual y dirección ascendente (ver figura 77), y un motivo tético, con movimiento mixto y dirección alternada (ver figura 78).

La introducción alterna estos dos motivos, con sentido melódico bastante cantáble, haciéndolo aparecer primero con acompañamiento del bajo con la fórmula típica de acompañamiento de tres negras, y posteriormente todo esto lo presenta invertido, es decir, la melodía cantáble con los motivos acéfalo y tético en el bajo, y el motivo de acompañamiento en la melodía, utilizando esta vez un motivo de corcheas en contratiempo.

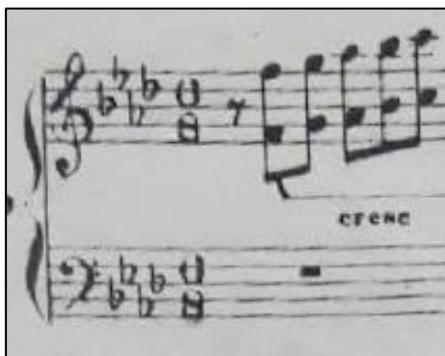


Figura 77. Motivo acéfalo de la introducción de la Guarania Ñasaindype.

Fuente: Pan American Music Corporation, 1949.



Figura 78. Motivo tético de la introducción de la Guarania Ñasaindype.

Fuente: Pan American Music Corporation, 1949.

El motivo inicial de la sección A es acéfalo, formado por corcheas sincopadas entre compases, y con puntos de inflexión formados por figuras de duración más extensa. Utiliza dos tipos de movimiento: arpegiado intercalado con gradual. Cuando el movimiento es arpegiado el compositor utiliza dirección ascendente, y al utilizar movimiento gradual opta por la

dirección descendente. Este motivo es utilizado en toda la sección, es decir, en ambos segmentos (ver figura 79).

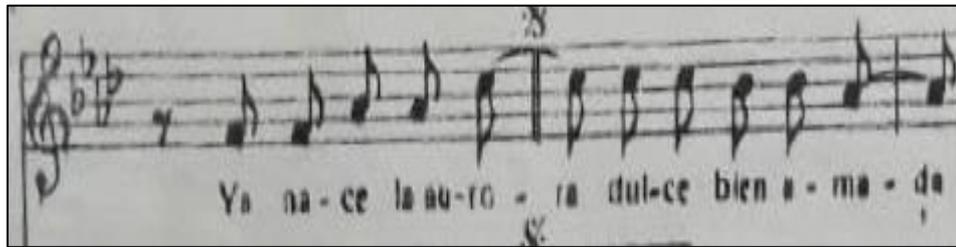


Figura 79. Motivo utilizado en toda la sección A.

Fuente: Pan American Music Corporation, 1949.

En la sección B existe un contraste, ya que si bien la entrada es acéfala los motivos son en su totalidad de movimiento arpegiado y dirección alternada (ver figura 80).

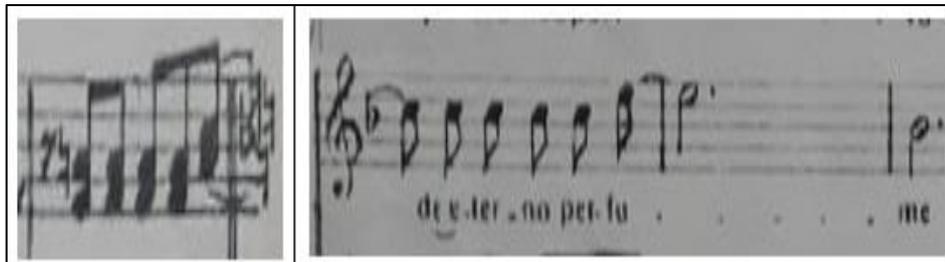


Figura 80. Motivos utilizados en la sección B.

Fuente: Pan American Music Corporation, 1949.

Luego de las dos secciones se presenta la transición que consta de una sola nota prolongada en la melodía, apoyada por armonías cromáticas, utilizadas para volver a la tonalidad de origen (ver figura 81).

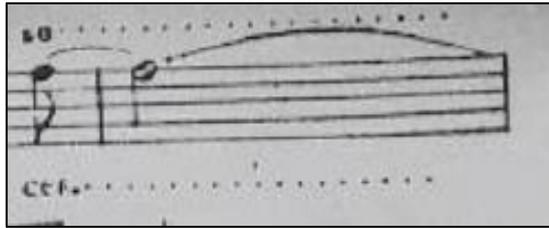


Figura 81. Motivo utilizado en la transición.

Fuente: Pan American Music Corporation, 1949.

Todos los motivos mencionados son repetidos en su totalidad al volver a las secciones A y B. Si bien posterior a estas repeticiones deviene una coda, la misma está conformada únicamente por motivos de acompañamiento (ver figura 82).



Figura 82. Motivos de acompañamiento utilizados en la coda.

Fuente: Pan American Music Corporation, 1949.

4.8.3. Etiquetas Formales Funcionales.

Ñasaindype consta de cinco partes diferentes: Una introducción, una sección A, una sección B, una transición y una coda.

La introducción posee elementos motivicos estables que evocan un sentido melódico, con progresiones cadenciales definidas, por lo que se podría etiquetar a la introducción como “X”.

La sección A posee dos segmentos, que melódicamente y armónicamente se comportan de forma prácticamente idéntica, por lo que se opta por las etiquetas “a” y “a”.

La sección B posee dos segmentos donde no se modifica el sentido armónico en ninguna de las progresiones, por lo que se puede etiquetar a ambos segmentos de la misma manera, más

aun teniendo en cuenta que las melodías proyectadas en ambos segmentos son idénticas. Por esta razón la etiqueta conveniente para los segmentos de esta sección son “b” y “b”.

Posterior a las dos secciones descritas, deviene la transición, con movimiento armónico muy complejo y cromático, pero sin estructura melódica y motívica definida, por lo que no se ha optado por etiqueta funcional en letras a esta sección.

Luego del interludio, se presentan nuevamente las secciones A y B, de manera idéntica, y luego de las secciones repetidas, se presenta una coda. La misma está compuesta por motivos de acompañamiento (ver cuadro 11).

Cuadro 11. Etiquetas formales funcionales de la Guarania Ñasaindype.

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		SECCIÓN B		TRANSICIÓN	SECCIÓN A		SECCIÓN B		CODA
X	Segmentos		Segmentos			Segmentos		Segmentos		
	a	a	b	b		a	a	b	b	
10 Compases	22 compases	22 compases	8 compases	6 compases	10 compases	22 compases	22 compases	8 compases	6 compases	3 compases

Fuente: Elaboración propia.

4.9. Ka'aty

Según se menciona en una publicación la guarania Ka'aty fue compuesta con texto de Rigoberto Fontao Meza junto con Arribeño Resay, posterior a Jejuí que fuera, según lo mencionan varios autores la primera guarania (Colmán, 2013). Esto la convierte, junto a las ya mencionadas obras, en una de sus incipientes obras dentro de este género.

La traducción literal del guaraní al castellano es “Yerbal”. Al respecto Anibal Cardozo Ocampo comenta que esta guarania “expresa en sentimientos nobles y profundos del “dolor paraguayo” al decir de Rafael Barret. Una musicalización impecable del maestro Flores para los sentidos versos de Fontao Meza, que delatan la injusticia, los pesares y la ancestral nostalgia del campesino paraguayo” (Cardozo, 2013, p. 13).

A continuación se procederá al análisis formal funcional de esta Guarania.

4.9.1. Análisis Armónico

Esta Guarania fue compuesta en la tonalidad de Do Mayor. La misma presenta una introducción soportada por una progresión de prolongación de la tónica, a través de un acorde

vecino. La sección “A” está dividida en dos segmentos, donde el primero de ellos está soportado por una progresión cadencial auténtica imperfecta. El segundo segmento posee una progresión cadencial auténtica perfecta que lo soporta y da finalización a la sección.

La sección B posee así mismo dos segmentos, pero esta vez con progresión cadencial perfecta en el primer segmento y progresión cadencial imperfecta en el segundo, lo cual, desde el punto de vista estructural representa una particularidad o peculiaridad. Posterior a las dos secciones descritas aparece una pequeña sección, C, de un solo segmento, en el cual utiliza tonicizaciones del séptimo grado rebajado (si bemol), pero que en su totalidad puede considerarse como soportada por una progresión cadencial auténtica perfecta.

Finalmente se repite la sección A, pero esta vez solamente el segundo segmento, de forma idéntica. Así mismo se repite la sección B y la sección C, culminando la obra con una breve sección de cierre que prolonga la región de la tónica (ver figura 83).

KA'ATY - GUARANIA
(Reducción Armónica)

Rigoberto Fontao Meza José Asunción Flores

INTRODUCCIÓN

The musical score is presented in five systems, each for Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 1-12):** Labeled "INTRODUCCIÓN". The first measure is "Progresión de Prolongación". Measures 2-12 are "Progresión Cadencial Imperfecta".
- System 2 (Measures 13-20):** Measure 13 is "Progresión Cadencial Perfecta". Measures 14-20 are "Progresión Cadencial Ampliada".
- System 3 (Measures 21-28):** Measure 21 is "Progresión Cadencial Perfecta". Measures 22-28 are "Progresión Cadencial Ampliada".
- System 4 (Measures 29-36):** Measure 29 is "Progresión Cadencial Perfecta". Measures 30-36 are "Progresión Cadencial Ampliada".
- System 5 (Measures 37-44):** Labeled "Sección de Cierre Prolongación".

Figura 83. Reducción armónica de la Guarania Ka'aty.

Fuente: Elaboración propia.

4.9.2. Componentes motívicos: melódicos y rítmicos

La obra comienza con una introducción que consta de dos motivos que va desarrollando en el transcurso de la misma. El primer motivo es acéfalo, desde su entrada, donde se prolonga a través de figuras de larga duración entre los compases, que posee dirección ascendente y movimiento arpegiado. El segundo motivo desarrollado es tético con movimiento arpegiado y dirección alternada (ver figura 84).

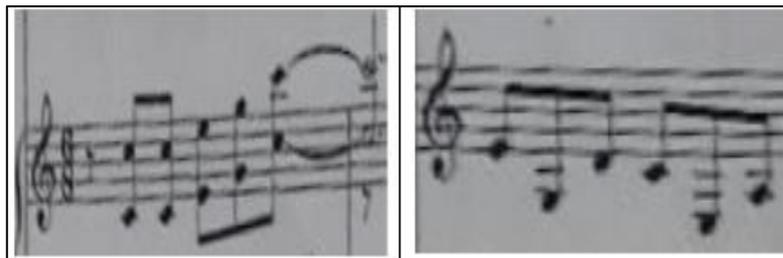


Figura 84. Motivos desarrollados en la introducción.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermanta, 1945.

La sección A desarrolla el primer motivo presentado en la introducción, acéfalo, desde su entrada, que se prolonga a través de figuras de larga duración entre los compases, que posee dirección ascendente y movimiento arpegiado (ver figura 85).

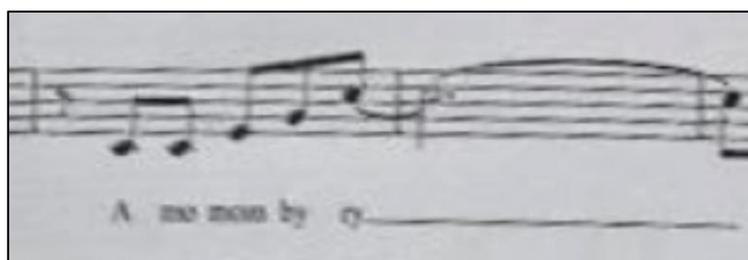


Figura 85. Motivo desarrollado en la sección A.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermanta, 1945.

La segunda sección utiliza un motivo acéfalo, continuación del motivo de la primera sección. El mismo es de dirección ascendente y movimiento mayoritariamente gradual (ver figura 86).

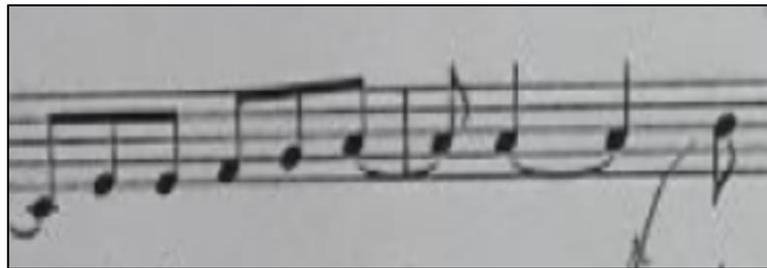


Figura 86. Motivo desarrollado en la sección B.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermanta, 1945.

Finalmente se presentan los motivos desarrollados en la sección C, el cual a pesar de poseer un solo segmento, trabaja alternadamente con dos motivos. El primero de ellos con entrada acéfala, movimiento mayoritariamente gradual, y dirección ascendente. El segundo tético, lineal mayormente, es decir, sin movimiento ni dirección (ver figura 87).

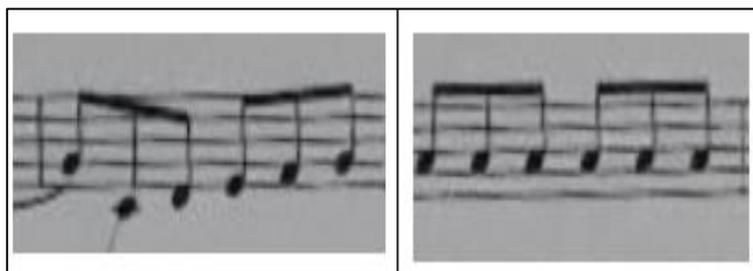


Figura 87. Motivos desarrollados en la sección C.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermanta, 1945.

Para finalizar la obra se presenta una sección de cierre con motivos derivados de las secciones A y B, pero con dirección descendente y movimiento gradual (ver figura 88).

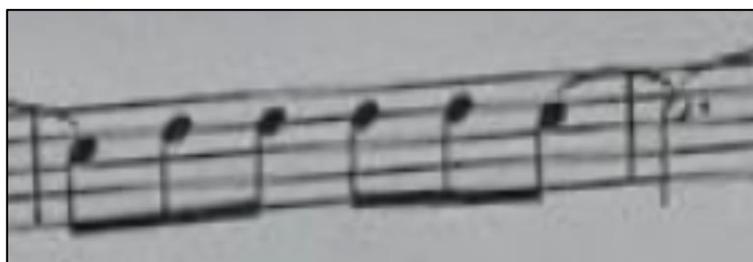


Figura 88. Motivo desarrollado en la sección de cierre.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermanta, 1945.

4.9.3. Etiquetas Formales Funcionales.

La Guarania Ka'aty consta de cinco partes diferentes: Una introducción, una sección A, una sección B, una sección C y una sección de cierre.

La introducción posee elementos motivicos estables que evocan un sentido melódico, pero sin progresiones cadenciales definidas, pero que posteriormente se retoman en la sección A, por lo que se etiqueta a la introducción como A2.

La primera sección se la etiqueta como A. La misma posee dos segmentos, que melódicamente y armónicamente se comportan de forma prácticamente idéntica, excepto por el tipo de cadencia autentica, por lo que se opta por las etiquetas “a” y “a”.

La sección segunda sección es contrastante con la primera, por lo que se la etiqueta como B. La misma posee dos segmentos donde no se modifica el sentido armónico en ninguna de las progresiones, por lo que se puede etiquetar a ambos segmentos de la misma manera, más aun teniendo en cuenta que las melodías proyectadas en ambos segmentos son bastante similares. Por esta razón la etiqueta conveniente para los segmentos de esta sección son “b” y “b”.

Posterior a las dos secciones descritas, deviene la tercera sección, que es bastante contrastante a las secciones descritas con anterioridad por lo que se la etiqueta como C. Esta sección con movimiento armónico más complejo y cromático, pero con estructura melódica y motivica definida, pero estable desde el punto de vista armónico – funcional, posee un solo segmento: “c”.

Luego de esta sección se presenta nuevamente la sección A, pero solo el segmento “a”, por lo que se podría etiquetar a esta aparición como A1. Luego se repiten las secciones B y C de manera idéntica, para luego finalizar con una breve sección de cierre que no presenta sentido melódico coherente ni estable, sino que evoca características propias de las funciones de encuadre, por lo que no se ha optado por letras que denoten funcionalidad formal (ver cuadro 12).

Cuadro 12. Etiquetas formales funcionales de la Guarania Ka'aty.

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		SECCIÓN B		SECCIÓN C	SECCIÓN A1	SECCIÓN B		SECCIÓN C	SECCIÓN DE CIERRE
A2	a	a	b	b	c	a	b	b	c	6 comp.
8 Comp.	16 comp	16 comp	8 comp.	8 comp.	12 comp.	16 comp	8 comp.	8 comp.	9 comp.	

Fuente: Elaboración propia.

4.10. Arribeño Resay

Esta Guarania, junto con Nde Ratypykua, ambas con texto de Rigoberto Fontao Meza constituyen las primeras obras con texto dentro de este género música, ya que la primera guarania, Jejuí era un trío para violín, piano y cello. Arribeño Resay sería en orden cronológico, la segunda guarania compuesta por Flores (Gaona, 2013, p. 155).

Esto mismo es mencionado en una publicación, donde se hace referencia a la primera Guarania, Jejuí. Al respecto se menciona que “tiempo después Flores, hijo de una humilde mercadera, Magdalena Flores, crearía 'Arribeño resay' ('Lágrimas de un arribeño'), luego de innumerables ensayos con un grupo de compañeros de la citada banda” (Colmán, 2015).

A continuación se presentará el análisis formal funcional de la mencionada obra.

4.10.1. Análisis Armónico

Esta obra se presenta en la tonalidad de Mi bemol mayor. Al inicio la introducción proyecta una progresión cadencial media, con un acorde que sirve de nexo con una breve introducción temática que prolonga la armonía de la tónica.

En la primera sección la obra está soportada, por una progresión cadencial auténtica imperfecta. La segunda sección se encuentra apoyada en dos progresiones auténticas, la primera imperfecta y la segunda perfecta.

A estas secciones les sucede nuevamente la introducción que funciona como un interludio donde la progresión que soporta el fragmento es una cadencial auténtica imperfecta, y posteriormente se presenta la misma introducción temática con motivos de acompañamiento prolongando la armonía de la tónica.

Posterior a las secciones descritas se vuelven a repetir la primera y segunda sección, para luego desarrollar una coda dividida en dos partes, donde la primera presenta tres progresiones cadenciales auténticas imperfectas. La segunda parte de la Coda está soportada por una progresión de prolongación de la tónica (ver figura 89).

**Arribeño Resay - Reducción Armónica
(Guarania)**

Rigoberto Fontao Meza José Asunción Flores

INTRODUCCIÓN

Piano

Progresión Cadencial Media *Progresión Auténtica Imperfecta*

22

Pno.

Progresión Cadencial Imperfecta y Perfecta INTRODUCCIÓN
Progresión Auténtica Imperfecta

36

Pno.

Progresión Auténtica Imperfecta *Progresión Cadencial Imperfecta y Perfecta*

54

Pno. *CODA*

3 Progresiones Auténticas Imperfectas

68

Pno.

Progresión de Prolongación de la Tónica

Figura 89. Reducción armónica de la Guarania Arribeño Resay.

Fuente: Elaboración propia.

4.10.2. Componentes motivicos: melódicos y rítmicos

La obra inicia con una introducción que rítmicamente proyecta dos motivos. El primero que si bien inicia anacrúsicamente, proyecta en gran medida un sentido tético, para luego desencadenar en el segundo motivo, acéfalo, con dirección melódica ascendente y movimiento gradual. Estos motivos trabajan en conjunto de manera intercalada, el primero aparece varias veces y después es anticipado por el motivo acéfalo (ver figura 90).

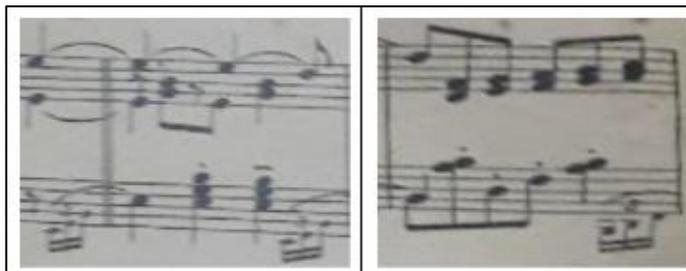


Figura 90. Motivos desarrollados en la introducción.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1943.

Antes de la primera sección se presenta una breve introducción temática compuesta por motivos de acompañamiento (ver figura 91).

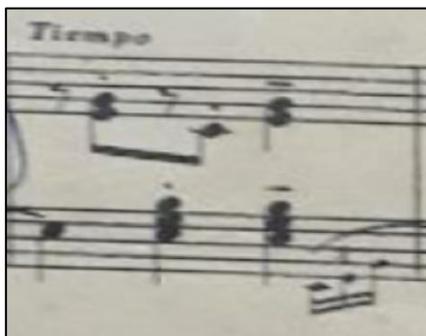


Figura 91. Motivo de acompañamiento desarrollado en la introducción temática.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1943.

La primera sección está compuesta por motivos similares a los de la introducción en cuanto a su tipo de entrada, anacrúsica, y su sentido de utilización de motivos cortos y largos trabajando conjuntamente. El primer motivo se presenta como anacrúsico que luego se prolonga entre compases con sentido de poco movimiento melódico, al tratarse de figuras de mayor duración (ver figura 92).

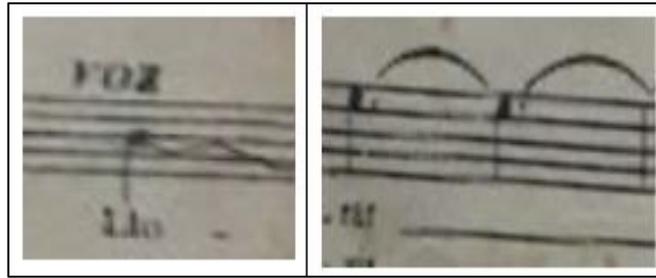


Figura 92. Primer motivo desarrollado en la sección A.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1943.

Tal y como se mencionaba, este motivo trabaja conjuntamente con un segundo motivo formado por figuras de menor duración, con entrada acéfala y melódicamente con dirección ascendente y movimiento alternado (ver figura 93).

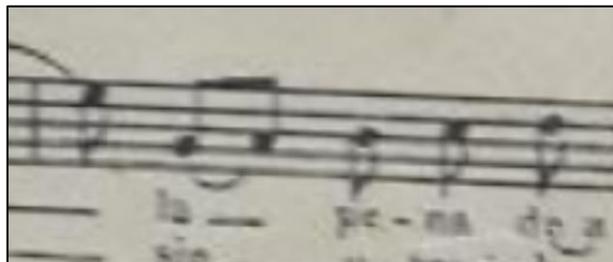


Figura 93. Segundo motivo desarrollado en la sección A.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1943.

El motivo presentado en la segunda sección es similar al segundo motivo de la primera sección, siendo el mismo compuesto también por figuras de corta duración y con entrada acéfala. En cuanto a lo melódico, el fragmento presenta dirección alternada mayormente, y el movimiento, si bien es mixto, mayoritariamente proyecta sentido arpegiado (ver figura 94).

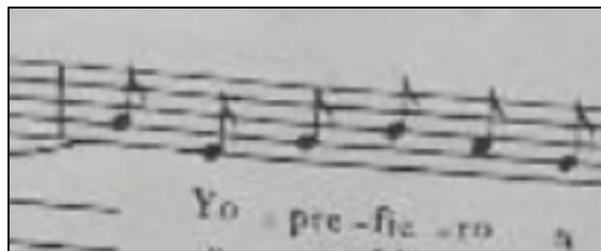


Figura 94. Motivo desarrollado en la sección B.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1943.

Posterior a la sección B se presenta nuevamente la introducción y la breve introducción temática con motivos de acompañamiento, y también la primera y segunda sección de manera idéntica.

Finalmente se presenta una extensa coda dividida en dos partes. La primera formada por un motivo de acompañamiento formado por seis corcheas adornadas y el acompañamiento bajo. Todo esto con una melodía en la voz del cantante conformada por blancas. Posteriormente estos motivos sufren una aceleración del ritmo de la superficie, con la utilización de corcheas bastante adornadas (ver figura 95).

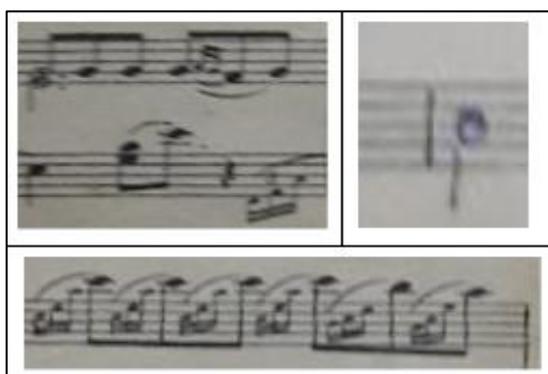


Figura 95. Motivos desarrollados en la primera parte de la coda.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1943.

En la segunda parte de la coda se presenta un motivo de acompañamiento que da soporte a una melodía con texto, la cual es de entrada acéfala, con melodía de movimiento mayoritariamente gradual y una dirección que alterna lo lineal con la dirección melódica alternada (ver figura 96).

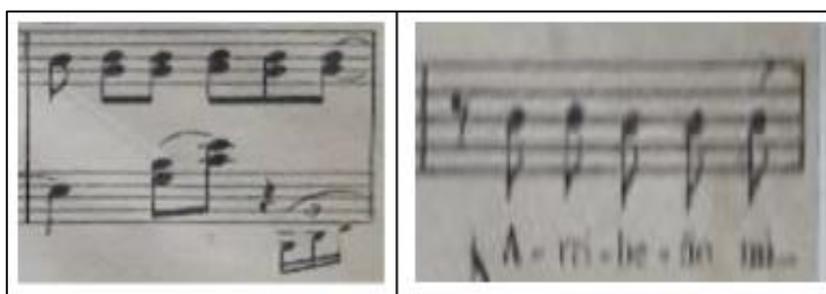


Figura 96. Motivos desarrollados en la segunda parte de la coda.

Fuente: Ediciones Internacionales Fermata, 1943.

4.10.3. Etiquetas Formales Funcionales.

La Guarania Arribeño Resay consta de cuatro partes diferentes: Una introducción, una sección A, una sección B y una coda.

La introducción posee elementos motivicos estables que presentan un sentido melódico estable, que hacen cierta alusión a la primera sección, por lo que se la podría etiquetar como “a1”.

La primera sección se la etiqueta como A. La misma posee un solo segmento, etiquetado como “a”.

La sección segunda sección es contrastante con la primera, por lo que se la etiqueta como B. La misma posee dos segmentos donde se visualiza cierta variación en el sentido armónico de las progresiones, así como de la dirección y movimiento de las mismas, por lo que se puede etiquetar a ambos segmentos “b” y “b1”.

Posterior a las dos secciones descritas, se vuelve a presentar la introducción etiquetada de la misma manera, así como una vuelta a las secciones A y B.

Por último se presenta la coda, que consta de dos partes o segmentos, totalmente contrastante a las secciones A y B, pero que entre sí son también contrastantes, por lo que se las podría etiquetar como “x” y “y” (ver cuadro 13).

Cuadro 13. Etiquetas formales funcionales de la Guarania Ka'aty.

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		SECCIÓN B		INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		SECCIÓN B		CODA	
a1	INTRO TEMÁTICA	a	b	b1	a1	INTRO TEMÁTICA	a	b	b1	x	y
8 Comp.	2 Comp.	15 Comp.	4 Comp.	4 Comp.	8 Comp.	2 Comp.	15 Comp.	4 Comp.	4 Comp.	15 Comp.	15 Comp.

Fuente: Elaboración propia.

4.11. Nde Ratypykua

Según se menciona, tal como se observa en la traducción del guaraní al castellano, el término “Nde Ratypykua” que significa “Tus hoyuelos”, habría generado según Mario Rubén Álvarez que el poeta compusiera los versos de esta composición, tras el encuentro visual casual con una joven con prominentes hoyuelos, y a la cual nunca más vio (Nde Ratypykua, 2015). José Asunción Flores le puso música a esta obra.

A continuación se presentará el análisis formal funcional de la mencionada obra.

4.11.1. Análisis Armónico

La obra se desarrolla en la tonalidad de Re menor, aunque en ocasiones el compositor toniciza el tercer grado mayor, Fa mayor.

La Guarania en cuestión inicia con una introducción dividida en dos partes desde el punto de vista armónico. La primera menos estable ya que no establece ningún centro tonal. Es decir, se podría hablar de ambigüedad tonal, sin dejar de mencionar que existe cierta inclinación hacia la determinación de la existencia de prolongación de la dominante. La segunda parte es una clara prolongación de la tónica.

La primera sección se encuentra apoyada por una progresión cadencial auténtica perfecta que toniciza Fa mayor.

Posterior a esta sección se presenta un interludio que mayormente se apoya en una progresión cadencial auténtica perfecta.

En la segunda sección se presenta la región más compleja armónicamente, en su primer segmento, ya que la melodía de la misma se desarrolla en su totalidad sobre una progresión secuencial cromática descendente de intervalo de segunda. El segundo segmento finaliza con un fragmento apoyado en una progresión cadencial auténtica perfecta, con la cual finaliza la obra (ver figura 97).

**Nde Ratypykua - Reducción Armónica
(Guaranaia)**

Félix Fernández José Asunción Flores

INTRODUCCIÓN

Piano

Progresión Cadencial Perfecta

13 INTERLUDIO

Pno.

Progresión Cadencial Perfecta

21

Pno.

Progresión Secuencial de 2da Descendente

32

Pno.

Progresión Cadencial Perfecta

Figura 97. Reducción armónica de la Guarania Nde Ratypykuá.

Fuente: Elaboración propia.

4.11.2. Componentes motívicos: melódicos y rítmicos

La obra inicia con una introducción con dos pequeñas partes, donde en ambas se desarrollan motivos distintos. En la primera el motivo es tético, formado por corcheas, de dirección alternada y movimiento mayoritariamente gradual (ver figura 98).



Figura 98. Motivos desarrollados en la introducción.

Fuente: Editorial Lagos, sf.

La primera sección se compone por un motivo que se desarrolla a lo largo de la misma. Este motivo se compone por una estrada acéfala, con ligadura entre compases y puntos de inflexión compuestos por figuras de mayor duración. La dirección es mayoritariamente alternada, si bien el motivo inicial es ascendente, y el movimiento es mixto, aunque en el motivo inicial se presenta de manera arpegiada (ver figura 99).

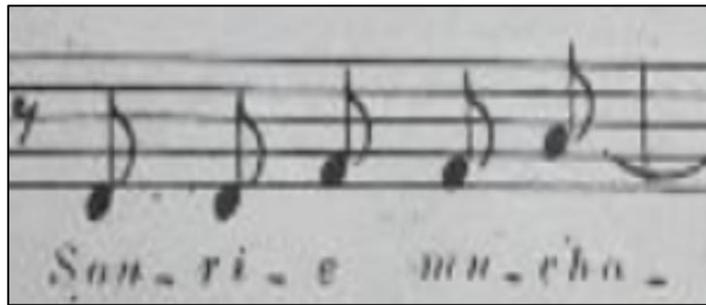


Figura 99. Motivo desarrollado en la sección A.

Fuente: Editorial Lagos, sf.

Posterior a la primera sección se presenta el interludio, formada por motivos de acompañamiento (ver figura 100).

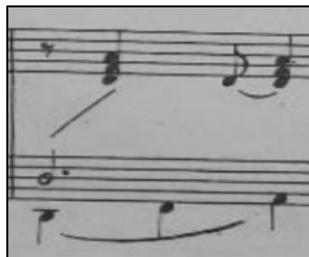


Figura 100. Motivo de acompañamiento desarrollado en el interludio.

Fuente: Editorial Lagos, sf.

En la segunda sección, primer segmento, el motivo desarrollado es muy similar al de la primera sección, distinguiéndose de este por la altura melódica. En cuanto a las otras características descritas mantiene la entrada acéfala, la dirección melódica gradual y el movimiento mixto, mayoritariamente, si bien el motivo se presenta como ascendente y arpegiado. En el segundo segmento el motivo se diferencia del primero siendo este de movimiento melódico gradual (ver figura 101).

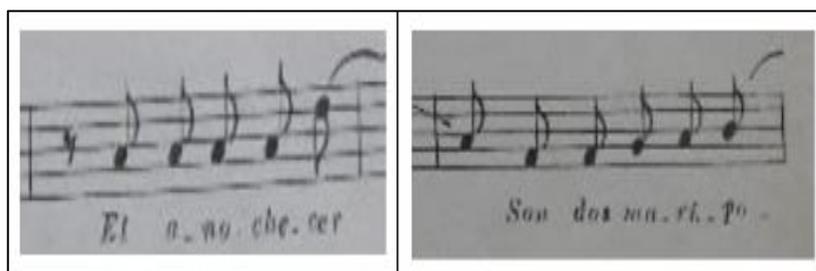


Figura 101. Motivos desarrollados en la sección B.

Fuente: Editorial Lagos, sf.

4.11.3. Etiquetas Formales Funcionales.

La Guarania Nde Ratypykuá consta de cuatro partes diferentes: Una introducción, una sección A, un interludio y una sección B.

La introducción no posee elementos motívicos estables que evoquen un sentido melódico, y tampoco progresiones cadenciales definidas, por lo que se ha optado por no etiquetar no letras que prefiguren una función formal que se pueda sopesar con alguna parte de la obra o se llegue a desarrollar en el transcurso de la misma.

La primera sección se la etiqueta como A. La misma posee un solo segmento extenso, al cual se etiqueta como “a”.

La sección segunda sección es contrastante con la primera, por lo que se la etiqueta como B. La misma posee dos segmentos donde el sentido armónico del primer segmento es bastante contrastante con el sentido armónico del segundo segmento, no así motívicamente hablando, por lo que se puede etiquetar a ambos segmentos de la siguiente manera: “b” y “b1” (ver cuadro 14).

Cuadro 14. Etiquetas formales funcionales de la Guaranía Nde Ratypykuá.

INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A	INTERLUDIO	SECCIÓN B	
	Segmento		Segmentos	
	a		b	b1
4 Comp.	20 Comp.	16 Comp.	9 Comp.	12 Comp.

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES

El análisis formal Funcional de las Guaranias de José Asunción Flores, permitió describir el comportamiento formal funcional interno de las guaranias de Flores escritas con texto de Manuel Ortiz Guerrero, Félix Fernández, Rigoberto Fontao Meza y Carlos Federico Abente, en los aspectos relacionados al comportamiento armónico, motívico que en su conjunto clarifica el etiquetado formal funcional de cada una de las guaranias analizadas.

Entre las conclusiones observadas en estas guaranias con base al análisis formal se resalta:

En el aspecto armónico:

Los recursos armónicos utilizados en cada sección o segmento son variados, ya que se observa indistintamente progresiones de prolongación, cadenciales y hasta secuenciales, sin establecerse una norma de utilización de las mismas. También se utilizan cadencias quebradas. Sin embargo, se menciona como punto llamativo la utilización de progresiones secuenciales en sólo dos guaranias. El giro armónico de dominante a subdominante en contextos no cadenciales es frecuente, sin que los mismos se traten de cadencias quebradas.

El interludio es en ocasiones formado por progresiones secuenciales, secciones con sentido propio o simplemente elementos de acompañamiento.

No existen modulaciones en ninguna de las obras analizadas. Si bien el compositor toniciza regiones tonales vecinas, el compositor no establece ninguna nueva tonalidad. También es utilizado por el compositor el recurso de cambio de modo, de menor a mayor, no así de mayor a menor.

La utilización de disonancias no es muy común. Las pocas que utiliza el compositor son claramente utilizadas como armonías sustitutas de alguna función armónica tradicional, o como armonías vecinas y de paso.

En el aspecto motivico:

El modelo rítmico inicial más observado es el acéfalo, teniendo en cuenta que nueve de las once obras analizadas poseen ese tipo de entrada. Las otras dos poseen entrada anacrúsica. En cuanto al motivo más desarrollado a lo largo de la obra es también el acéfalo, pues si bien el compositor en ocasiones inicia los segmentos con el modelo tético, su desarrollo suele ser acéfalo.

En cuanto a los recursos de desarrollo motivico, ya sea repetición, variación o contraste, el compositor utiliza los tres recursos indistintamente, sin mostrar predilección por ninguno. Se menciona la existencia de introducciones donde mayoría de estas utilizan motivos contrastantes a las secciones.

En el acompañamiento del bajo, el compositor lo presenta de manera bastante variada, no manteniéndose en el modelo rítmico estándar que cita la literatura utilizada en el presente trabajo, pudiendo presentarlo de varias maneras dentro de la misma obra, y hasta dentro del mismo segmento.

En el aspecto formal funcional:

El uso de una introducción en todas las obras, donde dos de las guaranias posee una introducción dos partes, una obra posee tres partes, y resto posee introducción de una sola parte.

Utilización mayoritaria de secciones con dos segmentos, donde el compositor utiliza hasta dos motivos por segmento. Solamente en tres obras el compositor utiliza algunas secciones con un solo segmento.

El número de secciones diferentes observadas en siete de las once obras es de dos. Sólo una guarania analizada tiene tres secciones diferentes, pero esta tercera sección es una variación de la segunda. Dos guaranias tienen una sola sección. Y una guarania tiene cuatro secciones, pero la cuarta es una variación de la primera sección. Cada sección diferente o repetición de sección está separada por un interludio o una introducción, menos la guarania de tres secciones, y la guarania de cuatro secciones donde todas las secciones van una tras otra, de manera consecutiva.

Formalmente, la mayoría de estas guaranias posee cinco partes, contando las introducciones y codas. A este respecto se menciona que la mayoría de estas obras finaliza con

una coda, sección de cierre o mínimamente con una sección variada, que sustituye a las mismas, por lo que se concluye que el uso de las funciones de encuadre es un recurso presente en Flores, para finalizar estas guaranias.

Teniendo en cuenta el número de secciones solamente, se puede observar una clara predilección del compositor en estas obras por las formas binarias.

Como conclusión general se pudo comprobar una clara predilección de Flores hacia las progresiones cadenciales perfectas, aunque en ocasiones también progresiones cadenciales rotas, quebradas, medio cadenciales y secuenciales. Poco uso de disonancias, ausencia de modulaciones, uso de cambios de modo de menor a mayor. Predilección por modelos rítmicos acéfalos para desarrollarlos motívicamente, recursos de repetición, variación y contraste utilizados indistintamente. Inclinación hacia las formas binarias, sin dejar el uso de otras formas. Así también el uso de las funciones de encuadre.

RECOMENDACIONES

Se recomienda el análisis formal funcional de guaranias de otros compositores, escritas con texto de diversos poetas, a fin de establecer la relación existente entre las mismas y las obras analizadas en este documento, buscando establecer diferencias o semejanzas y rescatando las características propias observadas de manera global.

Asimismo, se recomienda analizar las obras sinfónicas de Flores, escritas en género de Guarania, buscando determinar si conserva las características observadas en sus guaranias, o cuales son las innovaciones que el compositor inserta en las mismas.

Se recomienda la elaboración de un manual de análisis formal funcional de Guarantias, teniendo en cuenta el presente documento y su guía de análisis documental, extraída de la literatura académica y popular.

Igualmente se recomienda generar un archivo histórico musical que rescate y recopile los manuscritos y grabaciones de los compositores de guaranias, así como los análisis formales funcionales de compositores de música paraguaya.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, M. (2003). *Las Voces de la Memoria* (1.^a ed.). Asunción: Julian Navarro Vera. Asunción.
- Arriola, R. (2014). *Misa Folclórica Paraguaya de Florentín Giménez: Un Análisis Formal* (Tesis de Grado). Universidad Nacional de Asunción. Asunción.
- Bas, J. (1981). *Tratado de la Forma*, 9^o Ed. Buenos Aires: Ricordi Americana SAEC.
- Boettner, J. M. (2008). *Música y Músicos del Paraguay*. Asunción: BGS/FA - RE - MI.
- Bogado, C. (2002). FA - RE - MI. Recuperado de <http://www.musicaparaguaya.org.py/catalina.html>
- Caplin, W. (2013). *Analysing Classical Form*. Nueva York: Oxford.
- Cardozo, A. (2013). *Piano Paraguayo*. Asunción: Arandurá
- Cardozo, M. (1988). *Mundo Folklórico Paraguayo* (1.^a ed.). Asunción: Editorial Cuadernos Republicanos.
- Celebración por los 70 años de “Recuerdo de Ypacaraí”. (2019). ABC Color. Recuperado de <https://www.abc.com.py/edicion-impres/artes-espectaculos/2019/08/10/celebracion-por-los-70-anos-de-recuerdo-de-ypacarai/>
- Colmán, A. (2013). Guaranía, la música de un pueblo que ama y sueña. Última Hora. Recuperado de <https://www.ultimahora.com/guarania-la-musica-un-pueblo-que-ama-y-suenan-716691.html>
- Colmán, A. (2015). A 90 años del estreno de la primera guaranía. Última Hora. Recuperado de <https://www.ultimahora.com/a-90-anos-del-estreno-la-primera-guarania-n868818.html>
- Dalles, P. (2011). La guaranía. ABC Color. Recuperado de <https://www.abc.com.py/edicion-impres/suplementos/escolar/la-guarania-301945.html>
- Francoli, M. A. (2003). *Harmony in Context*. New York: McGraw - Hill.
- Gaona, S. (2013). *La Creación Musical en el Paraguay*. Asunción: Ediciones FADA.

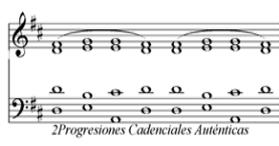
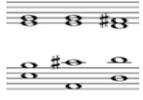
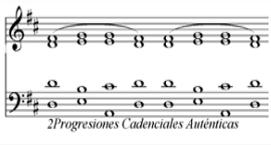
- Gaona, S. (2016). *Morfología Musical*. Asunción: Ed. FADA.
- Giménez, F. (1997). *La Música Paraguaya*. Asunción: El Lector.
- González, J. (2014). Suite del Ballet Arasy de Florentín Giménez: Un Análisis (Tesis de Grado). Universidad Nacional de Asunción. Asunción.
- Grabner, H. (2001). *Teoría general de la música*. Madrid: AKAL S.A.
- Hernández Sampieri, R., Fernández, C., & Baptista, M. (2014). *Metodología de la Investigación* (6.ª ed.). México D.F.: McGRAW - Hill / Interamericana Editores S.A. de C.V.
- India. (2015). Recuperado 27 de enero de 2020, de Portal Guaraní website: http://www.portalguarani.com/1080_luis_szaran/13023_la_guarania_paraguay__por_luis_szaran.html
- Kühn, C. (2003). *Tratado de la Forma Musical*. Huelva: Idea Books.
- Nde Ratypykua. (2015). Recuperado 27 de enero de 2020, de Portal Guaraní website: http://www.portalguarani.com/772_felix_fernandez/17781_nde_ratypykua__felix_fernandez.htm
- Ñasaindype. (2015). Recuperado 27 de enero de 2020, de Portal Guaraní website: http://www.portalguarani.com/772_felix_fernandez/17592_nasaindype__felix_fernandez.html
- Ñemity - FA - RE - MI. (2002). FA - RE - MI. Recuperado de <http://www.musicaparaguaya.org.py/flores/nemity.html>
- Silvera, C. (2014). *Bandas de músicos del Paraguay* (1.ª ed.). Asunción: Servilibro.
- Szarán, L. (1997). *Diccionario de la Música Paraguaya*. Asunción: Talleres Gráficos de Szarán La Gráfica.
- Szarán, L. (2015). La Guaranía (Paraguay). Recuperado 27 de enero de 2020, de Portal Guaraní website: http://www.portalguarani.com/1080_luis_szaran/13023_la_guarania_paraguay__por_luis_szaran.html
- Valiente, S. (2014). *Música en Acción*. Asunción: Pistilli Producciones.

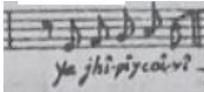
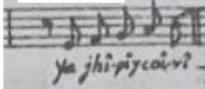
Williams, A. (1984). *Teoría de la Música*. Buenos Aires: "La Quena" Casa de Música S.R.L.

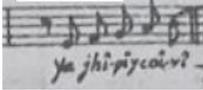
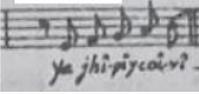
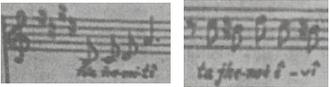
Zamacois, J. (1985). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor S.A.

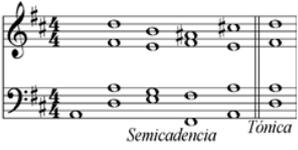
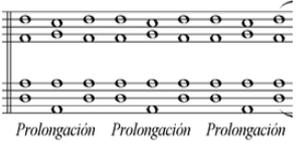
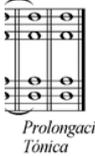
ANEXOS

Anexo 1. Instrumento de Recolección de Datos (Guía de Análisis Documental)

GUARANIA: INDIA		
GUÍA DE ANÁLISIS DOCUMENTAL - ANÁLISIS FORMAL FUNCIONAL		
Categoría de Análisis 1: Comportamiento Armónico		
Sub Categoría de Análisis 1.1: Tipo de Progresión		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	Progresión Semicadencial	<p>INTRODUCCIÓN</p>  <p><i>Semicadencia</i></p>
b) Sección A:	Progresión de Prolongación de la Tónica	<p>GUARANIA</p>  <p><i>Prolongación de la Tónica</i></p>
c) Interludio:	Progresión Secuencial de Quintas y Cadencial Imperfecta	<p>INTERLUDIO</p>  <p><i>Círculo de Quintas</i></p>
d) Sección B:	Dos (2) Progresiones Cadenciales Perfectas	 <p><i>2 Progresiones Cadenciales Auténticas</i></p>
e) Coda:	Prolongación de la Tónica	 <p><i>Prolongación de la Tónica</i></p>
Sub Categoría de Análisis 1.2: Cadencias		
a) Introducción:	Semicadencia	<p>INTRODUCCIÓN</p>  <p><i>Semicadencia</i></p>
b) Sección A:	No existe Cadencia	<p>GUARANIA</p>  <p><i>Prolongación de la Tónica</i></p>
c) Interludio:	Cadencia Auténtica Imperfecta	
d) Sección B:	Dos (2) Cadencia Auténtica Perfecta	 <p><i>2 Progresiones Cadenciales Auténticas</i></p>
e) Coda:	No existe Cadencia	 <p><i>Prolongación de la Tónica</i></p>

Sub Categoría de Análisis 1.3: Modulaciones		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	No existe	
b) Sección A:	No existe	
c) Sección B:	No existe	
d) Interludio:	No existe	
e) Sección A:	No existe	
f) Sección B:	No existe	
e) Coda:	No existe	
Sub Categoría de Análisis 1.4: Disonancias Relevantes		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	No existen Disonancias relevantes	
b) Sección A:	No existen Disonancias relevantes	
c) Sección B:	Acorde Cromático formado sobre el tercer grado rebajado de la escala, con función predominante.	
d) Interludio:	No existen Disonancias relevantes	
e) Sección A:	No existen Disonancias relevantes	
f) Sección B:	Acorde Cromático formado sobre el tercer grado rebajado de la escala, con función predominante.	
e) Coda:	No existen Disonancias Relevantes	
Categoría de Análisis 2: Componentes Motívicos: Melódicos y Rítmicos		
Sub Categoría de Análisis 2.1: Modelos Rítmicos:		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	Modelo Acéfalo	
b) Sección A:	Modelo Acéfalo	
c) Sección B:	Modelo Tético y Acéfalo	
d) Interludio:	Modelo Acéfalo	
e) Sección A:	Modelo Acéfalo	
f) Sección B:	Modelo Tético y Acéfalo	
e) Coda:	Modelo Tético y Acéfalo	

Sub Categoría de Análisis 2.2: Motivos Observados																																							
	Figuras	Ejemplos Gráficos																																					
a) Introducción:	Silencio de corchea, cuatro fusas y corcheas.																																						
b) Sección A:	Silencio de corchea, cinco corcheas, la última ligada hasta el próximo compás.																																						
c) Sección B:	Tres (3) corcheas y negra con puntillo (primer motivo)																																						
d) Interludio:	Silencio de semicorchea, tres semicorcheas y corchea (motivo que aparece tres veces dentro del mismo compás)																																						
e) Sección A:	Silencio de corchea, cinco corcheas, la última ligada hasta el próximo compás.																																						
f) Sección B:	Tres (3) corcheas y negra con puntillo (primer motivo)																																						
e) Coda:	Blanca con puntillo ligada a la corchea del compás siguiente (primer motivo). Cico corcheas (segundo motivo)																																						
Categoría de Análisis 3: Etiqueta Formal Funcional, desde sus funciones internas																																							
Sub Categoría de Análisis 3.1: Comparación de los elementos armónicos y motivicos para su etiquetado formal funcional																																							
a) Introducción:	No posee etiqueta con Letras, ya que utiliza motivos de acompañamientos.	<p style="text-align: center;">Cuadro de etiquetas formales funcionales</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <thead> <tr> <th rowspan="2">INTRODUCCIÓN</th> <th colspan="2">SECCIÓN A</th> <th colspan="2">SECCIÓN B</th> <th rowspan="2">INTERLUDIO</th> <th colspan="2">SECCIÓN A</th> <th colspan="2">SECCIÓN B</th> <th rowspan="2">CODA</th> </tr> <tr> <th>Segmentos</th> <th>Segmentos</th> <th>Segmentos</th> <th>Segmentos</th> <th>Segmentos</th> <th>Segmentos</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td rowspan="2">3 compases</td> <td>a</td> <td>a</td> <td>b</td> <td>b</td> <td rowspan="2">9 comp.</td> <td>a</td> <td>a</td> <td>b</td> <td>b</td> <td rowspan="2">b1</td> </tr> <tr> <td colspan="2">12 comp.</td> <td colspan="2">12 comp.</td> <td colspan="2">8 comp.</td> <td colspan="2">8 comp.</td> <td>7 comp.</td> </tr> </tbody> </table>	INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		SECCIÓN B		INTERLUDIO	SECCIÓN A		SECCIÓN B		CODA	Segmentos	Segmentos	Segmentos	Segmentos	Segmentos	Segmentos	3 compases	a	a	b	b	9 comp.	a	a	b	b	b1	12 comp.		12 comp.		8 comp.		8 comp.		7 comp.
INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A			SECCIÓN B		INTERLUDIO	SECCIÓN A		SECCIÓN B		CODA																												
	Segmentos		Segmentos	Segmentos	Segmentos		Segmentos	Segmentos																															
3 compases	a		a	b	b	9 comp.	a	a	b	b	b1																												
	12 comp.		12 comp.		8 comp.		8 comp.		7 comp.																														
b) Sección A:	Posee ya elementos melódicos estables, con texto. Posee a su vez dos segmentos idénticos, etiquetados "a" y "a".																																						
c) Sección B:	Posee ya elementos melódicos estables, con texto. Posee a su vez dos segmentos idénticos, etiquetados "b" y "b".																																						
d) Interludio:	No posee etiqueta con Letras, ya que utiliza motivos de acompañamientos.																																						
e) Sección A:	Posee ya elementos melódicos estables, con texto. Posee a su vez dos segmentos idénticos, etiquetados "a" y "a".																																						
f) Sección B:	Posee ya elementos melódicos estables, con texto. Posee a su vez dos segmentos idénticos, etiquetados "b" y "b".																																						
e) Coda:	Utiliza componentes motivicos derivados de la sección "B", pero en forma de segmento variado, por la que se la etiqueta "b1"																																						

GUARANIA: NDE RENDAPE AJU		
GUÍA DE ANÁLISIS DOCUMENTAL - ANÁLISIS FORMAL FUNCIONAL		
Categoría de Análisis 1: Comportamiento Armónico		
Sub Categoría de Análisis 1.1: Tipo de Progresión		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	Progresión Semicadencial y de Prolongación de la Tónica	 <p>Semicadencia Tónica</p>
b) Sección A:	Progresión de Prolongación de la Tónica y Cadencia Quebrada	 <p>Prolongación Prolongación Prolongación Cadencia Quebrada</p>
c) Interludio:	Progresión de Prolongación de la Tónica	<p>INTERLUDIO</p>  <p>Prolongación Prolongación Prolongación</p>
d) Sección B:	Tres (3) Progresiones de Prolongación y Cadencia Quebrada	 <p>Prolongación Prolongación Prolongación Cadencia Quebrada</p>
e) Sección de Cierre:	Prolongación de la Tónica	 <p>Prolongación Tónica</p>
Sub Categoría de Análisis 1.2: Cadencias		
a) Introducción:	Semicadencia	
b) Sección A:	Cadencia Quebrada	
c) Interludio:	No existe Cadencia	
d) Sección B:	Cadencia Quebrada	
e) Sección de Cierre:	No existe Cadencia	

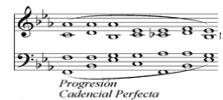
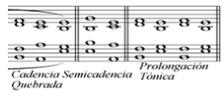
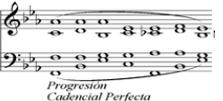
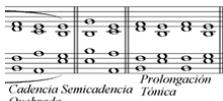
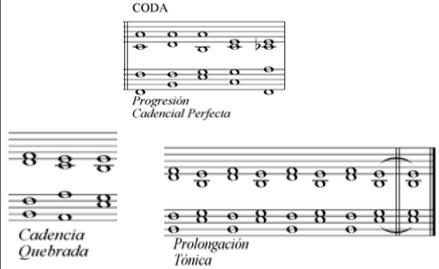
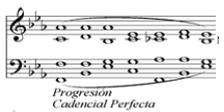
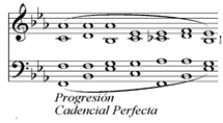
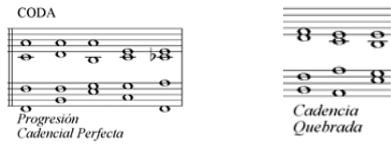
Sub Categoría de Análisis 1.3: Modulaciones		
a) Introducción:	No existe	
b) Sección A:	No existe	
c) Interludio:	No existe	
d) Sección B:	No existe	
e) Sección de Cierre:	No existe	
Sub Categoría de Análisis 1.4: Disonancias Relevantes		
a) Introducción:	No existen Disonancias relevantes	
b) Sección A:	No existen Disonancias relevantes	
c) Interludio:	No existen Disonancias Relevantes	
d) Sección B:	No existen Disonancias Relevantes	
e) Sección de Cierre:	No existen Disonancias Relevantes	
Categoría de Análisis 2: Componentes Motívicos: Melódicos y Rítmicos		
Sub Categoría de Análisis 2.1: Modelos Rítmicos:		
a) Introducción:	Modelo Tético (primera parte) y Tético (segunda parte)	<p>1era Parte</p>  <p>2da Parte</p> 
b) Sección A:	Modelo Acéfalo	<p>De muy "te, los ven - go las, los 'ti mis-ma Son tus o - los he</p> 
c) Interludio:	Modelo Acéfalo y Tético	
d) Sección B:	Modelo Acéfalo (primera parte) y Anacrúsica (segunda parte)	<p>1ra Parte</p>  <p>2da Parte</p> 
e) Sección de Cierre:	Modelo Tético	

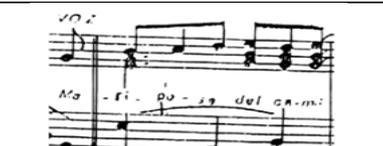
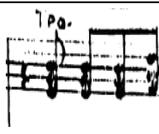
Sub Categoría de Análisis 2.2: Motivos Observados		
a) Introducción:	Figuras	
Introducción parte 1:	Blanca con puntillo, dos (2) negras con puntillo en el bajo, silencios de semicorchea	
Introducción parte 2:	Corcheas suelta, corcheas sincopadas, corchea suelta y negra	
b) Sección A:	Silencio de corchea, cuatro (4) corcheas sueltas y corcheas sincopadas	
c) Interludio:	Corchea adornada, dos (2) corcheas sueltas, dos (2) semicorcheas, dos (2) corcheas sueltas, blanca ligada a corchea, corchea suelta, blanca ligada a semicorchea y tres (3) semicorcheas	
d) Sección B:	Corcheas suelta, corcheas sincopadas, corchea ligada a negra con puntillo, corchea, negra, blanca, corchea y blanco con puntillo	
e) Sección de Cierre:	corcheas sueltas superpuestas con negras con puntillo, Blanca con puntillo ligada a blanca, corcheas sincopadas y negra	

Categoría de Análisis 3: Etiqueta Formal Funcional, desde sus funciones internas

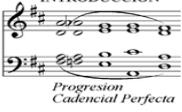
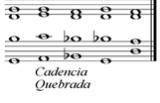
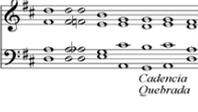
Sub Categoría de Análisis 3.1: Comparación de los elementos armónicos y motivicos para su etiquetado formal funcional

a) Introducción:		Cuadro de etiquetas formales funcionales																													
Introducción parte 1:	La etiqueta que se opta para este segmento es "X". No posee elementos melódicos definidos, tampoco texto	<table border="1"> <thead> <tr> <th>INTRODUCCIÓN</th> <th>SECCIÓN A</th> <th>Interludio</th> <th>SECCIÓN B</th> <th>Sección de Cierre</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Introducción Lenta</td> <td>Tempo de Guarania</td> <td>Segmentos</td> <td>Segmentos</td> <td>Y2</td> </tr> <tr> <td>X</td> <td>Y</td> <td>a</td> <td>a1</td> <td>Z</td> </tr> <tr> <td></td> <td>6</td> <td>10</td> <td>10</td> <td>16</td> </tr> <tr> <td>6 Compases</td> <td>10 compases</td> <td>10 Compases</td> <td>16 Compases</td> <td>19 Compases</td> </tr> </tbody> </table>					INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A	Interludio	SECCIÓN B	Sección de Cierre	Introducción Lenta	Tempo de Guarania	Segmentos	Segmentos	Y2	X	Y	a	a1	Z		6	10	10	16	6 Compases	10 compases	10 Compases	16 Compases	19 Compases
INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A						Interludio	SECCIÓN B	Sección de Cierre																						
Introducción Lenta	Tempo de Guarania						Segmentos	Segmentos	Y2																						
X	Y						a	a1	Z																						
	6						10	10	16																						
6 Compases	10 compases	10 Compases	16 Compases	19 Compases																											
Introducción parte 2:	Esta parte se etiqueta como "Y", por utilizar motivos contrastantes, pero mantener el propósito de introducir al tema con texto																														
b) Sección A:	Posee ya elementos melódicos estables, con texto. Posee a su vez dos segmentos variados, etiquetados "a" y "a1".																														
c) Interludio:	La etiqueta utilizada es "Z", ya que utiliza motivos de acompañamientos, que contrastan con todas las demás secciones																														
d) Sección B:	Posee texto y melodía estable, contrastante con la sección "A", por lo que se la denomina "B", también tiene dos segmentos, idénticos "b" y "b"																														
e) Sección de Cierre:	Utiliza componentes motivicos derivados de la sección "Y", pero en forma de segmento variado, por la que se la etiqueta "Y2"																														

GUARANIA: PANAMBI VERA (MARIPOSA DORADA)		
GUÍA DE ANÁLISIS DOCUMENTAL - ANÁLISIS FORMAL FUNCIONAL		
Categoría de Análisis 1: Comportamiento Armónico		
Sub Categoría de Análisis 1.1: Tipo de Progresión		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	Progresión Cadencial Auténtica Perfecta	 <i>Progresión Cadencial Perfecta</i>
b) Sección A:	Progresión Cadencial Quebrada, Semicadencial y Prolongación	 <i>Cadencia Semicadencial Quebrada Prolongación Tónica</i>
c) Introducción:	Progresión Cadencial Auténtica Perfecta	 <i>Progresión Cadencial Perfecta</i>
d) Sección A:	Progresión Cadencial Quebrada, Semicadencial y Prolongación	 <i>Cadencia Semicadencial Quebrada Prolongación Tónica</i>
e) Coda:	Progresión Cadencial Auténtica Perfecta, Progresión Cadencial Quebrada y Prolongación de la Tónica	 <i>CODA Progresión Cadencial Perfecta Cadencia Quebrada Prolongación Tónica</i>
Sub Categoría de Análisis 1.2: Cadencias		
a) Introducción:	Cadencia Auténtica Perfecta	 <i>Progresión Cadencial Perfecta</i>
b) Sección A:	Cadencia Quebrada y Semicadencia	 <i>Cadencia Semicadencial Quebrada</i>
c) Introducción:	Cadencia Auténtica Perfecta	 <i>Progresión Cadencial Perfecta</i>
d) Sección A:	Cadencia Quebrada y Semicadencia	 <i>Cadencia Semicadencial Quebrada</i>
e) Coda:	Cadencia Auténtica Perfecta y Cadencia Quebrada	 <i>CODA Progresión Cadencial Perfecta Cadencia Quebrada</i>

Sub Categoría de Análisis 1.3: Modulaciones		
a) Introducción:	No existe	
b) Sección A:	No existe	
c) Introducción:	No existe	
d) Sección A:	No existe	
e) Coda:	No existe	
Sub Categoría de Análisis 1.4: Disonancias Relevantes		
a) Introducción:	No existen Disonancias relevantes	
b) Sección A:	No existen Disonancias relevantes	
c) Introducción:	No existen Disonancias Relevantes	
d) Sección A:	No existen Disonancias Relevantes	
e) Coda:	No existen Disonancias Relevantes	
Categoría de Análisis 2: Componentes Motívicos: Melódicos y Rítmicos		
Sub Categoría de Análisis 2.1: Modelos Rítmicos:		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	Modelo Tético (primera parte) y Tético (segunda parte)	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p>1ra Parte</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>2da Parte</p>  </div> </div>
b) Sección A:	Modelo Anacrúsico y Acéfalo	
c) Introducción:	Modelo Tético (primera parte) y Tético (segunda parte)	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p>1ra Parte</p>  </div> <div style="text-align: center;"> <p>2da Parte</p>  </div> </div>
d) Sección A:	Modelo Anacrúsico y Acéfalo	
e) Coda:	Modelo Tético y Acéfalo	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  </div> <div style="text-align: center;"> <p>1ra Parte</p>  </div> </div>

Sub Categoría de Análisis 2.2: Motivos Observados																											
a) Introducción:	Figuras	Ejemplos Gráficos																									
Introducción parte 1:	Primera parte: Seis (6) corcheas.	 <p>1ra Parte</p>																									
Introducción parte 2:	Segunda parte: Blanca ligada a corchea y Corchea.	 <p>2da Parte</p>																									
b) Sección A:	Levare de Corchea, seis (6) Corcheas y corcheas ligadas entre compases																										
Introducción	Repetición Literal de la primera y segunda parte																										
d) Sección A:	Repetición Literal de A pero con texto diferente																										
e) Coda:	Mezcla de motivos de "a" y "b"																										
Categoría de Análisis 3: Etiqueta Formal Funcional, desde sus funciones internas																											
Sub Categoría de Análisis 3.1: Comparación de los elementos armónicos y motivicos para su etiquetado formal funcional		Cuadro de etiquetas formales funcionales																									
a) Introducción:	Motivos derivados de "a". No posee elemtos melódicos definidos, tampoco texto	<table border="1"> <thead> <tr> <th rowspan="2">INTRODUCCIÓN</th> <th colspan="2">SECCIÓN A</th> <th rowspan="2">INTRODUCCIÓN</th> <th colspan="2">SECCIÓN A</th> <th rowspan="2">CODA</th> </tr> <tr> <th colspan="2">Segmentos</th> <th colspan="2">Segmentos</th> </tr> <tr> <td></td> <th>a</th> <th>b</th> <td></td> <th>a</th> <th>b</th> <th>b1</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>9 compases</td> <td>14 compases</td> <td>22 compases</td> <td>9 compases</td> <td>14 compases</td> <td>22 compases</td> <td>24 compases</td> </tr> </tbody> </table>	INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		CODA	Segmentos		Segmentos			a	b		a	b	b1	9 compases	14 compases	22 compases	9 compases	14 compases	22 compases	24 compases
INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A			INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		CODA																				
	Segmentos		Segmentos																								
	a		b		a	b	b1																				
9 compases	14 compases		22 compases	9 compases	14 compases	22 compases	24 compases																				
b) Sección A:	Posee ya elementos melódicos estables, con texto. Posee a su vez dos segmentos contrastantes, etiquetados "a" y "b".																										
c) Introducción	Motivos derivados de "a". No posee elemtos melódicos definidos, tampoco texto																										
b) Sección A:	Posee ya elementos melódicos estables, con texto. Posee a su vez dos segmentos contrastantes, etiquetados "a" y "b".																										
e) Coda:	Motivos derivados de "b", por lo que se lo etiqueta "b1".																										

GUARANIA: PARAGUAYPE		
GUÍA DE ANÁLISIS DOCUMENTAL - ANÁLISIS FORMAL FUNCIONAL		
Categoría de Análisis 1: Comportamiento Armónico		
Sub Categoría de Análisis 1.1: Tipo de Progresión		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	Cuatro (4) progresiones cadenciales perfectas	<p>INTRODUCCIÓN</p>  <p><i>Progresion Cadencial Perfecta</i></p>
b) Sección A:	Dos (2) progresiones cadenciales quebradas	 <p><i>Cadencia Quebrada</i></p>
c) Interludio:	Progresión cadencial quebrada	<p>INTERLUDIO</p>  <p><i>Cadencia Quebrada</i></p>
d) Sección A	Dos (2) progresiones cadenciales quebradas	 <p><i>Cadencia Quebrada</i></p>
e) Interludio:	Progresión cadencial quebrada	<p>INTERLUDIO</p>  <p><i>Cadencia Quebrada</i></p>
f) Sección A1	Progresión cadencial quebrada	 <p><i>Cadencia Quebrada</i></p>
Sub Categoría de Análisis 1.2: Cadencias		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	Cuatro (4) Cadencias Perfectas	<p>INTRODUCCIÓN</p>  <p><i>Progresion Cadencial Perfecta</i></p>
b) Sección A:	Dos (2) Cadencias Quebradas	 <p><i>Cadencia Quebrada</i></p>
c) Interludio:	Cadencia Quebrada	<p>INTERLUDIO</p>  <p><i>Cadencia Quebrada</i></p>
d) Sección A	Dos (2) cadencias quebradas	 <p><i>Cadencia Quebrada</i></p>
e) Interludio:	Cadencia Quebrada	<p>INTERLUDIO</p>  <p><i>Cadencia Quebrada</i></p>
f) Sección A1	Cadencia Quebrada	 <p><i>Cadencia Quebrada</i></p>

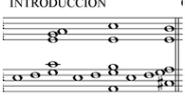
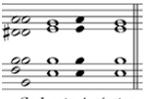
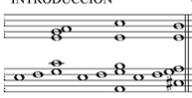
Sub Categoría de Análisis 1.3: Modulaciones		
a) Introducción:	No existe	
b) Sección A:	No existe	
c) Interludio:	No existe	
d) Sección A:	No existe	
e) Interludio:	No existe	
f) Sección A1	No existe	
Sub Categoría de Análisis 1.4: Disonancias Relevantes		
a) Introducción:	No existen Disonancias relevantes	
b) Sección A:	No existen Disonancias relevantes	
c) Interludio:	No existen Disonancias Relevantes	
d) Sección A:	No existen Disonancias Relevantes	
e) Interludio:	No existen Disonancias Relevantes	
f) Sección A1	No existen Disonancias Relevantes	
Categoría de Análisis 2: Componentes Motívicos: Melódicos y Rítmicos		
Sub Categoría de Análisis 2.1: Modelos Rítmicos:		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	Modelo Anacrúsico	
b) Sección A:	Modelo Acéfalo	
c) Interludio:	Modelo Tético	
d) Sección A:	Modelo Acéfalo	
e) Interludio:	Modelo Tético	
f) Sección A1		

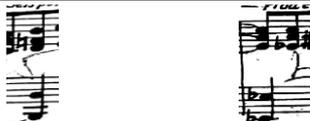
Sub Categoría de Análisis 2.2: Motivos Observados		
	Figuras	Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	Corchea, cinco (5) corcheas sueltas, corcheas ligadas entre compases, negras ligadas	
b) Sección A:	Silencio de negra, tres corcheas sueltas, corcheas ligadas entre compases	 A ja he o_
c) Interludio:	Tres (3) corcheas sueltas, negra con puntillo	
d) Sección A:	Silencio de negra, tres corcheas sueltas, corcheas ligadas entre compases	 A ja he o_
e) Interludio:	Tres (3) corcheas sueltas, negra con puntillo	
f) Sección A1	Silencio de negra, tres corcheas sueltas, corcheas ligadas entre compases	 A ja he o_

Categoría de Análisis 3: Etiqueta Formal Funcional, desde sus funciones internas

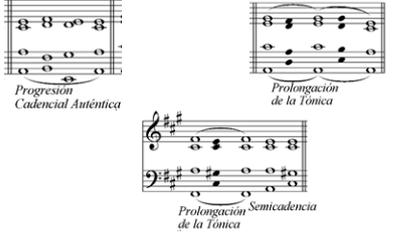
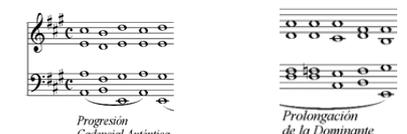
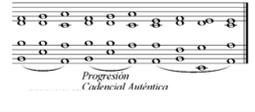
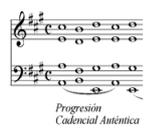
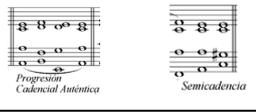
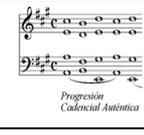
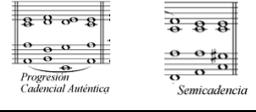
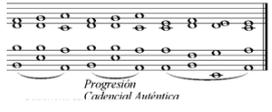
Sub Categoría de Análisis 3.1: Comparación de los elementos armónicos y motivicos para su etiquetado formal funcional

		Cuadro de etiquetas formales funcionales																																											
a) Introducción:	La etiqueta que se opta para este segmento es "b". No posee elementos melódicos bien definidos, tampoco texto	<table border="1"> <thead> <tr> <th>INTRODUCCIÓN</th> <th colspan="2">SECCIÓN A</th> <th>Interludio</th> <th colspan="2">SECCIÓN A</th> <th>Interludio</th> <th colspan="2">SECCIÓN A1</th> </tr> <tr> <th>Guaraní</th> <th colspan="2">Segmentos</th> <th></th> <th colspan="2">Segmentos</th> <th></th> <th colspan="2">Segmentos</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>b</td> <td>a</td> <td>a</td> <td></td> <td>a</td> <td>a</td> <td></td> <td>a1</td> <td>a2</td> </tr> <tr> <td>20 Comp.</td> <td>12 Comp.</td> </tr> </tbody> </table>								INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		Interludio	SECCIÓN A		Interludio	SECCIÓN A1		Guaraní	Segmentos			Segmentos			Segmentos		b	a	a		a	a		a1	a2	20 Comp.	12 Comp.							
INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A									Interludio	SECCIÓN A		Interludio	SECCIÓN A1																															
Guaraní	Segmentos										Segmentos			Segmentos																															
b	a									a		a	a		a1	a2																													
20 Comp.	12 Comp.									12 Comp.	12 Comp.	12 Comp.	12 Comp.	12 Comp.	12 Comp.	12 Comp.																													
b) Sección A:	Esta parte se etiqueta como "a", y repite el mismo motivo, con texto diferente.																																												
c) Interludio:	No lleva etiqueta en letras, por no poseer motivos específicos, más que de acompañamiento																																												
d) Sección A:	Esta parte se etiqueta como "a", y repite el mismo motivo, con texto																																												
e) Interludio:	No lleva etiqueta en letras, por no poseer motivos específicos, más que de acompañamiento																																												
f) Sección A1	Esta parte se etiqueta como "a1", y repite de forma variada el mismo motivo, por lo que le sigue la etiqueta de "a2", con la cual concluye la obra.																																												

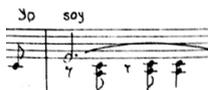
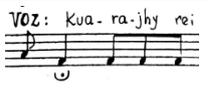
GUARANIA: BUENOS AIRES, SALUD...		
GUÍA DE ANÁLISIS DOCUMENTAL - ANÁLISIS FORMAL FUNCIONAL		
Categoría de Análisis 1: Comportamiento Armónico		
Sub Categoría de Análisis 1.1: Tipo de Progresión		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:		
Introducción parte 1:	Progresión de Prolongación de la Tónica	<p>INTRODUCCIÓN</p> 
Introducción parte 2:	Progresión de Prolongación de la Tónica	<p>Guarania</p> 
Introducción parte 3:	Progresión de Prolongación de la Tónica	<p>Guarania</p> 
b) Sección A:	Progresión Cadencial Perfecta	 <p>Progresión Cadencial Perfecta</p>  <p>movimiento plagal</p>
c) Sección B:	Progresión de Prolongación de la Tónica	 <p>Cadencia Auténtica</p>
d) Sección B1:	Progresión Cadencial Perfecta	 <p>Progresión Cadencial Perfecta</p>
Sub Categoría de Análisis 1.2: Cadencias		
a) Introducción:		
Introducción parte 1:	No existe Cadencia	<p>INTRODUCCIÓN</p> 
Introducción parte 2:	No existe Cadencia	<p>Guarania</p> 
Introducción parte 3:	No existe Cadencia	<p>Guarania</p> 
b) Sección A:	Cadencia Auténtica Perfecta	 <p>Progresión Cadencial Perfecta</p>
c) Sección B:		 <p>Cadencia Auténtica</p>
d) Sección B1:	No existe Cadencia	 <p>Progresión Cadencial Perfecta</p>

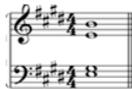
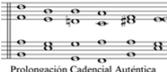
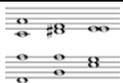
Sub Categoría de Análisis 1.3: Modulaciones		
a) Introducción:	No existe	
Introducción parte 1:	No existe	
Introducción parte 2:	No existe	
Introducción parte 3:	No existe	
b) Sección A:	No existe	
c) Sección B:	No existe	
d) Sección B1:	No existe	
Sub Categoría de Análisis 1.4: Disonancias Relevantes		
a) Introducción:	No existen Disonancias relevantes	
Introducción parte 1:	No existen Disonancias relevantes	
Introducción parte 2:	No existen Disonancias relevantes	
Introducción parte 3:	No existen Disonancias Relevantes	
b) Sección A:	Quinta disminuída, Relativa del subdominante menor (6ta menor)	
c) Sección B:	Quinta Disminuída, Septima disminuída.	
d) Sección B1:	No existen Disonancias Relevantes	
Categoría de Análisis 2: Componentes Motívicos: Melódicos y Rítmicos		
Sub Categoría de Análisis 2.1: Modelos Rítmicos:		
a) Introducción:		
Introducción parte 1:	Modelo Tético	
Introducción parte 2:	Modelo Tético	
Introducción parte 3:	Modelo Tético	
b) Sección A:	Modelo Acéfalo y Tético respectivamente	<p>1ER MOTIVO El ave parlan—te que cantáysallos!</p>  <p>2DO MOTIVO sa de noche y de ai</p> 
c) Sección B:	Modelo Acéfalo y Tético respectivamente	<p>1er MOTIVO</p>  <p>2do MOTIVO</p> 
d) Sección B1:	Modelo Tético	

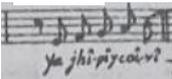
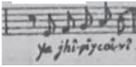
Sub Categoría de Análisis 2.2: Motivos Observados																																															
a) Introducción:	Figuras																																														
Introducción parte 1:	Dos Blancas, acordes en redondas y blancas, adornadas con negras y corcheas.																																														
Introducción parte 2:	Dos Negras con puntillo.																																														
Introducción parte 3:	Dos Negras con puntillo, silencios de corchea y negras a contra tiempo, tres negras en el bajo.																																														
b) Sección A:	Silencio de corchea, cuatro corcheas sueltas, corcheas ligadas entre compases, corcheas suelta y quintillo de corcheas, como primer motivo. Cinco corcheas sueltas, corchea ligada a blanca con puntillo, negra con puntillo suelta, motivos de acompañamiento formados por silencio de corchea, corchea y silencio de corchea, negra con puntillo, como segundo grupo motivico.	<p>1ER MOTIVO</p> <p><i>El ave parlan—le que carñáysallo!</i></p>  <p>2DO MOTIVO</p> <p><i>sa de noche y de di</i></p> 																																													
c) Sección B:	Silencio de corchea, cinco corcheas sueltas, en el primer motivo. Dos negras con puntillo en el segundo motivo.	<p>1er MOTIVO</p>  <p>2do MOTIVO</p> 																																													
d) Sección B1:	Dos negras con puntillo, dos negras con puntillo adornadas, como motivos de acompañamiento.	 <p><i>Que - mas</i></p> 																																													
Categoría de Análisis 3: Etiqueta Formal Funcional, desde sus funciones internas																																															
Sub Categoría de Análisis 3.1: Comparación de los elementos armónicos y motivicos para su etiquetado formal funcional																																															
a) Introducción	La etiqueta elegida para esta parte "X", en su primer segmento, "Y" en su segundo y "Y1" en su tercer segmento, debido a la importancia que le da el compositor, con sus matices fortísimos, y por ser contrastantes estos tres segmentos con los elementos de la siguiente sección.	Cuadro de etiquetas formales funcionales <table border="1" style="margin: 10px auto;"> <thead> <tr> <th colspan="3">INTRODUCCIÓN</th> <th colspan="2">SECCIÓN A</th> <th colspan="2">SECCIÓN B</th> <th colspan="2">SECCIÓN B1</th> </tr> <tr> <th>Compases Simples</th> <th>Pesada - mente</th> <th>Tempo de Guarania</th> <th colspan="2">Segmentos</th> <th colspan="2">Segmentos</th> <th colspan="2">Segmentos</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>X</td> <td>Y</td> <td>Y1</td> <td>a</td> <td>a1</td> <td>b</td> <td>b1</td> <td>b2</td> <td>b3</td> </tr> <tr> <td>6</td> <td>2</td> <td>6</td> <td>20</td> <td>22</td> <td>14</td> <td>9</td> <td>9</td> <td>11</td> </tr> <tr> <td>Compases</td> <td>Compases</td> <td>Compases</td> <td>Compases</td> <td>Compases</td> <td>Compases</td> <td>Compases</td> <td>Compases</td> <td>Compases</td> </tr> </tbody> </table>	INTRODUCCIÓN			SECCIÓN A		SECCIÓN B		SECCIÓN B1		Compases Simples	Pesada - mente	Tempo de Guarania	Segmentos		Segmentos		Segmentos		X	Y	Y1	a	a1	b	b1	b2	b3	6	2	6	20	22	14	9	9	11	Compases								
INTRODUCCIÓN			SECCIÓN A		SECCIÓN B		SECCIÓN B1																																								
Compases Simples	Pesada - mente		Tempo de Guarania	Segmentos		Segmentos		Segmentos																																							
X	Y		Y1	a	a1	b	b1	b2	b3																																						
6	2	6	20	22	14	9	9	11																																							
Compases	Compases	Compases	Compases	Compases	Compases	Compases	Compases	Compases																																							
b) Sección A:	La etiqueta de los segmentos internos de esta sección son "a" y "a1", por tratarse se segmentos similares y variados																																														
c) Sección B:	"b" y "b1" son etiquetas apropiadas para los segmentos de esta sección, teniendo en cuenta que son contrastantes a los segmentos de la sección anterior																																														
d) Sección B1:	Esta sección posee elementos similares a los de la sección anterior, por lo que la etiqueta adoptada es "b2" y "b3" para los segmentos internos respectivamente																																														

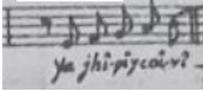
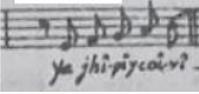
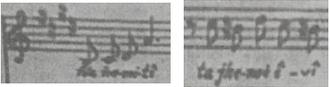
GUARANIA: KERASY		
GUÍA DE ANÁLISIS DOCUMENTAL - ANÁLISIS FORMAL FUNCIONAL		
Categoría de Análisis 1: Comportamiento Armónico		
Sub Categoría de Análisis 1.1: Tipo de Progresión		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	Progresión Cadencial Auténtica Perfecta y Progresión de prolongación de la dominante	 <p>Progresión Cadencial Auténtica</p> <p>Prolongación de la Dominante</p>
b) Sección A:	Progresión Cadencial Auténtica Perfecta y Progresión de prolongación de la Tónica. Prolongación de la Tónica y Progresión semicadencial.	 <p>Progresión Cadencial Auténtica</p> <p>Prolongación de la Tónica</p> <p>Prolongación Semicadencial de la Tónica</p>
c) Introducción:	Progresión Cadencial Auténtica Perfecta y Progresión de prolongación de la dominante	 <p>Progresión Cadencial Auténtica</p> <p>Prolongación de la Dominante</p>
d) Sección A:	Progresión Cadencial Auténtica Perfecta y Progresión de prolongación de la Tónica. Prolongación de la Tónica y Progresión semicadencial.	 <p>Progresión Cadencial Auténtica</p> <p>Prolongación de la Tónica</p> <p>Prolongación Semicadencial de la Tónica</p>
e) Coda:	Progresión Cadencial Auténtica Perfecta.	 <p>Progresión Cadencial Auténtica</p>
Sub Categoría de Análisis 1.2: Cadencias		
a) Introducción:	Cadencia Auténtica Perfecta	 <p>Progresión Cadencial Auténtica</p>
b) Sección A:	Cadencia Auténtica Perfecta y Semicadencia	 <p>Progresión Cadencial Auténtica</p> <p>Semicadencia</p>
c) Introducción:	Cadencia Auténtica Perfecta	 <p>Progresión Cadencial Auténtica</p>
d) Sección A:	Cadencia Auténtica Perfecta y Semicadencia	 <p>Progresión Cadencial Auténtica</p> <p>Semicadencia</p>
e) Coda:	Cadencia Auténtica Perfecta	 <p>Progresión Cadencial Auténtica</p>

Sub Categoría de Análisis 1.3: Modulaciones		
a) Introducción:	No existe	
b) Sección A:	No existe	
c) Introducción:	No existe	
d) Sección A:	No existe	
e) Coda:	No existe	
Sub Categoría de Análisis 1.4: Disonancias Relevantes		
a) Introducción:	No existen Disonancias relevantes	
b) Sección A:	No existen Disonancias relevantes	
c) Introducción:	No existen Disonancias Relevantes	
d) Sección A:	No existen Disonancias Relevantes	
e) Coda:	No existen Disonancias Relevantes	
Categoría de Análisis 2: Componentes Motívicos: Melódicos y Rítmicos		
Sub Categoría de Análisis 2.1: Modelos Rítmicos:		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	Modelo Acéfalo (primer motivo) y Acéfalo (segundo motivo)	<p>1er Motivo Introducción</p> <p>2do Motivo</p>
b) Sección A:	Modelo Anacrúsico y Acéfalo (primer segmento). Modelo Acéfalo y Tético (segundo segmento)	<p>Yo soy</p> <p>guara nia inmortal</p> <p>y cruza la his</p> <p>to - ria</p>
c) Introducción:	Modelo Acéfalo (primer motivo) y Acéfalo (segundo motivo)	<p>1er Motivo Introducción</p> <p>2do Motivo</p>
d) Sección A:	Modelo Anacrúsico y Acéfalo (primer segmento). Modelo Acéfalo y Tético (segundo segmento)	<p>Yo soy</p> <p>guara nia inmortal</p> <p>y cruza la his</p> <p>to - ria</p>
e) Coda:	Modelo Tético y Acéfalo	<p>VOZ: Kua - ra - jhy rei</p> <p>ke - pe</p>

Sub Categoría de Análisis 2.2: Motivos Observados																																					
a) Introducción:	Figuras	Ejemplos Gráficos																																			
	Blanca con puntillo ligada a una corchea, con motivos de corcheas y semicorcheas de acompañamiento (1er motivo). Dos corcheas, negra y corchea (2do motivo).	<p>1er Motivo</p> <p>Introducción</p>  <p>2do Motivo</p> 																																			
b) Sección A:	Levare de Corchea, Blanca con puntillo y corcheas a contra tiempo como motivos de acompañamiento. Cinco corcheas y corcheas ligadas entre compases (Primer segmento). Dos silencio de corchea y cuatro corcheas, dos negras con puntillo (Segundo segmento).	<p>Yo soy</p>  <p>guara nia inmortal</p>  <p>y cruza la his</p>  <p>to - ria</p> 																																			
c) Introducción	Blanca con puntillo ligada a una corchea, con motivos de corcheas y semicorcheas de acompañamiento (1er motivo). Dos corcheas, negra y corchea (2do motivo).	<p>1er Motivo</p> <p>Introducción</p>  <p>2do Motivo</p> 																																			
d) Sección A:	Levare de Corchea, Blanca con puntillo y corcheas a contra tiempo como motivos de acompañamiento. Cinco corcheas y corcheas ligadas entre compases (Primer segmento). Dos silencio de corchea y cuatro corcheas, dos negras con puntillo (Segundo segmento).	<p>Yo soy</p>  <p>guara nia inmortal</p>  <p>y cruza la his</p>  <p>to - ria</p> 																																			
e) Coda:	Corchea, negram tres corcheas, dos negras con puntillo (Motivos que en su conjunto forman variación del segundo segmento de la sección A)	<p>Voz: Kua - ra . jhy rei</p>  <p>ke - pe</p> 																																			
Categoría de Análisis 3: Etiqueta Formal Funcional, desde sus funciones internas																																					
Sub Categoría de Análisis 3.1: Comparación de los elementos armónicos y		Cuadro de etiquetas formales funcionales																																			
a) Introducción:	Al no poseer elementos motivicos y armónico, esta sección introductoria se describe sin letras funcionales que la etiquete	<table border="1"> <thead> <tr> <th>INTRODUCCIÓN</th> <th colspan="2">SECCIÓN A</th> <th>INTRODUCCIÓN</th> <th colspan="2">SECCIÓN A</th> <th>CODA</th> </tr> <tr> <th></th> <th colspan="2">Segmentos</th> <th></th> <th colspan="2">Segmentos</th> <th></th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Andante</td> <td>a</td> <td>b</td> <td>9 compases</td> <td>a</td> <td>b</td> <td>b1</td> </tr> <tr> <td>14 compases</td> <td>15</td> <td>22</td> <td></td> <td>14</td> <td>22</td> <td>24</td> </tr> <tr> <td></td> <td>compases</td> <td>compases</td> <td></td> <td>compases</td> <td>compases</td> <td>compases</td> </tr> </tbody> </table>	INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		CODA		Segmentos			Segmentos			Andante	a	b	9 compases	a	b	b1	14 compases	15	22		14	22	24		compases	compases		compases	compases	compases
INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		CODA																															
	Segmentos			Segmentos																																	
Andante	a		b	9 compases	a	b	b1																														
14 compases	15		22		14	22	24																														
	compases	compases		compases	compases	compases																															
b) Sección A:	Esta sección posee elementos internos constitutivos contrastantes entre si en los dos segmentos que la componen, por lo que la etiqueta que se considera apropiada es "a" y "b"																																				
c) Introducción	Este fragmento posee elementos armónicos y motivicos propios de introducciones o interludios, y carece de texto, por lo que no se ha otorgado etiqueta en letra de su función																																				
b) Sección A:	Esta sección es la repetición textual de la sección A anterior, en cuanto al comportamiento armónico y motivico de sus segmentos, por lo que se ha optado por repetir las etiquetas funcionales																																				
e) Coda:	Motivos derivados de "b", por lo que se lo etiqueta "b1".																																				

GUARANIA: NEMITY		
GUÍA DE ANÁLISIS DOCUMENTAL - ANÁLISIS FORMAL FUNCIONAL		
Categoría de Análisis 1: Comportamiento Armónico		
Sub Categoría de Análisis 1.1: Tipo de Progresión		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	Progresión de Prolongación de la Tónica	
b) Sección A:	Progresión de Prolongación de la Tónica	 Prolongación de la tónica
c) Sección B:	Progresión de Prolongación de la Tónica y Progresión	 Prolongación de la tónica  Prolongación Cadencial Auténtica
d) Interludio:	dos (2) Progresiones Cadenciales Auténticas Perfectas	<p>INTERLUDIO</p>  2 Prolongaciones Cadenciales Aut
e) Sección A:	Progresión de Prolongación de la Tónica	 Prolongación de la tónica
f) Sección B:	Progresión de Prolongación de la Tónica y Progresión	 Prolongación de la tónica  Prolongación Cadencial Auténtica
e) Coda:	Prolongación de la Tónica	<p>CODA</p> 
Sub Categoría de Análisis 1.2: Cadencias		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	No existe Cadencia	
b) Sección A:	No existe Cadencia	
c) Sección B:	Cadencia Auténtica Perfecta	
d) Interludio:	No existe Cadencia	
e) Sección A:	No existe Cadencia	
f) Sección B:	Cadencia Auténtica Perfecta	
e) Coda:	No existe Cadencia	

Sub Categoría de Análisis 1.3: Modulaciones		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	No existe	
b) Sección A:	No existe	
c) Sección B:	No existe	
d) Interludio:	No existe	
e) Sección A:	No existe	
f) Sección B:	No existe	
e) Coda:	No existe	
Sub Categoría de Análisis 1.4: Disonancias Relevantes		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	No existen Disonancias relevantes	
b) Sección A:	No existen Disonancias relevantes	
c) Sección B:	Acorde Cromático formado sobre el tercer grado rebajado de la escala, con función predominante.	
d) Interludio:	No existen Disonancias relevantes	
e) Sección A:	No existen Disonancias relevantes	
f) Sección B:	Acorde Cromático formado sobre el tercer grado rebajado de la escala, con función predominante.	
e) Coda:	No existen Disonancias Relevantes	
Categoría de Análisis 2: Componentes Motívicos: Melódicos y Rítmicos		
Sub Categoría de Análisis 2.1: Modelos Rítmicos:		Ejemplos Gráficos
a) Introducción:	Modelo Acéfalo	
b) Sección A:	Modelo Acéfalo	
c) Sección B:	Modelo Tético y Acéfalo	
d) Interludio:	Modelo Acéfalo	
e) Sección A:	Modelo Acéfalo	
f) Sección B:	Modelo Tético y Acéfalo	
e) Coda:	Modelo Tético y Acéfalo	

Sub Categoría de Análisis 2.2: Motivos Observados																																							
	Figuras	Ejemplos Gráficos																																					
a) Introducción:	Silencio de corchea, cuatro fusas y corcheas.																																						
b) Sección A:	Silencio de corchea, cinco corcheas, la última ligada hasta el próximo compás.																																						
c) Sección B:	Tres (3) corcheas y negra con puntillo (primer motivo)																																						
d) Interludio:	Silencio de semicorchea, tres semicorcheas y corchea (motivo que aparece tres veces dentro del mismo compás)																																						
e) Sección A:	Silencio de corchea, cinco corcheas, la última ligada hasta el próximo compás.																																						
f) Sección B:	Tres (3) corcheas y negra con puntillo (primer motivo)																																						
e) Coda:	Blanca con puntillo ligada a la corchea del compás siguiente (primer motivo). Cico corcheas (segundo motivo)																																						
Categoría de Análisis 3: Etiqueta Formal Funcional, desde sus funciones internas																																							
Sub Categoría de Análisis 3.1: Comparación de los elementos armónicos y motivicos para su etiquetado formal funcional																																							
a) Introducción:	No posee etiqueta con Letras, ya que utiliza motivos de acompañamientos.	<p style="text-align: center;">Cuadro de etiquetas formales funcionales</p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse; text-align: center;"> <thead> <tr> <th rowspan="2">INTRODUCCIÓN</th> <th colspan="2">SECCIÓN A</th> <th colspan="2">SECCIÓN B</th> <th rowspan="2">INTERLUDIO</th> <th colspan="2">SECCIÓN A</th> <th colspan="2">SECCIÓN B</th> <th rowspan="2">CODA</th> </tr> <tr> <th>Segmentos</th> <th>Segmentos</th> <th>Segmentos</th> <th>Segmentos</th> <th>Segmentos</th> <th>Segmentos</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td rowspan="2">3 compases</td> <td>a</td> <td>a</td> <td>b</td> <td>b</td> <td rowspan="2">9 comp.</td> <td>a</td> <td>a</td> <td>b</td> <td>b</td> <td rowspan="2">b1</td> </tr> <tr> <td>12 comp.</td> <td>12 comp.</td> <td>8 comp.</td> <td>8 comp.</td> <td>12 comp.</td> <td>12 comp.</td> <td>8 comp.</td> <td>8 comp.</td> <td>7 comp.</td> </tr> </tbody> </table>	INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A		SECCIÓN B		INTERLUDIO	SECCIÓN A		SECCIÓN B		CODA	Segmentos	Segmentos	Segmentos	Segmentos	Segmentos	Segmentos	3 compases	a	a	b	b	9 comp.	a	a	b	b	b1	12 comp.	12 comp.	8 comp.	8 comp.	12 comp.	12 comp.	8 comp.	8 comp.	7 comp.
INTRODUCCIÓN	SECCIÓN A			SECCIÓN B		INTERLUDIO	SECCIÓN A		SECCIÓN B		CODA																												
	Segmentos		Segmentos	Segmentos	Segmentos		Segmentos	Segmentos																															
3 compases	a		a	b	b	9 comp.	a	a	b	b	b1																												
	12 comp.		12 comp.	8 comp.	8 comp.		12 comp.	12 comp.	8 comp.	8 comp.		7 comp.																											
b) Sección A:	Posee ya elementos melódicos estables, con texto. Posee a su vez dos segmentos idénticos, etiquetados "a" y "a".																																						
c) Sección B:	Posee ya elementos melódicos estables, con texto. Posee a su vez dos segmentos idénticos, etiquetados "b" y "b".																																						
d) Interludio:	No posee etiqueta con Letras, ya que utiliza motivos de acompañamientos.																																						
e) Sección A:	Posee ya elementos melódicos estables, con texto. Posee a su vez dos segmentos idénticos, etiquetados "a" y "a".																																						
f) Sección B:	Posee ya elementos melódicos estables, con texto. Posee a su vez dos segmentos idénticos, etiquetados "b" y "b".																																						
e) Coda:	Utiliza componentes motivicos derivados de la sección "B", pero en forma de segmento variado, por la que se la etiqueta "b1"																																						

Anexo 2. Partituras analizadas en la investigación – Guaranias de José Asunción Flores

Repertorio Paraguayo FERMATA

INDIA

GUARANIA
PARA CANTO Y PIANO

 Estefana Gabano

Prof. Canto - Música Guaraní
Locales - Asunción
Tel.: 29100 - 0991 42200 - 4221 0000

MÚSICA DE
JOSÉ ASUNCION FLORES

LETRA DE
Manuel ORTIZ GUERRERO

GRABACIONES

Discos Victor por Ariel Ramirez
Discos Victor por Samuel Aguayo
Discos Odeón por L. A. Peralta Luna
Discos Odeón por el trio Sánchez-Monjes-Ayala
Discos Pampa por el trio Palacio-Riverol-Cabral
Discos Pampa por María Teresa Márquez
Discos Victor por Alberto Castelar
Discos Odeón por Sara Benítez
Discos Columbia por Felíz Pérez Cardoso
Discos Columbia por Jerry Vale
Discos Columbia por Waldo de los Ríos
Discos Odeón por Elder Barber
Discos Odeón por Gianni Re

CASA VIVERO

Isac Fernando Vivero

CORUÑA 158

POSADAS MEGNES

ediciones internacionales

FERMATA

ARGENTINA S-R-E
CAR \$ 500.000.-

SAN MARTIN GAO - BUENOS AIRES
ARGENTINA

\$ 40.-

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Letra de MANUEL ORTIZ GUERRERO

INDIA GUARANIA

Música de JOSÉ ASUNCIÓN FLORES

Lento Grave

Introd.

pp

piu mosso

a ritmo.

rit.....

Allegro en (1)

ff

aumentar de a poco

resueltamente

acelerar

acelerar

© Copyright 1943 in all Countries by EDICIONES INTERNACIONALES FERMATA
© Copyright 1947 in all Countries by EDICIONES INTERNACIONALES FERMATA
© Copyright 1967 in all Countries by EDICIONES INTERNACIONALES FERMATA (Argentina) S.R.L., Cap. \$ 500.000.-
San Martín 640 - Buenos Aires, República Argentina - Cables: Fermata Baires.
Todos los derechos reservados - International Copyright Secured - All Rights Reserved. Impreso en Argentina.

Estefana Galeano

Prof. Canto - Idioma Guaraní
Lectora - Actriz
Tel: 201616 - 0981 423059 - 0992 888884

Larghetto (♩ = 90)

Too de Guaranía.

rit... *len* *acelerar* *rallent.* *len*

In-dia bella nra - cla de diosay paite-ra - doncella de nra - da que habita el gran

A-tis-ca tonari - za cha-oó sus ca - de-rai -

so-riandoni reso - do dea-ñi Pa-ra-ni

Da su tri - bu - la - ra

110

ff

1ª Parte

India bella mezcla de diosa y pantera
 Doncella desnuda que habita el Guatrú
 Arisca romanza curvó sus caderas
 Coptando un recodo de azul Paraná.

2ª Parte

De su tribu la flor
 Montaraz guayaki
 Eva arisca de amor
 Del edén guaraní.

1ª Parte Bis

Bravea en las sienas su orgullo de plumas
 Su lengua es salvaje panal de eiruzú
 Collar de colmillós de tigres y pumas
 Enjoya a la musa de ibitiruzú.

2ª Parte Bis

La silvestre muler
 Que la selva es su hogar
 También sabe querer
 También sabe soñar.

EDICIONES INTERNACIONALES FERMA
 (ARGENTINA) S. R. L. - Capital \$ 500.000.-

San Martín 640

Buenos Aires

Argentina

T. E. 31 - 9330 y 9377

15-11-1966

MENGO JUNTO A TI

"NERENDAPE AYU"



Letra de MAURICIO CARDOZO OCAMPO

GUARANIA

Música de JOSE ASUNCION VIGORE

Introd. lento

24.

PIANO

Fin de Guarania

De muy tie - jos ven - go jun - tos 'ti mis - ma - da pa - ra pon - de - rar -
Son tus o - jos be - lios pa - ra mi tor - men -

te
to

Ha - ce mu - cho tiem - po que vi - ves en mi al - ma mi es - pe - ran - za y
l - gal que tu bo - ca en pu - llo de ro - san fra - gan - te pun - zó.

te

Se - dien - to des - mor - te - dos, qui por - tra - do en sig - na - ni - zan -
Se - rán tus gé - me - las las be - llas es - tre - llas des - de - te lir - ma - men -

sfz

© Copyright 1951 by Ediciones Musicales MUNDO GUARANI
Cangallo 1765 - Tel. 49-4132 - BUENOS AIRES - ARGENTINA
Todos los derechos reservados - All rights reserved. SADAIC.

A piano introduction consisting of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

Vocal entry with lyrics: "Co mo a zai del cie - che por ver - te me -". The music is in a 4/4 time signature. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on a grand staff. A first ending bracket is shown above the vocal line.

Co mo a zai del cie - che por ver - te me -

Piano accompaniment for the first system. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The tempo is marked "Tiento lot.".

Piano accompaniment for the second system. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages, and the left hand maintains a consistent accompaniment. The dynamic marking "pp" (pianissimo) is present.

Piano accompaniment for the third system. The musical texture remains consistent with the previous systems, featuring rapid sixteenth-note runs in the right hand.

Vocal entry with lyrics: "Si mi vi-va fue - ra por - fu - ma - da". The music is in a 4/4 time signature. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on a grand staff. A dynamic marking of "ff" (fortissimo) is present.

Si mi vi-va fue - ra por - fu - ma - da

Vocal entry with lyrics: "flor ya-rrenar pu-die - ra brin-dar-te mi-g - mor". The music is in a 4/4 time signature. The vocal line is on a treble clef staff, and the piano accompaniment is on a grand staff. A dynamic marking of "ff" (fortissimo) is present.

flor ya-rrenar pu-die - ra brin-dar-te mi-g - mor

A - zu - ce - un blan - ca per - fu - ma - da flor - - - - - Ve - ni - nja - zu - ce -

— un - - - - - lri - ta - da - me - - - - - tu - mor - - - - - Di - ceu los - ga - la -

1^o

De muy lejos vengo junto a ti mi'amada para ponerte
Hace mucho tiempo que vives en mi alma, mi esperanza y mi fe.
Sediento de amor llega aquí postrado casi agonizante,
Te imploro de hitos, con tus lindas manos calmano la sed.
Como azul del cielo son tus ojos bellas para mi tormento
Igual que tu boca capullo de rosa frugante punzó,
— tus gemelas las bellas estrellas de este firmamento,
— radian su lumbré al llegar la noche por verte mejor.

2^o bis

Si fuera mi vida
Perfumada flor,
Yo la arrancaría
Brindarte mi amor.

Azucena blanca,
Perfumada flor,
Ven, mi azucena,
Bríndame tu amor.



1 bis

Me gusta ya'nes cuando te recuerdan en son de alabanza
Me es tan alegre cuan música hermosa no tiene rival.
Se cambio murmuró al caer la tarde por ti mi esperanza,
— podré yo algún día este amor sublime llegar a olvidar.
— 'lavel florecido invita tu boca cuando tú sonríes,
— Vera más hermosa que flores del alba, aygo' de mi amor:
— 'o ho de vestirme con jazmines blancos porque tú me quieres,
— 'on mi sueño alado, sentir tus caricias azucena, en flor.

Versión guaraní orig

MANUEL ORTIZ GU

He'iva nderehe los caria'y uera pe' mandu'a harupi 1^o parte

1^o

Mombiri asietégüi ayú nerendape romopora següi
Inaite güive reicó che pi'ape che esperanzami.
Mboraljhu' tujheigüi amanombotáma co'ape aghuajhévo
Tañesuna ndeve jha'nde pó güivepa chembolumi.
Ivaga jhoviicha nde resá iporava che tormentorá
Nde kipi' cuera vaerá pipó mbiyáita iporava
Omimbi yoava nderechá setégüi pijharevové.

11^o parte

Yvotinga'ujhina
Co che recové
Aipo'o jhagüa
Royapi ipipé.

Azucena blanca
Riacuá vurei.
Eyó che azucena
Turojhetumi.

che patu ha'era cada ca'aru nderehe pe'pensaró 1^o parte (bis)

2^o

Jhe'iva nderejhé los caria'l cuera pe mandu'a jharupi
Cuña nde toriva música poraicha naimboyoyajhai
Icatú vaera pipó che ichugüi añembuesarai.

3^o

Cu clarvel potíicha nde yurú iporava repucavimiro
Ne poraitevéva co'eyú potigüi che esperanzami.
Na tañemondena jazmín meinetegüi che rajjú jhnglak
Jha cu che kegüfó che azucena blanca che añuami.

Letra de
MANUEL ORTIZ GUERRERO
Versión Castellana
AGUSTO ROA BASTOS

PANAMBI VERA (MARIPOSA DORADA)

GUARANIA

Música de
JOSE ASUNCION FLORES

The musical score is written for piano and voice. It consists of eight systems of music. The piano part is written in treble and bass clefs, with various chords and melodic lines. The vocal part is written in a single treble clef. The lyrics are in Spanish and describe a butterfly dancing in the sun and the shadow of a tree.

Lyrics:
Ma - ri - po - sa del ca - mi - no
que brilla bailando al sol
la sombra de sus a -
las
sin
lu -
2.ª vez no repite
por cual miel sil -
las se nos conmue -
lo
que vuela dul -
de mi sombra la -
grima de la -
cristalino espejo -

© Copyright 1936 in all countries by
EDICIONES INTERNACIONALES ESPANOLA (Argentina) S. A. Cap. 8 500.000

IMPRESO EN ARGENTINA
JULIO 16 de 1936

Ex. Propiedad de los Autores
EDICIONES INTERNACIONALES ESPANOLA

2 y 3 Para seguir *Or.*

Piu rall.

Tu luz caudal -- la cingula -- un manantial --

para tu cor -- la multi mullina -- la voz truda --

- di - Pa - - - - - di - - - - -

Rall.

LETRA GUARANI

Panambi che rapéram
 reseta reyeraky
 nde pepé cumrajhy'ane
 tamara'e anienoty.

Nde rera aicova cu eira saitécha che ushy o cawá
 jha'ombo azucava cheve ambay'avo cu' rucay
 cu huatindyrupi, hu ca'apúyre, ne moñi jhupe
 icu'ipava ányá che fupé jhuguy'...

Regueyi jhapú che pape
 aicova angá ra moñá
 jha torjpe, torjpupe
 che ársipi rejhasá.

Panambi, mífichagud Jupá rymbáspo cu vinda
 resá yuytánúe che yvoty tyre nde saravi
 remimbi vero co che resapé remimbiyutu
 toué mba'ena nde rapicueri ta nejhuníí

VERSION CASTELLANA

Murispusa del cumayo
 que brillas esaltando al sol,
 u la sonera de tus alas
 enterré mi corazón...

Siento en mi tu fulgor cual miel silvestre como un consuelo
 que va embalsamando mis pobres lágrimas de dolor
 cuando entre espinas por campo y selva siges tu vuelo
 y entre mis manos tus alas rotas sangran la luz

Te persigo porque quiero
 tenerte muy junto a mí
 y con tu vular ligero
 huyes de mi frenesí...

¿cómo habré, murispusa, un ser más hermosa que tú en lo tío
 pero en el viento, sobre las flores, huyes de mí
 tu luz radiante ciega mis ojos mientras te sigo
 para ofrecerte mi último aliento muy trémulo de tí...
 Panambi... Panambi...

Dis | tanto tiempo esta tristeza
 ajhechasema la nde promesa
 che ndive paloma blanca.

Dis | tanto tiempo esta tristeza
 ¿cómo quisiera de tu promesa,
 contigo paloma blanca.

PARAGUAYPE

50

Manuel Ortiz Guerrero

31

José Asunción Flores

Moderato $\text{♩} = 55$

6

11

16

A ja he o_

21

— ta pe nde a py te — pe — na ro ti vei — gui che vy a y_

26

a hy pyi mi ta ko py ha re pe che re say

31

pe pa ra gua y Pla za U ru gua ya sel va a ro ma

36

da oh pa ja re ra de mi can cion

41

or gu llo mi o cu pu la ma da el O ra to rio de la A sun ción.

46

51

Che a mo mo ra va ku oi me bu rre

56

ra i py nan di ha he sa ho vy

61

che py a pu pen te a fio pu he ra ha che a ho ga ta ko te sa

66

y Puer to Sa jo nia mi des va ri o

71

a zul ce rri to de Lam ba re la Es ca li na

76

ta man gru llo el ri o mi can to e rran te te can ta re

81

86

Pu ra hei po pen te che a mo ka
Es la ba hi a jo ya a ma tis

91

va je ro ky ha ru pi che re sa y
ta Pal ma Co lom bia ca lle A mam bay

96

ha ña sain dy ro ro mon ge ta va che no via rai
el ra mi lle te de los tu ris tas flor de las flo

99

1. cha Pa ra gua y del Pa ra guay
res.

BUENOS AIRES, SALUD...

GUARANIA

Ediciones Musicales
TIERRA LINDA

Letra de ORTIZ GUERRERO
Música de JOSE ASUNCION FLORES

PIANO. *ff Ped.* *ff Ped.* *ff Ped.* *dimin.* *pesadamente* *Tiempo de*

GUARANIA. *ff* *dimin.* *ff*

VOZ. *ff* *dimin.* *ff*

El ave parlan - te que can ta y sollo - sa de noche y de di - a

La guarania gla - da de la melo - dia selva guarani

presen sei pero - cho como un homena - ja de agre tarmoni -

traigo la gua - ra - nia bella Buenos Ai - res traigo para ti Su gorjeo arpa -

do te trae la cadencia de nuevas flores - tas

Y amarantus mi - nas tus misicos va - gos tu pueblo gentil

cruzar a lloran - do tu calle Flo - rida entrara en tus fie - tas a dejar las e -

-cos de alguna silves - tre romanza en tu tril.

58 *58* *59* *60* *61* *62* *63* *64* *65* *66* *67* *68* *69* *70* *71* *72* *73* *74* *75* *76* *77* *78* *79* *80* *81* *82* *83* *84* *85* *86* *87* *88* *89* *90* *91* *92* *93* *94* *95* *96* *97* *98* *99* *100*

58 *59* *60* *61* *62* *63* *64* *65* *66* *67* *68* *69* *70* *71* *72* *73* *74* *75* *76* *77* *78* *79* *80* *81* *82* *83* *84* *85* *86* *87* *88* *89* *90* *91* *92* *93* *94* *95* *96* *97* *98* *99* *100*

58 *59* *60* *61* *62* *63* *64* *65* *66* *67* *68* *69* *70* *71* *72* *73* *74* *75* *76* *77* *78* *79* *80* *81* *82* *83* *84* *85* *86* *87* *88* *89* *90* *91* *92* *93* *94* *95* *96* *97* *98* *99* *100*

58 *59* *60* *61* *62* *63* *64* *65* *66* *67* *68* *69* *70* *71* *72* *73* *74* *75* *76* *77* *78* *79* *80* *81* *82* *83* *84* *85* *86* *87* *88* *89* *90* *91* *92* *93* *94* *95* *96* *97* *98* *99* *100*

Calpina

Estefanes

①

KERASY

Guarania

J. A. Flores

M. O. Guerrero.

Andante *DZ* Introducción

2ª vez al ♯

CANTO : Yo soy la prima . ve . ral

guarania inmortal

que re - su . ci - to' Jha a -

Koi karia . y nana a jhy'ó Para

Che mbo . ya . he . o'

So . llo zo de glo - ria que lan - za el a -

-mor. y cruza la his- to - ria

de un pueblo cantor. soy mú - si ca e -

- rran - te que ri - e al pasar

y se o - ye distan - - te de no - che llo -

- rar ^{1ª vez} D.C.

VOZ: Kua - ra - jhy rei - ké - pe Py ka - su rä -

sé o - mo - su vai ke - pe

nānde ā-vā nē' - é Che mba - raka.

Kue - ra ko' é ra' a rō - vo O. ño. pū vai -

ke' - ra pe ne ko. ra - sō soy la prima ve ral

guarania in mortal que re - su - ci - ritard.

Fin.

52-

ÑEMITÍ

(SIEMBRA)

GUARANÍA

35

Letra de

CARLOS F. ABEND

Música de

JOSE ASUNCION FLORES

52-

Jose Asuncion Flores

ediciones internacionales

FERMATA

exitos mundiales

CASILLA CORREO 988
BUENOS AIRES

Abend



35

ÑEMITÍ

(SIEMBRA)
GUARANIA

Letra de CARLOS F. ABENTE

Música de JOSE ABUNCION FLORES

CANTO

PIANO

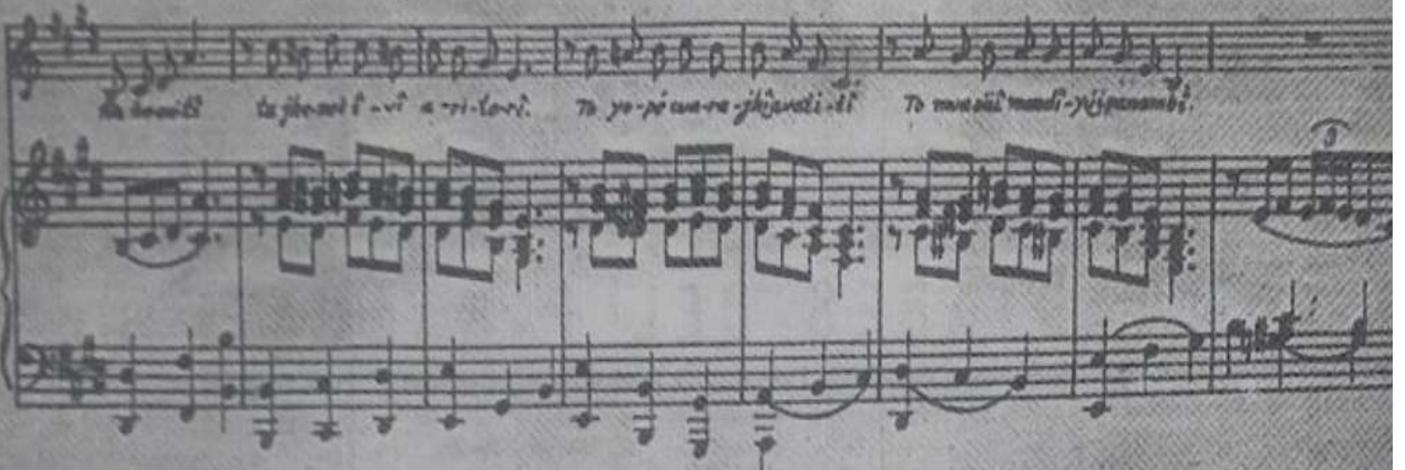
ya jhi-pi-yo-ivi — ta mo-é jhi-é — fian-

-ba-pi i-sa-pa-cay — y — vi-ti ve-ve-re — na-jhen-dí-ñe-é — fian-dé ko-ga-pu-ra-ña-

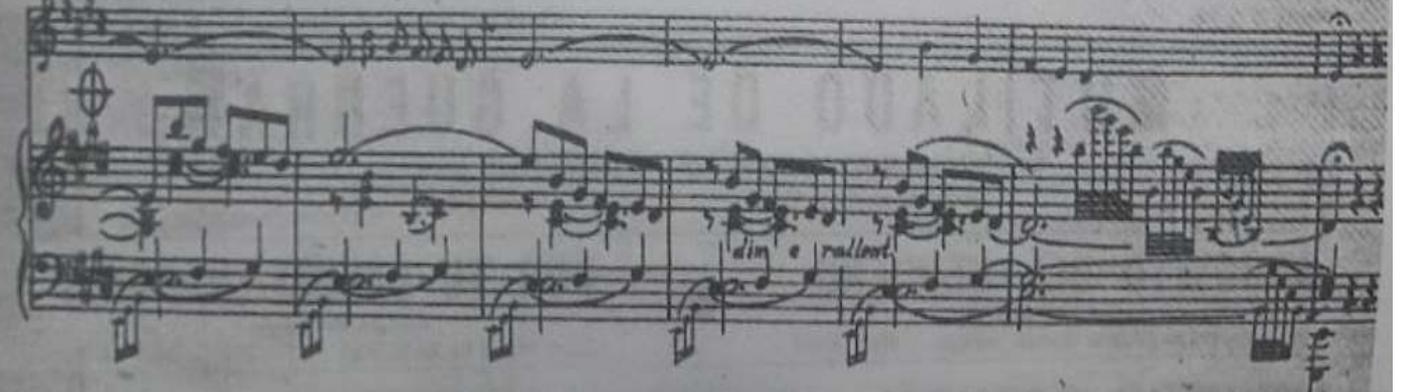
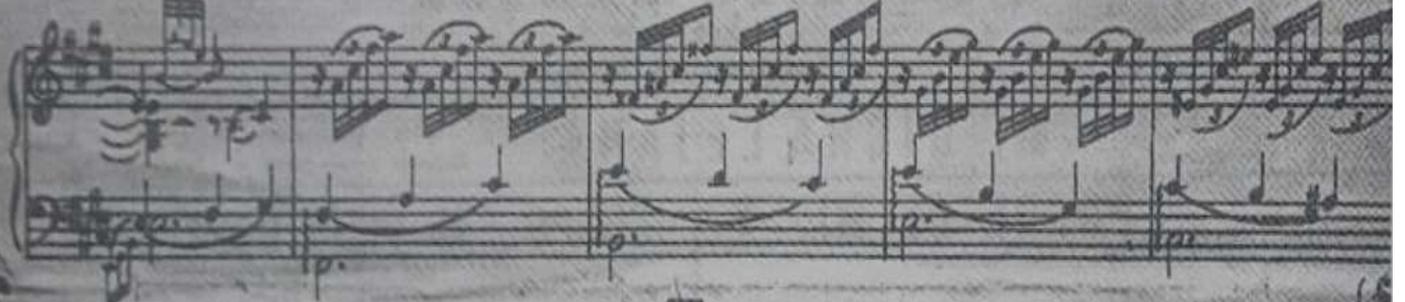
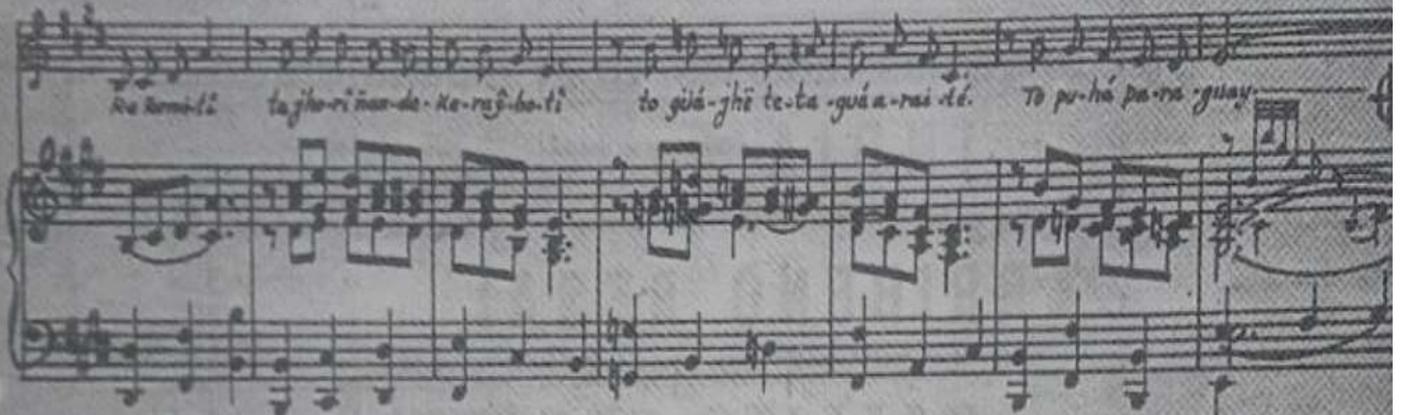
— y — co-é pi-langui — gü-rai-lá-ñe-é — ndai — po-rin-té-muai

Cua-ra-ñi-mu-ñi, — ya-si-gu-ce-bí — O-xó-mbo-ri-ñe-pi-ti.

Re temiá tá-jhe-mil-vi a-ri-lo-ri. To yo-pi-un-ra-jhi-avé-li-ti To ma-sá-má-di-yá-pa-má-bi.



Re temiá tá-jhe-ri-nan-de-ke-ra-j-bo-ti to güé-jhê te-ta-guá-a-rai-té. To pu-há pa-ra-guay



ÑASAINDI PE

(A LA LUZ DE LA LUNA)

GUARANIA

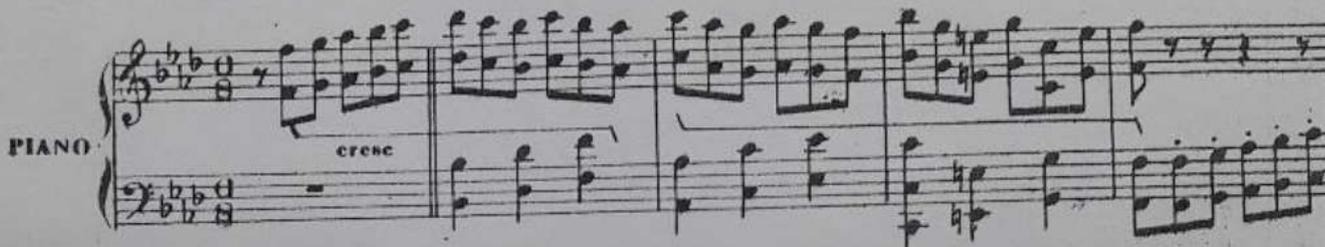
Versión castellana

MAURICIO C. OCAMPO

Música de JOSE ASUNCION FLORES
Letra de FELIX FERNANDEZ

35
-33-

PIANO



Handwritten: *cresc*

The first system of music is a piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. A handwritten 'cresc' is written above the first few measures.



The second system of music is a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

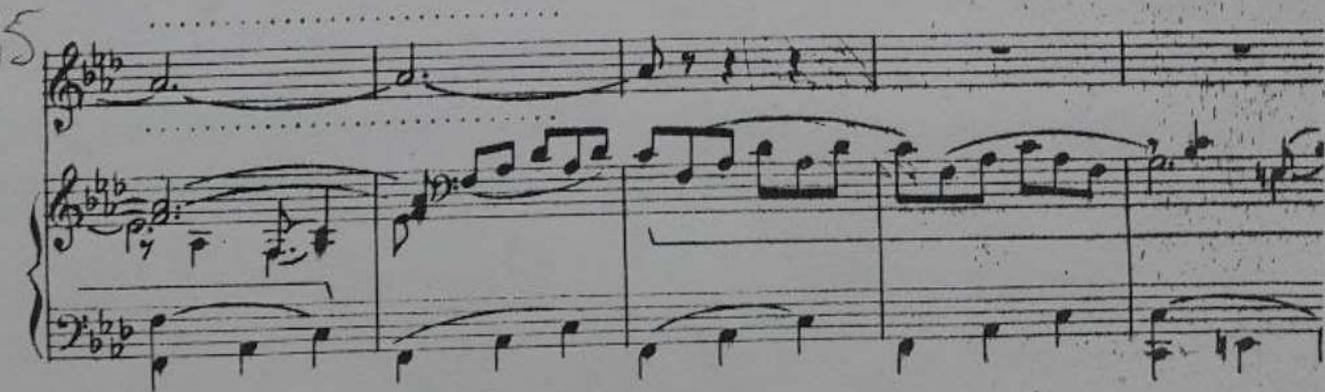
Ca 'e mbo-tai-té che re-mbiaghu-pá - ra e - pag e jhen-dú co the pu-ra - ih

Ya na - ce la au-ro - ra dul-ce bien a - ma - da des-pier ta yes-cu - cha es - ta mi can - ck



The third system of music includes a vocal line and piano accompaniment. It consists of three staves: a vocal line in a treble clef, and a piano accompaniment in two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The vocal line is written in a treble clef and includes lyrics. The piano accompaniment consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

15



The fourth system of music is a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble.

Copyright 1949 by Pan American Music Service Corporation P. A. M. S. C. O. Bs. As.
Unicos editores autorizados para todos los paises Pan American Music Service Corporation, Pietras 1447- Bs. Aires
Todos los derechos de edición, ejecución, difusión, adaptación, traducción y reproducción están reservados.

20

l - ca-lú po-ran - te cóe-ro-mo á - ra a jhambabí-ri

Musical score for the first system. It features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The piano part includes a dynamic marking of *(f-p)*.

Au-sen-te de a-quí va tal vez ma-ña- na le-jos es-ta-ré

nda ya-yoe-cha-vei.

Musical score for the second system. It continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes.

sin ver-te mi-mar.

Ya-si ya-yai-pa che mag-ru-va jhi-

Musical score for the third system. It continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment.

Lu-na com-pa-ñe-ra de los no-che-rie.

- na nde ro-ga-ye-ré o-jhe-a pe-pá.

Musical score for the fourth system. It continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes.

- gos ha-ña con su lum-bre to-do tu so-lar.

"Cu, chu, i-gui-gui" pi-na o-yu-pi ne ra-ve-ta b-

Handwritten number 40 in the top left corner. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature, and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

pe-sa-n lu ven-ta - na-pa-ja-roan-da-rie - ga pa-ra des-per-tar-

cresc.

- ri ne mombag i haguá.

Ca'aguí pa'ú

Handwritten number 5 in the top left corner. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature, and two piano accompaniment staves. The piano part continues with a similar accompaniment pattern.

le con es-te can-tar

Sel-va guaraní

íha cua mbapa.í . . . va . . . pe-a mo mombí . ri . . . íha vt- ú mbal-té. . .

de-ter-no per-tu . . . me . . . dis-tan-te de-a-qui be-ího-zul ves-gel. . .

Handwritten number 7 in the top left corner. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature, and two piano accompaniment staves.

íhai-ví - tu ve-vui cu co-áo-gué-ru

la bri-sa li-via - na a-tien-to de-au-ru

Handwritten number 6 in the top left corner. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature, and two piano accompaniment staves.

a-ma a-gué ñan-de - ve cua-ra-jhi re - so...
ya vir-ne a-pu-ran - do ti-hio a-ma-ne - ces...

Texto aprobado por Radiocomunicaciones

Version castellana

Cu'e mbotaite che rembia(j)hupara
epal e jhendú co che parajhei
icatu porante co'eramo ara
ajhá mombi'ti nda yayochavei
Yasi yayáipá che moirúva jhina
nde roga yerere ojhesa pepá
"Cuchugúigu" peina oyupá ma
nde rovela ari ne mombai jhigua.

Cá'agüi pa'u jh'acuambá pa'iva
pe amo mombi'ti jhov'u nihaite
jha luttu vovui cu co'e ogueruva
omo aguq' nandéve cuarajhi resé.

Guía yáta cu ináca pa'iva
peina aghai eté ajhendú om'e
nde yavá vachá cu i pi'a jhaso va
jhacá: miguá unga nde regie
mblyami pura cu oyayas patéva
oy'e'i cueto'vo jhatá ombogua;
pete'i mblyá i pi'a jhatavéva
peina oyepoiti nde terajhasé.

Icatu porante co'eramo ara
ajhá mombi'ti nda yayochavei
nderamo mblyá che rembia(j)hupara
ayová'vamine jha aro parajhei

Ya nace la aurora dulce bien amada
despierta y escucha esta mi canción
ausente de aquí ya tal vez mañana
lejos estare sin verte mi amor.
Luna compañera de los nocheriegos
baña con su lumbré todo tu solar
posa en tu ventana "pájaro andariego"
para despertarte con este cantar.

Selva guaraní de eterno perfume
distante de aquí bello azul vergel
la brisa liviana sienta de aurora
ya viene apurando tibio amanecer.

Cardenal pequeño de rojo penacho
oigo su cantar muy cerca de aquí
delicente su endecha es todo un quebranto
de tanto quererte mezquina por ti.
Hermosas estrellas, rutilantes, bellas
al amanecer dejan de alumbrar
y una mas bonita, resuelta te espera
llama con su lumbré, te quiere llevar.

Ausente de aquí ya tal vez mañana
sin verte mi amor lejos ya estare
si tú eres lucero dulce bien amada
con tierno embeleso yo te cantaré.

KARATY

JOSÉ ASUNCIÓN FLORES

1

35

14'

Piano 1

Piano 2

6

Pno. 1

Pno. 2

A mo zom by re ce no ni ka pe.

12

Pno. 1

Pno. 2

pe ka' a gey mby te pe che va ilo o ka dy Sa py' a mi rai.

18

Pno. 1

Pno. 2

cha ka' a ty pe a ju a py' tu ko' ai cha ro be cha ge' u.

24

Pno. 1

Pno. 2

Tos da a que los mos tes a mo yon y ce mos.

29

Pno. 1

yo i mi to do lien te al u ru ta ó y mi lin do pue blo

Pno. 2

33

Pno. 1

en las gos des tie rros lle va la nos tel gia del mba ra ka pu

Pno. 2

41

Pno. 1

A ni ve an ga na che com pa ñe ra ko che ka ra so rri ky

Pno. 2

47

Pno. 1

ti a sy o re a ve i kp o re kue ra en iz ru

Pno. 2

53

Pno. 1

o re sy mi mi ha o re va lle to ry A ni ve an ga na che com pa ñe

Pno. 2

59

no. 1

ro o re ko ra so rei ky ti a sy A ni ve an ga na che com pu le

no. 2

64

Pno. 1

Go To Measure 71

ro o re ko ra so rei ky ti a sy

Pno. 2

71

Pno. 1

rei ky ti a sy rei ky ti a sy

Pno. 2

ARRIBENO RESAI

GUARANIA

Letra de RIGOBERTO FONTA O MEZA

Música JOSE ASUNCION FLORES

PIANO

VOZ

Tiempo

rall.....

- rar
la - pe - na de a - mor Fa - tal
sin o - tra i - lu - sion

va - ri - e - a - tu - ra in - fiel
de a - mor

Copyright 1943 for all Countries by EDICIONES INTERNACIONALES FERMATA - Buenos Aires, Argentina
Casilla Correo 988 y San Martin 640 - Telef. 31-9330 - Cables: Fermata Baires

Copyright assigned to the SESAC, Inc. New York City, U. S. A.

Both agents for the entire Eastern Hemisphere assigned to Mechanical Copyright Protection Society Limited London - England

Que mien - to un que - rer
 lle - no de do - lor sin fe - ces - vi -

- el
 - vir Yo pre - fic - ro a na - die que - rer y mis pe - nas al
 y su - frien - do por u - na mu - jer que nos ma - ta el car -

vien - to can - tar y a so - las con e - lla llo - rar y sa - ber mi do -
 - rer a traí - ción yo pre - fic - ro a na - die que - rer no te - ner co - ra -

- lor

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into five systems, each consisting of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The paper shows signs of age, including some staining and a slightly uneven texture. The handwriting is clear and consistent throughout the page.

A - tri - be - ño mi -

re - sá p̄ pu - eñ re - sá t̄ e' pá

u pe va cu ché

rallentando

Llorar, la pena de amar
 Fatal, a una mujer infiel
 Que miente un querer
 sin te cruel.

Yo prefiero vivir sin amar
 y mis penas al viento cantar
 y a solas con ella llorar
 y saber mi dolor.

Vivir, sin otra ilusión así
 vacío el corazón de amor
 lleno de dolor.

Y sufriendo por una mujer
 que nos mata el querer sin pensar
 Yo prefiero a nadie querer
 No tener corazón

Arribeño mi
 resá p̄ pucu
 resá t̄ e' pá
 u pe va cu ché

14

NDE RATÍPICUA

(TUS HOYUELOS)

7

Letra de FELIX FERNANDEZ

Música de JOSÉ ASUNCIÓN FLORES

Versión castellana de AUGUSTO ROA BASTOS

hayan a mi b.
Tpa di Guarania (♩=78).

PIANO

Introd.

Vocal

San-ri-e mu-cha-cha de ten-ta-ción due-ño de mí-ri-

da A-mo Los Ro-que los que los me-je - Gas du-xo tel-los

La tu piel me-re no los po-xo Dios ser-en de los to

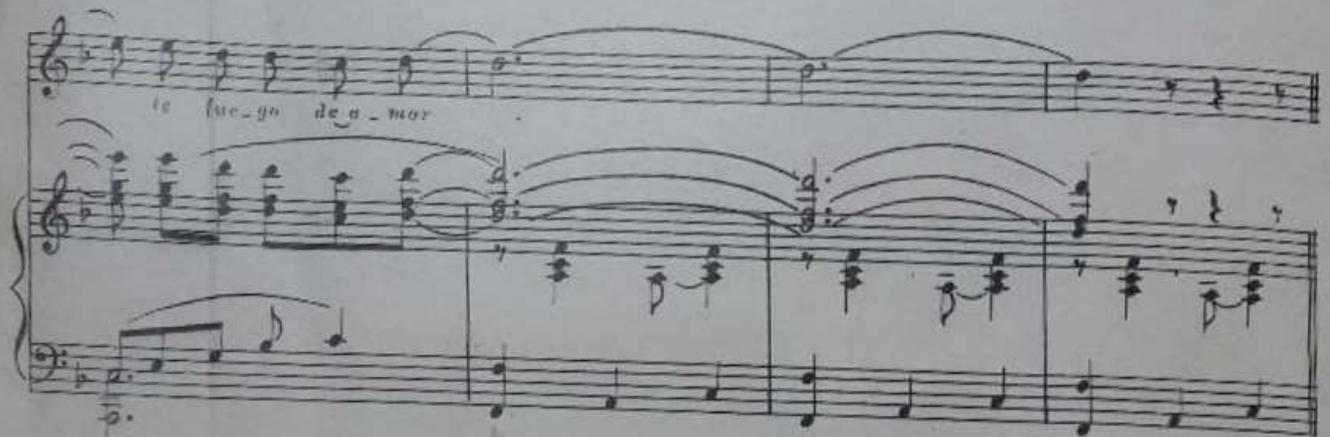
21



Handwritten number 21 in the left margin. The system consists of four staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "biso - un ma-nu-a-ti-a - tes de gra-tia-gra-dien-". The piano accompaniment includes the instruction "ff e legato".

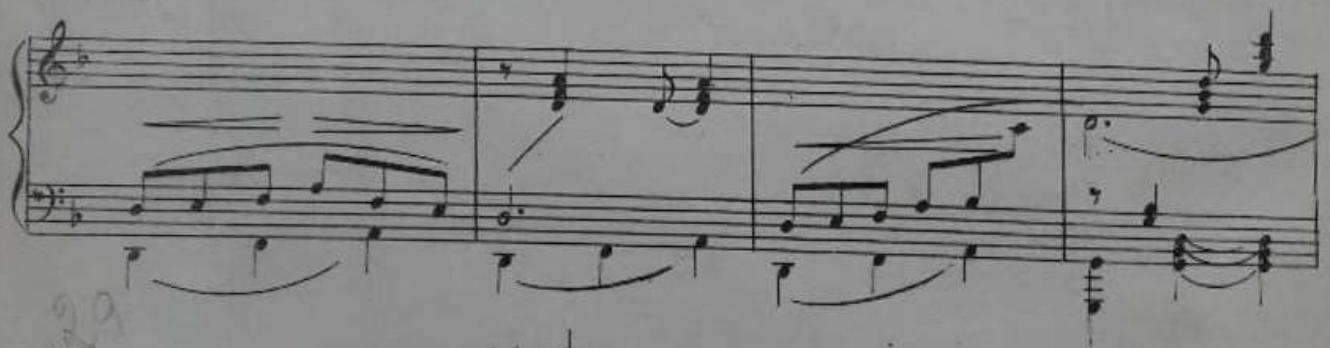
biso - un ma-nu-a-ti-a - tes de gra-tia-gra-dien-

ff e legato



The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has lyrics: "to fue-go de a-mar".

to fue-go de a-mar



The third system continues the piano accompaniment with various musical notations.

22



Handwritten number 22 in the left margin. The system continues the piano accompaniment with the instruction "Recitado".

Recitado

34

39

Et a-no-ber-er tu per-fil di-bo.

42

ja con las de la nu-ya la si-cha tien-

acelera poco a poco *ritard.*

47

blan tu cu-ra-zón y mi cu-ra-zón *TEMPO 12* Son das ma-ri-ty-

dim. *dim.* *TEMPO 12*

51

morena

mus que u so-lus jue - gan nues-tros a mo - res -

55

Ya - si en tus ho - que - las las a - las mo - jon de su i - lu - sion

ff

58

ritard.

Sonríe, muchacha de tentación, dueña de mi vida,
amo tus hoyuelos que a tus mejillas dan su fulgor;
en tu piel morena los puso Dios cerca de tus labios:
dos manantiales de gracia ardiente, fuego de amor.

El anochecer tu perfil dibuja con luz de luna,
y en la dicha tiembla tu corazón y mi corazón;
son dos mariposas que a solas juegan nuestros amores
y así en tus hoyuelos las alas mojan de su ilusión.

Hacia ti, muchacha, mis besos vuelan con alas grises,
embrujados quieren de tus hoyuelos la luz heber,
la promesa ardiente de tus hoyuelos fascinadores
que tu risa encienden como luceros de amanecer.

En tu rostro hermoso los puso Dios cerca de tus labios
cual manantiales de gracia pura, fuentes de amor;
sonríe, muchacha de mi pasión, luna de mi vida,
sobre tus hoyuelos mi canto dejo en un beso en flor...

Recitado

Recuerdo aquella tarde, juntos los dos estábamos
sobre los pastos verdes que apagaba la noche;
de pronto alcé los ojos hacia su faz que ardía
floreceda de luna, y así le dije entonces:

Arriola Fretes, Ricardo Ramón

Análisis formal funcional de las Guaranias de José Asunción Flores

Total de páginas: 182

Tutor: Prof. Mgter. Graciela Molinas

Tesis académica de Maestría en Metodología de la Investigación Científica

Universidad Iberoamericana, Paraguay, 2020

Código de biblioteca:

Repertorio Paraguayo FERMATA

INDIA

GUARANIA
PARA CANTO Y PIANO

 Estefana Gabano

Prof. Canto - Música Guaraní
Locales - Asunción
Tel.: 29100 - 0991 42200 - 4221 0000

MÚSICA DE
JOSÉ ASUNCION FLORES

LETRA DE
Manuel ORTIZ GUERRERO



GRABACIONES

Discos Victor por Ariel Ramirez
Discos Victor por Samuel Aguayo
Discos Odeón por L. A. Peralta Luna
Discos Odeón por el trio Sánchez-Monjes-Ayala
Discos Pampa por el trio Palacio-Riverol-Cabral
Discos Pampa por María Teresa Márquez
Discos Victor por Alberto Castelar
Discos Odeón por Sara Benítez
Discos Columbia por Felíz Pérez Cardoso
Discos Columbia por Jerry Vale
Discos Columbia por Waldo de los Ríos
Discos Odeón por Elder Barber
Discos Odeón por Gianni Re

CASA VIVERO

Isac Fernando Vivero

CORUÑA 158

POSADAS MISIONES

ediciones internacionales

FERMATA

ARGENTINA S-R-L
CAR \$ 500.000.-

SAN MARTIN GAO - BUENOS AIRES
ARGENTINA

\$ 40.-

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Letra de MANUEL ORTIZ GUERRERO

INDIA GUARANIA

Música de JOSÉ ASUNCIÓN FLORES

Lento Grave

Introd.

pp

piu mosso

a ritmo.

rit.....

Allegro en (1)

ff

aumentar de a poco

resueltamente

acelerar

acelerar

© Copyright 1943 in all Countries by EDICIONES INTERNACIONALES FERMATA
Copyright 1947 in all Countries by EDICIONES INTERNACIONALES FERMATA
Copyright 1967 in all Countries by EDICIONES INTERNACIONALES FERMATA (Argentina) S.R.L., Cap. \$ 500.000.-
San Martín 640 - Buenos Aires, República Argentina - Cables: Fermata Baires.
Todos los derechos reservados - International Copyright Secured - All Rights Reserved. Impreso en Argentina.

Estefana Galeano

Prof. Canto - Idioma Guaraní
Lectora - Actriz
Tel: 201616 - 0981 423059 - 0992 888884

Larghetto (♩ = 90)

Tpo de Guaranía.

rit... len. acelerar... rallen. len.

In-dia bella nra - cla de diosay paite-ra - doncella desnu - da que habita el gran

A-tis-ca tonnari - za chaco's sus ca - de-ras -

co-riandoni reso - do dea-ñi Pa-ra-ni

Da su tri - bu - la - la - raz

gna na hi...

ca de a mor-- de

le den ova ra ni

Bra-vea en las sie

rallentando.....

1ª Parte

India bella mezcla de diosa y pantera
 Doncella desnuda que habita el Guatrú
 Arisca romanza curvó sus caderas
 Coptando un recodo de azul Paraná.

2ª Parte

De su tribu la flor
 Montaraz guayaki
 Eva arisca de amor
 Del edén guaraní.

1ª Parte Bis

Bravea en las sienes su orgullo de plumas
 Su lengua es salvaje panal de eiruzú
 Collar de colmillós de tigres y pumas
 Enjoya a la musa de ibitiruzú.

2ª Parte Bis

La silvestre muler
 Que la selva es su hogar
 También sabe querer
 También sabe soñar.

EDICIONES INTERNACIONALES FERMA
 (ARGENTINA) S. R. L. - Capital \$ 500.000.-

San Martín 640

Buenos Aires

Argentina

T. E. 31 - 9330 y 9377

15-11-1966

MENGO JUNTO A TI

"NERENDAPE AYU"



Letra de
MAURICIO CARDOZO OCAMPO

GUARANIA

Música de JOSE ASUNCION VIORES

Introd. lento

24.

PIANO

tr.

tr.

pp de Guarania

pp

De muy tie - jos ven - go jun - tos 'ti mis - ma - da pa - ra pon - de - rar -
Son tus o - jos be - lios pa - ra mi tor - men -

te
to

Ha - ce mu - cho tiem - po que vi - ves en mi al - ma mi es - pe - ran - za y
l - gal que tu bo - ca en pu - llo de ro - san fra - gan - te pun - zó.

te

Se - dien - to des - mor - te - dos, qui por - tra - do en sig - na - ni - zan -
Se - rán tus gé - me - las las be - llas es - tre - llas des - de - te lir - ma - men -

sfz

© Copyright 1951 by Ediciones Musicales MUNDO GUARANI
Cangallo 1765 - Tel. 49-4132 - BUENOS AIRES - ARGENTINA
Todos los derechos reservados - All rights reserved. SADAIC.

A piano introduction consisting of two staves. The right hand plays a series of eighth notes in a descending pattern, while the left hand plays a simple bass line of quarter notes.

A system with two staves. The vocal line enters with the lyrics "Co mo a zai del cie - che por ver - te me -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A "2" above the staff indicates a second ending.

A system with two staves. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. The marking "Tiento lot." is placed above the first staff. The right hand includes some triplet figures.

A system with two staves. The piano accompaniment continues. The marking "pp" (pianissimo) is placed above the right-hand staff.

A system with two staves. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern.

A system with two staves. The vocal line enters with the lyrics "Si mi vi-va fue - ra por - fu - ma - da". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. The marking "ff" (fortissimo) is placed above the right-hand staff.

A system with two staves. The vocal line enters with the lyrics "fior ya-ranear pu-die - ra brin-dar-te mi - mor". The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern.

A - zu - ce - un blan - ca per - fu - ma - da flor - - - - - Ve - ni - nja - zu - ce -

- na - - - - - lri - ta - da - me - - - - - tu - mor - - - - - Di - ceu los - ga - la -

1^o

De muy lejos vengo junto a ti mi'amada para ponerte
 Hace mucho tiempo que vives en mi alma, mi esperanza y mi fe.
 Sediento de amor llega aquí postrado casi agonizante,
 Te imploro de hinojos, con tus lindas manos calmano la sed.
 Como azul del cielo son tus ojos bellas para mi tormento
 Igual que tu boca capullo de rosa frugante punzó,
 Tus gemelas las bellas estrellas de este firmamento,
 radian su lumbré al llegar la noche por verte mejor.

2^o bis

Si fuera mi vida
 Perfumada flor,
 Yo la arrancaría
 Brindarte mi amor.

Azucena blanca,
 Perfumada flor,
 Ven, mi azucena,
 Bríndame tu amor.



1 bis

Me gusta ya'nes cuando te recuerdan en son de alabanza
 Me es tan alegre cuan música hermosa no tiene rival.
 Se cambio murmuré al caer la tarde por ti mi esperanza,
 Nadre yo algún día este amor sublime llegar a olvidar.
 El vel florecido invita tu boca cuando tú sonríes,
 Vera más hermosa que flores del alba, aygo' de mi amor:
 Lo he de vestirme con jazmines blancos porque tú me quieres,
 En mi sueño alado, sentir tus caricias azucena, en flor.

Versión guaraní orig

MANUEL ORTIZ GU

He'iva nderehe los caria'y uera pe' mandu'a harupi 1^o parte

1^o

Mombiri asietégüi ayú nerendape romopora següi
 Inaite güive reicó che pi'ape che esperanzami.
 Mboraljhu' tujheigüi amanombotáma co'ape aghuajhévo
 Tañesuna ndeve jha'nde pó güivepa chembolumi.
 Ivaga jhoviicha nde resá iporava che tormentorá
 Nde kipi' cuera vaerá pipó mbiyáita iporava
 Omimbi yoava nderechá setégüi pijharevové.

11^o parte

Yvotinga'ujhina
 Co che recové
 Aipo'o jhagüa
 Royapi ipipé.

Azucena blanca
 Riacuá vurei.
 Eyó che azucena
 Torojhetumi.

che paku ha'era cada ca'aru nderehe pe'pensaró 1^o parte (bis)

2^o

Jhe'iva nderejhé los caria'l cuera pe mandu'a jharupi
 Cuña nde toriva música poraicha naimboyoyajhai
 Icatú vaera pipó che ichugüi añembuesarai.

3^o

Cu clarvel potíicha nde yurú iporava repucavimiro
 Ne poraitevéva co'eyú potigüi che esperanzami.
 Na tañemondena jazmín meinetegüi che rajjú jhnglak
 Jha cu che kegüfó che azucena blanca che añuami.

Letra de
MANUEL ORTIZ GUERRERO
Tercion Castellana
AGUSTO ROA BASTOS

PANAMBI VERA (MARIPOSA DORADA)

GUARANIA

Música de
JOSE ASUNCION FLORES

The musical score is written for piano and voice. It consists of eight systems of music. The piano part is written in treble and bass clefs, with various chords and melodic lines. The vocal part is written in a single treble clef. The lyrics are in Spanish and are placed below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Lyrics:
Ma - ri - po - sa del ca - mi - no
que brilla bailando al sol
la sombra de sus a -
las va - to - res
mi co - ra
Sin
lu -
2.ª vez no repite
por cual miel sil -
las se no -
que va -
de mi os -
gr -
cuan -

© Copyright 1936 in all countries by
EDICIONES INTERNACIONALES ESPANOLA (Argentina) S. A. Dep. S. 100.000

IMPRESO EN ARGENTINA
JULIO 16 de 1936

La Dirección de los Autores
y Compositores de Música

PARAGUAYPE

50

Manuel Ortiz Guerrero

31

José Asunción Flores

Moderato $\text{♩} = 55$

Musical notation for measures 1-5. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef.

6

Musical notation for measures 6-10. The melody continues in the treble clef, and the accompaniment remains in the bass clef. Measure 7 features a prominent sixteenth-note run in the treble.

11

Musical notation for measures 11-15. The melody continues in the treble clef, and the accompaniment remains in the bass clef.

16

Musical notation for measures 16-20. The melody is mostly silent in the treble clef, with lyrics appearing below. The accompaniment continues in the bass clef.

A ja he o_

21

Musical notation for measures 21-25. The melody is in the treble clef with lyrics. The accompaniment is in the bass clef.

— ta pe nde a py te — pe — na ro ti vei — gui che vy a y_

26

a by pyi mi— ta ko py ha re— pe che re say—

31

— pe pa ra gua y Pla za U ru gua_ ya sel va a ro_ ma_

36

da oh pa ja re— ra de mi can cion_

41

or gu llo mi— o cu pu la a ma_ da el O ra to— rio de la A sun ción.

46

51

Che a mo mo ra — va ku oi me bu rre

56

ra — i py nan di — ha he sa ho vy —

61

che py a pu — pen te a ño pu he — ra ha che a ho ga — ta ko te sa

66

y Puer to Sa jo nia mi des va ri o

71

a zul ce rri to de Lam ba re la Es ca li na

76

ta man gru llo el ri o mi can to e rran te te can ta re

81

86

Pu ra hei po pen te che a mo ka
Es la ba hi a jo ya a ma tis

91

va je ro ky ha ru pi che re sa y
ta Pal ma Co lom bia ca lle A mam bay

96

ha ña sain dy ro ro mon ge ta va che no via rai
el ra mi lle te de los tu ris tas flor de las flo

99

1. cha Pa ra gua y del Pa ra guay
res.

BUENOS AIRES, SALUD...

GUARANIA

Ediciones Musicales
TIERRA LINDA

Letra de ORTIZ GUERRERO
Música de JOSE ASUNCION FLORES

PIANO. *ff Ped.* *ff Ped.* *ff Ped.* *dimin.* *pesadamente* *Tiempo de*

GUARANIA. *ff* *dimin.* *ff*

VOZ. *ff* *dimin.* *ff*

El ave parlan - te que can ta y sollo - sa de noche y de di - a

La guarania gla - da de la melo - dia selva guarani

presen sei pero - cho como un homena - ji de agre ste armoni -

traí - go la gua - ra - nia bella Buenos Ai - res traigo para ti Su gorjeo arpa -

do te trae la cadencia de nuevas flores - tas

Y amarán tus mi - nas tus misicos va - gos tu pueblo gentil

cruzar á lloran - do tu calle Flo - rida entrarán tus fie - tas a dejar las e -

-cos de alguna silves - tre romanza en tu tril.

58 *5* *Son versos y ge...*

Calpina

Estefanes

①

KERASY

Guarania

J. A. Flores

M. O. Guerrero.

Andante *DZ* Introducción

The musical score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of four systems of music. The first system is marked 'Andante' and begins with a circled 'DZ'. The second system continues the 'Andante' section. The third and fourth systems are marked 'Introducción' and feature a more rhythmic melody. The bass line provides a steady accompaniment throughout.

2ª vez al ♯

CANTO : Yo soy la prima . ve . ral

guarania inmortal

que re - su . ci - to' Jha a -

Koi karia . y nana a jhy'ó Para

Che mbo . ya . he . o'

So . llo zo de glo - ria que lan - za el a -

-mor. y cruza la his- to - ria

de un pueblo cantor. soy mú - si ca e -

- rran - te que ri - e al pasar

y se o - ye distan - - te de no - che llo -

- rar ^{1ª vez} D.C.

VOZ: Kua - ra - jhy rei - ké - pe Py ka - su rä -

sé o - mo - su vai ke - pe

nānde ā-vā ñe' - é Che mba - raka.

Kue - ra ko'ē ra' a rō - vo O. ño. pū vai -

ke' - ra pe ne ko.ra - sō So

soy la prima veral

guarania in mortal que re - su - ci -

ritard.

Fin.

52-

ÑEMITÍ

(SIEMBRA)

GUARANÍA

35

Letra de

CARLOS F. ABEND

Música de

JOSE ASUNCION FLORES

52-

Jose Asuncion Flores

ediciones internacionales

FERMATA

exitos mundiales

CASILLA CORREO 988
BUENOS AIRES

Abend



35

ÑEMITÍ

(SIEMBRA)
GUARANIA

Letra de CARLOS F. ABENTE

Música de JOSE ABUNCION FLORES

CANTO

PIANO

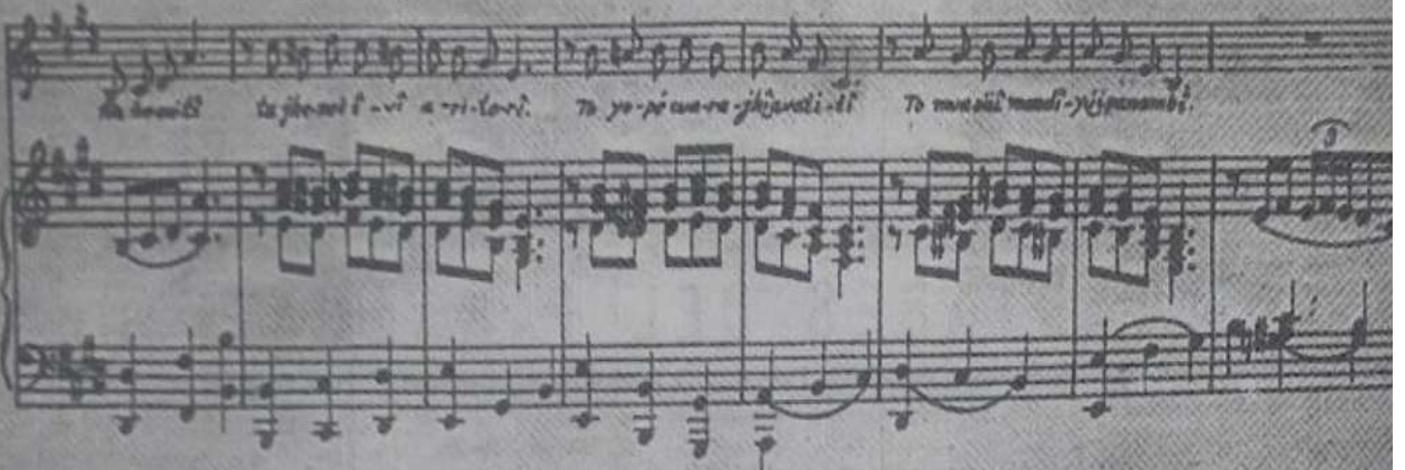
ya jhi-pi-yo-ivi — ta mo-é jhi-é — fian-

-ta-pi i-sa-pa-cay — y — vi-ti ve-ve-re — na-jhen-dí-ñe-é — fian-dé ko-ga-pu-rajha-

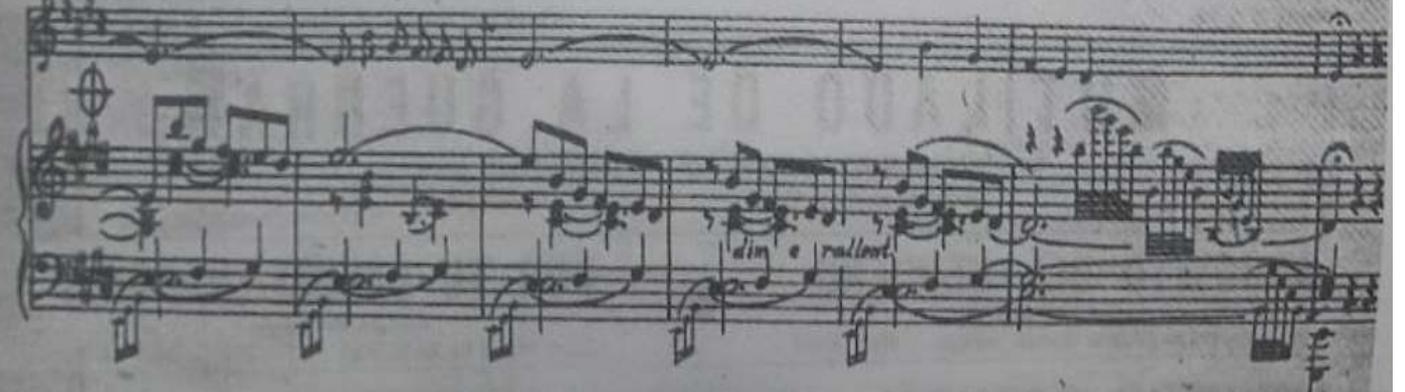
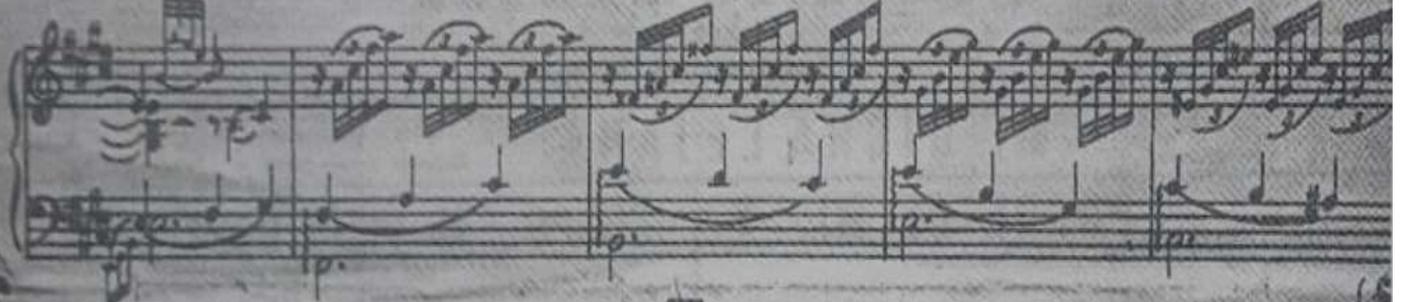
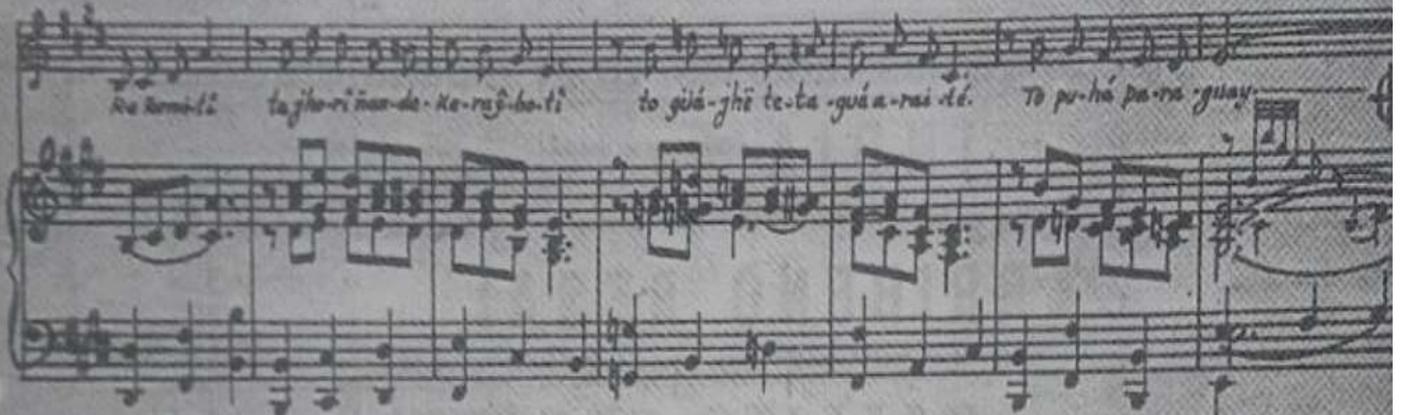
— y — co-é pi-langui — gü-rai-lá-ñe-é — ndai — po-rin-té-muai

Cua-rajhi-wimbi, — ya-sig-pu-ce-bí — O-xó-mbo-ri-jhápiti.

Re temiá tá-jhe-mil-vi a-ri-lo-ri. To yo-pi-un-ra-jhi-avé-li-ti To ma-sá-má-di-yá-pa-má-bi.



Re temiá tá-jhe-ri-nan-de-ke-ra-j-bo-ti to güé-jhê te-ta-guá-a-rai-té. To pu-há pa-ra-guay



ÑASAINDI PE

(A LA LUZ DE LA LUNA)

GUARANIA

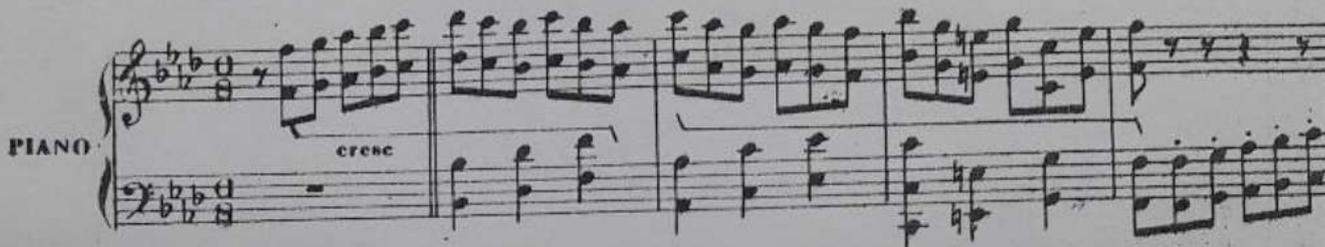
Versión castellana

MAURICIO C. OCAMPO

Música de JOSE ASUNCION FLORES
Letra de FELIX FERNANDEZ

2da. versión
35
-33-

PIANO



Handwritten musical notation for the piano introduction, consisting of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. The word "cresc" is written below the first staff.



Handwritten musical notation for the piano accompaniment, consisting of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4.

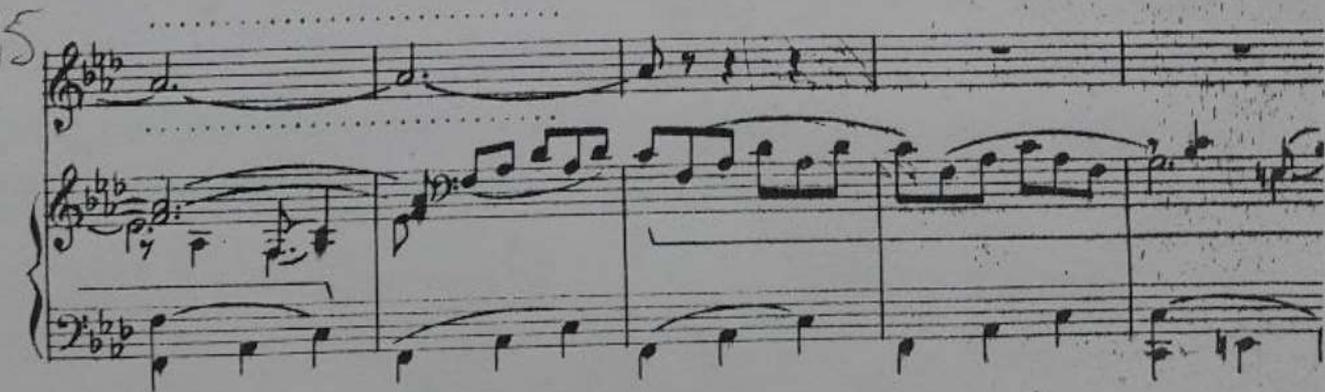
Ca 'e mbo-tai-té che re-mbiaghu-pá - ra e - pag e jhen-dú co the pu-ra - ih

Ya na - ce la au-ro - ra dul-ce bien a - ma - da des-pier ta yes-cu - cha es - ta mi can - ck



Handwritten musical notation for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff in treble clef with lyrics. The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. There are two section markers (§) above the vocal line.

15



Handwritten musical notation for the piano accompaniment, consisting of two staves. The first staff is in treble clef and the second in bass clef. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 4/4. A handwritten number "15" is written to the left of the first staff.

Copyright 1949 by Pan American Music Service Corporation P. A. M. S. C. O. Bs. As.
Unicos editores autorizados para todos los paises Pan American Music Service Corporation, Pietras 1447- Bs. Aires
Todos los derechos de edición, ejecución, difusión, adaptación, traducción y reproducción están reservados.

20

l - ca-lú po-ran - te cóe-ro-mo á - ra a jhambabí-ri

Musical score for the first system. It features a vocal line on a treble clef staff and piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8. The piano part includes a dynamic marking of *(f-p)*.

Au-sen-te de a-quí va tal vez ma-ña- na le-jos es-ta-ré

nda ya-yoe-cha-vei.

Musical score for the second system. It continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

sin ver- te mi-mar.

Ya-si ya-yoi-pa che mag-ru-va jhi-

Musical score for the third system. It continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady accompaniment.

Lu-na com-pa-ñe- ra de los no-che-rie -

- na nde ro- ga-ye- ré o- jhe-a pe- pá . . .

Musical score for the fourth system. It continues with the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a more active accompaniment with many beamed notes.

- gos ha-ña con su lum-bre to-do tu so-lar.

"Cu, chu, i-gui-gui" pi-na o-yu-pi ne ra-ve-ta b-

Handwritten number 40 in the top left corner. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature, and two piano accompaniment staves (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

pe-sa-n lu ven-ta - na-pa-ja-roan-da-rie - ga pa-ra des-per-tar-

cre-sc.

- ri ne mombag i haguá.

Ca'aguí pa'ú

Handwritten number 5 in the top left corner. The system consists of three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature, and two piano accompaniment staves. The piano part continues with a rhythmic accompaniment.

le con es-te can-tar

Sel-va guaraní

íha cua mbapa.í . . . va . . . pe-a mo mombí . ri . . . íha vt- ú mbal.té. . .

de-ter-no per-tu . . . me . . . dis-tan-te de-a-qui be-ího-zul ves-gel. . .

The system consists of three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature, and two piano accompaniment staves. The piano part continues with a rhythmic accompaniment.

íhai-ví - tu ve-vui cu co-áo-gué. ru

la bri-sa li-via - na a-tien-to de-au-ru

The system consists of three staves: a vocal line in treble clef with a key signature of two flats and a 7/8 time signature, and two piano accompaniment staves. The piano part continues with a rhythmic accompaniment.

va
- ra

a - ma a - gué ñan - de - ve cua - ra - jhi re - so
ya vie - ne a - pu - ran - do ti - bio a - ma - ne - ces.

Texto aprobado por Radiocomunicaciones

Version castellana

Cu'e mbotaite che rembia(j)hupara
epal e jhendú co che parajhei
icatu porante co'eramo ara
ajhá mombi't nda yayochavei
Yasi yayáipá che moirúva jhina
nde roga yerere ojhesa pepá
"Cuchugüigu" peina oyupí ma
nde rovela ari ne mombai jhigua.

Ce'agüi pa'u jhi'acuambá pa'iva
pe amo mombi't jhov'u nihaite
jha luttu vevu cu co'e ogueruva
omo aguq' nandéve cuarajhi resé.

Guña yáta cu ináca pa'iva
peina aghai eté ajhendú om'e
nde yavá vachá cu i pi'a jhaso va
jhacá: miguá unga nde regie
mblyami pura cu oyayas patéva
oy'e'i cueto'vo jhatá ombogua;
pete'i mblyá i pi'a jhatavéva
peina oyepoiti nde terajhasé.

Icatu porante co'eramo ara
ajhá mombi't nda yayochavei
nderamo mblyá che rembia(j)hupara
ayová'vaminc jha aro parajhei

Ya nace la aurora dulce bien amada
despierta y escucha esta mi canción
ausente de aquí ya tal vez mañana
lejos estare sin verte mi amor.
Luna compañera de los nocheriegos
baña con su lumbré todo tu solar
posa en tu ventana "pájaro andariego"
para despertarte con este cantar.

Selva guaraní de eterno perfume
distante de aquí bello azul vergel
la brisa liviana sientto de aurora
ya viene apurando tibio amanecer.

Cardenal pequeño de rojo penacho
oigo su cantar muy cerca de aquí
delicente su endecha es todo un quebranto
de tanto quererte mezquina por ti.
Hermosas estrellas, rutilantes, bellas
al amanecer dejan de alumbrar
y una mas bonita, resuelta te espera
llama con su lumbré, te quiere llevar.

Ausente de aquí ya tal vez mañana
sin verte mi amor lejos ya estare
si tú eres lucero dulce bien amada
con tierno embeleso yo te cantaré.

KARATY

JOSÉ ASUNCIÓN FLORES

1

35

14'

Piano 1

Piano 2

6

Pno. 1

Pno. 2

A mo zom by re ce no ni ka pe.

12

Pno. 1

Pno. 2

pe ka' a gey mby te pe che va ilo o ka dy Sa py' a mi rai.

18

Pno. 1

Pno. 2

cha ka' a ty pe a ju a py tu ko' ai cha ro be cha ge' u.

24

Pno. 1

Pno. 2

Tos da a que los mos tes a mo yon y ce mos.

29

Pno. 1

yo i mi to do lien te al u ru ta ó y mi lin do pue blo

Pno. 2

33

Pno. 1

en las gos des tie rros lle va la nos tel gia del mba ra ka pu

Pno. 2

41

Pno. 1

A ni ve an ga na che com pa ñe ra ko che ka ra so rei ky

Pno. 2

47

Pno. 1

ti a sy o re a ve i kp o re kue ra en iz ru

Pno. 2

53

Pno. 1

o re sy mi ani ha o re va lle to ry A ni ve an ga na che com pa ñe

Pno. 2

59

no. 1

ro o re ko ra so — rei ky ti a sy — — — — — A — ni ve an ga na che com pu le

no. 2

64

Pno. 1

ro o re ko ra so — rei ky ty a sy — — — — —

Go To Measure 71

Pno. 2

Go To Measure 71

71

Pno. 1

rei ky ti a sy — — — — — rei ky ti a sy — — — — —

Pno. 2

ARRIBENO RESAI

GUARANIA

Letra de RIGOBERTO FONTAO MEZA

Música JOSE ASUNCION FLORES

PIANO

VOZ

rall. *Tirmpo*

- rar la - pe - na de a - mor Fa - tal
sin o - tra i - lu - sion a - ti

va - ri - e - a - tu - ra in - fiel
de a - mor

Copyright 1943 for all Countries by EDICIONES INTERNACIONALES FERMATA - Buenos Aires, Argentina
Casilla Correo 988 y San Martin 640 - Telef. 31-9330 - Cables: Fermata Baires

Copyright assigned to the SESAC Inc New York City U. S. A.

Both agents for the entire Eastern Hemisphere assigned to Mechanical Copyright Protection Society Limited London - England

Que mien-to un que - rer
 lle - no de do - lor sin fe - ces - vi -

- el
 - vir Yo pre - fic - ro a na - die que - rer y mis pe - nas al
 y su - frien - do por u - na mu - jer que nos ma - ta el car -

vien - to can - tar y a so - las con e - lla llo - rar y sa - ber mi do -
 - rer a traí - ción yo pre - fic - ro a na - die que - rer no te - ner co - ra -

- lor

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into five systems, each consisting of two staves. The top staff of each system uses a treble clef, and the bottom staff uses a bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The first system begins with a treble clef staff containing a whole rest, followed by a bass clef staff with a melodic line. The second system continues with similar notation. The third system features a treble clef staff with a diamond-shaped ornament above the first measure, followed by a bass clef staff with a more complex melodic line. The fourth system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The fifth system concludes with a treble clef staff featuring a melodic line with many slurs and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

A- tri- be- ño mi-
re- sa ñi pu- cu re- sa ñi e' pá
u pe va cu ché
rallentando

Llorar, la pena de amar
Fatal, a una mujer infiel
Que miente un querer
sin te cruel.

Yo prefiero vivir sin amar
y mis penas al viento cantar
y a solas con ella llorar
y saber mi dolor.

Vivir, sin otra ilusión así
vacio el corazón de amor
lleno de dolor

Y sufriendo por una mujer
que nos mata el querer sin pensar
Yo prefiero a nadie querer
No tener corazón

Arribeño mi
resa ñi pucu
resa ñi e' pá
u pe va cu ché

14

NDE RATÍPICUA

(TUS HOYUELOS)

7

Letra de FELIX FERNANDEZ

Música de JOSÉ ASUNCIÓN FLORES

Versión castellana de AUGUSTO ROA BASTOS

hayan a mi b.
Tpa di Guarania (♩=78).

PIANO

Introd.

Vocal

San-ri-e mu-cha-cha de ten-ta-ción due-ño de mí-ri-

da A-mo Los Ro-que los que son me-je-ros Los du-xo los que

La tu piel me-re no los po-xo Dios ser-en de los to-

21

Handwritten number 21 in the left margin. The system contains a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "biso - un ma-nu-a-ti-a - los de gra-tia-gra-dien -". The piano part features a complex texture with many beamed notes and slurs. The dynamic marking *ff e legato* is present.

biso - un ma-nu-a-ti-a - los de gra-tia-gra-dien -

ff e legato

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has lyrics: "to fue-go de a-mar". The piano accompaniment continues with similar complex textures.

to fue-go de a-mar

The third system shows the continuation of the piano accompaniment, featuring various rhythmic patterns and slurs.

22

Handwritten number 22 in the left margin. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the instruction *Recitado* written below it. The piano part continues with its characteristic complex texture.

Recitado

34

39

Et a-no-ber-er tu per-fil di-bo.

42

ja con las de la nu-ya la si-cha tien-

acelera poco a poco *ritard.*

47

blan tu cu-ra-zón y mi cu-ra-zón *TEMPO 12* Son dos ma-ri-tes

dim. *dim.* *TEMPO 12*

51

morena

nos que a so-las jue - gan nues-tros a mo - rea.

55

Ya - si en tus ho - yue - las las a - las mo - ja - n de su - i - lu - sión

ff

58

En tu rostro hermoso los puso Dios cerca de tus labios

ritard.

Sonríe, muchacha de tentación, dueña de mi vida,
amo tus hoyuelos que a tus mejillas dan su fulgor;
en tu piel morena los puso Dios cerca de tus labios:
dos manantiales de gracia ardiente, fuego de amor.

El anochecer tu perfil dibuja con luz de luna,
y en la dicha tiembla tu corazón y mi corazón;
son dos mariposas que a solas juegan nuestros amores
y así en tus hoyuelos las alas mojan de su ilusión.

Hacia ti, muchacha, mis besos vuelan con alas grises,
embrujados quieren de tus hoyuelos la luz heber,
la promesa ardiente de tus hoyuelos fascinadores
que tu risa encienden como luceros de amanecer.

En tu rostro hermoso los puso Dios cerca de tus labios
cual manantiales de gracia pura, fuentes de amor;
sonríe, muchacha de mi pasión, luna de mi vida,
sobre tus hoyuelos mi canto dejo en un beso en flor...

Recitado

Recuerdo aquella tarde, juntos los dos estábamos
sobre los pastos verdes que apagaba la noche;
de pronto alcé los ojos hacia su faz que ardía
floreceda de luna, y así le dije entonces: