



Universidad Nacional de Asunción

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTE

Dirección Académica

APROBACIÓN DEL TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTE – UNA
CARRERA: LICENCIATURA EN MÚSICA. ÉNFASIS:
INVESTIGACIÓN MUSICAL

PARA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADA EN MÚSICA. ÉNFASIS EN
INVESTIGACIÓN MUSICAL.

TÍTULO: “ESTUDIO DE LAS OBRAS MUSICALES DE LOS MBYA GUARANÍ”

TEMA: OBRAS MUSICALES AUTÓCTONAS

NOMBRE DEL POSTULANTE: NOELIA GISELLE RIVEROS VERA

CALIFICACIÓN

FECHA

.....

.....

TRIBUNAL EXAMINADOR

1.
2.
3.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ASUNCIÓN
FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y ARTE (FADA)
CARRERA LICENCIATURA EN MÚSICA

Obras Musicales Autóctonas

“Estudio de las obras musicales de los Mbya Guaraní”

Noelia Giselle Riveros Vera

Tutora: M.Sc. Graciela Molinas Santana.

San Lorenzo - Paraguay

Trabajo Final de Grado presentado como requisito para optar al título de Licenciada en Música con énfasis en Investigación Musical.

Riveros Vera, Noelia Giselle

ESTUDIO DE LAS OBRAS MUSICALES DE LOS MBYA
GUARANÍ.

**San Lorenzo, Universidad Nacional de
Asunción**

Tutora M. Sc. Graciela Molinas

Trabajo Final de Grado

Licenciatura en Música

AGRADECIMIENTOS

Primeramente, a mi familia por el apoyo incondicional de siempre, porque siempre confiaron en el camino que elegí para mi vida profesional; sin ellos a pesar de la distancia no iba a poder llegar a esta meta tan importante para mí.

Al profesor Guillermo Sequera que, con sus clases de antropología musical y etnomusicología, inspiraron el presente trabajo.

A mi tutora del TFG, M. Sc. Graciela Molinas Santana, por su ayuda incondicional en todo momento desde la elección de mi tema investigado hasta su finalización, por brindarme los conocimientos y las herramientas para llevar a cabo esta investigación.

RESUMEN

La siguiente investigación tiene por objetivo principal describir cómo sería la escritura de las obras de los Mbya Guaraní, realizando la transcripción en partituras de las músicas que por medio de un material audiovisual denominado PARAGUAY: MUSICA MBYA GUARANI: Ka'aguygua pe guara. Kyryngue'i pe guará katuete fue realizado por Guillermo Sequera que se utilizó como base del presente estudio; la cantidad de obras transcritas al lenguaje escrito fue doce que corresponde a todas las obras instrumentales. El diseño asumido fue el no experimental y el enfoque correspondió al cualitativo. El análisis de resultado se realizó a través de un análisis musical morfológico y los hallazgos principales denotan las siguientes características: las obras tienen en común la cifra de compás definida en 3/4 o 4/4, el pulso varía en cada obra analizada. Las diversas expresiones que hacen referencia a un tempo que son reconocidas son: Andante, Moderatto, Allegretto y Allegro. Varias cuentan con el acento en la primera nota de cada compás de manera fluctuante y muy poco constante, establecidos de forma natural e inclusive sin pensarlo. Mientras tanto otras aparecen sin acentos específicos donde el instrumento que acompaña a la melodía mantiene el acento en la primera nota de cada compás.

Todas las obras analizadas demuestran un discurso musical sin pausa, algunas con repeticiones de la melodía y pequeñas variaciones, los niveles de intensidad en los cuales están efectuados los sonidos, no poseen ningún tipo de matiz, todas se mantienen en un Sonido Forte, de esta manera se describen las principales características de las obras para poder ser entendida y descripta en un material académico. A través de este proceso, se revela el repertorio y la calidad interpretativa que nuestros pueblos autóctonos poseen.

ABSTRACT

The main objective of the following investigation is to describe the writing of the works of the Guarani Mbya, carrying out the transcription in music scores that by means of an audiovisual material called PARAGUAY: MUSICA Mbya Guarani: Ka'aguygua PE Guara. Kyryngue'i PE Guará katuete was performed by Guillermo Desiccate which was used as the basis of the present study; The number of works transcribed to the written language was twelve that corresponds to all the instrumental works. The design assumed was the non-experimental and the approach corresponded to the qualitative. The analysis of results was performed through a morphological musical analysis and the main findings denote the following characteristics: The works have in common the compass figure defined in 3/4 or 4/4, the pulse varies in each work analyzed. The various expressions that refer to a tempo that are recognized are: Andante, Moderatto, Allegretto and Allegro. Several have the accent on the first note of each bar fluctuating and very little constant, established in a natural and even without thinking. Meanwhile others appear without specific accents where the instrument that accompanies the melody keeps the accent on the first note of each bar.

All the works analyzed show a musical discourse without pause, some with repetitions of the melody and small variations, the levels of intensity in which the sounds are effected, they do not have any type of nuance, all are kept in a Forte sound, This describes the main characteristics of the works in order to be understood and described in an academic material. Through this process, it reveals the repertoire and the interpretative quality that our indigenous peoples possess.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Planteamiento del Problema:	1
Preguntas específicas	3
OBJETIVOS	3
Objetivo General:	3
Objetivos Específicos:	3
2. MARCO TEÓRICO	4
2.1 Etnias	4
La cultura Guaraní	6
La práctica de la música entre los aborígenes	7
Instrumentos musicales de nuestros indígenas	8
LOS MBYA GUARANÍ	9
El arte Mbya	10
Identidad musical	12
Instrumentos musicales	12
3. METODOLOGÍA	15
3.1 Diseño de estudio	15
3.2 Enfoque	15
3.3 Tipo de investigación	15

3.4	Universo, población y muestra	16
3.5	Unidad de análisis:.....	16
3.6	Técnicas e instrumentos de recolección de datos	16
3.7	Procedimientos de sistematización y análisis de los datos.....	16
4.	ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS	19
5.	CONCLUSIONES	61
6.	RECOMENDACIONES.....	67
7.	BIBLIOGRAFÍA	68
8.	ANEXO	70
9.	ANEXO 2.....	117

INTRODUCCIÓN

Los pueblos autóctonos ofrecen la posibilidad de apreciar la multiculturalidad en nuestro país, con sus vivencias, culturas, tradiciones, idioma, etc., promovidas por las políticas públicas de protección al patrimonio cultural, con la creación de la Secretaria General del Instituto Paraguayo del Indígena (INDI), la LEY 904/81. Estatuto de las Comunidades Indígenas, Ley de Lenguas. N° 4251|Ko Léioñe'ëñaneñe'ënguéra, entre otros.

Cabe resaltar que en el contexto expuesto anteriormente actualmente la música étnica está incursionando en el mercado musical nacional y mundial, por lo tanto la difusión por medios tecnológicos de registro musical son relevantes ya que afectan significativamente los procesos de creación musical y el respeto al legado de los pueblos indígenas.(De Andrade 2010)

En este trabajo, se pretende realizar un acercamiento a la música, del pueblo Mbyá, parcialidad Guaraní, teniendo en cuenta su “Cosmofonía”, eso implica considerar que las expresiones de la cultura se encuentran imbricadas en forma directa el entorno circundante, con las producciones musicales, estéticas y religiosas del modo de ser Mbyá.(Barrios y Gómez 2007)

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:

Existen registros que afirman que ¹ desde épocas prehistóricas continúan habitando descendientes de pueblos pertenecientes a las más variadas culturas, conformando un mosaico étnico de características complejas. Los pueblos primitivos formaban familias o tribus con rasgos bien específicos y diferenciados; desde su idioma diferente, la organización social, su cosmovisión, hasta por la expresión de sus emociones a través de cantos, danzas, mitos y leyendas.

¹Szaran, Luis Diccionario de la Música en el Paraguay, (1999)

Las etnias Mbya Guaraní forman parte de la historia de Paraguay, desde sus principios aportando su cultura y su arte.

En la actualidad existen interesantes materiales y libros sobre la cultura Guaraní, referidas desde el contexto histórico, antropológico, musical y cultural, que ilustran la rica cultura de dichos pueblos. En lo musical, podemos destacar la recopilación de información acerca de los instrumentos musicales, las clasificaciones y usos.

Luis Szaran realiza un análisis morfológico y concluye lo siguiente: ²*“la música de los aborígenes presenta un rasgo claramente perceptible: es anaestructural. Este aspecto se evidencia en primera audición, algo le falta, para el oído occidental”*. Cabe resaltar que además no existen documentos dónde se pueda apreciar la escritura musical. Ante estas dos apreciaciones anteriormente expuestas se puede identificar lo difícil que resulta interpretarla.

Max Boettner habla de que *“la práctica de la música entre los aborígenes está permanentemente ligada a las diferentes actividades de la vida cotidiana, desarrollándose con naturalidad, sin el prejuicio de lo estético”*³. Exponiendo de esa forma que la música no es estructural y tampoco es importante para ellos tener registros de las mismas.

Un acercamiento específico hacia la música de los Mbya Guaraní del Paraguay fue realizado por Guillermo Sequera en un libro denominado PARAGUAY: MUSICA MBYA GUARANI: Ka'aguygua pe guara. Kyryngue'i pe guará katuete, en el que expone vivencias con los Mbya Guaraní y el registro de audio de las músicas que compartieron con él.

Todo lo anteriormente expuesto denota el abordaje de las canciones, audios, pero no hay indicios de registros de partituras sobre la música e interpretación

²Szarán, Luis Diccionario de la Música en el Paraguay. (199 9)

³Boettner, Juan Max Música y Músicos del Paraguay, (2008)

específica de ellas, es por eso que el proyecto de investigación se plantea la siguiente interrogante:

¿Cómo sería la escritura de las obras de los Mbya Guaraní?

PREGUNTAS ESPECÍFICAS

- ¿Cómo se escribe en lenguaje musical universal de las obras de los Mbya Guaraní?
- ¿Cuál es el Ritmo y tempo en el que se interpretan sus canciones en su mayoría?
- ¿Prevalece alguna Melodía en cada una de sus canciones?
- ¿Cuáles son los Matices que utilizan en sus canciones?
- ¿Cómo es la Estructura morfológica?

OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL:

Describir la escritura musical de las obras instrumentales de los Mbya Guaraní en partituras para comprender, interpretar y valorar su cultura.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Registrar en lenguaje musical escrito las obras instrumentales de los Mbya Guaraní.
- Reconocer los Ritmos y tempos utilizados en las canciones de los Mbya Guaraní.
- Identificar la Melodía que prevalece en las obras musicales
- Describir los Matices en cada obra musical
- Caracterizar la Estructura morfológica de las obras musicales de los Mbya Guaraní.

1.1 JUSTIFICACIÓN

El estudio específico de su música y la recaudación de datos para transcripción de las obras en partitura aporta al conocimiento de la misma como también ayuda a la inclusión de los Mbya Guaraní en nuestra actualidad.

El beneficio que obtendremos de la investigación es el reconocimiento, la valoración y el rescate de la cultura de la etnia Mbya-Guaraní a través de una investigación y documentación específica para la preservación de un legado cultural relevante y que puede servir como material educacional para instituciones musicales e entidades afines y para futuras investigaciones.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 ETNIAS

La definición del término Etnia: ⁴Comunidad humana definida por afinidades raciales, lingüísticas, culturales, etc.

Por otro lado, expone Gilberto Giménez que ⁵la Etnia entendida como un concepto referido a comunidades culturales (generalmente minoritarias) fundadas en la Creencia en una consanguinidad imaginaria, y que por eso mismo se atribuyen ancestros comunes y utilizan la gramática de la familia, es un *concepto científico construido* para entender a ciertos tipos de “grupos primordiales”, como son los indígenas en México y América Latina.

⁴RAE. *Real Academia Española*. s.f. <http://dle.rae.es/?id=H4lgMZ4> (último acceso: 10 de Abril de 2018).

⁵Gall, Olivia, y otros. *Racismo, Mestizaje y Modernidad: visiones desde latitudes diversas*. México: CRIM, 2007.

En el Paraguay existen registros que afirman que desde épocas prehistóricas continúan habitando descendientes de pueblos pertenecientes a las más variadas culturas, conformando un mosaico étnico de características complejas. Los pueblos primitivos formaban familias o tribus con rasgos bien específicos y diferenciados; desde su idioma diferente, la organización social, su cosmovisión, hasta por la expresión de sus emociones a través de cantos, danzas, mitos y leyendas.

En la actualidad son apenas alrededor de 30.000 individuos, sobreviviendo grandes familias, establecidas a su vez en numerosas tribus. El número de indígenas es escaso.

La Dirección General de Estadística nos informa, basada en el Censo de 1950, (gentileza de Dr. Carlos Soler): La Población indígena censada fue de 12.881, indígenas selváticos no censados 17.000 y en su totalidad 29.881 constituyen el 2% de la población del país. (Boettner 2008)

Ubicación: las tribus más tenaces huyen de la civilización. Buscan las regiones menos pobladas como son el chaco, Alto Paraná y los grandes bosques en la región de Caaguazú, del Amambay, etc. (Boettner 2008)

Grupos étnicos: Los guaraníes tienen numerosas parcialidades con nombres propios: Chiriguanos (cerca de Bolivia), tovatines, chiripás, caynguás, guayaquíes, tapés, itatines, etc.

Otras tribus no guaraníes: mbocoví, chaná, tobas o agaces, guaicurús, mbayá, chiquitos.

Debemos agregar otras tribus como los Macá, los churupíes (o chulupíes), etc.

⁶Boettner, Juan Max. *Música y Músicos del Paraguay*. Asunción: BGS, 2008.

Tribus pre-coloniales: es interesante citar las escasas informaciones de los primeros conquistadores. Ulrich Schmiedel (15), el soldado historiador dice: “En este tiempo los indios asaltaron nuestra ciudad de Buenos Aires”.

Eran 23.000 hombres pertenecientes a cuatro naciones: Querandí, Guaraní, Charrúa, Chaná-timbú. “Por aquel tiempo perecieron también unas 20 personas que fueron muertos y comidos por los carios”. Los carios era un nombre genérico de los guaraníes. (Boettner 2008)

La extensión de los Guaraníes eran muy numerosas y cubrían una región que se extendía desde el Caribe hasta las proximidades del Río de la Plata. La toponimia esta nutridamente influenciada por el idioma guaraní. Al estudiar la música indígena no podemos por eso reducirnos a los límites políticos del actual Paraguay ya que en el mapa indígena es distinto y mucho más amplio.

LA CULTURA GUARANÍ

Los informes que se leen son muy diversos. Depende del espíritu del observador. A unos el indígena les parece un salvaje, otros exageran la cualidad del nativo. Ambos están en un error. Para juzgar sobre el estado cultural de las poblaciones indígenas sobre todo en la época de la conquista, hay que hacer algunas reflexiones. La cultura depende en gran parte del Ambiente Geofísico.

Desde el punto de vista de vida social, y considerando aspectos exteriores y muy generales se observa, en la vida comunitaria de las diferentes comunidades, a los indígenas dedicados a la caza, la recolección de frutos y esporádicos cultivos, como medio de sustentación. ⁷La mayoría son nómadas, conformando grupos de hombres, mujeres y niños que difícilmente alcanzan los 100 individuos. Los jefes son elegidos por sus cualidades, conducta y locuacidad. El fuego del hogar es el centro principal de la vida de la comunidad y frente a él se dividen equitativamente los víveres y se originan canciones.

⁷Boettner, Juan Max. *Música y Músicos del Paraguay*. Asunción: BGS, 2008.

Abundan en la región, las relaciones mitológicas con los elementos de la naturaleza, las aves y las fuerzas del mal. Se destacan con diferentes denominaciones la figura del Padre de la Vida, Nuestro Padre Común, el Más Alto, el Creador y otras.

La práctica de la música entre los aborígenes

“Permanentemente está ligada a las diferentes actividades de la vida cotidiana, desarrollándose con naturalidad, sin el prejuicio de lo *estético*”. (Boettner 2008).

La **función** que cumple la música entre los indígenas es idéntica en las diversas familias; celebran el gozo de situaciones comunes, propician la fecundidad, la buena cosecha, ahuyentan los malos espíritus y animan la superación de sus propias dificultades.

Las actividades musicales se confunden con las demás labores del día, por tal motivo, no existen músicos especialistas, ya que todos participan de la experiencia, reforzando el sentido y la connotación de las expresiones. Es frecuente también la integración de las diferentes formas de expresión musical: texto-canto-danza-ejecución musical, en una sola actividad, cuando se trata de ceremonias importantes como las propiciatorias, orgiásticas, medicinales o de agradecimiento.

Luis Szaran realiza un análisis morfológico y concluye lo siguiente: ⁸“La música de los aborígenes presenta un rasgo claramente perceptible: es anaestructural. Este aspecto se evidencia en primera audición, *algo le falta*, para el oído occidental. La frase musical se halla con nitidez, con mayor o menor grado de complejidad, pero ella no es independiente como pensamiento musical, pues necesita de otras frases para completar su sentido y formar un periodo musical, con carácter conclusivo. Una vez presentada la frase, la misma se repite sin

⁸Szaran, Luis. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. Asunción: SZARÁN la gráfica, 1999.

variación aparente, reiterándose por largas horas. Llegando el final, por lo general, por cansancio físico o aburrimiento”.

⁹ “El ritmo predominante de carácter binario. La necesidad del menor esfuerzo en canciones y danzas colectivas lleva a cerrar el círculo con el menor número de pulsaciones y acentos.

Especialmente en las danzas se manifiesta en sentido más concreto, en tanto que en casos como el canto llano, se presenta libremente adaptado a las posibilidades del texto del relato.

Las melodías de canciones y solos instrumentales se desarrollan en el limitado marco de 3 a 4 notas. Es frecuente advertir centros de gravedad armónicos, pero los mismos no guardan relación con el centro del discurso melódico. Los intervalos no corresponden con exactitud a los parámetros de las escalas occidentales.”

INSTRUMENTOS MUSICALES DE NUESTROS INDÍGENAS

Como en la mayoría de los casos, los instrumentos musicales de los indígenas del Paraguay surgieron a partir del material disponible en cada región.

Existe una clasificación general de ¹⁰Curt Sachs, donde divide en cinco grupos los distintos instrumentos musicales antiguos y modernos:

1. Idiófonos: son instrumentos de percusión.
De entrechoque, de percusión, pateados, sacudidos, raspados, punteados, frotados, de apistonamiento.
Algunos ejemplos son: Sonajas, Matracas, Maracas, bastones de ritmo.
2. Aerófonos: de labio, con lengüeta doble de borde afilado.
Ejemplos: Flautas (Mimby), trompetas, flauta de pan, silbato doble.

⁹ Szaran, Luis. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. Asunción: SZARÁN la gráfica, 1999.

¹⁰Boettner, Juan Max. *Música y Músicos del Paraguay*. Asunción: BGS, 2008.

3. Membranófonos: tambores, timbales, etc.
Ejemplos: tambores.
4. Cordófonos: cítaras, laúdes, arpas. Aquí entra el piano. Puede ser tañidos con los dedos.
Ejemplos: Arco musical, arco de boca, doble arco musical, arco de calabaza, violín monocorde.
Con un plectro, arco, por el viento.
5. Electrónos: radio, etc.

LOS MBYA GUARANÍ

Según datos antropológicos los pueblos guaraníes se desarrollaron primeramente en la zona amazónica de América, desde donde se fueron desplazando por el curso de los grandes ríos según las necesidades productivas, desarrollando una agricultura de selva con distintos grados de complejidad, llegando al territorio que nos atañe, se cree hace unos 2000 años.

¹¹La organización de los guaraníes se establece mediante un régimen parental fuertemente consolidado; existe un relato de origen que define a la génesis de los pueblos amazónicos en relación al parentesco entre dos hermanos Tupí y Guaraní. Cuenta la leyenda, que ambos viajaban por estas tierras con sus esposas y familias hasta que debido a disputas entre ellos pactaron separarse; así Guaraní caminó hacia el este, dando origen a los pueblos originarios de Paraguay, noroeste de la Argentina y sur del Brasil. Tupi se dirigió al oeste, estableciéndose en la zona de Bolivia, noroeste de Argentina, norte de Chile y sur del Perú”.

Una versión que tiene que ver con la mitología de los orígenes, rescatada por León Cadogán (1960), señala que los Mbya se reconocen como originarios del

¹¹Marelli, Adriana Alejandra. «Herramientas para comprender el Arte Mbya-Guaraní.» *Tesis Doctoral*. Granada: Universidad de Granada, 2011.

centro de la tierra o *yvy Mbyte* y sitúan ese lugar mítico en el actual territorio del Paraguay, en la franja correspondiente al trópico de capricornio, desde donde se estima fueron movilizándose con el correr de los tiempos, hacia el Brasil por el norte y hasta la cuenca de la Plata por el sur, compartiendo siempre territorialidad con diferentes pueblos guaraníes.

¹² “A diferencia de otros grupos los Mbya habían entablado muy buenas relaciones con las misiones. Habitaban la selva al norte de las reducciones de Corpus Chisti, Trinidad y Jesús (Paraguay). Innumerables veces fueron tentados por los Jesuitas para que se incorporen a los pueblos sin resultado alguno.

Cuando los pueblos enviaban sus expediciones a los yerbales naturales ubicados en las selvas del norte, los Mbya se incorporaban a esas expediciones yerbateras como guías y como trabajadores. En pago por su trabajo recibían diversos regalos como lienzos, alimentos, herramientas...”

EL ARTE MBYA

¹³ “El arte indígena envuelve un complejo sistema de signos compartidos por el grupo que, junto con la lengua, la cosmovisión y el ritual, posibilita la comunicación y afirma la cohesión social. Pero además, en su carácter estrictamente ritual muchos de los bienes materiales se encuentran interrelacionados con el corpus místico, y poseen un contenido semántico, estético y estilístico que expresa la cosmovisión tribal. Es posible que las pérdidas, el mestizaje y la transculturación hayan impulsado determinados reajustes y adaptaciones en aquellas sociedades que han perdido algunos

¹²Poenitz, Alfredo, and Esteban Snihur. «La Herencia misionera.» 270. Argentina: El territorio, 1999.

¹³ Mordo, Carlos. *El cesto y el Arco*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos Universidad Católica CEADUC, 2000.

elementos constitutivos de su patrimonio étnico, acentuando el tránsito por esa línea voluble que establece la diferencia entre arte y artesanía”.

Para la comunicación: el Mbya propiamente dicho, para el dialogo en el interior del grupo, jopara, y el lenguaje religioso, Ayvu pora ñe’e pora, utilizado únicamente en el ámbito del ritual. El término Miri, utilizado para los objetos como equivalente a “no verdadero”. (Mordo 2000)

¹⁴Los instrumentos musicales eran muy semejantes a los que se utilizan en la actualidad, y la mbaraka, que Ambrosetti describiera como “porongo de baile”, era utilizada por los hombres en fiestas y ceremonias. Los cantos propiciatorios previos a las partidas de caza, solían incluir invocaciones a Tupa; las danzas consistían en movimientos rítmicos ejecutados por hileras separadas de hombres y mujeres, que se movían al compás del tambor(mba’epu), de los bastones de ritmo (takwa pu) y de los sonajeros de calabaza.

La característica flexible del símbolo le permite traducirse en los actos rituales y en las convenciones gestuales, en los pasos de la danza y en las actitudes del chaman, por medio del gesto redundante en el cual se repiten movimientos, oraciones y diseños. De este modo, los contenidos simbólicos se reinstauran y se actualizan una y otra vez, al mismo tiempo que se perfeccionan y se esclarecen, a través de sus constantes repeticiones.¹⁵“Para el Mbya son dos los instrumentos sagrados por excelencia, el mbaraka y el takwa pu, de ejecución masculina y femenina respectivamente. En el origen, el primero de estos nombres designo un idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento. Hecho con una calabaza (fruto de lagenaria siceraria) y que en su interior llevaba pequeños frutos... el takwa pu. Es un idiófono de golpe directo, de percusión,

¹⁴Mordo, Carlos. *El cesto y el Arco*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos Universidad Católica CEADUC, 2000.

¹⁵Mordo, Carlos. *El cesto y el Arco*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos Universidad Católica CEADUC, 2000.

tubular, llamado genéricamente bastón o tubo de ritmo. Es un trozo de takwara (Guadua angustifolia) o Takwarusu (Guadua trinii), cuyo largo está determinado por la distancia entre tres nudos (70 a 90 cm). El nudo inferior es el único que se conserva; el intermedio se perfora y el superior se quita, para que la pieza quede hueca. El diámetro oscila entre 4,5 y 7 cm. Produce sonido al percutirlo contra el piso”.

IDENTIDAD MUSICAL

El concepto Mbya del sonido, se origina en andu (visita) donde se percibe la biodiversidad del mundo natural, y la construcción a través de la palabra ayvu (barullo), convirtiéndose de esta manera en la música vocal y discurso instrumental. La representación social se manifiesta en una variedad de formas y técnicas; vinculadas a rituales, danzas, corales, y a una reestructuración de la cultura foránea, generando así un nuevo ordenamiento cultural de los sonidos.

INSTRUMENTOS MUSICALES

Los mbya mediante su originalidad reconsideran una alta capacidad creativa y técnica en combinar instrumentos nativos con los instrumentos europeos, y con ellos, se obtiene como resultado el intercambio cultural.

Manifiestan haber logrado estructuras sonoras propias muy expresivas. Así como en la fabricación e en la interpretación existe una acentuada división sexual musical.

¹⁶Los mimby pu (8 tubos desechables), son hechos por las mujeres, a partir de takuapi, e interpretadas por ellas. Los mbya poseen un repertorio numeroso sobre temas musicales en mimby pu, siendo éste, un instrumento exclusivamente femenino. Las mujeres eligen los temas que serán

16

Sequera, Guillermo. *PARAGUAY: MÚSICA MBYA GUARANI. Ka'aguygua pe guara. Kyryngue'i pe guará katuete*. Asunción: Centro de documentación e investigaciones del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro(C.D.I), s.f.

interpretados y se intercambian los tubos de takuapi: una de ellas interpreta la melodía principal y su acompañante se ocupa del bordón (acompañamiento).

El takuakama, o kamañvtí (bastones rítmicos femeninos), es también un instrumento de exclusiva propiedad femenina. Los takuakama son bastones rítmicos de diversas dimensiones y grosor; fabricados a partir de bambús.

Como caja de resonancia es utilizado el propio suelo, o también un listón de madera, sobre cuya superficie las mujeres golpetean, marcando la pulsación básica de las danzas rituales (tangara).

El mimbvpuku, o flauta vertical, fabricada a partir de bambús (50cms. aprox), a cuyo extremo se recorta una embocadura tallada en forma de " u " sobre la parte superior, - similar a las denominadas kenas -; y sobre el cuerpo se dispone una serie de agujeros (7), sobre los cuales se posan los dedos. El mimbvpuku es un instrumento utilizado por los karai (líderes políticos), para anunciar buenas nuevas, o visitas de mensajeros, a través de la interpretación de melodías.

Las sonajas, instrumentos utilizados por los chamanes (Ramoiguasu), o chamanes iniciados (Yvvráija), lo denominan mbarakamirí, hechos con porongos resecados e introduciendo en ellos semillas o piedrecillas, de manera a acompañar cantos y danzas. Los chamanes no solo pulsán las sonajas, sino las gesticulan de diversas maneras obteniendo una variedad de timbres o efectos rítmicos y sonoros.

Los yvvrá'ija chamanes iniciados, llevan entre manos los popv'gua'i (claves de madera), dos palillos hechos en madera dura de yvvrápêchingy (DiatenopteriyxsorbifoliaRadlk.), que los entrechocan, obteniendo una vibración continua de frases para acompañar tangara danzas. Lo notable en la conformación musical mbya son dos instrumentos adoptados que son: el kuminjare o kumbíjare, y el rave. La explicación originaria menciona la ofrenda

simbólica del kechuita, quien en tiempos míticos otorga la sabiduría musical de dichos instrumentos a los mbya. La apropiación de los mbya sobre dichos instrumentos confirma plenamente la hipótesis de que esta etnia participó activamente en la experiencia reductora misionera en los siglos XVII-XVIII.

El kuminjare es una guitarra del renacimiento español (o vihuela), cuya factura instrumental es realizada a partir de maderas nobles de kurupikaV (*Sapiumsp.*), y tiene encoladas sus partes con pegamento vegetal, sobre cuyo cuerpo son tendidas cuerdas vegetales, o de nylon, con la ayuda de cinco tensores y su clavijero. El kuminjare es afinado con el rave, y sirve de instrumento rítmico acompañante de piezas dancísticas y repertorios libres. En variados temas, el kuminiare alterna rítmicamente acordes mayores y menores.

El rave, o ravel (del antiguo rabad árabe), es el ancestro del violín. Construido con maderas de vgarv o kurupika'y, cuentas ensambladas sus partes con cola vegetal mangavi (*Hancorniaspeciosa* Gómez). Las cuerdas son de origen vegetal (ysvpo): desde la década del 70, los mbya adoptan cuerdas de nylon.

El rave, es un instrumento típico del medioevo europeo. En la literatura de crónicas, numerosos textos hablan sobre este instrumento traído por españoles y jesuítas (rabelillo, rabelico, rabel). Los jesuítas integraron el ravel en los talleres de música de las misiones. Los mbya son los únicos en haber adoptado el rave y el kuminjare a su patrimonio organológico sobre la parte superior, -similar a las denominadas kenas-; y sobre el cuerpo se dispone una serie de agujeros (7), sobre los cuales se posan los dedos.

El repertorio musical del rave es muy variado, y el mismo ejerce la línea melódica en interpretaciones lúdicas jae'o, o formas musicales tangara danzas. Las melodías revelan un sincretismo sonoro, síntesis de experiencias histórico-musicales mbya, donde intervalos de la música popular europea se asocian a

giros arabo-andaluz. El rave se ejecuta con la ayuda de un arco tenso con crin de caballo.

Tamborcillos angu'a pu, o llamados también mba'e pu ova va'e, fabricado con maderas de kurupika'v, a cuyos extremos se ven tenzas pieles de animales resecadas de jaicha (Agouti paca), o de tañykatî (Tayassu pécari), con la ayuda de tensores en cuero. Los mbya lo utilizan para acompañar ritmos de danza, y música en mimbvpuku flauta vertical.

3. METODOLOGÍA

3.1 DISEÑO DE ESTUDIO: no experimental. El diseño de la investigación corresponde a un diseño no experimental, “en la cual no se construyen situaciones, sino que se observan situaciones ya existentes. Los hechos de la reunión de datos y de sus análisis respectivos se desarrollaron entre variables que ya acontecieron y no se trató de la manipulación de las mismas, sino de la observación de éstas”. (Hernández Sampieri, Fernández - Collado y Baptista Lucio 2006, 243)

3.2 ENFOQUE: Cualitativo. De acuerdo con Bonilla y Rodríguez, citado en Bernal, “se orienta a profundizar casos específicos y no a generalizar. Su preocupación no es prioritariamente medir, sino cualificar y describir el fenómeno social a partir de rasgos determinantes, según sean percibidos por los elementos mismos que están dentro de la situación estudiada”.(Bernal 2010, 60)

3.3 TIPO DE INVESTIGACIÓN: Estudio de caso o método de caso; cuyo objetivo es estudiar en profundidad o en detalle una unidad de

análisis específica”.¹⁷en este caso las obras instrumentales de los Mbya Guaraní.

3.4 UNIVERSO, POBLACIÓN Y MUESTRA: La propuesta de investigación no quiere estas definiciones considerando que el objeto de estudios son grabaciones de obras instrumentales de los mbya guaraní.

3.5 UNIDAD DE ANÁLISIS: Grabación de audio. Las canciones del material audiovisual denominado PARAGUAY: MUSICA MBYA GUARANI: Ka'aguygua pe guara. Kyryngue'i pe guará katuete que fue realizado por Guillermo Sequera.

3.6 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS: Guía de Registros de audios para la transcripción en partituras, también considerando el análisis documental que es el elemento mínimo de estudio, observable o medible en relación con un conjunto de otros elementos que son de su mismo tipo que permitió el análisis morfológico de las obras.

3.7 PROCEDIMIENTOS DE SISTEMATIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LOS DATOS: Para la mayor comprensión serán transcritas y analizadas 12 (doce) obras instrumentales omitiendo de esa manera las cantadas; cabe destacar que 4 obras no contaban con una denominación en el material escrito pero reconocidas en el audiovisual y a la par transcritas dando así la valoración de su existencia. Dicha transcripción consiste en trasladar la expresión musical Mbya con instrumentos seleccionados expuestos y

¹⁷Bernal, César A. *Metodología de la Investigación: administración, economía, humanidades y ciencias sociales*. Bogotá: PEARSON EDUCACIÓN, 2010.

graficados en las partituras utilizando los conocimientos musicales y serán documentadas para el aval de dicha investigación a través del programa informático musical denominado Sibelius,¹⁸ para el análisis y responder a los objetivos del estudio.

3.8 OPERACIONALIZACIÓN DE LAS CATEGORÍAS DE ANÁLISIS:

Objetivos específicos	Variables/categorías	Conceptualización de las variables/categorías	Indicadores	Fuentes	Instrumentos
-Reconocer los ritmos y tempos utilizados en las canciones de los Mbya Guaraní.	-Ritmos -Tempos	<u>Ritmo:</u> Proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical. (RAE) <u>Tempo:</u> Grado de celeridad de una composición musical. (RAE)	-Acentos -Pausas -Existen repeticiones de diversas duraciones.	AUDIO	Registro de Audio.
-Identificar la Melodía que prevalece en las obras musicales	-Melodía	<u>Melodía:</u> Composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su	-Líneas melódicas que prevalecen dentro del	AUDIO	Registro de Audio.

¹⁸Es un editor de partituras, es decir un programa informático completo para escribir, ejecutar, imprimir y publicar partituras de música.(Wikipedia)

		acompañamiento, en oposición a la armonía, combinación de sonidos simultáneos diferentes, pero acordes.(RAE)	discurso musical.		
-Describir los Matices en cada obra musical	-Matices	<u>Matices</u> :nivel de intensidad en los cuales están efectuados los sonidos, piezas musicales o partes de una obra musical.(Diccionario ABC)	-Intensidad de sonidos	AUDIO	Registro de Audio.
-Caracterizar la Estructura morfológica de las obras musicales de los Mbya Guaraní.	-Morfología musical	<u>Morfología Musical</u> : forma de la música, manera de organizar o estructurar una pieza musical, que resulta del orden elegido por el compositor para presentar los distintos temas o ideas musicales que la integran. (EcuRed)	-Estructura de las músicas. -Presentación melódica de las canciones.	AUDIO	Registro de Audio.

4. ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

Tomando como base el material audiovisual denominado PARAGUAY: MUSICA MBYA GUARANI: Ka'aguygua pe guara. Kyryngue'i pe guará katuete que fue realizado y materializado por Guillermo Sequera describimos los antecedentes de las obras musicales de la Etnia Mbya guaraní.

Cabe destacar que los registros fueron realizados in situ, entre 1985 y 1990 en varias comunidades de Caaguazú, Itapúa y Canindeyú en Paraguay; y en la Isla Filomena Grande en Uruguay de esta no se encuentran archivos que avalen su existencia.

El método de recolección utilizado en dicha investigación no fue enfocado sólo en la música mbya sino también en el registro minucioso de su entorno natural destacando en ellos la vocalización de Anuros (Ranas) y canto de Aves. Las vocalizaciones de anuros constituyen uno de los elementos acuáticos más importantes en interacción con la cultura mbya.

La música Mbya hace parte de un mundo sonoro abierto donde la interacción principal es constante con la cultura y riqueza territorial. Para la mayor comprensión fueron transcritas y analizadas 12 obras instrumentales.

KYRYNGUE'I ÑEVANCA YAKAPE (Niños retozando en el arroyo)	
MIMBY PU (Sonidos de flautas)	
RAVE JAE'O (Lamento del Ravel)	
ÑANEMBO VY'A (Nos alegra)	
ARAKU (Ave) (Aramides ypecaha)	
VOCALIZACION DE ANUROS (Ranas)	
RAVE JAE'O (Lamento del Ravel)	
PARAKAU NDAJE (Dicen que el lorito murió)	
ÑEMBO'E MBORAEI (Canto-plegaria)	
KOTYU (Danza ritual)	
VOCALIZACION DE ANUROS (RANAS)	
MIMBV PUKU JAE'O (Lamento de flauta)	
TANGARA (Danza ritual)	
KUCHIU (Solo en Ravel)	
MIMBY PU (Flautas)	
VAKA PARA'I (Canción infantil)	
VOCALIZACION DE ANUROS (Ranas)	
RAVE PU (Sonido de Ravel)	
RAVE JAE'O (Lamento de Ravel)	
ÑEMBO'E MBORAEI (Rezo cantado)	
VOCALIZACION DE ANUROS RANAS y VUELO DE AVES	
Ravel Pu – Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:00 al 39:45	
MIMBY PU - Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto: 39:46 al 40:07	
Mimby – Duo . Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 41:07 al 42:15	
Sólo de Ravel - Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 42:17 al 44:49	

Referencia.



Obras instrumentales



Obras Cantadas.

Instrumentos Musicales

Para el desarrollo de las obras analizadas una de las características encontradas para la interpretación es la realización propia de cada instrumento musical.

Lo notable en la conformación musical mbya son los instrumentos citados a continuación:

1. El Ravel
2. El Mimby
3. El kuminjaré
4. Yvyra'ija

Los sonidos producidos por cada instrumento fueron relacionados considerando las aproximaciones auditivas de la siguiente manera; Ravel (violín): Mimby (Flauta Traversa); Kuminjaré (Guitarra acústica con cuerda de Nylon) y Yvyra'ija (Claves).

Para la interpretación y desarrollo del análisis rítmico y morfológico fueron identificados los siguientes elementos musicales denominados Tempo y Ritmo se tomaron en cuenta los siguientes factores: Cifra de Compás, Pulso (pulsaciones por minuto; representada por una negra igual a la cantidad definida por el metrónomo), Acentos, Pausas y repeticiones, Línea melódica, estructura morfológica.

1. MIMBY PU (Sonidos de flautas)

La partitura completa se encuentra anexada en la página 71 Y 72.

- Una obra instrumental que está conformada por dos flautas; en la cual a través del metrónomo se pudo identificar la cifra de compás: 4/4 –y el movimiento Allegretto:105 (indica la cantidad de negras por minuto).
- Tonalidad de la obra: Fa mayor.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico.

- La primera nota de cada compás es reproducida con más intensidad dando la sensación de que el acento prevalece de esa manera en toda la obra en la melodía acompañante.

Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico.

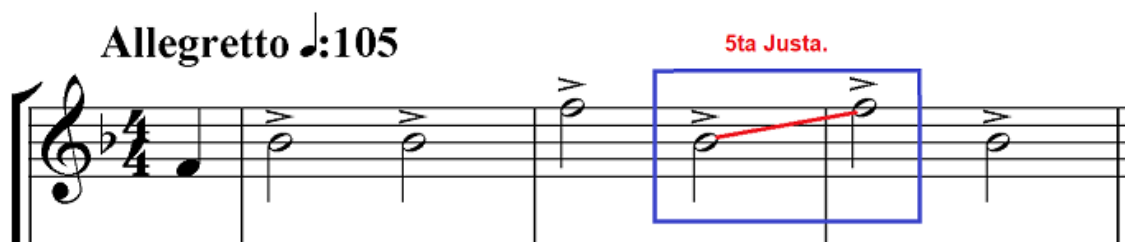
- Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte desde el comienzo hasta el final.
- Una sola melodía realizada por la primera flauta donde predomina como patrón rítmico dos blancas; como característica se destaca la realización de saltos interválicos de 5ta Justa en toda la voz mientras la segunda

flauta acompaña con un patrón rítmico de 4 negras por compás la cual es indicada como línea melódica con saltos de segundas mayores y terceras menores que prevalecen desde el comienzo hasta el final.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico.

- Ejemplo de salto de 5ta Justa perteneciente a la melodía.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico.

- Ejemplo de salto de 2da mayor y 3ra menor perteneciente al acompañamiento.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico.

- Con un total de 22 compases.

- Al realizar el análisis de la obra podemos estructurar de la siguiente manera:
- Sin introducción.
- Una sola línea melódica.

2. RAVE JAE'O (Lamento del Ravel) Comunidad Pastoreo (Junio 1985).

La partitura completa se encuentra anexada en la página 73 al 80.

- Una obra instrumental que está conformada por Ravel, Kuminjaré, Takua Kama y Mbaraka Miri. En la cual a través del metrónomo se pudo identificar la cifra de compás: 4/4 – y el movimiento Allegro: 115 (indica la cantidad de negras por minuto).
- Tonalidad de la Obra: Mi bemol Mayor.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico.

- La primera nota de cada compás es reproducida con más intensidad dando la sensación de que el acento prevalece de esa manera en toda la obra en el Kuminjaré y de la misma manera en el Takua Kama.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico.

- Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte desde el comienzo hasta el final.

- Sin Pausas.
- Repite 18 veces la línea melódica que prevalece en el Ravel.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- La melodía principal es realizada por el Ravel donde predomina como patrón rítmico una negra, cuatro corcheas, una negra y una negra con puntillo con una corchea, realizando saltos interválicos de 2das menores; el Kuminjaré 8 corcheas manteniendo el acorde de Mi bemol Mayor, el Takua Kama 7 negras y un silencio de negra y el Mbaraka Miri sonidos simultáneos que fueron representados por Semi fusas.

Ejemplo de salto de 2da menor del Ravel.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

Ejemplo de Acorde de Mi bemol Mayor del Kuminjaré.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Una obra con un total de 64 compases.
- Al realizar el análisis de la obra RAVE JAE'O (Lamento de Ravel) – Comunidad Pastoreo (junio 1985) podemos estructurar de la siguiente manera:
- Introducción: Realizado por la guitarra (Kuminjaré) desde el compás 1 al 5.



Fuente: Elaboración propia. Análisis morfológico.

- Parte A: Entrada de la Melodía por parte del Ravel, que inicia en el compás 5 y va hasta el compás 30; *forma parte del primer discurso musical de la obra.*

The image shows a musical score for 'Parte A' of 'RAVE JAE'O'. It consists of two staves. The top staff begins at measure 3 and shows a melodic line starting at measure 5, which is highlighted with a yellow box and labeled 'Entrada de la melodía' in red text. The bottom staff shows guitar chords, with red boxes highlighting specific measures. A blue bracket above the first four measures of the bottom staff is labeled 'Parte A' in red text. The piece starts with a forte (f) dynamic.

Fuente: Elaboración propia. Análisis morfológico.

- Parte B: continuando con el Ravel desde el compás 31 al 37, compuesta por una melodía donde se vuelve a presentar la parte A pero se identificada pequeñas variaciones por la cual se establecieron estas pautas.



Fuente: Elaboración propia. Análisis morfológico.

- Final: Luego de repetir 9 veces la melodía (Parte A y B); se realiza una parte que es añadido al final, con una cantidad de 2 compases con un realentando en cada nota.



Fuente: Elaboración propia. Análisis morfológico.

3. ARAKU (Ave) (Aramides ypecaha)

La partitura completa se encuentra anexada en la página 81 al 88.

- Una obra instrumental que está conformada por dos Raveles; en la cual a través del metrónomo se pudo identificar la cifra de compás 4/4 y el movimiento Andante: 89 (indica la cantidad de negras por minuto).
- Tonalidad de la Obra: Mi bemol Mayor.



Fuente: Elaboración propia. Análisis rítmico.

- La primera nota de cada compás es reproducida con más intensidad dando la sensación de que el acento prevalece de esa manera en toda la obra en el instrumento acompañante que es el Kiminjaré, a cambio el segundo Ravel realiza el acento en el primer y tercer pulso de cada compás al principio durante 6 compases y luego prevalece en la primera nota de cada compás.

Ejemplo de Acento del Segundo Ravel



Fuente: Elaboración propia. Rítmico.

- Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte desde el comienzo hasta el final.
- Sin Pausas.
- Cuenta con 15 repeticiones de la melodía que prevalece en la obra desarrollada por el instrumento Ravel.

Se repite 15 veces.

Fuente: Elaboración propia. Análisis morfológico

Referencia:

Línea melódica que se repite.

- Cabe destacar que la nota “Re bemol” no es exacta en el segundo instrumento Ravel, la misma fue establecida por la aproximación más cercana que tenía con la nota reproducida por el instrumento.

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico.

- La melodía principal es realizada por el Ravel donde predomina como patrón rítmico; 2 corcheas, 4 semicorcheas, con saltos interválicos de 2da menor y 2da mayor, en el segundo Ravel; 2 corcheas, 4 semi corcheas por compás, con saltos interválicos de 2da mayor y el Kuminjaré; 2 semi corcheas y una corchea por tiempo, con el acorde de Mi bemol Mayor.

Ejemplo de Saltos de 2da menor y 2da mayor del primer Ravel.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico.

Ejemplo de Saltos de 2da mayor del segundo Ravel.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

Ejemplo del acorde de Mi bemol Mayor del Kuminjaré.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Una obra con un total de 43 compases.
- Al realizar el análisis de la obra podemos estructurar de la siguiente manera:
- Introducción: Realizado por el segundo Ravel y el Kuminjaré desde el compás 1 al 3 y los primeros dos tiempos del compás 4.

The image displays a musical score for two instruments: Ravel and Kuminjaré. The score is in 4/4 time and marked 'Andante' with a tempo of 89. The Ravel part is in the upper staff, and the Kuminjaré part is in the lower staff. A red box labeled 'introducción' highlights the first three measures and the first two beats of the fourth measure for both parts. The Ravel part is marked 'f' and features a melodic line with accents. The Kuminjaré part is also marked 'f' and consists of a steady harmonic accompaniment of chords. A second red box highlights a specific melodic phrase in the Ravel part, starting at measure 3 and ending at measure 7.

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Parte A: Entrada de la Melodía por parte del Ravel, que inicia en la tercera nota del compás 4 y va hasta la segunda nota del compás 7; *forma parte del primer discurso musical de la obra y la línea melódica que prevalece.*
- En cuanto al Kuminjaré desde el compás 1 hasta el final mantiene su patrón rítmico y armónico sin realizar ningún cambio.

3

Entrada de la Melodía

Parte A

Línea Melódica

5

que prevalece.

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Parte B: Presentación de la segunda melodía continuando con el Ravel desde el 3er tempo del compás 7 hasta la 1ra nota del compás 9.

2

7

Parte B

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Parte C: Entrada de la tercera melodía que va desde el 2do tempo del compás 19 al 3er tempo del compás 21, es un discurso parecido al anterior pero con variaciones rítmicas.

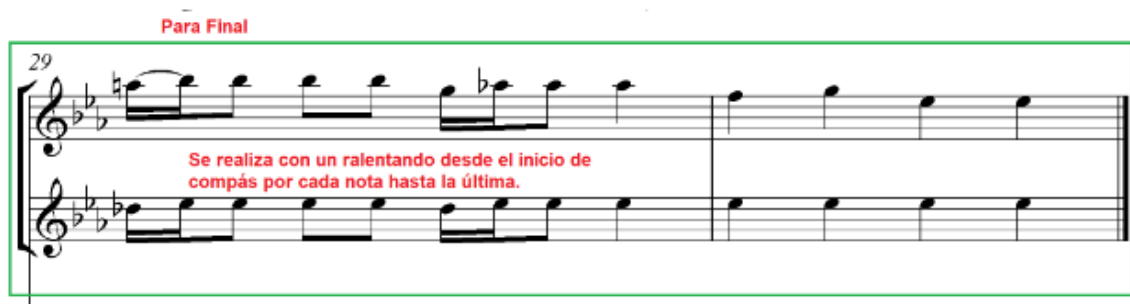
Parte C



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Final: Luego de la repetición desde el compás 16 se añade una parte como final, con una cantidad de 2 compases realizando un ralentando en cada nota.

Para Final



Se realiza con un ralentando desde el inicio de compás por cada nota hasta la última.

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

4. RAVE JAE'O (Lamento del Ravel). Comunidad Pastoreo (Agosto de 1986).

La partitura completa se encuentra anexada en la página 89 y 90.

- Una obra instrumental que está conformada por dos Raveles; en la cual a través del metrónomo se pudo identificar la cifra de compás 4/4 y el movimiento Allegro: 120 (indica la cantidad de negras por minuto).
- Tonalidad de la Obra: Do Mayor.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico.

- Sin acentos específicos.
- Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte desde el comienzo hasta el final.
- Sin Pausas.
- Cuenta con 5 repeticiones de la línea melódica que prevalece y es desarrollada por el primer Ravel.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- La melodía principal es realizada por el primer Ravel donde predominan saltos interválicos de 2da menor, 2da mayor y 3ra menor y el segundo Ravel mantiene la nota Do con un patrón rítmico que prevalece de una negra, dos corcheas, una negra, dos corcheas en ese orden.

Ejemplo de 2da menor, 3ra mayor y 3ra menor del primer Ravel.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

Ejemplo de Patrón rítmico del segundo Ravel.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico.

- Una obra con un total de 20 compases.
- Al realizar el análisis de la obra podemos estructurar de la siguiente manera:

Parte A: Entrada de la Melodía por parte del Ravel, que inicia en el primer compás y va hasta el primer tempo compás 15.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Parte B: Entrada del segundo discurso musical continuando con el Ravel desde el 2do tempo del compás 15 hasta el final que se realiza de manera inconclusa.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- En cuanto al final, pareciera que concluye en la tónica la que podría indicarse como un final tonal; pero al escuchar el audio de esta obra se siguen produciendo sonidos luego de la nota Do por 3 segundos, por ese motivo se destaca el final de manera inconclusa.

5. Mimbv Puku Jae'o (Lamento de Flauta).

La partitura completa se encuentra anexada en la página 91 y 92.

- No posee una cifra de compás específica y es establecida como una obra Modal; que según la deducción de definición de José María Peñalver en su libro de Lenguaje Musical II, modo hace referencia al sistema de organización interna o disposición de los intervalos de una serie de sonidos comprendidos en el ámbito de octava.¹⁹ En el caso del Lamento de Mimby interpretado por Miño Benítez una serie de fenómenos sonoros se acopla a la línea melódica, produciendo sonidos que no poseen una combinación de sonidos acordes, soplido y ataques en el fraseo instrumental. Se logró indicar que el Modo griego lidio es el que prevalece ya que tiene las notas de la escala de Si bemol Mayor (cabe destacar que el modo lidio comienza en el IV grado de una escala Mayor).
- Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte desde el comienzo hasta el final.
- Sin acentos específicos.
- Tiene un total de 30 compases.

Vilar, J. M. (2008). *Lenguaje Musical II*. Provincia de Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Central.

MIMBV PUKU JAE'O (Lamento de flauta)

Interpretado por Miño Benítez

Comunidad Pastoreo (Junio 1986). Departamento de Itapúa.

Mimby

Se repite 5 veces.

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico.

6. KUCHIU (Solo en Ravel)

La partitura completa se encuentra anexada en la página 93 y 94.

- Sólo de Ravel; en la cual a través del metrónomo se pudo identificar la cifra de compás 4/4 y el movimiento Allegro: 118 (indica la cantidad de negras por minuto).
- Tonalidad de la Obra: Do Mayor.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico.

- La primera nota de cada compás es reproducida con más intensidad dando la sensación de que el acento prevalece de esa manera en toda la obra en el instrumento.
- Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte desde el comienzo hasta el final.
- Sin Pausas.
- Cuenta con 8 repeticiones de la línea melódica que prevalece.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- La melodía principal es realizada por el Ravel donde predominan saltos interválicos de 3ra mayores y como característica una nota pedal “DO” en donde predomina el patrón rítmico de una negra y dos corcheas.

Ejemplo de saltos de 3ra mayor del Ravel.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

Ejemplo de la nota pedal “Do”.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

Referencia ————— Indica la nota Pedal.

- Una obra con un total de 19 compases.
- Al realizar el análisis de la obra podemos estructurar de la siguiente manera:
- Sin introducción.
- Parte A: Inicio del solo de Ravel, desde el primer compás y va hasta el compás 9.

Ejemplo: primer compás del sólo.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Parte B: Entrada del segundo discurso musical desde el compás 10 hasta el final.

Ejemplo: Entrada de la parte B (compás 10).



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico.

7. MIMBY PU (Flautas)

La partitura completa se encuentra anexada en la página 95 y 96.

- Una obra instrumental que está conformada por dos Mimby; en la cual a través del metrónomo se pudo identificar la cifra de compás 4/4 y el movimiento Allegretto: 106 (indica la cantidad de negras por minuto).
- Tonalidad de la Obra: Re bemol Mayor.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico.

- La primera nota de cada compás es reproducida con más intensidad dando la sensación de que el acento prevalece de esa manera en toda la obra.
- Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte desde el comienzo hasta el final.
- Sin Pausas.
- Cuenta con 4 repeticiones de la melodía principal que prevalece.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Con relación al acompañamiento del segundo Mimby prevalece la siguiente línea melódica que es repetida 3 veces.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- La melodía principal es realizada por el primer Mimby, donde predomina como patrón rítmico cinco corcheas, una negra y saltos interválicos compuestos de 9° y 3ra mayor; el segundo Mimby cuatro negras y saltos de 6ta Mayor.

Ejemplo de saltos del primer Mimby.



Fuente : Elaboración propia. Análisis Morfológico

Ejemplo de saltos del segundo Mimby.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Una obra con un total de 13 compases.
- Al realizar el análisis de la obra podemos estructurar de la siguiente manera:
- Sin introducción.

8. RAVE JAE'O (Lamento de Ravel)

La partitura completa se encuentra anexada en la página 97 al106.

- Una obra instrumental que está conformada por un Ravel; Kuminjaré, Takua Kama y Mbaraka Miri; en la cual a través del metrónomo se pudo identificar la cifra de compás 4/4 y el movimiento Moderato: 90 (indica la cantidad de negras por minuto).

A pesar de que la melodía solo es realizada por un Ravel en la transcripción fue dividida en dos voces para mejor comprensión de la obra.

Ejemplo de la representación de las dos voces del Ravel.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico.

- Tonalidad de la Obra: Mi bemol Mayor.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico.

- La primera nota de cada compás es reproducida con más intensidad dando la sensación de que el acento prevalece de esa manera en toda la obra en el kuminjaré.
- Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte desde el comienzo hasta el final.
- Sin Pausas.

- Cuenta con 3 repeticiones de la melodía desarrollada por el primer Ravel a partir del compás 4. La Línea melódica que prevalece es repetida 11 veces. El Kuminjaré tiene como patrón rítmico dos semicorcheas y una corchea de manera constante en toda la obra.

Ejemplo de Línea melódica del Ravel.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

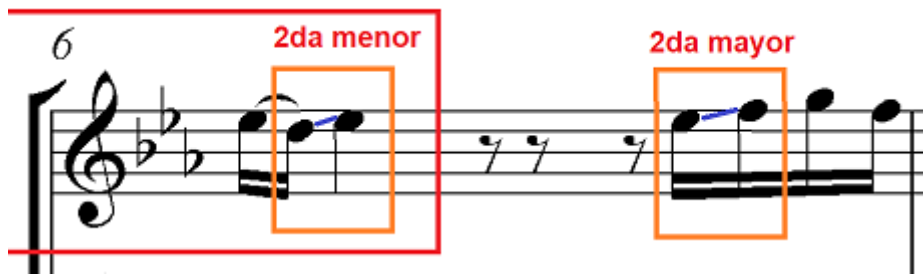
Ejemplo de Patrón rítmico del Kuminjaré.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico.

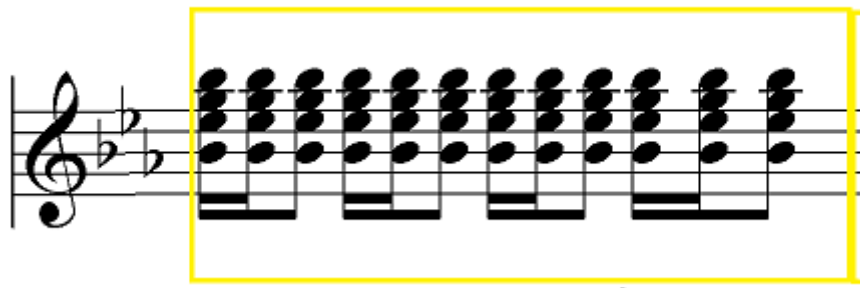
- La melodía principal es realizada por el Ravel donde predomina como patrón rítmico, cuatro semicorcheas, una corchea realizando saltos interválicos de 2da menor y 2da mayor; el kuminjaré dos semicorcheas y una corchea con el acorde de Mi bemol Mayor, el Takua Kama y el Mbaraka Miri sonidos simultáneos que fueron representados por fusas.

Ejemplo de Saltos del Ravel.



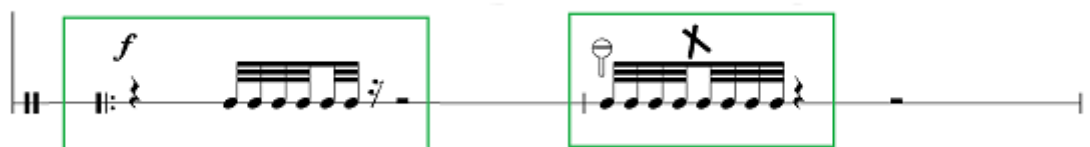
Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

Ejemplo de un compás con el Acorde de Mi bemol Mayor del Kuminjaré.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

En el transcurso de la obra se escuchan sonidos simultáneos producidos por el Mbaraka Miri los cuales fueron representados de la siguiente manera.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Una obra con un total de 69 compases.
- Al realizar el análisis de la obra podemos estructurar de la siguiente manera:
- Sin introducción.

- Parte A: Entrada de la Melodía por parte del Ravel, que inicia en el 4to tempo con levare del compás 2 y va hasta el 2do tempo del compás 6; *forma parte del primer discurso musical y la entrada del primer motivo de la obra.*

Ejemplo de Entrada de la Melodía (compás 2).



The image shows a musical score for Ravel in 4/4 time. A red box labeled 'Tempo' points to the tempo marking 'Moderato' with a quarter note equal to 90 (♩ = 90). Another red box labeled 'Parte A' highlights the first two measures of the melody, which begin with a forte (f) dynamic marking.

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Primer motivo.



The image shows a musical score snippet starting at measure 4. A red box labeled 'Primer Motivo' highlights the first two measures of the melody, which begin with a forte (f) dynamic marking.

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Parte B: Entrada del segundo discurso musical continuando con el Ravel desde el 4to tempo del compás 6 realizando la línea melódica que prevalece y va hasta el 2do tempo del compás 10, en el compás 9, aparece *el segundo motivo de la obra.*
- Segundo Motivo.



The image shows a musical score snippet starting at measure 9. A red box labeled 'Segundo Motivo' highlights the first two measures of the melody, which begin with a forte (f) dynamic marking.

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico.

- En cuanto a la estructura podemos concluir la interpretación de la obra en el siguiente orden:

Parte A	
Parte B	ABBAB
Parte B	
Parte A	
Parte B	
Parte B	

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico.

9. RAVE PU (Sonido de Ravel) Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:00 al 39:45

La partitura completa se encuentra anexada en la página 107 y 108.

- Una obra instrumental que está conformada por un Ravel; en la cual a través del metrónomo se pudo identificar la cifra de compás 3/4 y el movimiento Allegro: 122 (indica la cantidad de negras por minuto).
- Tonalidad de la Obra: Do Mayor.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico

- Sin acentos específicos.
- Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte desde el comienzo hasta el final.
- Sin Pausas.
- Una misma línea melódica que se repite 10 veces con pequeñas variaciones que le acompañan.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- La melodía principal es realizada por el primer Ravel donde predominan saltos interválicos de 2da mayor, 3ra menor y 3ra mayor; el segundo

Ravel mantiene la nota Do con un patrón rítmico que prevalece con dos negras, cuatro corcheas, una negra en ese orden.

Ejemplo de Saltos del primer Ravel.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

Ejemplo de la Nota Pedal Do.



Referencia

_____ Indica la nota Pedal

- Una obra con un total de 28 compases.
- Al realizar el análisis de la obra podemos estructurar de la siguiente manera:
- Sin introducción
- Una sola línea melódica y un final con un poco de ritardando y un ralentando con anacrusa hasta la nota final.

10. MIMBY PU - Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:46 al 40:07.

La partitura completa se encuentra anexada en la página 109 y 110.

- Una obra instrumental que está conformada por un Mimby; en la cual a través del metrónomo se pudo identificar la cifra de compás 4/4 y el movimiento Allegretto: 110 (indica la cantidad de negras por minuto).
- Tonalidad de la Obra: Si bemol Mayor.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico.

- La primera nota de cada compás es reproducida con más intensidad dando la sensación de que el acento prevalece de esa manera en toda la obra en el instrumento.
- Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte desde el comienzo hasta el final.
- Sin Pausas.
- Cuenta con 5 repeticiones de la línea melódica que prevalece.
- La melodía principal es realizada por el Mimby donde predominan saltos de 2da menor, 3ra menor, 3ra mayor, destacando que también existen saltos de 4ta justa y 5ta justa.
Ejemplo de saltos (compás 9 y 10).



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Al realizar el análisis de la obra podemos estructurar de la siguiente manera:
- Sin introducción.
- Una sola línea melódica donde la figura rítmica no varía y aparecen algunos compases iguales. Por ejemplo; el compás 1 y el 7.
- Por la cantidad de compases no podemos considerar la estructura morfológica estándar de 16 compases que se dividen en dos partes, A (8 compases) y B (8 compases); ya que sólo cuenta con 10 compases en total y no aparece una variación específica para poder determinarla.

Mimby PU

Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:46 al 40:07.

Allegretto ♩ = 110

Mimby

Musical notation for 'Mimby PU' in 4/4 time, marked 'Allegretto' with a tempo of 110. The piece is in G major (one sharp). The notation consists of three staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is written in eighth notes with a dynamic marking of 'f'. A yellow line is drawn through the notes to indicate continuity. The second staff starts with a measure rest and continues the melody. The third staff continues the melody and ends with a double bar line.

Fuente: Elaboración propia .Análisis morfológico

Referencia:

 Continuidad de las notas.

11. Mimby Pu- Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 41:07 al 42:15.

La partitura completa se encuentra anexada en la página 111 y 112.

- Una obra instrumental que está conformada por dos Mimby; en la cual a través del metrónomo se pudo identificar la cifra de compás 3/4 y el movimiento Moderato: 102 (indica la cantidad de negras por minuto).
- Tonalidad de la Obra: Si bemol Mayor.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico

- Cada nota es acentuada en el primer y en el segundo Mimby.

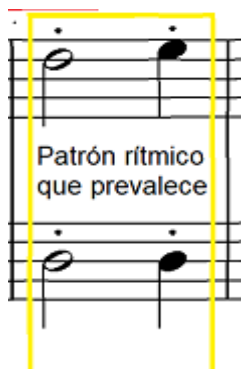
Ejemplo de acento (compás 1 y 2).



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico.

- Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte desde el comienzo hasta el final.

- Sin Pausas.
- Isorrítmia. Se repite el patrón rítmico, pero con diferentes notas.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- La melodía principal es realizada por el Mimby donde predominan salto de 2da menor, 2da mayor y 4ta justa, el Mimby que acompaña realiza saltos de 2da mayor, 3ra menor y 4ta justa.

Ejemplo de saltos del primer y segundo Mimby.

Moderato ♩ = 102

2da menor 4ta justa 2da mayor

2da mayor 4ta justa 3ra menor

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Una obra con un total de 19 compases.
- Al realizar el análisis de la obra podemos estructurar de la siguiente manera:
- Sin introducción.
- Una sola línea melódica.

12. Solo de RAVEL- Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 42:17 al 44:49.

La partitura completa se encuentra anexada en la página 113 al 116.

- Una obra instrumental que está conformada por Ravel, Kuminjaré y Yvyra'ija; en la cual a través del metrónomo se pudo identificar la cifra de compás 4/4 y el movimiento Andante: 83 (indica la cantidad de negras por minuto).
- Tonalidad de la Obra: Si bemol Mayor.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Rítmico

- Sin acentos específicos.
- Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte desde el comienzo hasta el final.
- Sin Pausas.
- Cuenta con 14 repeticiones de una línea melódica que prevalece, desde el compás 8 al 12.

Ejemplo de la entrada de la repetición (compás 8).

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico.

- En cuanto al Kuminjaré realiza el mismo Patrón rítmico desde el comienzo hasta el final de la obra.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- La melodía principal es realizada por el Ravel donde predominan saltos de 2da menor, 2da mayor y 4ta justa., el kuminjaré el acorde de Mi bemol mayor de manera continua y el Yvyra'ija produce sonidos simultáneos en algunos compases.

Ejemplo de saltos del Ravel.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

Ejemplo de Acorde de Mi bemol Mayor del Kuminjaré.



Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

Ejemplo de representación de sonidos simultáneos del Yvyra'ija mientras el Ravel continua con la melodía y el kuminjaré mantiene su patrón rítmico.

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Una obra con un total de 93 compases.
- Al realizar el análisis de la obra podemos estructurar de la siguiente manera:
- Introducción: Realizado por el Ravel y el Kuminjaré desde el compás 1 al 7.

Ejemplo: Compás 1 y 2(instrumentos; Ravel y Kiminjaré).

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico.

- Entrada de la Melodía por parte del Ravel en el compás 8 al 12, la cual es la línea melódica que prevalece y se repite 14 veces.

- Línea melódica.

5

2

se repite 14 veces.

10

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

5. CONCLUSIONES

Tempo

- Ocho de las obras tienen en común la cifra de compás definida en 4/4, el pulso varía en cada obra analizada. Las diversas expresiones que hacen referencia a un tempo que son reconocidas son: Andante, Moderatto, Allegretto y Allegro.

Nombre de la Obra	Mimby pu (sonidos de flautas)	RAVE JAE'O (Lamento del Ravel)	ARAKU (Ave) (Aramides ypecaha)	RAVE JAE'O (Lamento del Ravel)	KUCHIU (Solo Ravel)	MIMBY PU (Flautas)	RAVE JAE'O (Lamento de Ravel)	Solo de RAVEL- Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 42:17 al 44:49.
Cifra de compás	4/4.	4/4.	4/4.	4/4.	4/4.	4/4.	4/4.	4/4.
Expresión de Tempo	Allegretto Negra:105	Allegro Negra:115	Andante Negra: 89	Allegro Negra:120	Allegro Negra: 118	Allegretto Negra:110	Moderatto Negra:90	Andante Negra: 83

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

- Tres Obras en cifra de compás 3/ 4 y movimiento de tempo: Allegro, Allegretto y Moderatto.

Nombre de la Obra	RAVE PU (Sonido de Ravel) Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:00 al 39:45	MIMBY PU - Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:46 al 40:07 segundos.	Mimby Pu- Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 41:48
Cifra de compás	3/4.	3/4.	3/4.
Expresión de Tempo	Allegro Negra:122	Allegretto Negra:110.	Moderatto Negra: 102 aprox.

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

Acentos

Varias de las obras cuentan con el acento en la primera nota de cada compás de manera fluctuante, establecidos de forma natural. Mientras tanto otras aparecen sin acentos específicos donde el instrumento que acompaña a la melodía mantiene el acento en la primera nota de cada compás.

The diagram consists of two blue rounded rectangular boxes. The left box contains musical notation with accents on the first note of each measure. Below it is a list of works: - Mimby pu (sonidos de flautas), - RAVE JAE'O (Lamento del Ravel), - ARAKU (Ave) (Aramides ypecaha), - KUCHIU (Solo en Ravel), - MIMBY PU (Flautas), - RAVE JAE'O (Lamento de Ravel), and - MIMBY PU - Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:46 al 40:07 segundos. Below the list is a white box with a left-pointing arrow containing the text 'Obras con Acentos en la primera nota de cada compás.' The right box contains musical notation without accents. Below it is a list of works: - RAVE JAE'O (Lamento del Ravel), - MIMBY PUKU JAE'O (Lamento de flauta), - RAVE PU (Sonido de Ravel) Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:00 al 39:45, and - Solo de RAVEL- Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 42:17 al 44:49. Below the list is a white box with a right-pointing arrow containing the text 'Obras sin acentos específicos.'

Obras con Acentos en la primera nota de cada compás.

Obras sin acentos específicos.

Fuente: Elaboración propia. Análisis Morfológico

Pausas

Todas las obras analizadas demuestran un discurso musical sin pausa, como por ejemplo en la obra Mimby Pu, cuenta con 10 compases y se desarrolla de manera continua desde la primera nota hasta la última sin ningún tipo de pausas características.

Repeticiones

En el análisis musical nos hemos dado cuenta de que sí existen obras en donde se realizan diversas repeticiones de la melodía, caracterizada por la duración de la línea melódica y la cantidad de compases que tiene la obra.

Algunas de las obras sufren pequeñas variaciones en el momento en la que realizan las repeticiones

Melodía

Según la RAE (Real Academia Española) Melodía es definida como composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento²⁰. Cabe destacar que en cada obra analizada existe una línea melódica que prevalece y es interpretada por un solo instrumento; que dependiendo de la conformación es la flauta (Mimby) o el Ravel (violín).

Algunas de las melodías de las canciones o solos instrumentales se desarrollan en el limitado marco de 3 a 4 notas.



Fuente: Elaboración propia. Análisis morfológico. Línea Melódica de la Obra Rave Jaeo (Lamento de Ravel), interpretado por Miño Benitez de la Comunidad Pastoreo (Julio de 1985).

Sin embargo, en su mayoría la línea melódica variante y con más de 4 notas dependiendo de la tonalidad en la que estaba escrita.

²⁰RAE . (10 de enero de 2019). Obtenido de Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=Oq9XD9V>

La característica reconocida y destacada aparece en el instrumento Kuminjaré (Guitarra) donde en dos de las obras analizadas se sigue el mismo patrón rítmico en toda la obra.

- RAVE JAE'O (Lamento de Ravel)- Comunidad Pastoreo – junio 1985.
- Solo de Ravel – Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 42:17 al 44:49.



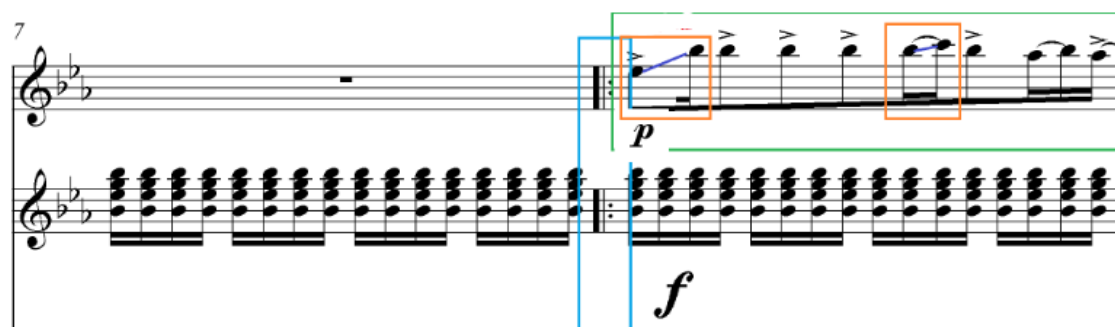
Fuente: Elaboración propia .Análisis morfológico.

Matices

En las obras el nivel de intensidad en los cuales están efectuados los sonidos, no poseen ningún tipo de matiz, todas se mantienen en un Sonido Forte.

En el material audiovisual aparece una obra denominada *Solo de RAVEL- Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 42:17 al 44:49* que al ser escuchada nos indica que el Kiminjaré mantiene un matiz Forte mientras que el Ravel que es el encargado de realizar la melodía aparece con un matiz piano. Podría darse por la ubicación del medio por el cual se obtuvo el material.

Por lo tanto, la manera de identificar lo expuesto fue de la siguiente manera:



Fuente: Elaboración propia. Análisis morfológico.

Estructura Morfológica

La forma de la música, la manera de organizar o estructurar una obra musical, que cumple con la función de reconocer los distintos temas o ideas musicales que la integran se identifican en las transcripciones, ellas dependen de la cantidad de compases que posee cada obra.

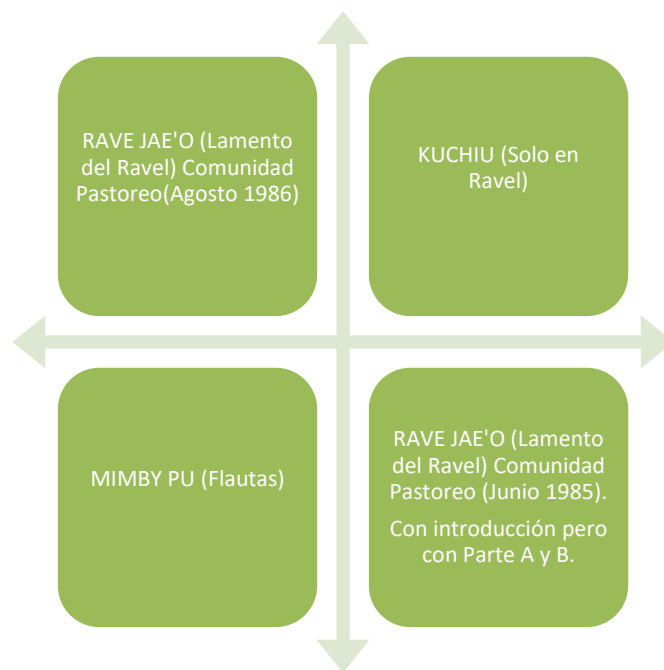
Encontramos obras con introducciones antes de que la melodía que prevalece se presente.

RAVE JAE'O (Lamento del Ravel) Comunidad Pastoreo (Junio 1985).



Solo de RAVEL- Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 42:17 al 44:49.

Como también otras que sólo se dividían en 2 partes A y B generalmente y que no cuentan con una introducción.



Las siguientes poseen una sola melodía; la línea melódica es presentada desde el comienzo y va hasta el final.



La obra RAVE JAE'O (Lamento de Ravel) tiene una estructura particular, la cual fue indicada de la siguiente manera:

ABBAB: dicho esto por cómo se va desarrollando los dos motivos que presenta la obra.

6. RECOMENDACIONES

- 6.1** Proponer al estado, las gobernaciones, intendencias, universidades, medios de comunicación, la sociedad civil, ONG, y otras entidades que estos patrimonios tengan sus políticas de protección y preservación musical.
- 6.2** Un departamento de investigación musical donde se pueda recoger datos actuales de nuestras Etnias para poder divulgar su cultura en estos tiempos.
- 6.3** La creación de un Centro Antropológico Musical en el país que ayude a la difusión y reconocimiento musical de los pueblos autóctonos, creando así una nueva lista de repertorios nacionales a ser interpretados por los músicos del país como también del extranjero.
- 6.4** La incorporación del Repertorio de Los Mbya Guaraní en academias, conservatorios, Escuelas de Música e Universidad para expandir el historial de repertorio abarcado y para así generar una valorización y un compromiso con nuestros Pueblos Autóctonos.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Barrios, Maria Pilar, y Juana Gómez. *Música, danza y ritual en el encuentro iberoamericano. El patrimonio compartido y su trascendencia en la educación*. España: MUSAEXI. Universidad de Extremadura Junta de Extremadura Fondo Social Europeo., 2007.
- Bernal, César A. *Metodología de la Investigación: administración, economía, humanidades y ciencias sociales*. Bogotá: PEARSON EDUCACIÓN, 2010.
- Boettner, Juan Max. *Música y Músicos del Paraguay*. Asunción: BGS, 2008.
- De Andrade, Arnt. Mónica. *Mediações musicais e direitos autorais entre grupos Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul*. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofía e Ciências Humanas. Programas de Pos-Graduacao em Antropologia Social, 2010.
- Gall, Olivia, y otros. *Racismo, Mestizaje y Modernidad: visiones desde latitudes diversas*. México: CRIM, 2007.
- Gómez, José Antonio, y Luis Szarán. *Angu'a Pararä - Estacioneros*. Nürnberg, Alemania: Jesuitenmission, Weltweit mit den Armen, 2010.
- Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández - Collado, y Pilar Baptista Lucio. *Metodología de la investigación*. Ciudad de México: McGrawHill, 2006.
- Marelli, Adriana Alejandra. «Herramientas para comprender el Arte Mbya-Guaraní.» *Tesis Doctoral*. Granada: Universidad de Granada, 2011.
- Mordo, Carlos. *El cesto y el Arco*. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos Universidad Católica CEADUC, 2000.
- Poenitz, Alfredo, y Esteban Snihur. «La Herencia misionera.» 270. Argentina: El territorio, 1999.
- RAE. *Real Academia Española*. s.f. <http://dle.rae.es/?id=H4lgMZ4> (último acceso: 10 de Abril de 2018).

Ruiz, Irma. *La ceremonia Ñemongarai de los Mbiá de la provincia de Misiones*. Buenos Aires: _Temas de Etnomusicología, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, s.f.

Sachs, Curt. *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires: Centurión, s.f.

Szaran, Luis. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. Asunción: SZARÁN la gráfica, 1999.

Vilar, José María Peñalver. *Lenguaje Musical II*. Provincia de Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions Campus del Riu Sec. Edifici Rectorat i Serveis Central, 2008.

8. ANEXO

Dos fichas por cada canción del Material Discográfico denominado PARAGUAY: MUSICA MBYA GUARANI: Ka'aguygua pe guara. Kyryngue'i pe guará katuete.

La primera consiste en la partitura Original y la segunda el análisis morfológico.

Lista de Canciones:

- 1) MIMBY PU (Sonidos de flautas)
- 2) RAVE JAE'O (Lamento del Ravel)
- 3) ARAKU (Ave) (Aramides ypecaha)
- 4) RAVE JAE'O (Lamento del Ravel)
- 5) MIMBV PUKU JAE'O (Lamento de flauta)
- 6) KUCHIU (Solo en Ravel)
- 7) MIMBY PU (Flautas)
- 8) RAVE JAE'O (Lamento de Ravel)
- 9) Rave pu (sonido de Ravel) audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:00 al 39:45
- 10) Mimby pu - audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:46 al 40:07
- 11) Mimby pu- audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 41:48 al 42:15.
- 12) Solo de Ravel- audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 42:17 al 44:49.

MIMBY PU (Sonidos de flautas)

Allegretto ♩:105

Flute

Flute

6

11

17

Copyright © Noelia Riveros

MIMBY PU (Sonidos de flautas)

Comunidad Pastoreo (Junio 1985)
Departamento de Itapúa.

Dos mujeres Indígenas

TEMPO
↓

Allegretto ♩:105

Mimby Pu

Mimby Pu

f

Acento
La primera nota de cada compás es acentuada con más intensidad.

5ta Justa

3ra menor

2da mayor

Intensidad de sonido
f
Sin Matices, en la obra se mantiene el sonido en un Forte.

6

Línea melódica que prevalece

11

17

Copyright © Noelia Riveros

RAVE JAE'O (Lamento del Ravel)

Comunidad Pastoreo (Junio 1985).

Allegro ♩ = 115

Ravel

Kuminjare

Bastón de Ritmo

Arco de Calabaza

Allegro ♩ = 115

3

⊕

Copyright © Noelia Riveros

2

7

Musical score for measures 2-7. The system includes a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment (treble clef). The guitar part consists of a steady, rhythmic strumming pattern. The vocal line contains a melodic phrase with a trill-like figure.

11

Musical score for measures 11-14. The system includes a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment (treble clef). The guitar part continues with the strumming pattern, but includes some melodic movement in the lower register.

15

Musical score for measures 15-18. The system includes a vocal line (treble clef) and a guitar accompaniment (treble clef). The guitar part continues with the strumming pattern.

19

Musical score for measures 19-22. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line in the top staff, a guitar accompaniment in the middle staff with dense chords, and a piano accompaniment in the bottom staff with a rhythmic pattern and some chords.

23

Musical score for measures 23-26. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line in the top staff, a guitar accompaniment in the middle staff with dense chords, and a piano accompaniment in the bottom staff with a rhythmic pattern.

27

Musical score for measures 27-30. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line in the top staff, a guitar accompaniment in the middle staff with dense chords, and a piano accompaniment in the bottom staff with a rhythmic pattern and some chords.

4

31

35

Se repite 9 veces.

FINAL

RAVE JAE'O (Lamento del Ravel)

Comunidad Pastoreo (Junio 1985).

Tempo
↕
Allegro ♩ = 115

Ravel

E_bmaj

Introducción

Kuminjaré

Intensidad de sonido
Sin matices, la obra se mantiene en un sonido Forte.

⇒ **f** Acento: en el primer tiempo de cada compás.

Allegro ♩ = 115

↑ Línea melódica que prevalece

Bastón de Ritmo

Arco de Calabaza

3

Parte A

Entrada de la melodía

f

Copyright © Noelia Riveros

2

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves. The first system (measures 12-15) features a vocal line in the top staff, a guitar-like accompaniment in the middle staff, and a piano accompaniment in the bottom staff. Annotations include a blue arrow pointing to a flat sign labeled "2da menor", a yellow box around the piano accompaniment labeled "Línea Melódica", and a red box around a note in the piano accompaniment labeled "Sonido que va apareciendo de manera simultánea." The second system (measures 16-19) has a yellow box around the vocal line labeled "Línea melódica que prevalece". The third system (measures 20-23) has a yellow box around the piano accompaniment labeled "Línea Melódica".

24

Musical score for measures 24-27. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a guitar line in treble clef with dense chords, and a piano line in bass clef. Red boxes highlight specific notes in the vocal and guitar parts, and the piano line. A yellow box highlights a chord in the piano part at the end of measure 27.

PARTE B

28

Musical score for measures 28-31. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a guitar line in treble clef with dense chords, and a piano line in bass clef. Red boxes highlight specific notes in the vocal and guitar parts, and the piano line. A yellow box highlights a note in the piano part at the end of measure 31. A red box highlights a group of four chords in the piano part at the beginning of measure 28.

32

Musical score for measures 32-35. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a guitar line in treble clef with dense chords, and a piano line in bass clef. Red boxes highlight specific notes in the vocal and guitar parts, and the piano line. A red box highlights a group of four chords in the piano part at the beginning of measure 32.

4

36

desde donde aparece el símbolo.

Se repite 1 vez.

FINAL

Con un pequeño realentando en cada nota.

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats. It begins with a measure containing a whole note G4, a quarter rest, and a quarter note F4. This is followed by a first ending bracket containing a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. After the first ending, there is a repeat sign followed by a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The piece concludes with a final cadence: a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The middle staff is in treble clef and contains a series of chords. Red boxes highlight the first and second chords. The bottom staff is in bass clef and contains a series of notes. Red boxes highlight the first and second notes.

Araku (Ave) (Aramides ypecaha)

Comunidad Pastoreo (Agosto 1985). Departamento de Itapúa.

Andante ♩ = 89

The musical score is written for three parts: Ravel (two staves), kuminjare (one staff), and a third part (one staff). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 89 beats per minute. The dynamic is marked 'f' (forte). The score consists of three systems of music. The first system shows the Ravel parts and the kuminjare part. The second system shows the Ravel parts and the kuminjare part. The third system shows the Ravel parts and the kuminjare part. The Ravel parts feature a melodic line with accents and a bass line with a steady eighth-note pattern. The kuminjare part features a steady eighth-note pattern with a consistent harmonic accompaniment.

Andante ♩ = 89

Andante ♩ = 89

2

7

9

11

13

The image displays a musical score for a piece by Noelia Giselle Riveros Vera. The score is organized into four systems, each beginning with a measure number: 15, 17, 19, and 21. Each system consists of three staves. The top staff is a treble clef staff, the middle is a bass clef staff, and the bottom is a guitar-like accompaniment staff with a treble clef. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The first system (measures 15-16) includes a repeat sign and a fermata symbol above the second measure. The second system (measures 17-18) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 19-20) features a melodic line with slurs and accents. The fourth system (measures 21-22) concludes the section with a final melodic phrase and a repeat sign. The guitar accompaniment consists of a steady pattern of chords.

4

23



25



27



29



Araku (Ave) (Aramides ypecaha)

Tempo



Andante ♩ = 89

Comunidad Pastoreo (Agosto 1985). Departamento de Itapúa.

Intensidad de Sonido

f

Sin matices, la obra se mantiene en un sonido Forte.

2

7

Parte B

9

2da mayor

11

2da menor

2da mayor

13

15

Repetición

17

Parte C

19

21

4

23



25




27



Barra de repetición.

29



Se realiza con un ralentando desde el inicio de compás por cada nota hasta la última.

RAVE JAE'O (Lamento del ravel)

Interpretado por: Miño Benítez

Comunidad Pastoreo (Agosto 1986). Departamento de Itapúa.

Allegro ♩ = 120

The musical score is written for two staves, both labeled 'Ravel'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score consists of five systems of music. The first system starts with a dynamic marking of *f* (forte). The melody in the upper staff features eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some rests. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern, also marked with accents. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

Copyright © Noelia Riveros

RAVE JAE'O (Lamento del ravel)

Interpretado por: Miño Benítez

Comunidad Pastoreo (Agosto 1986). Departamento de Itapúa.

Tempo \Rightarrow **Allegro** $\text{♩} = 120$

Ravel

f

Línea melódica que prevalece

Intensidad de Sonido **f**
Sin matices, la obra se mantiene en un sonido Forte.

5

Línea melódica que prevalece

10

3ra mayor 2da menor 3ra menor

15

Parte B

pequeña variación de la melodía

18

Final inconcluso

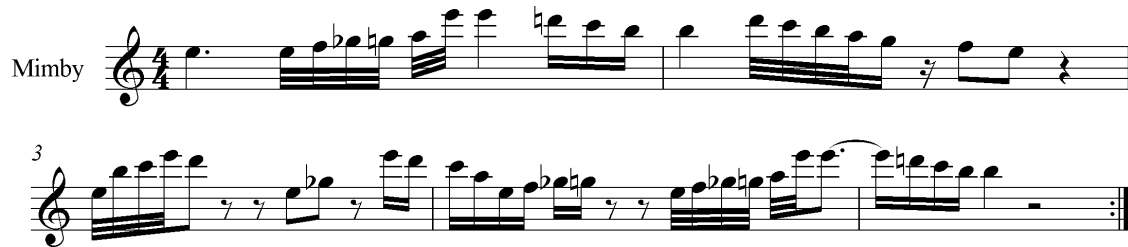
Copyright © Noelia Riveros

MIMBV PUKU JAE'O (Lamento de flauta)

Interpretado por Miño Benítez

Comunidad Pastoreo (Junio 1986). Departamento de Itapúa.

Mimby



Copyright © Noelia Riveros

MIMBV PUKU JAE'O (Lamento de flauta)

Interpretado por Miño Benítez

Comunidad Pastoreo (Junio 1986). Departamento de Itapúa.

Mimby

3

Se repite 5 veces.

Copyright © Noelia Riveros

KUCHIU (Solo en rave)

Ravel

Rave Jara, ravelero.

Comunidad Toro Kangüe (Agosto 1986). Departamento de Caaguazú.

Allegro ♩ = 118

The musical score is written in 4/4 time and consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 'Allegro' with a quarter note equal to 118 beats per minute. The music starts with a quarter rest followed by a series of chords and eighth-note patterns. A dynamic marking of 'f' (forte) is placed below the first staff. The second staff is marked with a '5' above the first measure. The third staff is marked with a '9' above the first measure. The fourth staff is marked with a '13' above the first measure. The fifth staff is marked with a '16' above the first measure. The piece concludes with a double bar line.

KUCHIU (Solo en rave)

Ravel

Rave Jara, ravelero.

Comunidad Toro Kangüe (Agosto 1986). Departamento de Caaguazú.

Tempo **Allegro** ♩ = 118 **Parte A**

Intensidad de sonido
Sin matices, la obra se mantiene en un sonido Forte.

Parte B **Línea melódica que prevalece**

Figura rítmica que prevalece.

Pequeña

variación de la melodía

Final inconcluso.

MIMBY PU (Flautas)

Dos Mujeres Indígenas

Comunidad Pastoreo (Julio 1985). Departamento de Itapúa.

Allegretto ♩ = 106

The musical score is written for two flutes, labeled 'Mimby'. It is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 106 beats. The score is divided into four systems, each with two staves. The first system starts with a dynamic marking of *f* (forte). The melody in the upper staff consists of eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Copyright © Noelia Riveros

MIMBY PU (Flautas)

Dos Mujeres Indígenas

Comunidad Pastoreo (Julio 1985). Departamento de Itapúa.

Allegretto ♩ = 106

Mimby

Mimby

5

9

12

Parte A

Melodía principal que prevalece.

Parte B

f

Línea melódica que prevalece en el acompañamiento

6ta mayor

Intervalo compuesto. 9°

3ra mayor

2da mayor

6ta mayor

final inconcluso

Copyright © Noelia Riveros

RAVE JAE'O (Lamento de ravel)

Interpretado por Miño Benítez

Comunidad Pastoreo (Julio 1985). Departamento de Itapúa

Moderato ♩ = 90

Ravel

Ravel

Kuminjare

Takua kama/Mbaraka Miri

Moderato ♩ = 90

2

Ravel

Ravel

Kuminjare

Takua kama/Mbaraka Miri

Copyright © Noelia Riveros

2 4

f

6

f

9

f

11

Musical score for measures 11-12. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a melody with eighth notes and rests. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A third staff shows a series of chords. A drum staff at the bottom has a single cymbal hit in measure 12.

13

Musical score for measures 13-14. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a melody with eighth notes and rests. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A third staff shows a series of chords. A drum staff at the bottom has a single cymbal hit in measure 13.

15

Musical score for measures 15-16. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a melody with eighth notes and rests. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A third staff shows a series of chords. A drum staff at the bottom has a single cymbal hit in measure 16.

4

17

Musical score for measures 17-18. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a melody with slurs and accents. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A third staff shows a dense block of chords. A percussion line is at the bottom with a short rhythmic pattern.

19

Musical score for measures 19-21. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a melody with slurs and accents. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A third staff shows a dense block of chords. A percussion line is at the bottom with a short rhythmic pattern.

22

Musical score for measures 22-24. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The treble staff has a melody with slurs and accents. The bass staff has a steady eighth-note accompaniment. A third staff shows a dense block of chords. A percussion line is at the bottom with a short rhythmic pattern.

25

5

RAVE JAE'O (Lamento de ravel)

Interpretado por Miño Benítez

Comunidad Pastoreo (Julio 1985). Departamento de Itapúa

Tempo → **Moderato** ♩ = 90

Parte A

Ravel

Ravel

Kuminjare

Takua kama/Mbaraka Miri

f **f** **f**

Figura rítmica que predomina

Patrón rítmico.

Moderato ♩ = 90

Línea melódica que prevalece.

2

Los sonidos son reproducidos de manera simultánea que duran de 2 a 3 tiempos.

Copyright © Noelia Riveros

2 4

f Primer Motivo

6

2da menor 2da mayor Parte B 2da mayor 2da mayor

9

Segundo Motivo

11

Musical score for measures 11-12. It features three staves: a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats, a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of two flats, and a bass line with a double bar line and a key signature of two flats. The piano part consists of dense chords. The vocal line has a melodic line with some rests. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes.

13

Musical score for measures 13-14. It features three staves: a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats, a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of two flats, and a bass line with a double bar line and a key signature of two flats. The piano part consists of dense chords. The vocal line has a melodic line with some rests. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes.

15

Musical score for measures 15-16. It features three staves: a vocal line with a treble clef and a key signature of two flats, a piano accompaniment with a treble clef and a key signature of two flats, and a bass line with a double bar line and a key signature of two flats. The piano part consists of dense chords. The vocal line has a melodic line with some rests. The bass line has a rhythmic pattern of eighth notes.

4

17

Musical score for measures 17-18. The system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a grace note and slurs. The second staff is an alto clef with a key signature of two flats, containing a steady eighth-note accompaniment. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a dense texture of chords, likely representing a harp or similar instrument. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a simple eighth-note accompaniment.

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes and slurs. The second staff is an alto clef with a key signature of two flats, containing a steady eighth-note accompaniment. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a dense texture of chords. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a simple eighth-note accompaniment. A double bar line is present at the end of measure 21.

22

Musical score for measures 22-24. The system consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes and slurs. The second staff is an alto clef with a key signature of two flats, containing a steady eighth-note accompaniment. The third staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing a dense texture of chords. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a simple eighth-note accompaniment.

25

Se realiza la repetición 3 veces desde el compás 4, para luego

FINAL

El final se realiza con un realentando que va del tempo indicado a lento hasta llegar a la última nota

5

RAVE PU (Sonido de Ravel)

Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:00 al 39:45

Allegro ♩ = 122

6

12

18

24

Copyright © Noelia Riveros

RAVE PU (Sonido de Ravel)

Tempo
↓
Allegro ♩ = 122

Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:00 al 39:45

f

Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte.

Sin acentos específicos.

Línea Melódica que prevalece.

6

12

3ra mayor. 3ra menor. 2da mayor.

18

24

Final con un poco de ritardando y realentando con anacrusa hasta la nota final.

Copyright © Noelia Riveros

Mimby PU

Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:46 al 40:07.

Allegretto ♩ = 110

Mimby

5

8

Copyright © Noelia Riveros

Mimby PU

Tempo
↓
Allegretto ♩ = 110

Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:46 al 40:07.

Mimby

Intensidad de Sonido
Sin matices, la obra se mantiene en un sonido Forte **f**

Figura rítmica que prevalece.

Nota aproximada a la que produce el instrumento.

8

5ta justa 2da menor 3ra mayor 4ta justa 3ra menor

The image shows a musical score for 'Mimby PU' in 4/4 time, key of B-flat major. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 110 beats per minute. The score consists of three staves. The first staff has a red box around the tempo marking and a yellow box around a rhythmic figure. The second staff has a red box around a dynamic marking 'f' and a green box around a specific note. The third staff starts with a measure number '8' and has five orange boxes around intervals labeled '5ta justa', '2da menor', '3ra mayor', '4ta justa', and '3ra menor'. The score ends with a double bar line.

Mimby Pu (Dos voces)

Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 41:07 al 42:15.

Moderato ♩ = 102

The musical score is written for two voices, both labeled 'Mimby', in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 102 beats per minute. The score consists of three systems of two staves each. The first system starts with a dynamic marking of *f* (forte). The melody is composed of dotted half notes and quarter notes. The second system begins at measure 9, and the third system begins at measure 15. The piece concludes with a double bar line at the end of the third system.

Mimby Pu (Dos voces)

Tempo
↓
Moderato ♩ = 102

Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 41:07 al 42:15.

Cada nota es acentuada, podría decirse de manera natural o como característica del instrumento que hace que cada nota se escuche acentuada.

Intensidad de sonido
Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte.

Patrón rítmico que prevalece

2da mayor
3ra menor
4ta justa
2da mayor
4ta justa

Solo de Ravel

Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 42:17 al 44:49.

Andante ♩ = 83

Ravel

Kuminjare

Yvyra'ija

3

Ravel

Kuminjare

Yvyra'ija

5

Ravel

Kuminjare

Yvyra'ija

Copyright © Noelia Riveros

2

7

Musical score for measures 2-7. The first staff (treble clef) contains a melodic line with accents and slurs. The second staff (treble clef) contains a dense, repetitive chordal accompaniment. The third staff (bass clef) contains a simple rhythmic line with a double bar line and repeat sign.

9

Musical score for measures 9-10. The first staff (treble clef) contains a melodic line with accents and slurs. The second staff (treble clef) contains a dense, repetitive chordal accompaniment. The third staff (bass clef) contains a rhythmic line with a double bar line and repeat sign, and a small 'x' mark above the staff.

11

Musical score for measures 11-12. The first staff (treble clef) contains a melodic line with accents and slurs. The second staff (treble clef) contains a dense, repetitive chordal accompaniment. The third staff (bass clef) contains a rhythmic line with a double bar line and repeat sign, and a small 'x' mark above the staff.

Solo de Ravel

Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 42:17 al 44:49.

The first system of the musical score consists of three staves: Ravel (top), Kuminjare (middle), and Yvyra'ija (bottom). The Ravel staff is in 4/4 time with a tempo marking of **Andante** and a metronome marking of $\text{♩} = 83$. A red box highlights the first measure, and a yellow box spans the first two measures. A red box around the *f* dynamic marking is accompanied by the text: "Intensidad de sonido Sin matices, la obra se mantiene en un sonido fuerte." A blue box highlights a rhythmic pattern in the Kuminjare staff, with the text: "Patrón rítmico que prevalece." The Yvyra'ija staff shows a 4/4 time signature and a double bar line.

The second system of the musical score continues the Ravel and Kuminjare parts. A yellow box highlights the first measure of the Ravel staff, which is marked with a '3' above it. The Kuminjare staff continues with its dense chordal texture. The Yvyra'ija staff remains empty with a double bar line.

The third system of the musical score continues the Ravel and Kuminjare parts. A yellow box highlights the first measure of the Ravel staff, which is marked with a '5' above it. The Kuminjare staff continues with its dense chordal texture. The Yvyra'ija staff remains empty with a double bar line.

Copyright © Noelia Riveros

2

5ta justa

2da mayor

p

f

Línea melódica que prevalece y la misma se repite 14 veces.



9

2da menor

X

Sonido producido por el Yvyra'ija de manera simultánea.

11

Barra de repetición

X

9. ANEXO 2

Ejemplo: Guía de Instrumento de registro de audio

Objetivos específicos	Variables/ categorías	Conceptualización de las variables/ categorías	Indicadores	Kyryngue'i ñevanca yakape
<ul style="list-style-type: none"> Reconocer los ritmos y tempos utilizados en las canciones de los Mbya Guaraní. 	<ul style="list-style-type: none"> Ritmos Tempos 	<ul style="list-style-type: none"> Ritmo: Proporción guardada entre los acentos, pausas y repeticiones de diversa duración en una composición musical. (RAE) Tempo: Grado de celeridad de una composición musical. (RAE) 	Acentos	
			Pausas	
			Existen repeticiones de diversas duraciones.	
Identificar la Melodía que prevalece en las obras musicales	Melodía	<ul style="list-style-type: none"> Melodía: Composición en que se desarrolla una idea musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento, en oposición a armonía, combinación de sonidos simultáneos diferentes, pero acordes.(RAE) 	Líneas melódicas que prevalecen dentro del discurso musical.	

<p>Describir los Matices en cada obra musical</p>	<p>Matices</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Matices: nivel de intensidad en los cuales están efectuados los sonidos, piezas musicales o partes de una obra musical.(Diccionario ABC) 	<p>Intensidad de sonidos</p>	
<p>Caracterizar la Estructura morfológica de las obras musicales de los Mbya Guaraní.</p>	<p>Morfología musical</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Morfología Musical: forma de la música, manera de organizar o estructurar una pieza musical, que resulta del orden elegido por el compositor para presentar los distintos temas o ideas musicales que la integran. (EcuRed) 	<p>Estructura de las músicas.</p>	
			<p>Presentación melódica de las canciones.</p>	

Indicadores	Mimby pu (sonidos de flautas)	RAVE JAE'O (Lamento del Ravel) Comunidad Pastoreo (Junio 1985).	ARAKU (Ave) (Aramides ypecaha)	RAVE JAE'O (Lamento del Ravel) Comunidad Pastoreo(Agosto 1986)	MIMBV PUKU JAE'O (Lamento de flauta)	KUCHIU (Solo en Ravel)	MIMBY PU (Flautas)	RAVE JAE'O (Lamento de Ravel)	RAVE PU (Sonido de Ravel) Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:00 al 39:45	MIMBY PU - Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 39:46 al 40:07 segundos.	Mimby Pu- Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 41:48	Solo de RAVEL- Audio registrado por Guillermo Sequera en el minuto 42:17 al 44:49.
Acentos	En el primer tiempo de cada compás.	En el primer tiempo de cada compás.	En el primer tiempo de cada compás.	Sin acentos específicos.	Sin acentos.	En el primer tiempo de cada compás.	En el primer tiempo de cada compás.	En el primer tiempo de cada compás.	Sin acentos específicos.	En el primer tiempo de cada compás.	En cada nota.	Sin acentos específicos.
Pausas	Sin pausas	Sin pausas	Sin Pausas	Sin Pausas.	Sin pausas	Sin Pausas.	Sin pausas	Sin pausas.	Sin pausas.	Sin pausas.	Sin pausas	Sin pausas
Tempo.	Tempo 4/4, allegretto. NEGRA: 105	Tempo 4/4, allegro. NEGRA: 115	Tempo 4/4, Andante. Negra:89	Tempo 4/4, Allegro. Negra:120	Tiempo: Modal.	Tempo 4/4, allegro. Negra: 118	Tempo 4/4, allegretto:106	Tempo 4/4, allegro Moderatto. Negra:90	Tempo 3/4, allegro 122.	tempo 3/4 : allegretto. Negra: 110.	Tempo 3/4: Moderato. Negra:102 aproximadamente.	Tempo 4/4. Andante, negra: 83.
Existen repeticiones de diversas duraciones		Repite 18 veces la línea melódica que prevalece en el ravel.	Repite 15 veces la línea melódica establecida.	Repite 5 veces la misma melodía.		Repite 8 veces la línea melódica que prevalece.	sin repeticion de línea melodica en el mimby 1, pero con repeticion de figura rítmica. El mimby 2 repite 3 veces su línea melódica.	La melodía se repite 3 veces y la línea melódica 11 veces.	Una misma línea melodica que se repite 10 veces con pequeñas variaciones que le acompañan.	La melodía se repite dos veces y una pequeña variación para terminar.	Se repite el patrón rítmico, pero con diferentes notas.	La misma melodía se repite 14 veces.
Líneas melódicas que prevalecen dentro del discurso musical.	1era flauta: blancas; saltos de 5ta justa. 2da flauta: 4 corcheas; saltos de 2da mayor y 3ra menor	kiminjaré: 8 corcheas. Acorde de Mi Mayor. Ravel: una negra, cuatro corcheas, una negra y una negra con puntillo 4 con una corchea. Salto de 2da menor. Takua kama: 7 negras y un silencio de negro arco de calabaza: simultáneos.	Ravel: 2 corcheas, 4 semicorcheas, saltos de 2da menor y 2da mayor. Ravel 2: 2 corcheas, corcheas por compás, salto de 2da mayor. Kiminjaré: 2 semi corcheas y una corchea por tiempo.	Dos Raveles: Ravel 1: saltos de 2da mayor y 3ra menor. Ravel 2: 1 negra y 2 corcheas.	Mimby Solista.	Ravel: saltos de 3ras mayores. Nota pedal: Do. Patrón rítmico que prevalece: dos corcheas y una negra.	mimby; 8 corcheas por compás. Saltos de: 2da menor, 3ra menor, 4ta justa y 5ta justa.	kiminjaré: una semicorchea ligado a una corchea con puntillo, dacapo a fin, sin variar. Acorde de Mi b Mayor. Ravel: 2da menor y 2da mayor. Takua makay Mbaraka miri sonidos simultáneos.	Ravel 1: dos corcheas y una negra; saltos de 2da mayor, 3ra menor y 3ra mayor. Ravel 2: dos negras y dos corcheas, nota pedal Do.	Mimby.	2 mimby; desarrollan la misma figura rítmica, pero en diferentes alturas del instrumento. Mimby 1: saltos de 2da menor, 2da menor y 3ra mayor. Mimby 2: saltos de 2da mayor y 3ra mayor.	Ravel: saltos de 2da menor y 2da mayor y 4ta justa. Guitarra: 4 semicorcheas por cada negra (16 semicorcheas por compás), acorde de Mi Mayor. Yvyra'ija: de manera simultanea fusas que duran como 2 a 3 negras.
Intensidad de sonidos	Sin Matices, en la obra se mantiene el sonido en un Forte.	Sin Matices, en la obra se mantiene el sonido en un Forte.	Sin Matices, en la obra se mantiene el sonido en un Forte.	Sin Matices, en la obra se mantiene el sonido en un Forte.	Sin Matices, en la obra se mantiene el sonido en un Forte.	Sin Matices, en la obra se mantiene el sonido en un Forte.	Sin Matices, en la obra se mantiene el sonido en un Forte.	Sin Matices, en la obra se mantiene el sonido en un Forte.	Sin Matices, en la obra se mantiene el sonido en un Forte.	Sin Matices, en la obra se mantiene el sonido en un Forte.	Sin Matices, en la obra se mantiene el sonido en un Forte.	Sin matices, la obra se mantiene en un sonido Forte con relación a la guitarra, pero cabe destacar que en el audio la melodía es mas Piano.
Estructura de las músicas.	Un total de 22 compases.	Un total de 64 compases.	Un total de 43 compases	Un total de 20 compases.	Dos partes A y B.	Un total de 19 compases.	Un total de 13 compases	Un total de 69 compases.	Un total de 28 compases.	Un total de 10 compases.	Un total de 19 compases	Un total de 93 compases.
	Fa Mayor	Mi Bemol Mayor	Mi Bemol Mayor	Do Mayor	Si Bemol Mayor	Do Mayor	Re bemol mayor.	Mi bemol Mayor	Do mayor	Si bemol Mayor.	Si bemol Mayor	Mi bemol Mayor
	Sin introducción. Una sola línea melódica.	Introducción. Parte A y B. Coda Final.	Introducción. Parte A,B y C. Coda Final.	Sin introducción. Una obra con dos partes A y B.		Sin introducción. Una obra con dos partes A y B.	Sin introducción. Una obra con dos partes A y B.	En cuanto a la estructura podemos concluir la interpretación de la obra en el siguiente orden: ABBAB.	Sin introducción. Una sola línea melódica y un final con un poco de ritardando y un realentando con anacrusa hasta la nota final.	Sin introducción. Una sola línea melódica.	Sin introducción. Una sola línea melódica.	Introducción: Realizado por el Ravel y el Kiminjaré desde el compás 1 al 7. Entrada de la Melodía por parte del Ravel en el compás 8 al 12, la cual es la línea melódica que prevalece y se repite 14 veces.